

**LA BÚSQUEDA DE LO SAGRADO  
EN LA POESÍA  
DE ÁNGEL CRESPO**

TESIS DOCTORAL  
AÑO 2002

**JORDI ARDANUY LÓPEZ**

**DIRECTORA: Dra. Dña. PILAR GÓMEZ BEDATE**

**Doctorado en Teoría de la Literatura  
y Literatura Comparada**

**Bienio 1994-1996**

**DEPARTAMENT D' HUMANITATS**

**UNIVERSITAT POMPEU FABRA**

Dipòsit legal: B.23038-2003  
ISBN: 84-688-2275-2

# ÍNDICE

<b>AGRADECIMIENTOS.....</b>	<b>I</b>
<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>1</b>
1. PROPÓSITO DE ESTE ESTUDIO.....	1
2. PERVIVENCIA DE LA VANGUARDIA Y DEL LEGADO SIMBOLISTA DURANTE LA POSGUERRA .....	7
3. LUGAR DE CRESPO EN LA POESÍA ESPAÑOLA DE POSGUERRA : UNA APROXIMACIÓN .....	11
4. PLAN DE TRABAJO .....	17
5. BASES HERMENÉUTICAS DE ESTE ESTUDIO.....	19
5.1. <i>El valor cognoscitivo del arte y la noción romántica de símbolo</i> .....	20
5.1.1. Justificación del arte y “verdad social” .....	21
5.1.2. Teoría de la imaginación, según S. T. Coleridge .....	22
5.1.3. Símbolo frente a alegoría .....	24
5.1.4. La hermenéutica del símbolo: sentido frente a significado .....	28
5.1.5. La crítica gadameriana del modelo racional: símbolo frente a concepto.....	29
5.2. <i>El contenido religioso del símbolo</i> .....	33
5.2.1. Filosofías de la sospecha y hermenéutica reductiva .....	33
5.2.2. La interpretación semiótica del símbolo .....	34
5.2.3. Las poéticas inmanentistas.....	36
5.2.4. Nuevos presupuestos legitimadores de la interpretación.....	37
5.2.5. Recapitulación: Símbolo y sentido en su dimensión antropológica.....	40
5.2.6. Necesidad de una crítica literaria atenta a la dimensión religiosa del hombre.....	41
<b>CAPÍTULO I: EN MEDIO DEL CAMINO.....</b>	<b>45</b>
1. CONSIDERACIONES PREVIAS .....	45
2. “REALISMO MÁGICO”: IMPLICACIONES DE UNA DENOMINACIÓN .....	49
2.1. <i>Realidad y realismo</i> .....	49
2.2. <i>Magia y misterio</i> .....	57
3. FASES DE APARICIÓN DE LA CONCIENCIA DE LO SAGRADO.....	62
3.1. <i>La trascendencia en la palabra</i> .....	62
3.2. <i>Hacia otra concepción de la vida</i> .....	66
3.3. <i>Primeras vislumbres de lo sagrado</i> .....	72
3.4. <i>Imaginación visionaria y alegorismo</i> .....	74
3.5. <i>Criaturas mágicas</i> .....	81
3.6. <i>Meditación sobre paisaje: de la observación a la teofanía</i> .....	87
3.7. <i>Recapitulación</i> .....	96
4. PRIMERAS REFLEXIONES POÉTICAS SOBRE EL SÍMBOLO ARTÍSTICO: “LA PINTURA” Y EL “LIBRO TERCERO” .....	96
4.1 “ <i>La pintura</i> ” .....	97
4.2. <i>El “Libro Tercero” de En Medio del Camino</i> .....	108
4.2.1. “ <i>Júpiter</i> ” .....	108

4.2.2. Pintores: Picasso, Miró, Tàpies.....	111
4.2.3. Poetas: Aleixandre, Pessoa, Cabral del Melo.....	115
4.2.4. “Carta al siglo XII”.....	119
5. “LIBRO CUARTO”: COMPROMISO POLÍTICO Y HERMENÉUTICA POSITIVISTA.....	121
5.1. <i>El “Libro Cuarto” en el programa del realismo social</i> .....	125
5.1.1. Sencillez formal; contenido antielitista.....	126
5.1.2. Estructura narrativa.....	128
5.1.3. Concepción inmanentista de la existencia.....	132
5.1.4. Escepticismo frente a lo mítico y simbólico.....	137
6. “LIBRO QUINTO”: PRIMEROS PASOS POR EL CAMINO ESOTÉRICO.....	140
6.1. <i>Superación de los límites positivistas</i> .....	140
6.2. <i>Culturalismo y dimensión espacio-temporal oculta</i> .....	142
6.3. <i>Inmersión en la Historia</i> .....	148
6.4. <i>El sujeto y el objeto del conocimiento; la palabra</i> .....	150
6.5. <i>La nada y la muerte</i> .....	155
<b>CAPÍTULO II: EL BOSQUE TRANSPARENTE.....</b>	<b>159</b>
1. INTRODUCCIÓN.....	159
1.1. <i>Cuestiones previas</i> .....	159
1.2. <i>Primeras reflexiones crespianas sobre el mito</i> .....	161
1.3. <i>La evolución crespiana, a la luz de la Filosofía de las formas simbólicas</i> .....	164
2. PODER Y LIMITACIÓN DEL MITO EN CLARO: OSCURO Y COLECCIÓN DE CLIMAS... ..	172
2.1. <i>Mitología del frío en el “Manuscrito de Upsala”</i> .....	173
2.2. <i>Mito y lenguaje, mediadores contingentes</i> .....	178
2.2.1. <i>Nostalgia del lenguaje absoluto</i> .....	180
2.2.2. <i>El lugar de la paradoja</i> .....	181
2.2.3. <i>La incognoscibilidad del yo</i> .....	182
2.2.4. <i>La poesía como método para trascender el lenguaje</i> .....	183
2.3. <i>Crítica poética de los mitos coercitivos: los fantasmas del pasado y del futuro</i> .....	185
2.4. <i>La nada liberadora: contra Parménides, con Heráclito y los místicos. ....</i>	188
2.5. <i>“El reino de este mundo” y Colección de climas: el mito como paisaje del alma</i> .....	194
2.5.1. <i>Reencuentro con la verdad de los dioses</i> .....	195
2.5.2. <i>Los ídolos del Vaticano</i> .....	197
2.5.3. <i>Aridez espiritual del exilio: el trópico</i> .....	198
2.5.4. <i>Aridez espiritual del exilio: los bárbaros del Norte</i> .....	201
3. DONDE NO CORRE EL AIRE.....	204
3.1. <i>Aspectos metalingüísticos y metapoéticos</i> .....	205
3.2. <i>Sobre la luz</i> .....	210
4. LIBRO DE ODAS.....	218
4.1. <i>Los dioses de Crespo: numinosidad vs. “paganismo”</i> .....	218
4.1.1. <i>Politeísmo y monoteísmo</i> .....	220
4.1.2. <i>Unidad y pluralidad en la concepción crespiana de lo divino</i> .....	222
4.2. <i>Libro de Odas (1977-1980)</i> .....	226
4.2.1. <i>Palabras de “ceniza” y “callar de la altura”</i> .....	226
4.2.2. <i>“¡No!, ¡nunca! estatua de mí mismo”</i> .....	229

4.2.3. Los dioses: el camino de la transparencia, opuesto al límite del espejo .....	233
5. EL AIRE ES DE LOS DIOSES .....	237
5.1. “Al aire de los dioses” .....	239
5.1.1. Voluntad y dejación en la búsqueda de lo sagrado.....	239
5.1.2. Dioses como celebración de la belleza .....	243
5.1.3. Los dioses como creación poética .....	246
5.2. “Teofanías”.....	249
5.2.1. La falsedad de los nombres y el silencio como utopía del poema .....	249
5.2.2. Hacia la visión de la unidad.....	252
5.3. “Asedio de una diosa” .....	257
5.4. “Revelaciones”.....	261
<b>CAPÍTULO III: PARNASO CONFIDENCIAL Y AMADÍS Y EL EXPLORADOR.....</b>	<b>267</b>
1. PARNASO CONFIDENCIAL: POETAS FRENTE A LA DIVINIDAD.....	268
2. AMADÍS Y EL EXPLORADOR .....	274
2.1. <i>Dafne</i> .....	276
2.2. <i>Bilal</i> .....	277
2.3. <i>Eduardo Chicharro</i> .....	279
2.4. <i>Acteón</i> .....	280
2.5. <i>Abraham y Gehová</i> .....	281
2.6. <i>Odín y la Ragazza</i> .....	283
2.7. <i>Perseo y el Cowboy</i> .....	284
2.8. <i>Amadís y el Explorador</i> .....	285
3. DUALISMO Y UNIDAD EN EL ESOTERISMO CRESPIANO.....	286
3.1. <i>Algunas consideraciones históricas</i> .....	287
3.2. <i>Imaginación “gnóstica” en Parnaso Confidencial         y Amadís y el Explorador</i> .....	290
<b>CAPÍTULO IV: EL AVE EN SU AIRE.....</b>	<b>295</b>
1. INTRODUCCIÓN.....	295
1.1. <i>Primera recepción del poemario</i> .....	295
1.2. <i>Consideración previa: sentidos del calificativo “místico”</i> .....	298
2. “LIRA SECRETA”: METAFÍSICA DE LA PERCEPCIÓN .....	300
2.1. “ <i>Lira secreta</i> ” 1 y 2 .....	300
2.1.1. Crepúsculo y noche como metáforas de la unidad.....	300
2.1.2. La poesía, síntesis de palabra y silencio .....	303
2.2. “ <i>Lira secreta</i> ”, 3: <i>hacia la mirada unitaria</i> .....	304
2.2.1. Aurora: nuevo ciclo iluminativo.....	304
2.1.2. La visión: creación y azar en el conocimiento .....	306
2.1.3. La visión: luz y espejos en el autoconocimiento .....	308
2.3. “ <i>Lira secreta</i> ” 4 y 5: <i>el lugar del poema</i> .....	311
2.3.1. Las limitaciones de los signos .....	312
2.3.2. Primera aproximación al fuego crespiano: el mundo como fuego.....	316
2.3.3. La poesía como fuego.....	317
2.3.4. La identidad del yo .....	319
3. “SEGUNDO LIBRO DE ODAS”: METAFÍSICA DE LA PALABRA .....	321

3.1. Entre el “océano” de la “ignorancia” y el “horizonte” de la luz.....	322
3.2. Luz y sombra en la palabra .....	325
3.3. Las formas y los nombres.....	329
3.4. Estratos de la memoria.....	330
4. “ANTEO ERRANTE” .....	335
4.1. Venecia, espacio teofánico .....	336
4.2. Dimensiones ocultas.....	336
4.3. Revelaciones de lo oscuro.....	339
4.4. La imaginación como órgano de conocimiento del transmundo .....	340
4.5. Vertientes de la memoria y nuevas prospecciones en el mito .....	341
4.6. Imaginación: arte y teurgia .....	345
<b>CAPÍTULO V: OCUPACIÓN DEL FUEGO.....</b>	<b>347</b>
1. EL PENSAMIENTO POÉTICO CRESPIANO EN EL MARCO DE LA HERMENÉUTICA SIMBÓLICA.....	347
1.1. Un hito en la recepción de Crespo. ....	347
1.2. Dos obras fundamentales en la comprensión global de la poesía de Ángel Crespo .....	350
1.3. Labor teórica y crítica de Crespo durante los años 80.....	352
1.4. Las cenizas de la flor y “Mis caminos convergentes”. Paralelismos entre el pensamiento poético crespiano y la hermenéutica simbólica. ....	355
1.4.1. Necesidad de superar la división en el seno de las ciencias humanas .	355
1.4.2. Angelología medieval y vindicación del Espíritu .....	358
1.4.3. Por la tradición oculta, hacia la conciencia mítica .....	360
1.4.4. Poesía y conocimiento simbólico. El arquetipo de Hermes .....	366
1.4.5. Poesía y conocimiento simbólico: los postulados alternativos .....	370
1.4.6. La recuperación de un modelo interpretativo .....	373
1.5. Crespo y la posmodernidad crítica .....	375
2. EL LUGAR DEL FUEGO EN LA SIMBÓLICA CRESPIANA.....	378
2.1. Interpretaciones de la crítica .....	378
2.2. Hacia una comprensión del fuego como imagen del sí-mismo jungiano...	383
3. LECTURA DE OCUPACIÓN DEL FUEGO.....	390
3.1. El fuego como imagen de la totalidad .....	390
3.2. La conciencia relativa frente al fuego absoluto .....	393
3.3. “El espejo y la hoguera”.....	396
3.4. Presencia del fuego en el mundo fenoménico .....	399
3.4.1. Apéndice: El fuego Verde .....	402
3.5. El sol, visión cosmogónica del fuego .....	404
3.5.1. El sol perceptible, como “oscuridad encendida” .....	404
3.5.2. El “otro sol” .....	407
3.6. Las irresolubles contradicciones del fuego .....	410
3.7. La inaccesibilidad del fuego.....	415
3.8. Prefiguración de la sombra .....	420
3.9. El fuego crespiano y el Espíritu Mercurio, de Jung.....	422
3.10. Aproximación al sentido de la renuncia.....	425
<b>CAPÍTULO VI: ENTRE EL FUEGO Y LA SOMBRA .....</b>	<b>431</b>

1. CONSIDERACIONES SOBRE LA OBRA CRESPIANA POSTERIOR A <i>OCUPACIÓN DEL FUEGO</i> .....	431
2. ENTRE EL FUEGO Y LA SOMBRA .....	433
2.1. <i>Los “dioses familiares” y el “dios desconocido”</i> .....	433
2.2. <i>Nuevos cimientos de la identidad</i> .....	435
2.2.1. <i>Romper las fronteras del yo</i> .....	436
2.2.2. <i>Iluminaciones de la sombra</i> .....	437
2.3. <i>Más allá de la conciencia del yo</i> .....	441
2.4. <i>Profundización y ampliación de la memoria</i> .....	444
2.5. <i>Sentido y función de la poesía</i> .....	446
2.5.1. <i>Poesía como palabra evocadora del silencio</i> .....	447
2.5.2. <i>“Délficas”: poesía como intuición que trasciende tiempos, lenguas y culturas</i> .....	451
3. LA ASUNCIÓN DE LA MUERTE .....	454
4. INICIACIÓN A LA SOMBRA .....	457
4.1. <i>Cualidades de la sombra</i> .....	460
4.2. <i>La música como lenguaje último</i> .....	465
4.3. <i>Última reflexión metapoética y penetración en el Espejo</i> .....	467
<b>CONCLUSIONES</b> .....	<b>471</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>495</b>
1. BIBLIOGRAFÍA DE ÁNGEL CRESPO .....	497
1.1. <i>Obras citadas en esta Tesis</i> .....	497
1.2. <i>Selección de reseñas</i> .....	498
2. BIBLIOGRAFÍA SOBRE ÁNGEL CRESPO .....	500
3. BIBLIOGRAFÍA GENERAL CONSULTADA .....	512

## Agradecimientos

Este trabajo de investigación no hubiese podido llevarse a cabo sin la colaboración, en diversos grados, de un buen número de personas a las que deseo expresar mi agradecimiento más sincero.

Sin ninguna duda, a quien más debe esta Tesis es a su directora, la Dra. doña Pilar Gómez Bedate. En su amplitud de criterio intelectual siempre he encontrado el aliento necesario para perseguir mis propias intuiciones, y hacerlo con la confianza de que sus profundos conocimientos garantizarían, finalmente, el rigor en el desarrollo del trabajo. Debo agradecerle, además de su solicitud y paciencia, su generosidad al poner a mi disposición el archivo de Ángel Crespo, ordenado y custodiado con un entrañable celo, que lo convierte en campo abonado para la investigación. Gracias también por haberme abierto tantas veces las puertas de su casa, y por haberme obsequiado, en ella, horas preciosas de conversación; por haber compartido conmigo recuerdos y experiencias, además de sabiduría. He vivido como un privilegio que nuestros encuentros de trabajo hayan tenido lugar en la misma sala donde Ángel Crespo escribió durante sus últimos años, envueltos por la exacta disposición de su biblioteca, amparados por la mirada profunda de su retrato y presididos por el eje simbólico que alineó —he necesitado la Tesis entera para caer en la cuenta— sobre la chimenea: el Buda Shakiamuni, la pintura de José Orús representando al fuego sobre un fondo en sombra y, en el límite superior, un sol que es un espejo.

La dignidad que haya alcanzado en la forma y en la organización este trabajo debe mucho a la clarividencia metodológica y a los conocimientos informáticos de la Dra. doña Soledad González Ródenas, y, sobre todo, a su infinita paciencia y a su disposición a brindarme su ayuda. También le debo valiosas orientaciones de investigación y sugerencias de estilo. Sin el apoyo de Xavier Arnau me hubiesen resultado insalvables las situaciones comprometidas a las que me ha sometido la informática a lo largo de estos años. Además de sus enriquecedores comentarios Francisco Moral ha aportado a estas páginas una atenta revisión tipográfica. Gracias a todos ellos por su generosidad, por haber tenido siempre tiempo —y ánimo— para mí.

No quiero dejar de expresar en estas páginas mi reconocimiento hacia los que han sido mis profesores de Literatura desde los inicios, que supieron comunicarme su entusiasmo por las Letras y a quienes nunca he dejado de reconocer como modelos de dedicación al

estudio. Me es grato, especialmente, recordar a quienes me quedan más alejados en el tiempo: las profesoras de mi adolescencia, la Dra. Ángeles Giménez y doña Esperanza Alcón, y los profesores de mi Licenciatura en la Universitat Autònoma de Barcelona, en especial, a los doctores Enric Sullà, Alberto Blecua, Francisco Rico, Sergio Beser y Enric Cassany. Entre los profesores del Doctorado en Crítica Literaria y Literatura Comparada de la Universitat Pompeu Fabra, debo un tributo de reconocimiento a las doctoras Montserrat Cots i Dolors Oller y a los doctores Claudio Guillén, Antonio Monegal, Francisco Lafarga y José María Micó, y, desde luego, al mismo Ángel Crespo. Todos ellos me han proporcionado experiencias de lectura determinantes.

Quisiera tener presentes —pero quizá no lo logre— a todos los amigos que, desde el inicio del trabajo, me han sugerido lecturas, prestado y regalado libros que han sido fundamentales en la maduración de mis ideas para esta Tesis: Anna González, Lourdes Méndez, Luis Doce, Araceli Vinyes, Montse Ramis, Carme Ardiaca, Francisco de Francesca, Esther Tapia, Joaquim Ardanuy, Albert Vallverdú, Ignasi Moya, Loto Perrella, Teresa Muñoz. No menos importantes fueron las horas de charlas con casi todos ellos, sobre todo cuando yo era menos hosco, es decir, antes de haberme retirado para escribir lo que aquí empieza. En este sentido, también me complace expresar mi afecto a Albert Duran, Llorenç Bujosa, Juana Mari García, Manel Cortés, Carlos Gómez, Avelino Iglesias, Luis Moreno, Araceli Coll, Alberto Pàmies, Gloria Gadea, Lluís Casamartina, Juan Carlos Arévalo, María Martín, Maribel Sánchez, Mercè Abril, Victoria Bailo, Ricardo Duque, Nuria Pino, Luisa Castañeda, Climent Olm, Montse Quiñones, Joan Noves, Carme † y Pere Mañé †, Joan Melià, Mariluz Bellamy y Eufemia Mena.

Gracias a todos los familiares y amigos que, de diversos modos me han transmitido, a lo largo de estos años, su confianza y su apoyo. También por su comprensión y por su paciencia en los momentos de intemperancia, que habrán sido más de los que yo quisiera. Vaya, en especial, por mis compañeros del I.E.S. “Rafael Casanova”, sobre todo por los del Departamento de Lengua Castellana: Maite Vallejo, Mercedes Fernández, Rosa Espejo y Pepe Robles, y por Jaume Figueras.

Las horas más felices y más fecundas en la elaboración de este trabajo las he pasado en la casa de Pere Olm, amigo paciente y generoso, propietario de la ventana mejor orientada del mundo, al final de una *escondida senda*.

Hubiese sido muy difícil perseverar en este trabajo sin poder escuchar la música de Victoria, de Bach, de Palestrina. Hubiese sido imposible sin contar con la inspiración de Paramahansa Yogananda: quiero cerrar esta página de Agradecimientos sumando mi reverencia a la celebración del cincuentenario de su *mahasamadhi*.



# INTRODUCCIÓN

## 1. Propósito de este estudio

En el estudio que ocupa el cuerpo de este trabajo nos proponemos una interpretación global de la poesía de Ángel Crespo, entendiéndola como una búsqueda de lo sagrado desde el interior del lenguaje, es decir, como una *quête* que utiliza el lenguaje como instrumento para la ampliación de la conciencia; la palabra poética se hace testigo de esa conciencia alerta de sus propios límites en expansión hacia un horizonte de sentido que la trasciende.

Reconocemos, con García Berrio (1993: 382), que “el análisis crítico puede recuperar en ocasiones las trazas del milagro, pero no alcanza en modo alguno a codificarlo y reproducirlo”. Sin embargo, las intenciones que nos mueven, nos hacen sentirnos intelectualmente fieles a los planteamientos de Ángel Crespo, quien, en *Las cenizas de la flor* (1987), apremiaba a los estudiosos de la literatura a “volver la mirada hacia el misterio poético”, pues consideraba que “la escasez y la falta de difusión de los trabajos [...] que tratan de penetrar en él es una de las causas del actual desinterés por la poesía”. Él mismo se mostraba dispuesto a probar “cómo y por qué el método positivista, aún prevaeciente, si bien disfrazado, [...] es incapaz de explicar objetivamente gran parte de la más viva e importante poesía contemporánea” (Crespo 1987: 124-125).

Al tratarse del primer estudio exhaustivo del conjunto de la poética crespiana<sup>1</sup>, —y pues el autor mismo dejó casi a punto la edición definitiva de su *Poesía* (1996)— nos hemos atenido al corpus que la misma presenta para el estudio interpretativo que nos proponemos, dejando para futuras investigaciones historiográficas y filológicas la consideración de los poemas publicados en revistas y no incluidos en libro, así como las variantes previas de los textos allí incluidos.

Ocasionalmente, hemos tenido en cuenta, siempre en nota, los poemas publicados por José María Balcells, con la autorización del poeta, bajo el título de *Primeras poesías* (Ciudad Real: Diputación Provincial, 1993). Un análisis sistemático de la obra ensayística de Crespo, en sí misma una contribución mayor al humanismo contemporáneo, no es el principal objetivo de este trabajo, que tampoco se plantea como un estudio metódico de las ideas sobre poesía vertidas en sus ensayos críticos y teóricos. Ahora bien, nos hemos servido de ese material siempre que nos ha parecido que iluminaba el sentido de los versos y cuando orientaba o confirmaba nuestras lecturas. Especialmente hemos tenido en cuenta el material aforístico, parcialmente comprendido en la primera edición de *El Ave en su Aire* (1985), pero luego excluido de *Poesía* (1996).

No entraremos a discutir la periodización de la obra crespiana; como a la mayoría de los críticos nos parece útil y fundamentada la propuesta por Balcells (1990), que tiene en cuenta las que se habían formulado con anterioridad; con todo, la guía de nuestro análisis es el orden mismo que el poeta da a sus publicaciones. En líneas generales, lo hemos respetado bajo la premisa de que cada epígrafe por él establecido designa una unidad estructural y un estadio evolutivo, cuyas líneas maestras hemos procurado sacar a la luz desde nuestro enfoque. Sin embargo, cuando nos ha parecido que aclaraba nuestra exposición, hemos aplicado un criterio temático. Así por ejemplo, “La pintura”, del “Libro Primero” y los textos del “Libro Tercero” de *En Medio del Camino* ocupan un mismo apartado sobre las primeras reflexiones acerca de la creación artística; asimismo, las colecciones que *Poesía* reúne entre *Ocupación del Fuego* —el último poemario publicado en vida por Crespo— e *Iniciación a la Sombra* —su libro póstumo— han sido estudiadas transversalmente, leyendo en ellas aspectos complementarios sobre el arquetipo del fuego y procurando reconstruir el proceso de descubrimiento del arquetipo de la sombra.

Nos amparamos en el talante humanístico abierto y plural de Ángel Crespo para justificar cierto eclecticismo en nuestra metodología, confiando en que el mismo no afectará a la profundidad del estudio. Recuerda Durand (1989: 42-43) que “ningún

---

<sup>1</sup> La primera tesis doctoral, inédita, sobre la obra de Crespo debida a Linda Diana Metzler (*The poetry of A. C.*, University of Arkansas, 1971) abarca, por razones obvias, sólo la poesía de *En medio del*

método reductor puede satisfacer la ambición de la escritura: ser leída como una verdad dada”; y que, por el contrario, “respetan la obra” y su “impulso” los “métodos que se sienten como exégesis, es decir, reconducción al sentido y amplificación de una primera lectura”.

El eclecticismo de nuestra exégesis proviene de no ceñirnos de modo riguroso a un programa bio-bibliográfico. Nuestro interés, por ahora, no es comprender la evolución poética de Crespo al hilo de su vida intelectual, ni tampoco nos hemos propuesto como objetivo primero probar documentalmente las lecturas ni las —ya denostadas— “influencias”. Un estudio de intertextualidad dará ricos frutos cuando se aplique a nuestro autor, habida cuenta de su profundo conocimiento tanto de clásicos indiscutidos como de tradiciones marginadas. Pero requerirá una orientación investigadora distinta de la que hemos tomado. Tratándose del primer trabajo académico referido al conjunto de su *Poesía*, parece justificado que se plantee como una interpretación global e intrínseca de su trayectoria, capaz de recoger y consensuar un buen número de estudios parciales —la mayoría, recientes— y profundizar en la línea que ellos marcan. A este propósito se subordinarán cuantas reflexiones hagamos en orden a establecer vínculos entre la evolución artística de Crespo y su trayectoria como teórico y estudioso.

Desde la perspectiva de la búsqueda de lo sagrado, lo que nos importa es cómo afloran los principales ejes temáticos que apuntan en esa dirección y, sobre todo, cómo se configura en cada etapa de la conciencia la tensión entre varios polos siempre presentes en sucesivos grados. A título orientativo —y no programático— podría decirse que un primer nivel comprende las relaciones que se dan entre el *yo* y la realidad objetiva, por un lado, y Algo que trasciende e incluye a ambos, por otro; de aquí surge una rica especulación metafórica en torno a la percepción (la mirada, la luz, la reflexión especular) y a los objetos epifánicos (“cosas”, animales mágicos, dioses, elementos, fuego y sombra). En segundo lugar, aflora como tema en los poemas la mediación ejercida por el lenguaje entre los vértices del primer nivel de tensión. Desde la conciencia de la mediación lingüística, aflora al texto la conciencia de la transmutación que la poesía ejerce sobre los cuatro elementos anteriores: *yo*,

---

*camino* (1971), es decir, a penas la tercera parte de la obra que llegará a configurar *Poesía* (1996)

mundo, lenguaje y realidad oculta. Y por último, es tema poético la traición de la escritura misma contra la inefabilidad de la intuición poética —y aun la impotencia que experimenta la conciencia, por saberse inexorablemente ligada al lenguaje. Ahora bien, el acto de escribir objetiva todos los niveles de tensión descritos hasta ahora, de nuevo frente al *yo* del poeta y ello permite sucesivas y distintas configuraciones de los elementos —una para cada ciclo poético— sin que el centro deje de ser nunca el núcleo indecible del más allá de la conciencia, por bien que los símbolos sean cada vez más comprensivos y se encaminen hacia una dimensión totalizadora.

Este esquema de distribución de fuerzas es explorado por Crespo de forma particularmente intensa; los ciclos que lo reproducen en su obra prestan coherencia a casi cinco décadas de poesía. Tal reiteración singulariza un proceso en el que, por otro lado, es posible identificar y seguir las trazas de una búsqueda arquetípica: la de una conciencia que se forma y crece yendo en pos de su propio fundamento, intuido más allá de lo que sabe nunca podrá abarcar. Ciertamente, esa búsqueda se realiza a través de las paradojas que a todo artista plantea la materia que manipula. Ello no obsta, sin embargo, para que pueda reconocerse en la plasmación verbal del proceso toda aquella conciencia individual que, en términos heideggerianos, haya optado por vivir de forma “auténtica”, desde su temporalidad, la dimensión ontológica del lenguaje.

Sin que ambos aspectos puedan desligarse, nuestra exégesis propende a iluminar la búsqueda arquetípica en la que puede reconocerse el lector, antes que a sistematizar los hallazgos estéticos con que el autor la formaliza —aunque confiamos no pasar por alto los más singulares. Con relación a este propósito, hemos relegado a segundo plano casi siempre la intertextualidad con otros poetas, presumiendo que lo que buscamos en la obra cobraría mejor relieve a la luz de tradiciones sagradas, notas sobre filosofía del lenguaje, hermenéutica de la religión y psicología de las profundidades, todo ello desde la sincronicidad propia del plano arquetípico. Abordamos este planteamiento persuadidos de la gran hondura que la mejor poesía desvela cuando se procura atisbar sus nacientes en la psique colectiva.

Trabajando en esta dirección, y pese a habernos distanciado de cualquier directriz de escuela, hemos contraído con las ideas de Cassirer y de Jung una deuda,

que nos llena de responsabilidad. De la *Filosofía de las formas simbólicas* nos ha sido muy útil la explicación del nacimiento de los dioses y del lenguaje como sendas objetivaciones complementarias de la conciencia, que la mueven en sentidos divergentes y llegarán a crearle la divergencia interna característica del hombre occidental. En la obra de Jung —de lectura iluminadora— puede aprenderse un metalenguaje aconfesional, pero preñado de humanismo, con el que referirse al territorio de lo sagrado, describir su vitalidad dentro de la psique transpersonal y su interacción con la conciencia. Su idea de “proceso de individuación” permite tener en cuenta la magnitud trascendente de la formación de una conciencia implicada en su propia maduración, de modo que actualiza la comprensión de la vida como camino iniciático. Sirve, así, como guía para entender la progresión que sigue Crespo en los ciclos de su poesía, al esclarecer el orden de las transformaciones que se operan a través de sus símbolos y la creciente comprehensividad que los mismos van adquiriendo en la prosecución de un sentido que radica en la misma conciencia, sin dejar de ser trascendente.

Quisiéramos recoger dignamente el relevo de cuantos investigadores y ensayistas —muchos, también poetas— han abierto perspectivas de análisis en la poesía crespiana, y acertar a llevarlas un paso más allá. A partir de los últimos años 80, con Crespo de vuelta en España, se inició un cambio radical en la recepción de su poesía, que será atentamente estudiado como preludeo al análisis de *Ocupación del Fuego*, en el apartado V.1 de este trabajo. Desde entonces han proliferado las aportaciones que demuestran la pertinencia de una perspectiva atenta a lo trascendente en el análisis de la obra crespiana, pero pocos estudios han traspasado la concreción retórica de dicha temática, o bien lo han hecho con la restricción que impone el tiempo de una ponencia o las páginas escasas de un artículo. En muchos de estos trabajos se perciben las limitaciones que el crítico se autoimpone a la hora de interpretar el contenido simbólico de los poemas. Algunos evidencian el celo por preservar un agnosticismo metódico, que, a veces, deriva en tópicos de muy impreciso significado. Así, los dioses de Crespo han sido vistos como “juego cultural”, como “símbolos en última instancia profanos por demasiado humanos”, producto de la disolución “del Dios aprendido en la infancia”. Otras veces, la limitación parece obedecer al temor de salirse de la reducción semiótica al campo sin

puertas de la exégesis simbólica. Cuando se renuncia a interpretar, nada puede decirse, sino que el poeta “fía la expresión de lo inefable a un fraseo contradictorio, carente de sentido lógico”, que queda “más allá del alcance racional” y “trasladado al lenguaje convencional parece arbitrario”<sup>2</sup>.

Encontramos muy meritorios los estudios circunscritos a motivos simbólicos particulares y recurrentes, pese a que, cuando se aíslan de los cambiantes entramados en que aparecen, se reducen los márgenes de interpretación de los mismos. Sin ánimo de ser exhaustivos, citaremos los estudios dedicados a los espejos (Lázaro 1989) y a la fauna (Barrero 1999; Martínez Fernández 1999); González Ródenas (1999) y Barrajón (2000) conforman un completo panorama de las metamorfosis que sufre el aire y los significados que adquiere el elemento a lo largo de toda la poética de Crespo. En general, presentan un profundo calado interpretativo los escritos dedicados a motivos que ocupan un tiempo y un lugar más delimitados en la obra de nuestro poeta. Destacan los dedicados al arte pictórico (Claramunt, 1999; Paramio 1999, Rivero 1999), Venecia (Cinti 1989 y 1995), los dioses (Gómez Bedate 2000), el fuego (González Moreno 1999) o la música (López Castro 1999).

En ningún momento queremos encaminar nuestro estudio hacia un censo más exhaustivo de los motivos simbólicos, ni a prodigar interpretaciones parciales sobre los mismos. Nos bastará tener en cuenta los que marcan la progresión de la poesía de Crespo en su búsqueda del sentido y nos contentaremos con explicar su función en cada estadio de la misma. Por ello, nuestro trabajo es más directamente deudor de aquellos estudios que, de un modo u otro, han hecho hincapié en la dimensión totalizadora que tiene para Crespo la experiencia poética, especialmente Colombi (1989), González Moreno (1989), Bonet (1989), Balcells 1990, Bertelloni (1989, 1996 y 1999).

Para terminar esta declaración de intenciones, nos parece necesario advertir que nuestra interpretación busca su base en la mayor cantidad posible de textos, desde la letra misma. Por ello, rehuimos a menudo utilizar los poemas como ilustraciones

<sup>2</sup> Declinamos especificar la procedencia de estas citas porque sólo nos interesan como síntomas de prejuicios que creemos necesario superar. No ponemos en cuestión —no sería honesto hacerlo a base de descontextualizar fragmentos— el valor de los escritos que las contienen, a los que nos remitiremos debidamente en el cuerpo del trabajo.

para un discurso crítico autónomo; preferimos, con frecuencia, desmenuzar los textos e hilar con sus fragmentos una prosa que no quiere ser más que una lectura con indicación de vuelta al original, pues no reconocemos fronteras infranqueables ni para la experiencia ni para el lenguaje poéticos. Compartimos con García Berrio (1993: 381) la convicción de que “la alta poesía es, sobre todo, expresión de un oscuro límite, cuya competencia es universal para todos los hombres”. Parece incuestionable que, en ella, la “lengua de todos” es enaltecida “con una sangre nueva que metamorfosea su sentido” (Durand 1989: 41). Pero también es cierto que “la forma en que la obra alcanza la representación de [su] límite propio, viene sensibilizada a través de la conciencia de su mismo fracaso como lenguaje”. De ahí la ruda falsa modestia de muchos grandes poetas: “la alta poesía aloja sus únicas iluminaciones entre referencias significativas fallidas de antemano, despreciadas, en realidad, como elementos meramente vehiculares” (García Berrio 1993: 381). Ojalá nuestras paráfrasis, aunque necesariamente académicas, acierten a preservar, en lo esencial, la belleza de los versos, y contribuyan, además, a mostrar su valor de “moneda que no se gasta”, “que no se parte, pero se reparte” (II, 139).

## **2. Pervivencia de la vanguardia y del legado simbolista durante la posguerra**

La lectura de la poesía de Crespo que nos proponemos abordar tiene como marco de referencia la revisión del canon general de la poesía de posguerra, que viene siendo objeto de controversia desde que la estética del realismo social quedó definitivamente superada. Sólo desde criterios alternativos a los que han determinado durante mucho tiempo la historiografía literaria puede hacerse justicia a la riqueza y variedad de producción de aquellos años tan difíciles como fecundos<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Santos Sanz Villanueva (1984: 370) da cuenta de este viraje crítico y sitúa en los años 70 —“coincidiendo con la renovación” de los novísimos— el momento en que “se empiezan a reivindicar algunos fenómenos marginales, hoy completamente revalorizados y a los que cada vez se concede mayor importancia”. Movido por la misma necesidad de revisión, relativiza también la discontinuidad entre la poesía de la inmediata posguerra y la de la preguerra, así como la desconexión de los poetas que permanecieron en España respecto al quehacer literario europeo. En su opinión, “revistas como *Garcilaso*, *Escorial* o *Espadaña*, aunque ostenten sus signos distintivos, no se constituyen en

Algunos de los poetas que están suscitando un mayor interés en las últimas décadas se iniciaron en grupos de vanguardia de los años cuarenta. Esta filiación vanguardista les llevó a no participar o a desvincularse en determinado momento de la perentoriedad histórica y del desinterés estético militante característicos del realismo social. Así, se constituyeron en continuadores del legado simbolista, al que hicieron fructificar en silencio durante una época en que la poética hegemónica se

---

portavoces de tendencias monolíticas y excluyentes” ni son tampoco “los únicos órganos que transmiten las corrientes vivas de la poesía de aquella época, pues con frecuencia se ha relegado publicaciones como *Cántico* o *Postismo* o preterido singularidades —Miguel Labordeta, por recordar un nombre— que suponen interesantes y cualificadas disonancias en ese panorama de pretendida uniformidad” (Sanz Villanueva 1984: 331)

En busca de directrices que orienten la necesaria revisión M<sup>a</sup> del Pilar Palomo (1988: 36), ve posible hablar de toda una “línea surreal” en la que se agruparían los poetas que trabajaron al margen del realismo imperante, entre los fracasos vanguardistas de la primera posguerra y los primeros indicios inequívocos de renovación: Labordeta, el primer Celaya, Carriedo, Cirlot, y los que intentaron “la aventura del Postismo, de mano del pintor Eduardo Chicharro y de Carlos Edmundo de Ory”). En una línea complementaria, Pilar Gómez-Bedate (1990) propone la consideración del componente simbolista en esos artistas menos difundidos, pues, en su opinión, lo han sido a causa de “la desvalorización tácita o expresa del poeta como *artifex* y su valoración como ideólogo o moralista”, uno de los graves efectos de la dictadura sobre el panorama literario de los años centrales del siglo XX. Para Gómez Bedate, las denominaciones como “generación del 50”, “generación de los 60” o “segunda generación de posguerra” han tratado de forzar una coherencia entre los poetas designados por ellas, pues “sus diferencias estéticas —ya eran en los inicios— se han acentuado. Es difícil, por ello, incluir en una misma perspectiva estética el tono de “autobiografía coloquial y ciudadana [...] de influencia anglosajona”—que unifica la obra de Gil de Biedma, Carlos Barral y José Agustín Goytisolo—, con el “realismo ruralista y lírico de la primera poesía de Caballero Bonald y Ángel González” y con “la orientación hacia la metafísica de José Ángel Valente, y el realismo mágico de Ángel Crespo”. Ante la falta de homogeneidad del llamado grupo del grupo de los 50, Gómez-Bedate propone “aplicarlo, con intención cronológica, a todos los poetas que durante la década de los 50 dejaron constancia de una voz madura y personal”. Este criterio abierto permitiría tener en cuenta a poetas que por las dificultades de publicación en la posguerra “no han tenido acceso hasta recientemente (o no han tenido aún) a un amplio público lector” (entre ellos cabe reseñar, entre otros, a Manuel Mantero, Gabino-Alejandro Carriedo, Enrique Badosa, Pablo García Baena, José Corredor Matheos, etc.). Superando la tendencia de toda periodización en generaciones a presentar a las mismas como sujetas una dinámica de mutuas oposiciones, una consideración plural de la poesía del medio siglo permitiría comprender la continuidad que se da entre la lírica de los años más próximos a la guerra y la posterior, de los 70-80. En este sentido, se han establecido tres vectores al margen del realismo social canonizado por la llamada “Escuela de Barcelona”: culturalismo, neosimbolismo y experimentación formal de carácter vanguardista.

Ya Guillermo Carnero (1970) había encontrado en el neopaganismo hedonista de García Baena y el de Francisco Brines los antecedentes del “culturalismo igualmente hedonista y neopagano” de los 70 —cultivado por él mismo y por L.A. de Villena. Gómez Bedate (1990: 1220), por su parte, subraya la conexión de ciertos poetas de los años 50-60 con tendencias estéticas que se afianzan en la poesía de los novísimos y en la de los años 80. Neosimbolismo y culturalismo enlazan a poetas más jóvenes, como Antonio Colinas (n. 1946), César Antonio Molina (n. 1952), o Julia Castillo (n. 1956) con el Ángel Crespo de *Docena Florentina* (1965). El reconocimiento de los novísimos a quienes mantuvieron viva la vanguardia durante la posguerra se prueba por la publicación en editoriales de prestigio, a lo largo de los años 70 y primeros 80, de la obra —hasta entonces dispersa— de poetas como Carlos Edmundo de Ory (1970), Ángel Crespo (1971), Juan Eduardo Cirlot (1974), Gabino-Alejandro Carriedo (1980) y Miguel Labordeta (1983).



constituía por explícita oposición a aquél<sup>4</sup>. Muestra de esa herencia no es sólo una conciencia alerta de la dimensión formal de la poesía, sino, sobre todo, la tematización en sus obras de una búsqueda metafísica. La tensión formal se vuelve, bajo ese designio, exploración de los límites del lenguaje e intento de captar lo que se oculta más allá de los mismos —que coinciden con los de la conciencia racional. Su intención es, por tanto, atisbar la zona de lo real que permanece más allá del lenguaje; aquella que, por oposición al mundo designado, podemos llamar, siquiera provisionalmente, “esfera de lo sagrado”.

El realismo social hegemónico estigmatizó, desde mediados de los 50, todo vanguardismo poético, en términos a los que nos habremos de referir más adelante. Quienes habían trabajado en esa dirección desde la inmediata posguerra dejaron de constituir una activa minoría para pasar a la dispersión total y al silencio. Fue necesario que una nueva generación —la de los novísimos— superase las barreras del aislamiento y la censura para que, desde su atención hacia la poesía europea contemporánea, fuesen reivindicados autores injustamente olvidados, de obra extensa y poética sólida, entre los que destacan Juan Eduardo Cirlot, Carlos Edmundo de Ory y Ángel Crespo<sup>5</sup>.

No son pocos los paralelismos que pueden observarse en las trayectorias de los tres escritores, si atendemos a lo que han dicho los críticos que han considerado sus obras de forma panorámica. En primer lugar, la fidelidad a la vanguardia acerca

---

<sup>4</sup> Como es bien sabido, la *Introducción* de José María Castellet a *Veinte años de poesía española* (1960), verdadero manifiesto del realismo social, declara obsoleta la que llama “poesía de tradición simbolista”. Más adelante estudiaremos detenidamente este aspecto del documento, como contrapunto del ideario poético de Ángel Crespo.

<sup>5</sup> La altura artística alcanzada por cada uno de los tres poetas permite referirse a ellos como un conjunto que sobresale entre los que empiezan a publicar en los 40. Aunque sería impropio hablar de “grupo”, existieron lazos entre ellos y quizá futuros estudios puedan mostrar relaciones intertextuales en sus obras. Ory y Crespo se mantuvieron unidos por la amistad desde que el segundo se incorporó a la aventura postista hasta su muerte en 1995. Más difíciles de recomponer son las relaciones con Cirlot, casi diez años mayor que los otros dos y alejado geográficamente de ellos, en Barcelona. Para calibrar el interés que el autor maduro sintió por el vanguardismo de sus compañeros más jóvenes, basta recordar que Cirlot, en su faceta de crítico y teórico reconocido, incluyó un artículo sobre el Postismo en su *Diccionario de los ismos* (Barcelona: Argos, 1949). Por otro lado, el “Prólogo” que C. E. de Ory (1998) ha escrito para la reciente edición de *El libro de Cartago*, que Cirlot escribió en 1945, ha sacado a la luz la intensa correspondencia que ambos creadores mantuvieron durante la primera década de la posguerra. Además, el poeta barcelonés colaboró en las revistas manchegas de inspiración postista que dirigió Crespo en la primera mitad de los años 50 (Tenemos constancia de los

sus obras —de distintas maneras— a un territorio común con la plástica: Ory y Cirlot investigan las posibilidades icónicas del poema; Crespo, como tendremos ocasión de analizar, partirá de la pintura para la reflexión metapoética. Por esta vía, la palabra les revela su materialidad y su aspecto no referencial, de modo que se convertirá para ellos en posibilidad de conocimiento-expresión de lo inefable, esto es, en símbolo. Finalmente los tres poetas, según exponen sus respectivos editores, ahondan en su conciencia del valor simbólico de la palabra inspirándose, para ello, en la simbología de antiguas tradiciones. La crítica habla de sabiduría védica, en el caso de Ory (véase De Cózar 1978: 71-72), de Cábala y sufismo, en el caso de Cirlot (véanse Azancot 1974: 23 y Janés 1981: 33-34) y de gnoseología hermética, como enseguida veremos, en el caso de Crespo<sup>6</sup>. Estas vinculaciones autorizan a considerarlos como poetas cuya finalidad es el acceso, a través de la escritura, a lo que está más allá del lenguaje. Esta finalidad orienta su vanguardismo tanto como su adscripción simbolista. Desde este punto de vista, críticos bien diferentes (véase, por ejemplo, Azancot 1974: 10; De Cózar 1978: 73; Ramoneda 1994: 31-32) coinciden en reclamar para cada uno de ellos una misma ascendencia literaria: la de los grandes

---

siguientes textos: “Ego”, en *Deucalión*, nº 1, 2º cuadernillo, 1951; “Confesión”, en *El pájaro de paja*, carta 4ª, junio de 1951, y “El pájaro de paja”, en *El pájaro de paja*, carta 10ª, abril de 1954).

<sup>6</sup> Rafael de Cózar, en su “Introducción” a *Metanoia* (1978), de C. E. de Ory analiza la primacía dada por este poeta a la materialidad del lenguaje, en cumplimiento de una de las principales metas del Postismo: la que hace coincidir literatura música y pintura. Según el citado crítico, “la plástica postista, [...] se manifiesta en la creación de umbrales donde la existencia de los seres es vaga y oscura, sin contornos. Todo está en función del Todo —máxima postista— y existe una perfecta armonía sobre el dibujo, como el lenguaje en poesía tiende a despojarse de sus funciones de contenido en favor de la plasticidad misma” (De Cózar 1978: 64). Más que una perspectiva para abordar la forma del poema, la calidad musical y pictórica son una puerta abierta hacia una dimensión espiritual inalcanzable desde el puro “significado racional” de la palabra. Por esta vía, la poética de Ory queda enlazada con la tradición de los grandes poetas europeos que han concebido la poesía como conocimiento (Blake, Goethe, Hölderlin, Novalis) en oposición a la mimesis aristotélica (De Cózar 1978: 66).

Según Clara Janés, editora de la *Obra poética* de J. E. Cirlot (1981), la misma no puede ser comprendida sin referencia al simbolismo hermético, que, como veremos, domina los temas, guía la investigación formal del autor e ilumina sus hallazgos en uno y otro sentido. Según Janés (1981: 33), en “la identificación de fondo y forma que se produce en la obra de Cirlot, el fondo asume el papel de elemento intuitivo y la forma de elemento racional”, utilizado para investigar “en un mundo oscuro, estrechamente vinculado con el hermetismo” tal como establece el propio Cirlot en su *Introducción al Surrealismo* (Madrid: *Revista de Occidente*, 1953). De hecho, ya Leopoldo Azancot (1974), primer antólogo de Cirlot, situaba la práctica vanguardista del poeta en relación con “la revolución poética” “que tuvo lugar a finales del siglo XVIII”, “merced a la cual el poder en el orden de lo sagrado pasó de manos de la burocracia eclesiástica a manos de los poetas”. En virtud de esta relación Cirlot quedaría alineado con una tradición de poetas visionarios que arranca de Blake y Hölderlin y avanza, durante el siglo XIX, con Nerval, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé, para enlazar con el surrealismo del siglo XX (véase Azancot 1974: 10)

poetas visionarios, que han utilizado la escritura como acceso a concepciones de la realidad distintas de las consensuadas en sus respectivas sociedades. La lista está sujeta a variaciones, pero ciertos nombres son ineludibles: Hölderlin, Blake, Nerval, Poe, Novalis...

La finalidad perseguida y el concepto de poesía como género elevado que comparten Ory, Cirlot y Crespo permiten considerar el conjunto de sus obras como un corpus de poesía mayor dentro de la española de posguerra y, como tal, merece una atención más profunda que la que hasta ahora se les ha dedicado. Además de los estudios de contextualización en la Historia literaria española y europea que deberán realizarse sobre estos poetas, parece necesario también —por esa orientación que la crítica señala reiteradamente en su poesía— iniciar estudios destinados a describir cuál es su manera de enfrentarse a una ambición tan característica de la estética moderna —y tan orillada entre nosotros por la crítica literaria— como es la de convertir la obra artística en órgano de descubrimiento de lo sagrado.

### **3. Lugar de Crespo en la poesía española de posguerra: una aproximación**

Es difícil comprender el silenciamiento de la obra de Ángel Crespo a partir de la segunda mitad de los años 60, puesto que, a diferencia de los otros dos poetas citados<sup>7</sup>, él sí participó —desde Madrid— en la lucha contra el régimen y en los intentos por forzar los límites de la cultura franquista. La renovación del interés por

---

<sup>7</sup> Las circunstancias del exilio interior en que Cirlot siguió escribiendo, así como los ejes en torno a los cuales se desarrolla su poesía han sido estudiados por Leopoldo Azancot (1974) y por Clara Janés (1981). Su lugar como reconocido erudito en simbología y en vanguardias europeas le otorga un papel singular entre los intelectuales de su época. Atento a lo que ocurre en Francia y en diálogo directo con Breton, resta sin embargo, voluntariamente al margen de la resistencia cultural catalana en una Barcelona humillada por los vencedores de la Guerra Civil. El carácter restringidísimo de sus publicaciones poéticas, todas ellas casi artesanales y de escasa distribución, justificaría por sí solo el desconocimiento por parte de un público más amplio. Por su parte, Carlos Edmundo de Ory optó por exiliarse a Francia desde principios de los 50 y buscar desde allí los cauces para su experimentación poética. Las etapas de su desarrollo y los fundamentos teóricos en los que se asienta han sido estudiados por Rafael de Cózar (1978) en su “Introducción” a la antología *Metanoia*. Se trata, por lo tanto de un autor que abandonó muy tempranamente las estrecheces del panorama cultural bajo el

su obra y por su papel en la vida cultural de la posguerra empieza a ser evidente en la segunda mitad de los años 80. Antes de proceder al análisis bibliográfico pormenorizado que necesariamente comportará nuestro estudio, será conveniente revisar algunas de las más importantes Historias de la Literatura de las dos últimas décadas, así como las introducciones de los antólogos y editores de Crespo más recientes, pues serán éstos los documentos que mejor definan la posición que la crítica viene reclamando para nuestro poeta dentro del canon de la posguerra .

Ya a finales de los 70 De Cózar (1978: 57) lo consideraba como uno de los fundadores de “un experimentalismo español de auténtico prestigio internacional, dentro del *ghetto* que esta línea representa en el mundo”. El mismo autor subraya también la importancia de la otra gran revista dirigida por Crespo: *Revista de Cultura Brasileña*, donde se inicia la publicación de los trabajos del grupo brasileño “Noigandres”, precedente junto al Letrismo francés, de los nuevos rumbos literarios. M<sup>a</sup> del Pilar Palomo (1988) otorga a Crespo un papel importante en los proyectos para enlazar con las vanguardias de preguerra, sobre todo con las revistas *Deucalión* y *El pájaro de paja*, de inspiración postista. Mérito casi exclusivo de este autor entre los de su generación es el de haber sido “propulsor de literaturas y culturas relegadas” (portuguesa, brasileña, retorromana, aragonesa, en lengua véneta) y difusor de todos los movimientos vanguardistas; “su propia obra —señala Sanz Villanueva (1988: 425)— participa de semejante propósito de apartarse de las formas convencionales”.

La etapa propiamente postista de su producción ha sido excluida de su *Poesía*; él mismo borró muy pronto de su nómina bibliográfica e hizo desaparecer ejemplares de una *Primera antología de mis versos* (1942-1948) publicada en Ciudad Real y en la que figuraban sus primeras composiciones de inspiración vanguardista<sup>8</sup>. Pese a este rechazo de la obra primeriza, el revulsivo del postismo dinamizó en Ángel Crespo un especial compromiso con la investigación poética que habría de determinar toda su trayectoria posterior. Fue la fidelidad a ese imperativo, por encima de toda moda, lo

---

franquismo y que, una vez naufragado el postismo, dejó de participar en los círculos intelectuales y artísticos de la resistencia cultural y política contra el sistema.

<sup>8</sup> Aunque nuestro estudio se centrará fundamentalmente en el corpus de *Poesía* (1996), la que Balcells (1990) ha llamado “prehistoria poética” de Crespo será examinada con mayor detenimiento en el Capítulo I del trabajo antes de entrar en el análisis de la obra reconocida por el autor.

que le disuadió, de participar en el mismo “proceso generacional” que la mayoría de sus compañeros de edad<sup>9</sup>, tal como señala Piedra (1996: 13).

Para Sanz Villanueva (1988: 424), si Crespo fue incluido en la antología más emblemática del realismo social, la de Castellet, *Veinte años de poesía española* (1960) probablemente fue porque “en muchos casos<sup>10</sup> el punto de partida es un estímulo bien reconocible en términos realistas”; pero el antólogo obviaba que, sobre las realidades cotidianas, “Crespo realiza una labor de metamorfosis”; no entendieron, según Bertelloni (1999: 143), que esa inspiración en lo próximo, antes que “de un compromiso ideológico”, nacía “de una visión totalizadora del mundo”. Más tarde, la denominación “realismo mágico” recogería la preocupación —de raíz simbolista— por el significado esencial de las cosas que mantenía Crespo en un momento francamente hostil a todo planteamiento metafísico. En opinión de Piedra (1996: 15) “lo que a Crespo le interesaba entonces de la poesía era lo mágico de la realidad que la enunciaba, y no la frontera que la realidad social comenzaba a hurtar a la verdad poética bajo excusa de una política combativa o una política necesaria. [...] y eso en aquel entonces no es que no estuviera bien visto, es que no se percibía”.

En efecto, las declaraciones de Crespo para la antología de Leopoldo de Luis, *Poesía social* (1965) muestran que su principal preocupación intelectual de aquellos años era no perder de vista un horizonte cultural cosmopolita, capaz de trascender la circunstancia histórica del país<sup>11</sup>. En opinión de Antonio Piedra, “fueron las diferencias de tipo estético con la mayoría de poetas amigos y correligionarios” puestas de manifiesto en estas declaraciones de 1965, “lo que determinó el ostracismo más o menos explícito que cayó sobre la obra de Crespo, desde su salida de España hasta 1971”. Recuerda el mismo autor que aquellos eran “los tiempos del triunfo absoluto de la poesía comprometida con un pacto de sangre entre la *intelligentsia*

---

<sup>9</sup> Por su posición dirigente dentro del que se ha denominado “grupo de los 50”, resulta relevante el balance que hace Jaime Gil de Biedma, en 1986, de la disidencia crespiana —y emotivo, por cuanto entraña de reconocimiento tardío: “Ángel Crespo no ha confundido la literatura con la actualidad literaria. Quizá por ello a su obra, tan actual, tan poco anacrónica ahora como cuando empezó a escribirse, una de las más sostenida y más vivas entre los poetas de nuestra edad—la suya y la mía—, no se le ha dado el relieve, la rabiosa actualidad de almanaque literario que hemos conocido otros. Probablemente Ángel Crespo se ha privado de algunas satisfacciones personales, pero sus versos le dan la razón; ellos ha salido ganando.”(J.G.B. “Presencia de Ángel Crespo”, VV. AA., 1986: 114).

<sup>10</sup> Se refiere Sanz Villanueva a la producción crespiana de los años 50.

española y las consignas de adhesión a las directrices del Partido Comunista. Unos tiempos que ya en los últimos años de los 60, estaban tocando a su fin, pero en los que tal vez precisamente por ello, se endurecían las posiciones para defender el esfuerzo que había realizado con éxito José María Castellet en *Veinte años de poesía española* (1960) a favor de un realismo abiertamente marcado por el cuño marxista<sup>12</sup>, y que Ángel Crespo ataca en sus declaraciones para la antología de De Luis” (Piedra 1996: 15-16). Según el citado crítico, Ángel Crespo pagó su posición señera en medio del panorama poético español de los años 50 y 60 con el autoexilio (desde 1967) y con la poca atención académica prestada a su obra poética dentro de su propio país. “Determinó, entre otras cosas, su involuntaria ausencia en antologías que habrían de tener gran fortuna en los años 70 y 80<sup>13</sup> y catapultaron al mundo académico a poetas que habían estado en relación continua con él durante los últimos años de su época madrileña, y sobre todo publicando en las páginas de *Poesía de España* que Ángel Crespo había fundado y dirigido entre 1960 a 1963 juntamente con Carriedo [...], uno de los primeros puntos de reunión de quienes habrían de tomar, más tarde, el nombre de Generación del 50” (Piedra 1996: 15).

Como alternativa al realismo programático de su generación, Crespo ofrece una mirada trascendida sobre la realidad más inmediata, de suerte que ya en los años 50 empezó a calificarse como “mágico” su realismo, denominación que apunta a la componente simbolista de su poética<sup>14</sup>. En la misma línea, otra aportación crespiana

---

<sup>11</sup> Dichas declaraciones se recogen y analizan en el capítulo I.5. de esta tesis

<sup>12</sup> “Baste recordar que tanto Juan Goytisolo como su hermano Luis, García Hortelano, Jesús Fernández Santos, Armando López Salinas, Jesús López Pacheco, Alfonso Sastre, José María Caballero Bonald, José Agustín Goytisolo, Ángel González, Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral y un largo etcétera, todos ellos fueron militantes, simpatizantes o compañeros de viaje del Partido Comunista e hicieron suya en sus primeros libros, una concepción del arte y la literatura basada en un marxismo extraído con frecuencia de lecturas de Lukács y Brecht, en publicaciones en lenguas extranjeras, ya que los textos de uno y otro no circularon en castellano hasta bien entrados los sesenta”(Riera 1988: 252).

<sup>13</sup> El autor señala en nota las antologías de José Batlló, *Antología de la nueva poesía española*, Barcelona, El Bardo, 1968; Antonio Hernández, *Una promoción desheredada: La poética del 50*, Madrid, Zero, 1978; Gustavo Correa, *Antología de la poesía española 1900-1980*, 2 vols. Madrid, Gredos, 1980.

<sup>14</sup> Ramoneda (1994: 15 y 26) apunta algunas notas que justifican implícitamente la denominación “realismo mágico” por la presencia simultánea de lo real y de su oculto significado simbólico: si es cierto que “los elementos de la naturaleza, los animales y los enseres humildes de la vida cotidiana revelan una inquietante capacidad inquisidora o se convierten en símbolos de las servidumbres y grandezas humanas”, no es menos cierto que “estamos ante el surgir de las cosas creadas de nuevo en el papel, transfiguradas, pero reales”.

unánimemente reconocida por la crítica consiste en haber iniciado el interés poético por el mundo del arte, buscando en cada obra su particular visión mágica y transmutadora de la realidad. Es éste el Crespo en quien se reconocerá un antecesor del culturalismo de los novísimos: “los espacios italianos de *Docena florentina* (1966) avanzan aficiones muy extendidas años después” (Sanz Villanueva 1988: 424)

Pilar Palomo ve en la reflexión sobre las artes plásticas el punto de partida de otro de los aspectos recurrentes de la poética crespiana: la metapoésía. En el quehacer artístico, plástico o poético, “las manos buscan signos” para “reducir a sistemas materiales/ todo lo que del hombre se apodera”, según reza el poema “La pintura”. Insiste la autora en lo insólito de los planteamientos poéticos en los años en que Crespo los sostenía: “la fecha de composición del poema —1955— basta para comprender la posición estética al margen de lo establecido: [...] Asistimos, en la poética de los cincuenta, a un concepto de *sublimación* de la realidad, no a su *copia*” (En Valbuena 1983: 649).

En oposición al predominio del uso referencial de la palabra en la poética del realismo social, Sanz Villanueva (1988: 425) atribuye a Crespo “fe en la capacidad fundadora y descubridora de la palabra poética” como elemento que define el “sustrato [...] unitario en cuanto a las metas del poeta”. Para Piedra (1996: 23) esa “fe sin fisuras en la palabra poética” confiere a Crespo “una inteligencia que le sitúa en el nivel de los grandes líricos de la Europa moderna. La indagación metapoética llevada a cabo experimentalmente sobre el sustrato material de la poesía es punto de partida para una reflexión metafísica, pues, “como para todo poeta que medita sobre la esencia de la poesía, la cuestión capital sigue centrándose en la expresión poética como traducción de lo inefable”. La divisa del poeta es “hacer sitio a las palabras que pugnan por abrirse” y “no emergen como decoración, sino como realidad creada”, portadora de un mensaje de lo ignoto “a la experiencia cotidiana y enmudecida del yo” (véase Piedra 1996: 26). De la reflexión sobre el hálito mágico de lo real y sobre la dimensión ontológica de la poesía, parte el tema crespiano de los dioses —con entidad destacada a partir de *Claro: oscuro* (1978)—, que constituyeron “una gran novedad en la poesía española del momento”. Estas figuras representan “la eterna numinosidad” (Piedra 1996: 27) y despiertan evocaciones “más incorpóreas y más ambiguas que las habitualmente asociadas con los dioses de la mitología grecolatina”

y “se van revelando [...] como símbolo de la belleza y de las perfecciones del mundo, de las verdades celosamente guardadas en las cosas y de las más altas, nobles y auténticas aspiraciones e inquietudes de la humanidad”. Con los dioses se da un paso desde “la concepción animista del universo [...] a la teofanía, a la revelación de un sentido oculto que lo revela todo” (Ramoneda 1994: 29-30).

En colecciones sucesivas, las figuras de los dioses irán perdiendo “la materialidad de su evocación antropomórfica o zoomórfica hasta transformarse en los elementos primordiales y divinos de *El Ave en su Aire* (1885) y del posterior, *Ocupación del fuego* (1990)” Esta evolución hacia una revelación cada vez más elemental es fruto del “poder sintetizador que [...] caracteriza” a Crespo y gracias al cual, “ha ido desvelando en su obra toda una búsqueda interior de la naturaleza de lo divino” (Piedra 1996: 27); es un desnudamiento que implica una asimilación cada vez más compleja de la realidad y que le permitirá mostrar que “la armonía del universo consiste en un dinámico equilibrio de tensiones entre los contrarios” y le llevará a “intentar apresar lo eterno y lo no sometido a las contingencias temporales” (Ramoneda 1994: 29-30). “Cada vez más convencido de que sólo lo trascendente puede dar sentido y valor a lo inmanente”, en *El ave en su aire*, (1985) y *Ocupación del fuego* (1990), se intensifica, mediante “una máxima depuración formal”, “la agudización de las percepciones sensoriales y extrasensoriales, la profundización en lo mítico, sagrado y simbólico”, la conciencia de “la pluralidad del yo”, el descubrimiento de “las redes secretas que establecen entre sí los seres” y de “la esencia real de las cosas”, en orden a “apresar los más hondos y complejos significados del Cosmos” y, en definitiva, a “poner en contacto lo real con lo metafísico y nuestro mundo de apariencias, con lo absoluto” (Ramoneda 1994: 31-32).

Para el mismo Ramoneda (1994, 31-32), en la búsqueda interior de que dan cuenta los últimos libros de Ángel Crespo, es fundamental “la interiorización [...] de la tradición esotérica que, desde los presocráticos, y a través de las diferentes ramas del hermetismo metafísico, informadoras de la obra de Dante, San Juan de la Cruz, Giordano Bruno, Milton, Goethe, Novalis, Blake, Poe, Lautréamont, Michaux y Pessoa, entre otros muchos, llega hasta hoy”. Piedra (1996: 27) llega a afirmar que la inquietud metafísica del poeta “está unida a experiencias extraordinarias de tipo



iniciático”. Ambos críticos citados coinciden en considerar la adscripción hermetista de Crespo como la clave de “donde emerge su visión de la equivalencia entre los contrarios y la unicidad de lo diverso” (Piedra 1996: 27). En la progresiva fusión cobra cuerpo “el viejo sueño de reducir a unidad lo diverso y contradictorio”, de eliminar las “limitaciones espaciales y temporales”, “lo anecdótico y circunstancial”, para penetrar en los misterios “de cuanto es y existe, de ascender, en busca de las verdades últimas de las cosas y de sí mismo”. Se trata, en definitiva, de “convertir la poesía en gnoseología, es decir, en demorada búsqueda del conocimiento” (Ramoneda 1994: 32).

#### **4. Plan de trabajo**

Con la presente tesis doctoral me propongo seguir el modo en que Ángel Crespo va realizando, a lo largo de toda su producción poética, esa búsqueda que los críticos reconocen. Para ello, ensayaremos una interpretación de cada uno de sus libros —en las versiones y en el orden que se presentan en *Poesía* (1996)— con el fin de llegar a unas conclusiones que valgan como interpretación global de toda su obra, entendida como intento de superar las barreras del lenguaje y de ampliar los límites de la conciencia. Empezaremos examinando su primer recopilatorio, *En medio del camino* (1971), con la intención de desentrañar el significado más profundo del que se llamó su realismo mágico y las implicaciones de su principal mecanismo de simbolización, la alegoría. Analizaremos también en el primer capítulo la crisis que desencadena en Crespo la voluntad de responder a la consigna de un realismo marxista en los años 60 y cómo la misma se resuelve con la definitiva afirmación de una realidad más allá de los parámetros de comprensión racional.

El segundo capítulo de nuestro estudio estará dedicado al análisis de los libros incluidos en *El bosque transparente* (1983), que atestiguan la toma de conciencia del mito como instrumento de comprensión no conceptual de la realidad. El logro máximo de esta etapa serán los dioses, nombre y figura dados a la intuición de una realidad *otra*, avistada merced a una palabra puesta al servicio de la imagen y sometida a la tensión irresoluble de la paradoja. La revisión del pensamiento

crepiano sobre el mito deberá completarse, en el capítulo III, con la lectura de *Parnaso confidencial (1977-1995)* y *Amadís y el explorador (1971-1995)*, colecciones gestadas a lo largo de varias décadas, que contienen las reflexiones más maduras y distanciadas de Crespo acerca de la función y poder del mito.

El planteamiento metapoético constante en la obra crepiana hace que aflore a la letra del texto no sólo el producto de la creación mítica, sino también las condiciones en que éste se hace significativo de una determinada visión del mundo. A partir de *El ave en su aire* (1985), la poesía de Crespo toma un sesgo marcadamente metapoético y se pregunta si la estructura de la conciencia se modifica cuando se abre a una realidad que concibe más allá de sus propios límites. Por ello, en el capítulo IV de esta tesis analizaremos cómo la poesía desvela las fronteras del mundo humano — la palabra, la percepción, el yo—, y se transforma en instrumento de la intuición para, desde el lenguaje mismo, intentar trascenderlas.

El propósito que se despliega en *El ave en su aire* está guiado por una voluntad de comprensión unitaria de lo existente, que se aparecerá aún más clara en *Ocupación del fuego* (1990), como veremos en el capítulo V de este estudio. Se trata de la última colección publicada en vida por el poeta y responde al intento — parcialmente fallido, nos parece— de cifrar todas las analogías y todas las paradojas de su visión del mundo en un símbolo único. Para llegar a las consecuencias de mayor calado en su análisis, empezaremos considerando el paralelismo entre los planteamientos artísticos y teóricos de Crespo y los del pensamiento hermenéutico simbólico que arranca del Círculo Eranos, fundado en el año 1933 alrededor de C. G. Jung. A la luz de estas coincidencias, las referencias a la tradición hermética que el poeta incluye en sus versos podrán interpretarse en orden a su vinculación con el pensamiento contemporáneo y no sólo a tenor de su erudición.

El tercer volumen de *Poesía* incluye un extenso corpus de textos, muchos de las cuales el poeta no tuvo tiempo de revisar y organizar para su publicación definitiva, y cuya responsabilidad ha quedado, pues —al menos parcialmente—, en manos de los editores. Quizá hubiese bastado este criterio para excluir de nuestro análisis dichas obras. Sin embargo, entre ellas destaca, por su unidad compositiva, *Iniciación a la sombra*, serie escrita durante los últimos días de la vida de Crespo y publicada póstumamente en 1996. Amén de ser un testamento literario de primer

orden, en ella nos ha parecido encontrar, de forma aún más acabada que en *Ocupación del fuego*, la expresión simbólica de una comprensión unitaria de lo real: una misma búsqueda articularía la obra de Crespo desde *Una lengua emerge* (1950) hasta sus últimos versos. Alentados por esta intuición nos proponemos, en el capítulo VI, establecer una línea de interpretación que permita reconocer, a través de los poemas no publicados en vida, el esfuerzo del poeta por superar la crisis en que termina *Ocupación del fuego* y la configuración de un arquetipo más comprensivo: la sombra, su hallazgo poético definitivo.

## 5. Bases hermenéuticas de este estudio

Se lamentaba Cernuda (1975: 874) de que “la sociedad moderna, a diferencia de aquellas que la precedieron, ha decidido prescindir del elemento misterioso inseparable de la vida; no pudiendo sondearlo —añade el poeta sevillano— prefiere aparentar que no cree en su exigencia”. Ello puede explicar que la crítica, durante décadas, haya escatimado a poetas como Crespo el interés que su calidad literaria merece. También advierte Cernuda que el poeta no debe sumarse a la trivialidad y, por el contrario, “debe contar en la vida con esa zona de sombra y de niebla que flota en torno de los cuerpos humanos”, pues “ella constituye el refugio de un poder indefinido y vasto que maneja nuestros destinos”. Precisamente el desajuste que Cernuda señala sitúa nuestro discurso crítico en un territorio fronterizo donde es difícil mantener el equilibrio: por un lado, nos proponemos dar una interpretación de unos textos que explícitamente se declaran escritos desde la conciencia del misterio; por otra parte, la exégesis que pretendemos aspira a homologarse como discurso científico humanístico en medio de ese mismo contexto social —e intelectual— “que ha decidido prescindir del elemento misterioso”<sup>15</sup>. Esta situación nos impide dar por

---

<sup>15</sup> Pese a los intentos de superación de las dicotomías a las que pronto nos referiremos, la concepción de ciencia y espíritu como puntos de vista opuestos e irreconciliables, tiene vigencia generalizada entre la opinión pública, abonada desde medios intelectuales y científicos del mayor prestigio. La conciencia de estar sosteniendo el discurso socialmente hegemónico explica la ausencia de matices con que se expresa —caso de ser fielmente transcritas sus palabras— el reconocido científico Manuel Toharia,

sentado ningún presupuesto metodológico y nos obliga a hacer una exposición tan completa como nos sea posible de los principios hermenéuticos desde los que nos disponemos a abordar nuestra investigación.

### ***5.1. El valor cognoscitivo del arte y la noción romántica de símbolo***

Las palabras de Cernuda que acabamos de comentar recogen un lugar común que afecta a la concepción de toda actividad artística desde los albores del Romanticismo y que tiene su origen en el cambio de valores que da lugar a la sociedad contemporánea. Al hablar de Cirlot, Azancot (1974: 10) y García de la Concha (1992: 725) coinciden en derivar su poética de la “convulsión ideológica de la segunda mitad del siglo XVIII”, merced a la cual la poesía se convirtió en “elaboración visionaria de la verdad profunda de las cosas y de las zonas profundas de lo suprarreal”. De esta manera al mismo tiempo que el conjunto de la sociedad se seculariza con la Ilustración, la poesía, se haría depositaria de un valor religioso independiente de su temática explícita: “el orden de lo sagrado pasó de manos de la burocracia eclesiástica a manos de los poetas” (Azancot 1974: 10). Este proceso ocurre al mismo tiempo que se pasa desde un concepto de arte como imitación de la naturaleza —con atención a un canon clásico— al concepto de arte como creación. En el examen de ambos fenómenos no puede pasarse por alto ciertas implicaciones que sobrepasan la dinámica de los movimientos literarios para calar en la teoría del conocimiento.

---

director del Museo de las Ciencias “Príncipe Felipe”, en la entrevista que le dedica *El País* (18 de agosto de 2001): “El hombre es una excrescencia química [...] producto de una evolución al azar de elementos minerales” “Todo lo que nos ocurre desde la ideología al amor es un asunto químico [...] No hay ninguna otra explicación científica”. La ciencia y las religiones “no tienen nada que ver la una con la otra. La ciencia trabaja en el terreno de lo racional y la religión en el terreno de lo irracional. Dios no se demuestra, se cree o no se cree, es el primer principio de cualquier teología. La ciencia es lo contrario.” A la pregunta: “¿Se puede ser científico y creer en Dios?”, Toharia responde: “Yo he visto casos en los que ha ocurrido eso, pero a mí me asombra. Por qué vas a estar buscando respuestas racionales en unos casos y en otros te limitas a creer simplemente, a no ser que influya la costumbre de una cultura a la que no quieres rechazar. Allá cada cual con su honestidad”.

### 5.1.1. Justificación del arte y “verdad social”

Para Gadamer —en *La actualidad de lo bello* (1991)— la necesidad de superar la concepción del arte como imitación responde a un problema más general: el de la justificación del arte. Según este pensador, cada vez que se produce en el conjunto de la sociedad un cambio en el modelo preeminente de verdad, el arte, que aún sigue expresando el modelo tradicional, necesita de una justificación<sup>16</sup>.

La tesis del pasado del arte<sup>17</sup> entraña que, con el fin de la antigüedad, el arte tiene que aparecer como necesitado de justificación [...]. Esta justificación la llevaron a cabo en el curso de los siglos, la iglesia cristiana y la fusión humanista con la tradición antigua de ese modo tan magnífico que llamamos arte cristiano de occidente.

No se puede negar que el arte de entonces, que se justificaba en una unión última con todo el mundo de su entorno, realizaba una integración evidente de la comunidad, la Iglesia y la sociedad, por un lado, y la autocomprensión del artista creador por otro. Pero nuestro problema es precisamente que esa integración ha dejado de ser evidente y, con ello, la autocomprensión colectiva del artista ya no existe (y no existe ya en el siglo XIX). Ya entonces comenzaron los grandes artistas a sentirse más o menos desarraigados en una sociedad que se estaba industrializando y comercializando, con lo que el artista encontró confirmado en su propio destino bohemio la vieja reputación de vagabundos de los antiguos juglares. En el siglo XIX todo artista vivía en la conciencia de que la comunicación entre él y los hombres para los que creaba había dejado de ser algo evidente. El artista del siglo XIX no está en una comunidad, sino que crea su propia comunidad, con todo el pluralismo que corresponde a la situación y con todas las exageradas expectativas que necesariamente se generan cuando se tienen que combinar la admisión del pluralismo con la pretensión que la forma y el mensaje de la creación propia son los únicos verdaderos. Esta es, de hecho la conciencia mesiánica del artista del siglo XIX, que se siente como una especie de “nuevo redentor” en su proclama a la humanidad: trae un nuevo mensaje de reconciliación, y paga con su marginación social el precio de esa proclama, siendo un artista ya sólo para el arte.

(Gadamer 1991: 36-37)

De cuanto expone Gadamer, se inferiría una disonancia en la idea de ‘verdad’, que, a partir del s. XIX, habría dejado de ser la misma para el creador y para la sociedad receptora de la obra. Por el contrario, a partir del Romanticismo se acentúa la diferencia entre la verdad que expresa el poeta y la verdad que fundamenta la vida colectiva, en una sociedad que, de la mano de la industrialización, consagra los

<sup>16</sup> El menosprecio del arte por parte de Platón, efectuado desde el modelo socrático de verdad, obedecería a razones similares, y también la actitud de los iconoclastas en el medievo bizantino (véase Gadamer 1991: 29-31).

<sup>17</sup> El autor se refiere a la defendida por Hegel en sus lecciones de estética (véase Gadamer 1991:32).

valores del pragmatismo burgués. Así pues, el desarraigo personal convertido en “nuevo mesianismo” —contra los aspectos degradantes de la secularización— y la superación del concepto de arte como *mimesis*, aparecen como aspectos complementarios de un mismo proceso. La justificación del arte que, según Gadamer, se hace necesaria a partir de finales del s. XVIII, da como resultado, en la estética del idealismo alemán, la atribución de un valor cognoscitivo a la obra artística. En ella confluyen ahora la verdad íntima del individuo con la verdad trascendente, y se oponen ambas a la verdad utilitaria que regula el intercambio social. La conexión entre verdad íntima individual y verdad trascendente absoluta, en cierto sentido, reformularía la correspondencia tradicional entre microcosmos y macrocosmos. En esa correspondencia se basa la identificación, propuesta por algunos románticos mayores, entre discurso poético y discurso religioso.

### **5.1.2. Teoría de la imaginación, según S. T. Coleridge**

Una buena síntesis del pensamiento romántico acerca del valor cognoscitivo de la obra artística es la presentada por Samuel Taylor Coleridge en su *Biographia literaria* a partir de las lecciones impartidas por Schelling en Jena durante el curso académico 1798-99 (véase Marí 1979: 196).

Coleridge parte de la premisa kantiana de que la imaginación es capaz de crear obras superiores a las de la naturaleza, pero como los idealistas, cree que ello se debe a que la imaginación individual —*secondary imagination*— participa del poder creador de la naturaleza —*primary imagination*<sup>18</sup>. Por medio de esta fuerza vital de la imaginación —que en ningún caso puede ser confundida con la mera fantasía—, el hombre une su mente, ella misma sujeta a las leyes naturales, al espíritu de la naturaleza, y, con él, se articula para dar lugar a las formas artísticas. La obra de arte

---

<sup>18</sup> The imagination then I consider either as primary, or secondary. The primary Imagination I hold to be the living owner and prime agent of all human perception, and as a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I am. The secondary Imagination I consider as an echo of the former, coexisting with the conscious will, yet still as identical with the primary in the kind of its agency, and differing only in degree and on the mode of its operation. It dissolves, diffuses, dissipates, in order to recreate: or where this process is rendered impossible, yet at all events it

es el resultado de la “coalescencia” de la mente con la naturaleza, un proceso en el cual los términos originales —el sujeto y el objeto— están alterados para representar la unión y reconciliación entre la naturaleza y lo que es distintivamente humano<sup>19</sup>. En esta unidad moldeada por la idea moral, se cumple una síntesis supraconceptual y supradiscursiva.

Coleridge ofrece su propia explicación de cómo se llega a la síntesis mediante el trabajo de la imaginación, de manera que aporta importantes elementos para calibrar el valor cognoscitivo de la obra artística. En el mundo objetivo, la *imaginación primaria* actúa como en un presente eterno, “co-instantáneo”; en la obra de arte, la imaginación permite presentar también de manera simultánea lo que en realidad es producto de procesos discursivos y morales (“reflexion, freedom and choice”) que la inteligencia individual desarrolla en el tiempo<sup>20</sup>. Queda claro, por lo tanto, que lo que el artista debe imitar para crear tales síntesis no es la naturaleza en cuanto dato, sino en cuanto fuerza creadora<sup>21</sup>. Tras los pasos de Schelling, Coleridge infiere un poder nouménico a partir de las formas manifiestas en el plano fenoménico y reconoce que la correspondencia entre los dos planos de la inteligencia sólo puede reconocerse desde un acto de fe, pues de la veracidad de dicha correspondencia sólo puede responder la divinidad:

The idea which puts the form together cannot itself be the form. It is above form, and is its essence, the universal in the individual, or the individuality itself, – the glance and the exponent of the indwelling power.[...]

---

struggles to idealize and to unify. It is essentially vital, even as all objects (as objects) are essentially fixed and dead. (cit. Ellmann y Feidelson 1965: 42)

<sup>19</sup> “Art [...] is the mediatrix between, and reconciler of nature and man. It is therefore, the power of humanizing nature, of infusing the thoughts and passions of man into every thing which is the object of his contemplation; colour, form, motion and sound are the elements which it combines, and it stamps them into unity in the mould of moral idea” (cit. Ellmann y Feidelson 1965: 43).

<sup>20</sup> “The wisdom in nature is distinguished from that of man by the co-instantaneity of that plan and the execution [...] In man there is reflexion, freedom and choice; he is therefore, the head of visible creation. In the objects of nature are presented, as in a mirror, all the possible elements, steps and processes of intellect antecedent to consciousness, and therefore to the full development of the intelligential act [...] Now so to place these images, totalized, and fitted to the limits of the human mind, as to elicit from, and to superinduce upon, the forms themselves the moral reflexions to which they approximate, to make the external internal, the internal external, to make nature thought, and thought nature,—this is the mystery of genius of Fine Arts”. (cit. Ellmann y Feidelson 1965: 45)

<sup>21</sup> “If the artist copies the mere nature, the *natura naturata*, what idle rivalry [...]. Believe you must master the essence, the *natura naturans*, which presupposes a bond between nature in the higher sense and the soul of man [...] For so only can he hope to produce any work truly natural in the object and truly human in the effect” (cit. Ellmann y Feidelson 1965: 45-46).

The fact that the mind of man in its own primary and constitutional forms represents the laws of nature, is a mystery which of itself should suffice to make us religious: for it is a problem of which God is the only solution. God the one before all, and of all, and through all! –

(cit. Ellmann y Feidelson 1965: 46-47)

### 5.1.3. *Símbolo frente a alegoría*

La reflexión romántica sobre el valor cognoscitivo del arte tiene su más acabado logro en la delimitación de la idea de símbolo como órgano de aprehensión de la realidad operante en la obra artística. La oposición entre alegoría y símbolo adquirió primero la forma de una distinción técnica dentro de la retórica. La necesidad de establecerla, sin embargo, ya es síntoma de un vuelco en la concepción de las relaciones entre lenguaje y realidad, en la conciencia de lo que puede ser expresado a través del lenguaje; encierra, en suma, la posibilidad de una perspectiva diferente respecto a la realidad toda. Como ha mostrado detalladamente José Javier Rodríguez (2001: 16-23) el término ‘alegoría’ designó, en un principio, una práctica interpretativa que acercaba la investigación filosófica a “la centralidad de Homero y las demás fuentes míticas en la educación y en la cultura helénicas”; ya en la antigüedad la noción fue asumida dentro de los tratados de retórica y poética, y descrita como una técnica precisa para la producción de textos. Su significado habitual como “metáfora continuada” lo adquirió en ese contexto clasificatorio y operativo, que concibe el lenguaje figurado como “mera opción estilística, ventajosa [...] para la eficacia comunicativa o para el relieve estético del texto, pero que no afecta en absoluto a la naturaleza de su sentido” —el cual podrá ser explicitado “sin pérdida alguna, por medio de *verba propria*”.

Esta concepción, mantenida hasta las poéticas neoclásicas, empieza a quebrarse en la segunda mitad del siglo XVIII. Ya Pope, al exigir “the sound must seem an echo to the sense” está pidiendo que la relación arbitraria entre los dos planos del signo se sustituya en poesía por un lazo necesario: “los tropos y figuras dejan de ser [...] un *plus* ornamental de la imitación poética” para convertirse en “los mecanismos por los que el lenguaje de la poesía motiva la relación” entre significado y significante. Un paso más allá, para los románticos, la expresión figurada pierde la condición de código secundario “y adquiere el reconocimiento de su carácter



propio”; comienza a pensarse en el poema como “la única expresión propia para su propio mensaje”. El término “alegoría” será utilizado entonces “para designar el viejo modo de entender el lenguaje figurado y, consiguientemente, la poesía (y el mito). Más aún, desde el punto de vista romántico “mito y poesía resultan desnaturalizados cuando se conciben como mensajes gratuitamente velados, reductibles de una vez por todas a términos conceptuales. Por el contrario, “mito y poesía expresan veladamente su propio ser velado”. La nueva categoría que los define es el símbolo, bajo cuyo espectro, en la poesía “recibe una expresión indirecta lo que sólo se puede concebir de tal modo, lo que sólo se concibe por medio de tal expresión, lo que nunca surgiría ni podría comunicarse a través de *verba propria*”.

De la exposición de José Javier Rodríguez (2001) se deduce que, con el descubrimiento de su profundidad de símbolo, la poesía se legitima a sí misma para intuir y descubrir la realidad que escapa al acervo conceptual del idioma en su uso comunicativo corriente. Por lo mismo, el romanticismo descubre, según Luis Gargalza (2001: 254) “la necesaria implicación del sujeto-intérprete en la interpretación”, pues el sujeto “deja de ser una mera entidad formal” para identificarse con el ser humano en toda su extensión”. “Se acepta la imposibilidad de alcanzar una comprensión completa”, pero ello pone “a cada época, a cada cultura y a cada individuo en una originaria situación de igualdad de derechos a la hora de interpretar”.

Todorov recoge en *Teorías del símbolo* (1981)<sup>22</sup> un interesante fragmento en el que Schelegel, al sugerir ciertas puntalizaciones terminológicas a Schelling, aclara convenientemente cuál es el objeto del arte y cómo éste lo representa:

Para Schelling, *lo infinito representado de manera finita* es la belleza, definición en la cual ya está incluido lo sublime, como es forzoso. Estoy enteramente de acuerdo con esa definición; sólo preferiría mejorar esa expresión de este modo: lo bello es una representación simbólica de lo infinito. De ese modo se aclara hasta qué punto lo infinito puede aparecer en lo finito [...] ¿Cómo puede llevarse lo infinito a la superficie, a la aparición? Sólo simbólicamente, mediante imágenes y signos [...]. Hacer poesía (en el sentido más vasto de lo poético que es el fundamento de todas las artes) no es otra cosa que un eterno simbolizar.

---

<sup>22</sup> En esta obra, el autor estudia exhaustivamente las variantes de la oposición entre símbolo y alegoría en los principales autores del Idealismo y Romanticismo alemanes. A ella remitimos para el análisis documental de las vicisitudes que dan lugar a la noción romántica de símbolo.

(cit. Todorov 1981: 279)<sup>23</sup>

Según Todorov (1981: 281) “símbolo” aún tenía un sentido indeterminado hacia 1790, cuando era considerada sinónimo menos habitual de “alegoría”, “jeroglífico”, “cifra” o “emblema”. El primero en formular la oposición entre símbolo y alegoría en un texto pensado para la publicación fue Goethe, en *Sobre los objetos de las artes figurativas* (1797), pero la dicotomía se había ido forjando en su correspondencia con Schiller de los años inmediatamente anteriores. La oposición símbolo/alegoría se hace operativa en otros textos críticos de Goethe de las primeras décadas del s. XIX (véase Todorov 1981: 280-289). Pero sólo en la última de sus formulaciones llega el poeta a distinguir símbolo y alegoría no sólo por la manera de tratar, sino por el objeto que tratan:

La alegoría transforma el fenómeno en concepto, el concepto en imagen, pero de tal manera que el concepto permanezca siempre contenido en la imagen y que se pueda aprehenderlo enteramente y expresarlo en ella. La simbólica transforma el fenómeno en idea, la idea en imagen, de tal manera que la idea siempre persiste infinitamente activa e inaccesible en la imagen y que, aunque dicha en todas las lenguas, permanece indecible.

(cit. Todorov 1981: 288)

Observemos que, en la formulación goethiana, el grado de abstracción no es el mismo en uno y otro caso: la alegoría se entiende como figuración de un *concepto*, juicio lógico que pertenece estrictamente al plano de la razón; el símbolo se concibe como “aprehensión global e intuitiva” de una *idea*, que al “permanecer indecible” y desbordar el concepto, escapa también a la razón<sup>24</sup> (Todorov 1981: 288).

---

<sup>23</sup> El fragmento citado pertenece a *Die Kunstlerhere (La doctrina del arte)*. La cursiva y la omisión de fragmentos es de Todorov.

<sup>24</sup> En la estela de Goethe, Humboldt apunta, aún más claramente, a una diferencia ontológica entre lo significado en la alegoría y lo que se hace accesible a través del símbolo: “En las representaciones alegóricas una idea claramente pensada se vincula arbitrariamente con una imagen [...]. En los símbolos verdaderos y auténticos[...]mientras que parten de objetos simples y naturales llegan a las ideas que no conocían antes y que son eternamente inalcanzables en sí mismas, sin que se las despoje de su propia naturaleza [...] Pues es propio al símbolo que la representación y lo representado, en constante intercambio, inciten y fuercen al espíritu a demorarse largamente y a penetrar más profundamente, mientras que por el contrario la alegoría, una vez encontrada la idea transmitida (como en el caso de un enigma resuelto), sólo produce una admiración fría o una leve satisfacción ante la figura lograda con gracia” (En Todorov 1981, 299-300).

Como veremos con más detenimiento en el capítulo I, a partir del Simbolismo y en el lenguaje que éste genera, el concepto de alegoría se aproximará al de símbolo extenso, y, por lo tanto, tenderá a desdibujarse la oposición que, con intención programática, habían desarrollado los

---

románticos. La noción de alegoría que aplicaremos a la poesía de *En medio del camino* no estará enfrentada, sino asimilada a la de símbolo.

#### 5.1.4. *La hermenéutica del símbolo: sentido frente a significado*

La inagotabilidad de las interpretaciones que propone el símbolo abre al infinito el plano del significado, que, conforme va siendo traído al lenguaje, ilumina dimensiones nuevas, también infinitas, del sujeto intérprete. El símbolo, pues, moviliza una hermenéutica del *sentido* —por oposición a la del significado convencional— que se hace extensiva al territorio de todo lo humano.

Al glosar la noción hermenéutica de *sentido* Patxi Lanceros (2001) se remonta al mito como el más primitivo de los discursos. En su opinión, aunque la religión modernamente aparezca como “conjunto de normas y corpus de verdades”, “la experiencia religiosa originaria que se transluce en la multitud de narraciones mitológicas” testifica, por encima de todo “las problemáticas relaciones del hombre *consigo mismo, con el mundo y con el misterio*”<sup>25</sup>. Para Lanceros, estos tres elementos que en Occidente se han separado progresivamente, constituyeron “en los primeros estratos de la humanidad, los tres rostros solidarios de una misma figura, Dios, Hombre, Naturaleza” “(preludio de toda trinidad ulterior), evocación permanente de toda totalidad escindida, de la herida trágica, del sentido fragmentado y roto”.

Al ser el resultado de una conciencia que, desde sus albores, se siente producto de la disgregación, “la primera referencia del pensamiento y del lenguaje [es] el sentido, entendido éste como construcción eventual e inestable, como vínculo vulnerable entre aquellos tres elementos que simultáneamente añoran y rechazan su unidad originaria”. El mito, la palabra-logos y el símbolo son, pues, diversos intentos de “establecer una malla de relaciones que evoque aquella totalidad primigenia” (véase Lanceros 2001: 745)

Pese al carácter primario del sentido como telos de la actividad representativa y cognitiva, “el sesgo del pensamiento moderno” —ya desde Descartes, pero, sobre todo, después de Kant— “no apunta hacia el sentido, sino hacia la *verdad*”. Cabe decir —siguiendo siempre a Lanceros (2001: 745)— que “la aventura moderna es

---

<sup>25</sup> La cursiva es del autor

fundamentalmente epistemológica: enuncia las condiciones de la certeza, ausculta los límites de la razón, estudia las variables formas de adecuación entre el hecho y la palabra, entre el sujeto y el objeto, entre el pensamiento y el mundo”. El racionalismo construye el pensamiento sobre una norma “veritativo-funcional” pero se desentiende en gran medida de la tarea de la construcción y reconstrucción del sentido. Esta tarea se la adjudican los románticos al símbolo y, haciéndola portadora del mismo, atribuyen a la obra artística un modo propio de conocimiento, distinto del que fundamenta la ciencia moderna.

### **5.1.5. La crítica gadameriana del modelo racional: símbolo frente a concepto**

En un episodio más reciente del enfrentamiento de los dos modos de conocer que venimos examinando, podría decirse que la obra de Hans Georg Gadamer ha tomado el relevo de la reacción romántica desde el campo de la filosofía. Con *Verdad y método* (1960)<sup>26</sup> el problema de la interpretación es “propuesto como un problema universal, es decir, filosófico y ontológico que afecta, en general, a la reacción del hombre con lo real”. Gadamer se opone a “la pretensión de absolutizar la actitud positivista” y muestra los límites de la misma, “especialmente por su vinculación al método”, de manera que asume “la imposibilidad de alcanzar una fundamentación racional definitiva del conocimiento y del mundo”. Su propuesta “se formula constructivamente en la tesis de la primariedad de que goza la experiencia vinculada al conocimiento estético y al saber ético, un saber que tiene lugar fuera y antes de la experiencia metódica” (Gargalza 2001: 254).

Una de las consecuencias principales de la crítica gadameriana es la redefinición del estatuto de las ciencias humanas, aspecto que afecta directamente a nuestra labor en torno a la poesía. Las “formas de experiencia no-metódica”

---

<sup>26</sup> La obra de Gadamer, piedra angular de la hermenéutica contemporánea, es uno de los principales referentes legitimadores de la labor crítica que quieren abordar estas páginas. Sin embargo, sería excesivo para nuestro propósito —amén de caer fuera de nuestra competencia— la discusión en profundidad del contenido de *Verdad y método*. Por ello, la síntesis del pensamiento gadameriano que presentamos a continuación se atiene a la valoración de un especialista: Luis Gargalza, “Hermenéutica filosófica”, en Ortiz-Osés y Lanceros, dir. *Diccionario de Hermenéutica*, 2001: 252-263.

postuladas por Gadamer acontecerían en lo que Husserl llamó “mundo de la vida”: “un horizonte, más o menos anónimo, que se da acriticamente por válido por el mero hecho de vivir en él y en el que se inscribe cualquier saber particular, constituyendo la “comprensión previa” (Heidegger) que nos inserta en un “círculo hermenéutico”. Para Gadamer “el lugar en que sujeto y objeto se encuentran” va a ser en la misma interpretación y, en último extremo, en “el lenguaje o lingüisticidad que a ambos atraviesa”. Por ello “comprender es ya siempre interpretar”; “lejos de ser un modo de conocimiento entre otros”, la interpretación “constituye el peculiar *modo de ser* del hombre”. Concebida hermenéuticamente, la condición humana, finita, se proyecta en la cultura como “tarea infinita, circular pero impansivo-expansiva, en el interior de la cual no se da observador neutral alguno”, ni siquiera el que se presume positivista. Ello no implica caer en el subjetivismo: “observador y observado pertenecen a un tercer horizonte [—lingüístico—] que los engloba y la interpretación se ofrece como una “fusión de horizontes” que acontece en el seno del lenguaje”. El lenguaje muestra su dimensión trascendental al ofrecerse como “el proceso mismo en el interior del cual alguien puede ponerse como alguien al tematizar algo como algo, y así ambos darse como tales”. La concepción que reduce el lenguaje a mero instrumento para el intercambio de información sobre una realidad supuestamente independiente de él, deja paso a una nueva perspectiva que le reconoce “dignidad gnoseológica y epistemológica” como “órgano de conocimiento y pensamiento” que no es neutro, sino que contiene una “acepción del mundo” (la “Weltansicht” de Humboldt). Por su parte, el mundo objetivo deja de aparecer como ajeno y estático, para tomar la forma de “una realidad dinámica cuyo modo de ser es la misma realización”, “una realidad que sólo es en sus interpretaciones” (véase Gargalza 2001: 254-256).

El razonamiento de Gadamer no deriva desde este punto hacia un relativismo disolvente, sino hacia la reformulación de la pretensión de verdad que justifica las ciencias humanas. “Su especificidad se capta mejor cuando, en vez de tomar como baremo y modelo a la física, se aborda esta cuestión desde la tradición humanística pre-kantiana, que asume el carácter irreductible a método del proceso de “formación”, “no sólo intelectual, sino, y, sobre todo, vital, en el transcurso del cual se accede al conocimiento de la realidad humana”. En vez de un museo de ideas superadas e inservibles, la tradición debe entenderse, según Gadamer, como una “comunidad de

interrogación”; los prejuicios o comprensiones previas introducen al individuo “en un círculo no cerrado o vicioso, sino hermenéutico” y, por lo tanto, “no son un mero obstáculo para acceder a la objetividad de un conocimiento garantizado por el método, sino que tienen un carácter productivo que posibilita la comprensión del sentido perseguida por las ciencias humanas”. Así pues, “la tradición y las interpretaciones previas tendrían la virtualidad de sacar al individuo de su aislamiento e introducirlo en el interior de un diálogo dentro del que se han constituido las ciencias humanas y en el que [el mismo individuo] se va constituyendo”. Participar en ese diálogo requiere “desabsolutizar” cualquier interpretación dada sobre la realidad y entenderla “como respuesta a una pregunta previa, no formulada, que habría que explicitar [...] para apropiársela, para adoptarla como una pregunta propia” (véase Garagalza 2001: 256-258).

La última de las aportaciones de Gadamer que vamos a tener en cuenta constituye una respuesta actualizada a la problemática suscitada a partir de la noción romántica de símbolo. Su proyecto de “universalización de la hermenéutica” le lleva hasta el punto de partida de toda reflexión, es decir, a criticar la preeminencia que en Occidente se ha dado al lenguaje en su forma de proposición lógica, es decir “desde el presupuesto de que su función esencial y primaria es la enunciación”. La lógica del enunciado “privilegia el razonamiento silogístico asimilado al modelo de la matemática, que hace abstracción de todo lo que no sea expresamente dicho o mostrado”; “ello acarrea la expulsión fuera del lenguaje de la parte oscura, de la sombra que proyecta toda proposición en tanto que responde a una voluntad de decir, [...] en tanto que es expresión de la finitud que nos constituye”. En opinión de Gargalza (2001:259), “al poner en cuestión la concepción instrumental del lenguaje, Gadamer se está embarcando en un proyecto de ampliación del modelo occidental de racionalidad” que ha quedado constreñido, a lo largo de los últimos siglos, a “razón enunciativa y técnico instrumental”; su propuesta trata de integrar lo que en ese modelo de lenguaje es rechazado por oscuro “entre lo que se encontraría, por ejemplo, la potencia mitopoética de la palabra, la creatividad” y las posibilidades cognitivas de la figuración, que habían llevado a los románticos a la noción moderna de símbolo.

El hecho de que la comprensión acaezca y esté condicionada por el lenguaje de cada presente ha propiciado una lectura posmoderna de la obra gadameriana, liderada, principalmente, por Gianni Vattimo, quien insiste en la “debilidad” y defundamentación de un pensamiento que no arraiga más allá del lenguaje, y, consecuentemente, en la “vocación nihilista de la hermenéutica” (véase Vattimo 1994: 37-52). En el extremo opuesto, para los seguidores de Durand y de los planteamientos de la Escuela de Eranos, la hermenéutica filosófica se completa con una hermenéutica simbólica, “en la que el lenguaje queda enraizado en los arquetipos y reinterpretado como un simbolismo que emerge de las profundidades del inconsciente colectivo, ejerciendo como mediador entre éste y la conciencia individual y colectiva<sup>27</sup>.”

---

<sup>27</sup> La hermenéutica simbólica, según Gargalza (2001: 61-63), arraiga en el pensamiento de Gadamer a partir de su idea del “metaforismo fundamental” como mecanismo de unión entre el sujeto, el lenguaje y la realidad exterior: “En la dicción, algo que en la vivencia inmediata se da de un modo aislado y en toda su peculiaridad (A) queda vinculado a una palabra que es portadora de un determinado significado más o menos general (B), con lo que es sacado de su aislamiento y su particularidad”; “puesto que (B) no puede coincidir nunca totalmente con (A)”, cuando “se está viendo a (B) como (A) se está llevando a cabo una transposición, una metáfora”, de modo que la más elemental designación conlleva un proceso metafórico, una simbolización”. “Nuestro pensamiento más abstracto es puesto así en conexión con nuestro lenguaje, el cual se desvela ahora como llevando a cabo una previa, y a menudo inconsciente, interpretación metafórica o simbólica en la que lo real comienza a realizarse y determinarse como nuestra realidad. Nuestra realidad sería, pues, el resultado de una interpretación simbolizadora que tiene una potencia ontológica en la medida en que lo real mismo se concibe como teniendo un carácter simbólico en virtud del cual necesita de la interpretación para realizarse”.



## **5.2. El contenido religioso del símbolo**

En la medida en que hace ineludibles los límites del conocimiento racional y asume la existencia de una dimensión incognoscible de la realidad, la noción de símbolo nunca se ha desvinculado de su ascendencia religiosa, por lo cual su legitimidad dentro del pensamiento contemporáneo ha sido siempre problemático, incluso en el campo de las ciencias humanas. El propósito de nuestro estudio merece que nos detengamos sobre algunos aspectos del problema.

### **5.2.1. Filosofías de la sospecha y hermenéutica reductiva**

Siguiendo a Walter Benjamin, Trías (1996: 181<sup>28</sup>) afirma que “los símbolos poseen un espacio propio y específico en el ámbito *religioso* (entendiendo por tal la *religación* relativa a lo *sagrado*)”. Esta es la razón de que el pensamiento moderno —incluida la crítica literaria— manifieste cierta “incomodidad” frente a los símbolos, pues “la tradición ilustrada”, además de caracterizarse, según apuntaba Gadamer, por un lenguaje supeditado al silogismo, “no ha sido suficientemente sensible en relación a la verdad ontológica que encierra el ámbito de lo sagrado” (y del simbolismo, como su forma propia y específica de expresión”).

Las llamadas ciencias del espíritu, que configuran, según Gadamer, el fragmentario panorama del humanismo postkantiano, han asumido, respecto a la religión, los postulados de las llamadas “filosofías de la sospecha” del siglo XIX: las que arrancan de Marx, Nietzsche y Freud, principalmente. Las mismas, según Trías (1996, 155-159), “sutilizan y sofistican” “los estilos inquisitoriales volterianos en relación a la identificación de la religión como *superstición*”. Todas las formas de la “filosofía de la sospecha” tienen en común el proceder a explicar la religión “desde afuera”, partiendo de la premisa racionalista de que la religión, por ella misma, es

---

<sup>28</sup> El autor se remite a Walter Benjamin, *El origen del drama barroco*.

ilusión, ideología, o, en cualquier caso, síntoma de una verdad inconsciente que el analista debe desenmascarar<sup>29</sup>.

### 5.2.2. *La interpretación semiótica del símbolo*

Uno de las consecuencias más notables del prejuicio racionalista contra toda dimensión trascendente de la existencia, ha sido una concepción semiótica — inmanentista— del símbolo, que ha dificultado que el discurso crítico pudiera acercarse a la dimensión religiosa de la poesía de tradición simbolista. “Durante décadas las teorías del lenguaje han efectuado un ímprobo esfuerzo por reconducir las formas simbólicas con las que toda cultura organiza la economía del sentido de la existencia a *signos*. Las teorías estructuralistas y semiológicas, a pesar de sus relevantes diferencias, han sido responsables de esta orientación<sup>30</sup>: los signos pueden

---

<sup>29</sup> Eugenio Trías (1996: 156-158) resume así los diversos enfoques que merecen el nombre de “filosofías de la sospecha: “[En ciertos casos] la religión se concebirá como una revelación de la *esencia absoluta* en forma y figura *representativa*, a mitad de camino entre el arte y la filosofía: una revelación que no ha alcanzado todavía la forma ajustada a la verdad, su forma conceptual. Así la entenderá Hegel y detrás de él sus discípulos ortodoxos. O bien, se entenderá por religión una proyección abstracta y enajenada de la esencia humana, o del hombre como *ser genérico*, incluso el paradigma mismo de toda enajenación del hombre en lo abstracto y separado. [...] El cristianismo, religión del ser humano, habría adelantado, en forma todavía errada, el descubrimiento *antropológico* de la ciencia y de la filosofía verdadera: hasta aquí Feuerbach.

También podrá entenderse por religión la expresión y el síntoma de una *voluntad de poder* que decae, la manifestación de una voluntad enferma que quiere contagiar a toda voluntad afirmativa el sentimiento que envenena sus entrañas: un sentimiento que es en verdad resentimiento, avidez de venganza y lucha a muerte contra todo lo vital y sobresaliente. Así surge un poder sacerdotal, capaz de invertir estimaciones y valores, o de concebir lo simplemente malo, nocivo e indeseable (*Schlecht*) como lo maligno y lo malvado (*Böse*). La religión será entonces, en sus formas más visibles, el contravalor creado por las castas sacerdotales. [...] Has ta aquí Nietzsche.

O bien, por último se dará a la religión el estatuto de una ilusión vanamente enfrentada a la necesidad y al destino (expresados por el “principio de realidad”). En períodos secularizados en los que predomina el *hombre interior* esa ilusión se refugia en la intimidad recóndita del sujeto individual, suministrando todo el florido surtido de las neurosis comunes. La *ilusión religiosa* actúa entonces como motor inconsciente: araña e inmoviliza el cuerpo propio a través de complejos sistemas míticos tal como sucede en la histeria: reglamenta la más íntima y vergonzante privacidad mediante complejos ceremoniales rituales, como ocurre en la neurosis obsesiva; genera construcciones teológicas o teogónicas que acorralan al sujeto desdoblado en la doble figura rotatoria del perseguidor y del perseguido, como acontece en la paranoia; o eleva a estatuto idolátrico el lado muerto y perdido del sujeto desdoblado, en relación al cual el lado vivo del sujeto guarda duelo y viste de luto, como ocurre en la melancolía. El espíritu absoluto hegeliano, la trinidad del arte, la religión y la filosofía, queda en este diagnóstico de Freud y sus seguidores, convenientemente desenmascarado. La religión, en su vertiente artística se manifiesta en la histeria; en su modalidad filosófica y teológica, en la paranoia; y en su aspecto cultural, específicamente religioso, en la obsesividad y en la melancolía.”

<sup>30</sup> De hecho, los intentos de formular el símbolo desde la inmanencia —desde su apariencia de signo alineado en el mismo plano que los fenómenos— vienen desde Kant: podría decirse que son *avant la*

ser analizados y descompuestos en unidades mínimas susceptibles de relacionarse entres sí; pueden, en consecuencia, ser objeto de formas analíticas de carácter nítidamente *racionalista*” (Trías 1996: 180-181).

Así puede verse en el planteamiento pragmático que, desde la semiótica, sostiene Umberto Eco (1990: 275), cuando describe el símbolo en las poéticas de tradición simbolista como “un modo particular de disponer estratégicamente los signos para que se disocian de sus significados codificados y puedan transmitir nuevas nebulosas de contenido”. La “epifanización”<sup>31</sup> se reduce a una violación de las reglas de uso de los signos de Greice, que se toma como síntoma de que el objeto descrito, aquello a lo que se refiere el mensaje, debe desempeñar una función epifánica (véase Eco 1990: 275). Pero puntualiza que “el objeto que se epifaniza no ostenta, para epifanizarse, más títulos que el hecho de haberse epifanizado” al haber sido “colocado estratégicamente en un contexto que, por una parte, lo pone de relieve y, por otra, lo presenta como no pertinente a la semiosis convencional” (véase Eco 1990: 277). Como ese símbolo moderno no es avalado por ninguna mitología, lo infinito se desplaza de estar en su sustancia —de ser lo simbolizado por el simbolizante— a ser una cualidad de su *uso*, de su interpretación<sup>32</sup>:

---

*lettre*, pues anteceden a los intentos románticos de definir el símbolo. En su *Crítica del Juicio* (1790) Kant plantea la posibilidad de que ciertas representaciones lo sean de realidades que jamás pueden ser conceptuadas íntegramente: una obra artística se muestra “dotada de *espíritu*” cuando ocasiona “tanto pensamiento que no se deja nunca recoger en un determinado concepto”, cuando “extiende estéticamente el concepto mismo de un modo ilimitado” y “pone en movimiento la facultad de ideas intelectuales para pensar en ocasión de una representación [...] más de lo que puede en ella ser aprehendido y aclarado.” (Kant 1989: 221) Kant no sitúa los atributos estéticos en un plano trascendente —pues considera infanqueable la barrera entre el sujeto y *la cosa en sí*— pero observa que, de la misma imposibilidad de ser conceptuados, se sigue que pueden desencadenar una exégesis conceptual ilimitada. El desbordamiento de la lógica genera un discurso inacabable, pero por una exclusión “metódica” o “crítica” Kant se abstiene de postular realidades que están más allá de la razón.

<sup>31</sup> Se refiere Eco al concepto de Joyce, expuesto en el capítulo XIX de *Stephe Hero*: “inclinarse sobre las cosas presentes y efectivas y trabajar con ellas para modelarlas de manera tal que una inteligencia despierta pueda ir más allá y penetrar en la intimidad de su significado, aún no expresado” (cit. Eco 1990: 277).

<sup>32</sup> Desde el Dadá cabe concebir la obra artística como pensada para funcionar sólo desde el extrañamiento del receptor, y, por lo tanto, aceptar que tal obra se haga acreedora de una hermenéutica negativa cuyo único horizonte interpretativo sea una pluralidad de significados que se resuelve en ausencia de sentido. Sin embargo, empieza a parecer anacronismo —cuando no prevaricación hermenéutica— leer bajo esta concepción la poesía que arranca del Romanticismo y del Simbolismo históricos. Cuando se afirma, por ejemplo, que “los escritores de la generación de 1850 —y los simbolistas entre ellos— empiezan a saber que la lengua literaria se designa sobre todo a sí misma, a la institución literaria” o que “la poesía de los poetas simbolistas ya no aspira a explicar el mundo, ni siquiera a expresarlo, sino a suplantarlo” (Todó 1987: 13) se corre el peligro de reducir toda la teoría

Su contenido es una nebulosa de interpretaciones posibles. Está abierto al desplazamiento continuo de interpretante a interpretante, ninguno de los cuales podrá obtener jamás una confirmación definitiva del texto. El símbolo sugiere que hay algo que podría decirse pero ese algo nunca podrá decirse definitivamente, porque si no el símbolo dejaría de decirlo.

Hay una única cosa que el símbolo dice con absoluta claridad: dice que es *un artificio semiótico que debe funcionar conforme al modo simbólico*, para hacer funcionar la semiosis ilimitada”

(Eco 1990: 282)

### 5.2.3. *Las poéticas inmanentistas*

El planteamiento de Eco, traducido a los estudios literarios, desemboca en los esquemas reductivos de las poéticas inmanentistas. Por las razones que expone Trías (1996), la teoría literaria contemporánea ha relegado en la idea moderna de símbolo su referencia a una realidad *otra* para hacer hincapié en su autonomía como signo respecto a las normas de la comunicación. Así se ha creído que, lo característico de las poéticas postrománticas y simbolistas es una tendencia radical a objetivar el espacio poético. Pero de ahí se derivará, según Lanz (2001: 629) una doble paradoja irresoluble: “la negación de la capacidad comunicativa del lenguaje implica el establecimiento del discurso poético a partir de un *no-lenguaje* y, a la inversa, la concepción del discurso poético como una manifestación del lenguaje conlleva la aceptación de su función comunicativa y cuestiona implícitamente la autonomía del espacio poético”. En opinión de Lanz (2001: 629) “la tendencia a objetivar el espacio donde acontece el hecho poético a la búsqueda de la pureza absoluta, ha dado lugar a una poética del silencio, cuyo origen moderno puede encontrarse en los silencios

---

estética moderna a una defensa de la arbitrariedad del acto creador, perdiendo de vista la voluntad de conocimiento trascendente que va emparejada a la indagación sobre la no-referencialidad del símbolo y el problema existencial de donde una y otra nacen. A este respecto, no puede ignorarse el entusiasmo con que los círculos literarios parisinos del cambio de siglo –los que se autodenominaron simbolistas– acogieron los compendios esotéricos de Eliphas Lévi, Encausse y Mme. Blavatsky. Tal como Michaud (1946) expone y prueba documentalmente, muchos fueron los artistas e intelectuales de la época que vieron en el renacer de las tradiciones ocultas la posibilidad de formular una suerte de religión ecuménica capaz de dotar de sentido y unidad su labor creadora, tal como en la Edad Media lo había conseguido, en Occidente, el cristianismo. De hecho Michaud (1947) considera al Simbolismo como una superación del Decadentismo, debida al auge de las doctrinas espiritualistas y esotéricas (véase

mallarmeanos. Pero —de nuevo la paradoja— “en el silencio absoluto no hay espacio para el lenguaje, no hay posibilidad para el hecho poético; es más, [entendido como lenguaje del absoluto] la existencia del silencio implica la del lenguaje, y sólo dentro de éste o frente a él adquiere sentido”<sup>33</sup>.

Las poéticas objetivas que han dominado los estudios literarios de los últimos ochenta años han intentado explicar el espacio poético desde una perspectiva exclusivamente textual y lingüística. El concepto de “desvío” ha sido básico en este sentido: la lengua literaria y el discurso poético son concebidos como apartamiento de las normas que rigen el lenguaje corriente. Se trata de una “concepción *inmanentista* de la lengua literaria, por la que el espacio poético sólo puede definirse por una mera diferenciación lingüística, ignorando los elementos extra-textuales que en él convergen”. Según Lanz, el desvío sólo constata que la lengua literaria es *otra*, “pero no facilita ni la magnitud ni el sentido de la diferencia”. Sugiere que “el nivel de poeticidad es mensurable” según el grado de desviación, pero, por lo mismo, permite inferir que “su máxima desviación es el absurdo, como forma extrema de la anormatividad” (véase Lanz 2001: 630). Dichas teorías eluden, en suma, la cuestión del sentido de los símbolos creados a partir del instrumento comunicativo que es el lenguaje.

#### **5.2.4. Nuevos presupuestos legitimadores de la interpretación**

El sucesivo cuestionamiento de las poéticas textuales ha llevado a una *crisis de la literariedad*<sup>34</sup> que afecta a todo el inmanentismo descrito y que se intenta superar desde tendencias que tienen en cuenta la dimensión pragmática de todo texto y reconocen la necesidad de interpretarlo en todos sus niveles de significado y de sentido. Garrido Gallardo, ya en 1982 (*Estudios de Semiótica literaria: 24-25*),

---

*Méssage poétique du symbolisme*, especialmente los capítulos V y VI de la segunda parte, pp 369-419).

<sup>33</sup> Como veremos a lo largo del estudio, la conciencia de esa dialéctica entre silencio y lenguaje es ejemplar en la poesía de Crespo .

<sup>34</sup> Lanz (2001: 631, nota 2) vincula con este concepto a J. M. Pozuelo Yvancos, *La lengua literaria*, Málaga: Ágora, 1983, y M. A. Garrido Gallardo, ed., *La crisis de la literariedad*, Madrid: Taurus, 1987.

advertía que “postular una Sociología de la literatura precisa que no sea antimetafísica, porque si quiere hablar de la literatura en sentido estricto (o sea, como arte) y es antimetafísica, resultará inevitablemente contradictoria” —como ha mostrado ser la de Lukács, acaso la más coherente de todas (véase Garrido Gallardo 1982: 148-149)

En la búsqueda de nuevos enfoques que permitan salir de la crisis planteada, el concepto “ficción” —y otros afines de raigambre también gadameriana— se ha revelado mediador entre la autonomía del texto y la necesidad de reconocer que a través de él se hace efectiva una comunicación: emisor y receptor excluyen el contenido del texto del criterio de verdad que rige en la comunicación corriente. Dentro de esta línea parece muy sugerente la propuesta de Núñez Ramos (1992) en orden a delimitar —como conviene al planteamiento de nuestro trabajo— la dimensión ontológica que la poesía alcanza para el hombre —entendido como ser que se crea a sí mismo— pese a consistir en un corpus de enunciados ficticios de nulo valor en la inmediatez de la vida práctica.

Núñez Ramos (1992) parte del concepto de *juego* —que Gadamer considera “hilo conductor de la explicación ontológica” de la obra de arte<sup>35</sup>. Su “oculta seriedad —dice Núñez Ramos (1992: 33-37)— consiste en que, mediante unas reglas arbitrariamente autoimpuestas, se consigue que la finalidad de la vida, durante un tiempo, sea la actividad que se realiza en ese momento”; esta es la causa de que en el juego se produzca “el encuentro con uno mismo” y se suspenda “el sentimiento de escisión al que la vida práctica lleva”. En el juego se prescinde del tiempo cronométrico y “se reinstaura la percepción de una permanente actualidad ajena al devenir del mundo exterior”, de modo que cada momento vivido reinstaura un “originario eterno presente” y posibilita el sentimiento como forma de conocimiento merced a la suspensión de las restricciones de lo real. Considerado bajo la óptica de esta concepción del juego, “el sentido de un poema no consiste en la aprehensión final de un significado concluso, sino en el sentimiento permanente en el acto de lectura de una implicación con la realidad física del poema sentida como toda la realidad (véase Núñez Ramos 1992: 53). Al ocurrir sólo en el ámbito imaginario, lo

tematizado en el poema no suscita respuesta de orden práctico y sí, en cambio, “un sentimiento de implicación” en una totalidad, distinto de la comprensión intelectual de una realidad objetivada. “La poesía no muestra las cosas en su pura objetividad, sino en su ambigüedad y plenitud, todavía no fragmentada y tamizada por el filtro conceptual del lenguaje, en su riqueza primera, [...] fuera de la relación convencional de significado y significante”. Advierte Núñez Ramos (1992: 62) —como si quisiera distanciarse de los planteamientos de Eco (1990) antes resumidos— que la plurisignificación y ambigüedad de la poesía no puede reducirse a la polivalencia semántica de las palabras, sino que reproduce “la riqueza de las cosas en su relación plena con el hombre”: “el sentido de las cosas requiere que alguien tenga sentido en ellas”; el poema las ofrece, “transmutadas en forma lingüística”, para su “confrontación con la experiencia acumulada en el lector, con su personalidad global”. La presencia de las cosas en el poema, según Dufrenne<sup>36</sup> “nos dice lo que pensamos y experimentamos y, al mismo tiempo, nos ayudan a decirlo, nos ofrece una imagen de nosotros mismos sobre la que aprendemos a conocernos” (cit. Núñez Ramos 1992: 63).

---

<sup>35</sup> Tal es el planteamiento del cap. I, II de *Verdad y Método* (1960; en castellano, 1977: 143-181)

<sup>36</sup> Dufrenne, M., *Le poétique*, Paris: Gallimard 1973, p.130. Cit. en Núñez Ramos (1992: 63)

### 5.2.5. *Recapitulación: Símbolo y sentido en su dimensión antropológica*

En términos gadamerianos, afirma Núñez Ramos (1992: 61) que “los enunciados referenciales agotan su sentido en su valor existencial, en su valor de verdad”; en oposición a ellos, el juego poético “obedece al impulso de una búsqueda de sentido que aleje de la trivialidad a las representaciones imaginarias”. De este modo, en las categorías de juego o ficción reencontramos —ahora desde la teoría literaria— la noción de *símbolo* como testimonio de un *sentido*. Pero ahora símbolo y sentido desbordan lo lingüístico y lo literario para dejar entrever un trasfondo antropológico como anticipo y plenitud, respectivamente, de niveles de realidad que desbordan el plano racional, pero que influyen sobre él y lo orientan. La conexión de ambos términos con la idea de mito hace que su dimensión religiosa aparezca de nuevo insoslayable<sup>37</sup>, y ésta debería ser reexaminada desde premisas aconfesionales y científicas —aunque no por ello positivistas.

---

<sup>37</sup> Símbolo, mito y rito son nociones fundamentales de una *antropología de lo sagrado*, de la cual se habla a lo largo de la segunda mitad del siglo XX y en la constitución de la cual confluyen varios intentos contemporáneos de superar la impronta de las “filosofías de la sospecha” en el estudio de los fenómenos religiosos. Tal como presenta esta disciplina Julien Ries (1995: 14), “su objeto es el estudio del *homo religiosus* en tanto que creador y utilizador del conjunto simbólico de lo sagrado y como portador de unas creencias religiosas que rigen su vida y su conducta”. Se interesa de modo interdisciplinar por el hombre que, en tanto que hombre, ha llegado a ser *homo religiosus* (termino acuñado por Mircea Eliade para designar al hombre que, a partir de un momento de su evolución, objetiva su sentimiento de la trascendencia en una estructura religiosa) Se consideraba *Das Heilige (Lo santo)*, de Rudolf Otto como la obra fundadora de esta nueva antropología religiosa, pues considera la experiencia humana de lo sagrado como experiencia de lo trascendente y lo inefable, convencido de que “la similitud de las formas y la convergencia de tipos sin filiación entre las religiones constituyen una prueba de la unidad de las tendencias del alma humana” (Ries 1995: 27), por lo cual, la perspectiva de lo sagrado es un elemento esencial y estructural de la misma alma. Se distancia así del anterior comparatismo de Durkheim, quien aún desde los postulados de la “filosofía de la sospecha” interpreta lo religioso como pervivencia de las formas arcaicas de organización social. Dumézil, en la línea de Otto, formuló los grandes rasgos de la mentalidad indoeuropea arcaica: tres funciones sociales (sacerdotes, guerreros, productores) que determinan las funciones de los dioses a otros tantos niveles; de este modo demostró que las religiones antiguas no son un agregado de mitos o ritos inconexos, sino sistemas coherentes que sólo se explican “por referencia a la creatividad del espíritu humano y del hombre religioso, observador del universo, hermeneuta del cosmos y creador de la cultura” (Ries 1995: 33-34). Mircea Eliade, con la publicación en 1949 su *Tratado de Historia de las religiones* proponía un giro en el planteamiento de esta ciencia. Siguiendo a Dumézil concibe todo fenómeno religioso como ligado a un contexto socio-económico y cultural, pero ello siempre en función del *homo religiosus* es decir, no interpretando esos elementos desde el punto de vista desacralizado del hombre occidental contemporáneo. Examinar la conducta del *homo religiosus* supone contemplar el compromiso del hombre, en su totalidad, con lo absoluto: su voluntad, de su inteligencia, su imaginación, de su potencial como *homo faber* y *homo symbolicus*. De ahí que



Ortiz-Osés define el sentido como “sutura simbólica de una fisura real”, que, según Neumann, ocurre en la plenitud originaria donde “el mundo y la psique son todavía uno”<sup>38</sup>. Según Lanceros (2001: 746), aunque las versiones de la ruptura primigenia son muy diversas, hay “una experiencia múltiple y unánime de la que dan cuenta todas las mitologías, todos los relatos cosmogónicos, todos los textos que nos hacen llegar la primitiva palabra humana”. El desgarramiento primitivo desata añoranza del paraíso y anhelo de la tierra prometida, símbolos, a su vez, que tienen efecto para el hombre en cualquier etapa de su evolución y, según Neumann, virtualidad, “no sólo en el arte y la religión sino también en el acontecer vivo del alma individual: el arquetipo de la ruptura está en la base del imaginario colectivo” y su dotación simbólica actualiza perpetuamente la búsqueda de sentido. Así pues, según Lanceros (2001: 749), el símbolo “asume la fisura” y “mira directamente hacia el abismo, hacia el enigma frente al cual no se puede decidir si es plenitud o vacío”. Como palabra, “actúa contra el imperativo wittgensteniano de callar lo que no se puede hablar”<sup>39</sup> y “opera en aquel lugar donde se da una radical inadecuación entre significado y significante”, allí “donde dimite el signo”, pues trata de arraigar la voz en un desgarramiento que es “fundamental y constitutivo, ontológico”, que “implica la vigencia del mal e instituye una relación agónica y polémica entre los hombres y los dioses”.

### ***5.2.6. Necesidad de una crítica literaria atenta a la dimensión religiosa del hombre***

La elocuente imagen de Lanceros del símbolo como “voz arraigada en un desgarramiento ontológico” configura la perspectiva hermenéutica que ha de permitirnos

---

Mircea Eliade haya asignado a la historia de las religiones la misión de estudiar al hombre en su totalidad, habida cuenta de que, en su opinión, lo sagrado “no es un momento de la historia de la conciencia, sino un elemento de la estructura de la conciencia cuyo descubrimiento hace que el hombre asuma un modo específico de existencia (véase Ries 1995: 17-20) La fenomenología y la hermenéutica preconizadas por Eliade se proponen la reinterpretación intercultural y ecuménica de las grandes categorías integrantes de toda comprensión religiosa de la existencia: símbolo, mito y rito. En su proyecto, tal hermenéutica es creadora, pues transmite un mensaje que es susceptible de transformar al hombre de hoy, y por lo tanto, susceptible de colaborar en la creación de un nuevo humanismo” (Ries 1995: 39).

<sup>38</sup> Ortiz-Osés, A., *Las claves simbólicas de nuestra cultura*, Barcelona: Anthropos 1993; Neumann, E., *Ursprungsgeschichte des Bewusstseins*, Frankfurt: Fisher Verlag, 1989. Cit Lanceros 2001: 746.

abordar las obras de los poetas de tradición simbolista desde una perspectiva religiosa ajena a toda sospecha de confesionalidad y en sintonía con el tiempo presente, es decir, aceptando como un hecho la secularización, aunque comprometidos en la vigencia del diálogo cultural como búsqueda del sentido.

Franco Crespi, en “Perte du sens et expérience religieuse” (1988)<sup>40</sup> propone algunas distinciones pertinentes a la definición de la experiencia religiosa que puede ser reconocida en los poetas a los que nos hemos referido anteriormente, y lo hace desde una perspectiva posmoderna y secularizada —no en vano su trabajo forma parte de un volumen coordinado por Gianni Vattimo. Crespi sugiere una distinción —que no deja de parecernos arbitraria, aunque reconocemos su utilidad provisional— entre *religión*, como sistema institucional, y *religiosidad*, como “possibilité d’un rapport avec Dieu et qui en respecte l’absolue transcendance, en rejetant l’idolatrie des formules et des rites, ainsi que l’identification du divin avec les institutions concrètes”. Esta dualidad actualizaría “le jeu dialectique entre moment institutionnel dogmatique et moment mystique apophantique” que caracteriza la evolución histórica de cualquier comunidad de creyentes. Dentro de esta división, la *religiosidad* sería la experiencia religiosa complementaria de “l’expérience radicale du non-sens du monde”, en su sentido histórico y social, “qui trouve son moment emblématique dans l’impasse provoquée par l’énergie atomique. La plus grande puissance coïncide avec la conscience la plus aiguë de son impuissance à sortir du cercle de la violence dominante”. Para Crespi, la tragedia atómica, como sombra del progreso científico, clausura toda expectativa de que la muerte de Dios alumbrase a un superhombre. En este contexto, asumir la aparente falta de sentido desde una actitud religiosa —tal como él la sugiere, sin codificación preestablecida alguna— le parece a Crespi consecuente con “la inconmensurabilidad de la experiencia vivida respecto al conocimiento que de ella se puede alcanzar”; tal actitud implicaría la atención a un límite infranqueable como una forma “de fe y de esperanza”, opuesta al talante cínico que se ampara en el nihilismo, cuando éste se identifica con “las formas

---

<sup>39</sup> Lanceros alude a la proposición 7 y final del *Tractatus Logico Philosophicus*.

<sup>40</sup> En Gianni Vattimo, dir., *La sécularisation de la pensée*, París, Seuil, 1988 (pp.111-119). No disponemos de la versión italiana original, publicada con el título *Filosofia*’86, Roma, Laterza 1987.

fragmentarias del saber técnico y manipulatorio o con el juego de los simulacros del sentido”:

Après avoir tenté de donner un sens au monde, en proclamant la mort de Dieu, l’homme fait l’expérience de ce que, sans un sens *donné* à l’origine et indépendant de lui, aucun sens véritable n’est plus possible: le sens est transcendant ou il ne se donne pas.

Or, en tant que transcendant, le sens est inconnaissable, et, chaque fois que l’on tente de saisir, de fait on le trahit et on retombe dans le dilemme d’une resacralisation illusoire ou d’une sécularisation vécue comme règne de la manipulation technique vouée à la perte du sens.

Mais reconnaître l’impossibilité de dire le sens qui nous comprend, n’est-ce pas à son tour un aveu d’impuissance? C’est ici précisément que se dévoile la subtile différence entre expérience religieuse et expérience nihiliste de la sécularisation: dans le premier cas, l’expérience radicale du non sens est vécue comme attention à une limite infranchissable, et donc comme le maintien d’une tension qui reste une forme de foi et d’espoir; dans le second cas, le pour épuisement nihiliste se manifeste comme désengagement absolu. Dans l’expérience religieuse, on reconnaît l’incommensurabilité de l’expérience vécue à la connaissance que l’on en a; dans l’expérience nihiliste, on a affaire à une identification aux formes fragmentaires du savoir technique et manipulatoire, ou au jeu de simulacres du sens.

(Crespi 1998: 118-119)

Por todas las razones expuestas, plantear la necesidad de una crítica atenta a la dimensión religiosa de la experiencia que cristaliza en el arte ya no despierta sospechas de oscurantismo. Es, más bien, hacerse eco de una cuestión candente no sólo en la crítica literaria, sino en la interpretación de toda la cultura<sup>41</sup>.

Dennis Taylor, editor de la revista del Boston College, *Religion and the arts*, plantea en los siguientes términos las limitaciones de los discursos críticos vigentes hasta hoy y la necesidad a la que acabamos de referirnos:

A great critical need of our time is for ways of discussing religious or spiritual dimensions in works of literature. We live in an age of critical discourses that are expert in discussing the dimensions of class, gender, textuality and historical context. Yet an important part of the Literature we read goes untouched by our discourses, or is deconstructed, historized, sexualized, or made symptomatic of covert power relationships. The negative hermeneutic of such reductive discourse has been thorough and successful. Attempts at a more positive non-reductive hermeneutic tend to be soft discourses, appealing to general unexamined values and preconverted audience. There is a need in our time for religious interpretations that are substantial enough to enter into a productive and competitive relation with the reigning critical discourses. The answer to the dilemma of skepticism and softness

---

<sup>41</sup> Como ya hemos comentado más arriba, una década antes que Taylor, Crespi apuntaba, en *Las cenizas de la flor* (1987), la necesidad de que los estudios literarios se liberasen de las limitaciones impuestas por los modelos derivados de positivismo.

may simply be a sense of intricacy of the subject. The need for a religious literary criticism is not only reflective of a present scholarly void, but also comes out of a spiritual hunger, felt by many teachers and students, for a way of discussing the intersections of their own spiritual lives with that they read. These two needs, scholarly and spiritual, reflect the extreme difficulty of the subject which invites intellectual short-circuiting and collapse at a number of points.

(Taylor 1996: 124)

Como Taylor demuestra en relación a “The man who dreamed of faeryland”, de Yeats, los poemas de tradición simbolista contienen elementos que desafían a la coherencia de las hermenéuticas reductivas y sólo adquieren significado puestos en relación con el sentido global de la vida humana. La consideración del mismo como horizonte en su dimensión no biográfica e individual, sino arquetípica, constituiría la aportación de una crítica atenta a la dimensión religiosa, según la propone Taylor:

“There is the question of where he is going, what stages he arrives at, and what is his life’s meaning, in a sense of “meaning” too intellectually murky to be of much interest of the semioticians [...] We need to talk about the experience of a person’s developing life and these odd turnings to which it is subject, as rendered in intricate detail in the literary work. What is this intimation that comes crashing into a life and upsetting its carefully constructed schemes?”

(Taylor 1996: 125-126)

Sugiere Taylor, pues, que sólo desde la dimensión religiosa puede pensarse en la totalidad respecto a la cual las otras lecturas descubren sentidos que se revelan parciales. Sólo asumiendo la dimensión trascendente del significado de la vida humana —siquiera en tanto que pregunta irresoluble o proyecto utópico— puede encontrarse un sentido positivo en aquellos fenómenos psíquicos y culturales que otros discursos críticos sólo deconstruyen en orden a mostrarlos como meros síntomas de las relaciones de poder de unos grupos sociales sobre otros. La hermenéutica a la que da lugar tal asunción no sólo es imprescindible para aquellas obras de arte con referencias religiosas explícitas, sino que se proyecta sobre toda manifestación cultural. Y, por ello, es capaz de entender dialécticamente la dimensión espiritual de la angustia inherente a las hermenéuticas negativas que generan el poema dadaísta o el teatro del absurdo: su aparente falta de sentido se interpreta a la luz de la necesidad de sentido con que cada individuo experimenta su propia vida.

# Capítulo I: En medio del camino

## 1. Consideraciones previas

*En medio del camino* es el primer volumen recopilatorio de la poesía de Ángel Crespo. La edición de 1971 se reproduce en *Poesía*, I (1996) sin variaciones de mayor importancia que la recuperación de la “Carta al siglo XII”, excluida de la primera edición. La colección organiza en cinco libros la producción crespiana escrita a partir de 1949: *Una lengua emerge* (1950), *Quedan señales* (1952), *Todo está vivo* (1956), *La cesta y el río* (1957), *Junio feliz* (1959) *Oda a Nanda Papiri* (1959), *Puerta clavada* (1961) *Suma y sigue* (1959-1961), *Cartas desde un pozo* (1964), *No sé como decirlo* (1965) y *Docena florentina* (1966). La publicación de *En medio del camino*, es, pues, el corolario de una trayectoria poética amplia y reconocida<sup>42</sup>, pese a haber discurrido al margen de los cauces mayoritarios de aquellos años: había sido antologada por Albi (1960) y, en italiano, por Mario di Pinto (1964); por su parte, *La pintura* fue publicado en griego en 1961. La talla intelectual de Crespo había tenido ya ocasión de medirse como crítico de arte, director de galerías, traductor y director de revistas (*Deucalión* y *El pájaro de paja*, *Poesía de España* y *Revista de Cultura Brasileña*).

Dado que nuestro estudio se circunscribe al corpus presentado en *Poesía* (1996), deberemos empezar por la lectura de *Una lengua emerge*, una vez decantado el poemario y transformado en el “Libro Primero” de *En medio del camino*. Ahora bien, si *Una lengua emerge* “es el hito fundacional de una visión poética que,

---

<sup>42</sup> A pesar de ello, como puntualiza García Martín (1979: 75) el primer recopilatorio de Ángel Crespo se publicó cuando su obra ya había empezado a ser silenciada en España: “La crisis que, a mediados de los años sesenta, afecta a estos poetas será especialmente intensa en el caso de A. C., a pesar de que él estaba particularmente dotado para superarla. A partir de 1966 —en que publica la breve entrega titulada *Docena florentina*, anuncio de un cambio de rumbo— el nombre de A. C. como poeta deja de sonar entre nosotros. La publicación de sus poesías completas en 1971 despierta escaso eco y ningún entusiasmo [...]. Ninguna de las dos antologías dedicadas últimamente a los poetas de los años cincuenta lo incluye” (se refiere el autor a la de Antonio Hernández, *Una promoción desheredada: la*

partiendo de la realidad inmediata se sustancia en claves hierofánicas” (Pont 2000: 41), se debe a que es el fruto meditado de un cambio de orientación creativa que apartó a Crespo de la que había sido su actividad literaria durante los años 40. Según lo evoca el poeta en *Mis caminos convergentes* (1989: 23), el paréntesis vital y cultural del servicio militar en Marruecos, durante 1948, fue ocasión para “comprender que cuanto había escrito hasta entonces no pasaba de ser un ejercicio necesario, una base de partida y no de llegada”; y esa consideración se hacía extensiva al “hito insalvable de su prehistoria literaria” (Balcells 1990: 22): su participación en el Postismo<sup>43</sup>, valorado a partir de ese momento, sobre todo, como

---

*poética del 50*, Madrid: Zero-ZYX, y a la de Juan García Hortelano, *El grupo poético de los años 50*, Madrid: Taurus, 1978).

<sup>43</sup> El escrito biográfico *Mis caminos convergentes* (1989) refiere del siguiente modo este capítulo esencial de su formación literaria: “A principios de 1945, Alcaide me envió a Madrid con una carta de presentación a Carlos Edmundo de Ory, quien no tardó en ponerme en contacto con Eduardo Chicharro y Silvano Sernesi, que eran los dos otros dos fundadores del movimiento postista. Acababa de salir el número único de la revista *Postismo* y no tardaría en salir el también único de *La cerbatana*. Yo estudiaba entonces segundo de Derecho y no había dado ni un paso por incorporarme a la vida literaria madrileña, no por timidez, sino porque no me atraía la estética de la Juventud Creadora, ni la patrocinada por *Espadaña* que, aunque se hacía en León, tenía un grupo de lectores y seguidores en Madrid. Ni la imposible vuelta al siglo de Oro ni la no confesada continuación del 98 tenían mucho que ver con mis preocupaciones y mis aspiraciones de aquellos años. Aunque políticamente estuviese de parte de los poetas de *Espadaña*, intuía ya lo que la experiencia postista no tardaría a enseñarme: que no se puede combatir con eficacia a los detentadores de una cultura reaccionaria valiéndose de su mismo lenguaje, es decir, aceptando su juego. Había que empezar uno nuevo, y esa fue la posibilidad que no tardé en descubrir en el postismo, gracias, sobre todo a mis conversaciones con Eduardo Chicharro. Y era preciso comportarse, no como miembros de una organización paraparlítica, sino con la independencia de quien se sitúa, con el propósito de superarlo, por cima de lo puramente coyuntural.

El postismo exaltaba sobre todo a la imaginación —no la fantasía gratuita—, al juego estético y a la alegría de la creación poética. Heredero de los ismos, y en especial de la estética surrealista, proponía la adaptación del automatismo psíquico puro a las formas tradicionales de la poesía castellana, y muy particularmente a la abierta del romance y a la cerrada del soneto, lo que suponía una vigilante selección de los materiales poéticos alumbrados espontáneamente por el subconsciente[...] el postismo era, pues, un intento de superar el ambiente cerrado de las dos poéticas a que me he referido más arriba, un borrón y cuenta nueva, pero no una huida de la realidad, puesto que el lema postista de “matar prejuicios” morales y literarios y, aunque no se pudiese decir entonces, también políticos y religiosos, era suficientemente expresivo de un rechazo del ambiente social en cuyo seno fue lanzado dicho movimiento. El postismo era, además, la primera apertura a las corrientes internacionales que se producía en nuestra posguerra y, en buena medida, una anticipación de la cultura neodadaísta consecuencia de la Guerra Mundial, incluidos el *happening* y la revisión de las vanguardias históricas.

Pero el postismo había llegado demasiado pronto. [...] Se empezaba a echar entonces los cimientos de la poesía social, y los adversarios del régimen creyeron erróneamente que un realismo de raíces burguesas, y, en consecuencia, afines a la ideología oficial iba a ser el instrumento literario más apto para combatirla”. [Después la prohibición de *Postismo* y el vacío que se hizo a *La cerbatana*], el postismo, lejos de ceder, se convirtió en una corriente subterránea. Sus adeptos nos marginamos voluntariamente de los grupos literarios afectos al régimen y de los inspirados por una oposición semiclandestina, de la que en otros terrenos éramos parte activa [...]. Los jóvenes poetas que tenían prisa por hacer carrera se guardaban mucho de confraternizar con nosotros, no obstante lo cual, nunca

“aventura” que “había estimulado y reforzado [su] innata independencia intelectual”. Balcells (1990: 29) parte del manifiesto crespiano *Per una generazione realista* (1964) para afirmar que la revisión a que somete el poeta sus primeras andanzas estéticas le llevan a distanciarse del ideal del artista como criatura marginal pero exquisita y a sentir que su misión es la creación de “un universo estético” capaz de reducir “lo diverso a una unidad superior”. La fascinación por lo provocativo dejará paso, a partir de entonces, a un “clasicismo de nuevo cuño” que armonizará elementos dispares buscando “una fórmula que respondiese a un nuevo humanismo”. El mismo crítico (1990: 23) resume las opiniones de Crespo<sup>44</sup> sobre el movimiento y su participación en él en la definición del mismo como “un neosurrealismo inconformista”, que supuso “su primera práctica literaria relevante” donde “encauzar su rebeldía, romper su aislamiento, iniciarse en las vanguardias, tender hacia una poesía plástica y aspirar al poema autónomo en función de su germen temático”.

---

nos sentimos solos, gracias, de una parte a la incorporación a nuestro grupo de escritores y artistas como Gabino-Alejandro Carriedo y Francisco Nieva y, de otra, al intercambio de ideas con otros que, como Miguel Labordeta y Juan Eduardo Cirlot, actuaban también al margen de los caciquismos del régimen y de la oposición (Crespo 1989: 22-23).

En opinión del mejor conocedor del Postismo, Jaume Pont (1987: 82-83) Crespo, Carriedo y Casanova de Ayala, “siempre se mostraron reacios a admitir el carácter más alegre, intrascendente y aleatorio del Postismo”. “Compartían el deseo de renovación, al amor a los juegos del lenguaje y, al mismo tiempo, el buscado enraizamiento con la tradición”, pero “terminarían saliéndose del embrión del Postismo fundacional debido, sobre todo, a su afán por encontrar una poesía con una eficacia social que no tenía el Postismo, el cual, según ellos, “no pretendía llegar más allá que a los iniciados y volvía la espalda al gran público”. Estos poetas, desde el momento en que pontifican su Postismo de nuevo cuño, primero juntos y después por separado, darán “impulso a una poesía —dice Pilar Gómez Bedate— que evitando tanto los excesos de *garcilasismos* como los del *tremendismo* [y] poseyendo la libertad de expresión postulada por el Postismo, buscan una conjunción entre el realismo popular y la perfección formal [...] cargando el acento sobre lo humano, sobre el amor, sobre la angustia del hombre” [En los fragmentos entrecomillados Pont se remite a Gómez Bedate, “Cinco poetas españoles” *Revista Argentina, Buenos Aires* (1963: 96-97)]

Para comprender el paso entre postismo y realismo mágico, es necesario tener en cuenta que Pont (1987: 83) interpreta las características apuntadas por Gómez-Bedate (1963) como una herencia “en parte subsidiaria de *Hijos de la ira* y del espadanismo poético iniciado en 1944”. A partir de ella “Ángel Crespo y Gabino-Alejandro Carriedo, especialmente ellos dos, abrirán una vía poética que se materializará en revistas de creación propia como *El pájaro de paja* (nº1, Madrid 1950), *Deucalión* (Ciudad Real, 1951) y *Poesía de España* (nº1, Madrid 1960), publicación ésta última que aunará, en palabras de Fanny Rubio (1976: 165), la doble vertiente de un humanismo universal y la participación en la experiencia poética de la realidad histórica”. Según Pont, “de este supuesto, que aglutina simbióticamente algunos rasgos adulterados del Postismo y una nueva actitud literaria de ascendencia neorrealista comprometida con la realidad social y política del momento, nace —apunta Antonio Martínez Sarrión (1980: 13)— “lo que estos poetas bautizarían en gran parte para adquirir distancias con el Postismo, como *realismo mágico*” (cit. Pont 1987: 83).

<sup>44</sup> Balcells tiene en cuenta también el prólogo de Crespo a Eduardo Chicharro, *Algunas poesías* (Carboneras de Guadazaón: El toro de barro, 1966).

Según Balcells hay que añadir “una instancia mágica” que irradiará más tarde en toda su obra y el inicio de una sensibilidad social que dio su primer fruto en la revista *El pájaro de paja*. En fecha más próxima, Sanchez Robayna (1995: 42) ve también una raíz postista en los desafíos formales de otra reacción vanguardista crespiana: la que le lleva a poner en cuestión los principios de la estética realista en *Docena Florentina* (1966)<sup>45</sup>. Jaume Pont, después de examinar recientemente la trayectoria de Crespo<sup>46</sup> dentro del movimiento, concluye que la mayor pervivencia postista en su obra es la fidelidad a lo que Eduardo Chicharro había llamado *razón de ser plástica del Postismo*: “la imagen poética capaz de proyectarse en signo de revelación y conocimiento, hacia lo misterioso, fantástico, esotérico, raro, cabalístico, loco, obsesionante y maravilloso” (véase Pont 2000: 58). En opinión del mismo especialista, “que un libro como *Primera antología de mis versos* se haya sumido en el olvido hasta llegar a su obliteración sistemática en las bibliografías del poeta, obedeció sin duda al expreso deseo de Ángel Crespo, reacio a perpetuar, por pudor”, lo que entendía como “simples borradores” (Pont 2000: 42). Ello no obsta para que el lector pueda deleitarse hoy con lo mejor de las primeras osadías crespianas, recogidas por Jaume Pont, en la antología que cierra su estudio *El Postismo* (1987), y por José María Balcells, en el interesante volumen *Primeras poesías* (1993). Tras la inesperada muerte del poeta y conforme su obra reconocida va cobrando relieve y destacando su coherencia a la luz de una interpretación unitaria, la producción postista va revelando también el carácter premonitorio de sus logros, tal como han sabido valorar los estudiosos citados.

Por nuestra parte, pese al propósito de ceñirnos al corpus poético de *Poesía* (1996), hemos creído oportuno detenernos en la heterodoxia del aprendizaje para entender por qué, aun después del giro hacia la voz definitiva, la poesía de Crespo

---

<sup>45</sup> “¿Qué decir, en fin, de las frecuentes contravenciones o ‘inversiones’ de la lógica y de la vulnerabilidad de la poética del realismo (de cierto realismo dominante entre nosotros) que se daba en estos poemas como un programático ‘desarreglo de los sentidos’? [...] ¿Qué decir de la peculiarísima puntuación, de la reiteración o de la reduplicación de ciertas palabras en un mismo verso o secuencia de versos o, en fin, de los enunciados entre signos de paréntesis que parecen germinarse unos a otros, hasta producir un discurso que llega a ser en ocasiones casi una completa sucesión de frases parentéticas?” (Sánchez Robayna 1995: 41).

<sup>46</sup> Pont, J., “Ángel Crespo y el postismo”, en VV. AA. 2000 (pp. 41-58).



seguiría situada al margen las tendencias mayoritarias y desafiando así a las parcelaciones de los críticos, tal como analizaremos en los siguientes apartados.

## **2. “Realismo mágico”: implicaciones de una denominación**

En efecto, la correcta interpretación de la poesía de la primera época de Ángel Crespo debe tener en cuenta que su clasificación fue problemática a lo largo de los años 60. La denominación “realismo mágico”, que acabó imponiéndose para referirse a su primer estilo, se considere o no acertada, fue adoptada como solución a un problema crítico: la poética de *Quedan señales* (1952) o *Junio feliz* (1959) no podía considerarse “realista” sin matizaciones, ni permitían las circunstancias ideológicas del momento que se valorase en ella la herencia de la tradición simbolista. “Realismo mágico” será la denominación paradójica de una poesía que no se conforma con la realidad tal como la preconice el sentido común y que cuestiona sus límites metafísicos.

### **2.1. Realidad y realismo**

José María Balcells (1990) se hace eco del proceso al que nos referimos, cuando nos dice que la poesía anterior a *Docena Florentina* (1966) se quiso ver en tiempos “como partícipe de una hipotética poesía realista que sería corolario de su toma de conciencia histórica”. El inicio de esta interpretación debe atribuirse a Castellet, quien seleccionó para su antología *Veinte años de poesía española (1939-1959)* ciertas composiciones “susceptibles de ser esgrimidas [...] como abono de aquella tesis” y que permitían incluir a Crespo en la corriente del realismo<sup>47</sup> “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” (Balcells 1990: 30).

En 1960, el mismo año de la publicación de la antología de Castellet, y cuando aún no podía medirse el impacto que alcanzaría la “Introducción” de la

misma<sup>48</sup> sale a la luz el primer estudio de conjunto de la poesía crespiana publicada hasta esa fecha: “Introducción a la poesía de Ángel Crespo”, escrita por José Albi como preliminar a su *Antología Poética* (Crespo 1960). Balcells (1990: 30) considera que el planteamiento de Albi constituye “la más contundente contestación” al de Castellet, pues incluye a Crespo entre los poetas “que aspiran a desvelar el misterio último de los hombres y las cosas”.

La radicalidad con que Balcells se expresa parece demorar innecesariamente el tono polémico de aquellos años. De hecho, antes de la *Antología* de Albi, Crespo ya había contado con críticos entusiastas, que, aun desde los tópicos del momento, habían sabido ponderar la calidad poética de su obra en medio de la aridez artística de los 50. Alguien tan partidario de una poesía políticamente comprometida como Ramón de Garciasol, al hablar, en 1960, de *Junio feliz* (1959) encuentra, sí, que en el poemario “va cuajando una miga humanísima y solidaria”, pero también se desmarca del “asombro” que pueda causar a “algunos lerdos el pelaje variopinto de su palabra”. En esa misma línea, Garciasol llega a hacer afirmaciones que parecen de la más reciente recepción de Crespo, la que lo redescubre tras los años de autoexilio: “Su manera de dicción no es novedoso ensayo o juego estético, sino vanguardia. No juega A. C., sino que se juega él y esa postura descubre una trascendencia”. Considera Garciasol que “su poesía no es actual con ese peligro de la actualidad de lo pasajero”<sup>49</sup>, y sabe desentrañar, en términos nada partidistas, la propuesta vital que

---

<sup>47</sup> Los poemas en cuestión son los que llevan por título “Los pequeños objetos”, “La vuelta al mundo”, “El rebelde” y “El bombardeo”.

<sup>48</sup> *Veinte años de poesía española (1939-1959)* conoció tres ediciones con este título. La de 1966 amplía el período antologado bajo el título *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*. Esta —y no la de 1960— es la edición que manejamos; mantiene intacta la polémica “Introducción”, si bien el autor sale al paso de las críticas recibidas tras la primera edición en una nota preliminar; no varía tampoco el número ni los títulos de los poemas de Crespo recogidos en la obra.

<sup>49</sup> El argumento contenido en esta frase será esgrimido por Gil de Biedma (1986) en el reconocimiento tardío de la obra de Crespo. La coincidencia es altamente sintomática: el cuarto de siglo largo que separa a ambas declaraciones señala los límites del silenciamiento de una línea de recepción de la poesía crespiana que estaba muy bien fundamentada al terminar los 50. El contenido del artículo de Garciasol contrasta con el carácter tendencioso que empleará Caballero Bonald (1963) pocos años más tarde al hablar de *Suma y sigue* (1962), según veremos más adelante. Por ello cabría deducir que la “Introducción” de Castellet (1960) habría realmente canonizado la poesía del realismo social y elevado a finalidad programática la represión de toda imaginación simbólica. La simultánea constitución de la llamada “Escuela de Barcelona” ofrecería una alternativa de raíz anglosajona —hecha de ironía urbana y habilidad en los recursos conversacionales— a la esterilidad estética de la poesía comprometida de los 50; permitiría cifrar el mensaje crítico por referencia a un yo personaje poético antirromántico, pero

late en la obra del primer Crespo: “tiene el aire, el porte de su tiempo”, que ya no es el del bronco existencialismo espadañista, pues “el hombre de hoy empieza a reencontrar su alegría: entiende, ve claro, conoce el camino y ya sabe que cuanto le duele no es culpa suya, sino coacción externa”.

Soto Vergés (1960) denuncia el auge de “una corriente de realismo que no acaba aún de definirse con materiales ricos y apropiados, [y] que, sobre la energía de sus contenidos, sustenta un grave problema estilístico que no logra resolver”; frente a ella ve en *Junio feliz* el ejemplo de una poética “metida en corriente”, “pero participando al mismo tiempo de ciertos recursos expresivos que fueron patrimonio, sobre todo, de ciertos maestros de la superrealidad”; así, la propuesta del poemario “considerada bajo el expreso problema formal, acaso tenga la importancia de atemperar, fluidificar, llevar por buenos cauces la evolución de la poesía hacia una estética de la realidad”. Puesto que Soto Vergés encuentra en *Junio feliz* “un tratamiento del hombre histórico, desde sus referencias más bellas, éticas y supremas”, le parece un poemario “ejemplar y sintomático” de una “actitud realista” en un “estilo idóneo” que reacciona “contra la pobreza expresiva, esa incontable nómina de prosaísmo que ha malogrado [...] la poética de lo real”. Sirve pues, según el crítico, como ejemplo de “una poesía cargada con los mismos materiales sociológicos, históricos, etc. que la primera, pero mejor elaborada”. En palabras de Carlos de la Rica (1964): “no basta con gritar la injusticia<sup>50</sup>. Lo importante es decir la verdad social. [...] No basta con decir que el hombre es así; es preciso que ‘oscuricemos’, que hablemos al sentido interior”.

En la comprensión de la realidad y del realismo que presenta Soto Vergés se incluye la dimensión simbólica en términos que preludian a los del mismo Crespo en

---

negaría legitimidad, durante años, a la investigación de la realidad mediante símbolos, pues implícitamente negaba cualquier otra realidad que la del dato y cualquier otra dimensión de la experiencia que la comunicable en términos consensuados. El estudio de Carme Riera, *La Escuela de Barcelona* (1988) hace un riguroso examen de la evolución que la poética del grupo barcelonés representa respecto a la de los poetas realistas de la anterior “hornada” y examina los cauces de penetración en él de las ideas de Eliot y Auden y, en general, de los retos estilísticos que asume la poesía anglosajona de los años 30.

<sup>50</sup> En el mismo lugar, De la Rica, amigo y compañero de aventuras literarias de Crespo, alude, sin mencionar la fuente, a ciertas interesantes declaraciones del poeta: “no hay que preocuparse demasiado por la poesía social. No basta con decir que el hombre es así; el hecho de que existan hombres a los que les cuadra la palabra ‘poeta’ tiene un significado social que basta y sobra”.

“Per una generazione realista”, según pronto comprobaremos. El crítico aboga por una

“poesía no de enfoque sordo, sino con foco en infinito, como suelen llamar los regidores a las potentes luces que iluminan todo el escenario: poesía, en fin, de representaciones totales, en donde tenga cabida todo el hombre —el de ahora— y su universo. Esta quizá sea la poesía de la realidad. Nos estamos poniendo ya todos de acuerdo en que el realismo [...] ha de ser más bien una actitud que una copia de la realidad”

(Soto Vergés 1960: 89)

Pocos años más tarde, en 1964, un nuevo estudio de conjunto debido a Mario di Pinto pone en tela de juicio, ya abiertamente, el criterio de Castellet. Cuestiona la antinomia realismo-compromiso vs. simbolismo-evasión presentada por este crítico, al considerar que hace extensivo a dos siglos de literatura europea el enfrentamiento entre espadañistas y garcilasistas que se dio en la primera posguerra española (véase Di Pinto 1964: 8-10). Asimismo considera que, frente al resto de los poetas antologados, “ci pare che in Crespo sia forse piu perspicua la meditazione di quei problemi e la necessità de riviverli sulla propria sperienza, comparandoli con la tradizione letteraria spagnola ed europea; piu reciso il rifiuto a circoscribersi in un programmatico “impegno”, che gli plecuderebbe le vie dell’espressione lirica” (Di Pinto 1964: 6).

Dado el clima ideológico fraguado durante los años 50 y consolidado por la antología de Castellet, toda valoración positiva de la obra crespiana debía, con los matices que fuera preciso, subrayar su carácter de indagación en la realidad, para conjurar el peligro de que pudiera ser calificada de evasiva. Las matizaciones de Albi (1960) a la hora de definir la libertad inventiva de Crespo son elocuentes en este sentido. Empieza afirmando que “poeta y lector quedan sumergidos en una misma sensación indefinible; hundidos en un universo que no se ajusta a fórmulas ni a palabras; que desborda los límites de [la] realidad”; pero se apresura a aclarar que, de esa realidad, “el poeta casi nunca prescinde”, que se trata de “una realidad no falseada”, aunque pueda resultar “muchas veces, incongruente, al menos en su apariencia inmediata” (Albi 1960: 12). Más adelante insiste en que “Crespo prosigue su búsqueda porque la realidad para él carece de límites y de densidad. Elimina el plumaje de las cosas [...] siempre a la caza de una incógnita, de una razón última, de

un retorno a lo primitivo, a la desnudez apasionada y vital del hombre” (Albi 1960: 15).

Comentando el poema “La pintura” —y comparándolo con la “Oda a Salvador Dalí”, de Lorca— Di Pinto, el segundo antólogo de Crespo, hace una precisión que ha encontrado eco en la crítica posterior:

“Quella che per la lirica di tipo simbolista era una transfigurazione *dal* reale, diventa qui una transfigurazione *nel* reale. La pittura (e, per essa la poesia) lavora sulla materia, no per imitarla ma per chiarirla, spiegarla all’uomo”

(Di Pinto 1964: 25)

Así las cosas, es el propio Ángel Crespo quien toma la palabra dando contenido concreto al juicio de Di Pinto, con el aval de los críticos estudiados anteriormente. En el esclarecedor ensayo *Per “Una generazione realista”* (dentro del citado volumen *Poesie*, 1964) da su propia versión de qué es “realismo” partiendo, muy consecuentemente, del concepto de “realidad”. Para empezar, rechaza de plano el peligroso ingenuismo que permite suponer que la realidad sea aquello que al “hombre corriente” se le aparece como dado: “L’uomo medio —dice— ha perduto il senso del reale. Viene chiamata realtà una serie di concetti accettati senza discriminazione” (Crespo 1964: 224). Nótese que esta afirmación tan general tiene una enorme trascendencia pues pone en cuestión implícitamente aquel común fondo de experiencia compartida sobre la cual el marxismo —y Castellet en sus filas— crea la ecuación entre realismo y compromiso político<sup>51</sup>. Ahora bien, Crespo se pone también a distancia de toda huida decadentista de la realidad, cuando señala que “c’è chi la sfugge perché la confonde con la volgarità”, y puntualiza que “non c’è niente di volgare se non nel metodo errato di porre in relazione le parti de la realtà”<sup>52</sup>. De

---

<sup>51</sup> “Mientras que, en la poesía de tradición simbolista, la validez de la experiencia poética se considera absoluta y más allá de sí misma, en la actitud realista se considera válida únicamente en tanto que síntoma y expresión de otra experiencia, la real y personal que el poeta comparte con otros hombres y que el poema tipifica” (Castellet 1966: 42-43).

<sup>52</sup> Fijémonos en que con el rechazo de los “concetti accettati” y la necesidad de encontrar nuevas “sottili e salvatrice relazioni” Crespo está situando el problema de la realidad en un nivel hermenéutico existencial, y lo está haciendo en unos términos que recuerdan a la crítica de la que parte Gadamer y a la noción de “autenticidad en el lenguaje” de Heidegger. No sabemos si en aquel tiempo Crespo hubiese aceptado el calificativo de “hermenéuticos” aplicado a sus planteamientos, sin embargo, según las notas autobiográficas de *Mis caminos*, ya hacia 1950 estaba adquiriendo una formación intelectual en una dirección a la que hoy calificaríamos con ese adjetivo: “La poesía francesa, de Baudelaire en adelante era una de mis frecuentes lecturas, pero también leía textos lingüísticos, filológicos y de crítica literaria. Fue por entonces cuando encontré en Madrid varios de los diálogos atribuidos a

ahí que el reto de la poesía consista en “trovare le sottili e salvatrici relazioni che si presentano tra gli elementi piu disparati del mondo”, es decir, en ofrecer una comprensión renovada y esencial de la misma, nunca una evasión, siquiera en la pura intelectualidad, ya que “il dramma dell’uomo non si svolge su un voto metafísico, ma su uno scenario concreto pieno di sollecitazioni e contrasti” (Crespo 1964: 224).

No se muestra “un desafecto frontal hacia el realismo”, sino sólo “una última reserva frente [...] a los oficiantes del oficialismo realista”, lo que permite concluir a Balcells (1990: 31) que “por entonces, [Crespo] no valoraba teóricamente con la fuerza que lo haría más tarde<sup>53</sup>, su propia praxis simbolista”. Mucho más conspicuo en el juicio se mostraba Oreste Macrí (1965-1996: 424) ante la lectura de *Poesie*, al afirmar que, en “Per una generazione realista”, “il termine ‘realista’ stà solo nel titolo. Impetuoso e abbagliante nella sua forma lírico épica si compone ai nostri occhi l’autoritratto di un discipulo diretto degli grandi esemplari dell’ermetismo europeo”

Años más tarde, en 1969, ya muy cerca de la publicación de *En medio del camino* (1970), Pilar Gómez-Bedate dedica un importante artículo a la trayectoria de Ángel Crespo a lo largo de las obras a punto de incluirse en el recopilatorio. Con más perspectiva en el tiempo, analiza las razones que llevaron a la inclusión del poeta entre los realistas de los 50. En sus primeros libros, nos dice la autora, “Ángel Crespo pone en cuestión las realidades cuya naturaleza parece más evidente. Estas realidades, en *Una lengua emerge*, *Todo está vivo*, *La Cesta y el Río* y *Junio Feliz*, son primordialmente de tipo doméstico (como las relaciones familiares, los sucesos y hábitos de vida social, los objetos presentes en la vida cotidiana) o de tipo rural (el campo con sus múltiples aspectos, sus animales, sobre todo aquello que es nudo de la convivencia de las gentes con la naturaleza)” (Gómez-Bedate 1969: 624). De acuerdo con esta autora, estas dos tendencias temáticas fueron las que tuvieron mayor fortuna

---

Hermes Trismegisto y las *Enéadas* de Plotino. Aquellas obras y las que su lectura me estimuló a conocer, habían de influir decisivamente, a lo largo de un proceso lento y no libre de contradicciones, en mi visión de la realidad y, naturalmente, en mi escritura” (Crespo 1989: 24)

<sup>53</sup> Balcells (1990: 31, nota 4) se remite a la entrevista de Carmen Borja, “Conversación con Ángel Crespo”, *Los Cuadernos del Norte*, 38, para especificar que “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 [dicha] entrevista que otrora se confundiesen órdenes de cosas distintos, como son la poesía y la política y se tildara de evasión una literatura con temas eróticos, metafísicos, mitológicos, de misterio,

en las antologías y contribuyeron a crear “la imagen de su autor como poeta “realista” y “bucólico” que ha influido sobre la poesía española posterior a los referidos libros”. Según la misma especialista, esta recepción habría desprovisto al realismo crespiano “de su complicado mecanismo interior” al tomar como cruciales aspectos, en realidad, secundarios.

Como alternativa a la clasificación dentro del realismo, Gómez-Bedate rescata la etiqueta “neorrealismo” que había propuesto Rafael Millán en la introducción a su antología *Veinte poetas españoles* (Madrid: Ágora 1955)<sup>54</sup>, pero sugiere que el término “realismo mágico”<sup>55</sup> puede ser más apropiado “porque el mundo crespiano de la primera época no está muy alejado de la técnica y la temática de la novelística kafkiana (si bien no tiene que ver con ella en cuanto a la materia se refiere)”.

Muchos años más tarde, César A. Ayuso en su ensayo *El realismo mágico. (un estilo poético de los años 50)* (1995) prefiere, al hilo de la propuesta de Gómez-Bedate, utilizar las dos denominaciones para sendas tendencias complementarias que descubre en la poesía primera de Crespo. Propone reservar la denominación “neorrealismo”<sup>56</sup> para los poemas más directamente abocados a la experiencia cotidiana y estilísticamente más cercanos a la expresión conversacional; “realismo

---

de ocultismo y de terror. Coherentemente, Crespo tampoco admite el concepto que los tales tenían de compromiso, hasta el punto que casi lo invierte”.

<sup>54</sup> La de Millán fue la primera antología importante que incluyó poemas de A. C. Su nombre se une aquí a los de otros poetas ya consagrados y mayores que él: C. Bousoño, G. Celaya, V. Crémer, García Baena, J. García Nieto, R. de Garciasol, L. Hidalgo, J. Hierro, M. Labordeta, L. de Luis, R. Molina, R. Montesinos, R. Morales, E. de Nora, B. de Otero, S. Pérez Valiente, J. M. Valverde. Millán considera a A. C. como el más significativo de los poetas jóvenes antologados: “[...] una nueva tendencia que apunta casi hacia 1950, seguida luego por varios jóvenes poetas, tiene su más genuino representante en Ángel Crespo. Es un neorrealismo que bordea con frecuencia lo prosaico y que hace una poesía casi testimonial, pero en la que Crespo alcanza finas calidades de ternura, gracia y profundidad” (p. 13)

<sup>55</sup> Según Daniel Sánchez (1992) el primero en aplicar el apelativo de “realismo mágico” a la poesía de A. C. fue el poeta conquense Federico Muelas, al entrar en contacto con el círculo de *El pájaro de paja*, revista de la que enseguida nos ocuparemos.

<sup>56</sup> Ayuso (1995: 130) considera el poema “Un vaso de agua para la madre de Juan Alcaide” —al que nos referiremos al apartado I.5 de este trabajo— como emblema del neorrealismo crespiano y le dedica comentarios que, en líneas generales hace extensivos a toda la tendencia: “aporta algunos aspectos nuevos hasta entonces que configuran, en el realismo, un estilo analítico mayor”, en el que destaca una “profundidad psicológica inusual, a través de un lenguaje sumamente conciso y claro que se adecua a la situación descrita con genial precisión, haciendo así más relevante su significación. Esta pureza y desnudez verbales para configurar una situación inigualable, que desde la más desnuda intimidad quiere ser universal, ha quedado como logro programático de un estilo.”

mágico” quedaría, pues, para aquellos textos donde la imaginación actúa con mayor libertad y la dicción es más vanguardista (véase Ayuso 1995: 121-138).

Aplicada, en general, a toda la poesía que luego recogería *En medio del camino* o sólo a una parte de ella, la denominación “realismo mágico” identifica a la voluntad del poeta de distanciarse del realismo social, definido programáticamente por Castellet, a la vez que de reivindicar la realidad —contestando, puede decirse, toda sospecha de evasividad— como objetivo último de la investigación poética. En este sentido, las afirmaciones del propio poeta sobre el realismo son capitales, y se complementan con las recogidas más arriba acerca de la realidad:

Non è realista la poesia che se limita a descrivere ciò che è considerato reale, ma quella che *ci porta verso* la realtà con spirito di avventura e senza prescindere dal ruolo che l’immaginazione deve avere in ogni opera d’arte. La realtà non si trova solo aprendo gli occhi. È necessario, prima di tutto, anche a rischio di cattive interpretazioni, distruggere ciò che, senza esserlo, ci si presenta come reale. Non credo che il compito del poeta consista nel copiare, ma nel costruire.

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.

(Crespo 1964: 224-25)

En la arqueología del término, Ayuso se remonta aún más atrás y opina que la formulación de un realismo mágico “avant la lettre” puede rastrearse en “La escoba”, prólogo a la “Carta Primera” de *El Pájaro de Paja*, por los principios de clara filiación postista que allí se declaran: escribir para encarar la vida desde la palabra, usar el humor como ingrediente específico y la paradoja “para dilucidar el profundo sentido existencial”, y atentar contra el preciosismo inútil (véase Ayuso 1995: 44-45):

“Vienen así a proclamar el “*Realismo Mágico*”, porque han llegado a descubrir una cara oculta de la realidad que se burla del hombre, a la que este no llega, pues la velan las brumas del misterio. La realidad ni se maquilla idílicamente ni se posee bajo una mimesis pobre y rastrera, por lo que abren una vía nueva que indague poéticamente en esa realidad que se impone como mágica y que es la que hace que se sienten como hombres “verdaderamente sujetos al estigma de lo truculento, de lo inesperado y de lo sorprendente.” Al desvelamiento posible de esa “trascendencia”



dedican ellos su “grito pulmonar, telúrico y taumatúrgico”<sup>57</sup>

(Ayuso 1995: 46)

En el realismo mágico, se integra, pues, según Ayuso, el bagaje postista de Crespo. De hecho, considera que la obra inaugural de este estilo es su primer libro, *Una lengua emerge* (1950), obra en la que percibe la influencia de Eduardo Chicharro en “el respirar vivo de la naturaleza, la transmutación de los mundos inanimado y animal” (la vertiente mágica, podríamos decir), aunque, en la opinión del crítico, se distancia del modelo, por su renuncia “al léxico un tanto cultista [y] esotérico”, para hacerse “más directo y simple” —más cercano, pues, tanto a la estética realista, según señala Ayuso (1995: 126), como al “clasicismo de nuevo cuño”, apuntado por Balcells (1990: 23).

## 2.2. *Magia y misterio*

Cuando revisamos qué ha dicho la crítica respecto a la sustancia poética del realismo mágico, encontramos que los evanescentes términos de *magia* y *misterio* son los más repetidos por quienes ahondan en el tema. Ayuso los presenta como conceptos complementarios cuando afirma que, en *Una lengua emerge*, “se advierten

---

<sup>57</sup> Para nuestra investigación parece pertinente entresacar aquellos fragmentos de “La escoba” en que se proclama —de manera, no por humorística, menos clara— el interés por explorar la realidad trascendente, toda vez que se rechaza una concepción estrictamente coyuntural del compromiso y se defiende la autonomía artística del texto: “Lo metafísico nos interesa de una manera excepcional. Por eso, al fijar nuestros pensamientos, tenemos algo de aves de rapiña, de animales rapaces y de mecenas, todo en una pieza [...]. Todo en nuestro mundo es paradisíaco. Si hemos de hablar de la alegría, no olvidaremos la trascendencia. Si pretendemos so juzgar la vida, no dejaremos de tener bien presente el carácter necesariamente minúsculo que nos corresponde. Pero al ahondar la materia y aplicar el escalpelo a las tenebrosas raíces de nuestra espiritualidad, trataremos de reír, no de sonreír. La sonrisa no nos gusta, preferimos reírnos a mandíbula batiente, aunque hayamos de estremecernos hasta la médula. Las cosas de la vida y de la otra vida son fundamentalmente serias, pero también hacen reír. Hemos de mirar la vida con desparpajo y hasta con cierto aire de negligencia. Eso la va bien a la figura.// Hemos dicho que nos interesa lo metafísico, pero no lo metafórico. También nos interesa lo metapsíquico, lo metatársico y lo metacarpiaano. Verdaderamente estamos en un mundo de intereses, aunque esos intereses redundan sólo en beneficio de las acémilas. Querríamos que la vida nos volviera la espalda, pero la tenemos bien de frente. Por eso, al enjuiciar las cosas, al enfrentarnos con ellas, no podemos evitar un leve gesto de cansancio, que ora se traduce en bostezo, ora en gruñido de satisfacción[...] No, no corresponde a los poetas arreglar el mundo. Habrá que buscar quien lañe en piezas la vajilla que nos circunda. “¡Haremos, haremos, haremos!” ¡Valiente música de tambor lejano!, decía Omar Kaayam, poeta persa.// Si sabemos que la trascendencia nos rige, tampoco olvidamos que la poeticidad es el primero indispensable elemento conformativo del poema[...] Los poetas no nos interesan lo más mínimo. Lo único que nos interesa es la obra de los poetas, o la de aquellos que , no

dos dimensiones de ese realismo que supera los límites de lo humano habitual: ambas forman una unidad en lo que tiene de superación de la realidad” pero aportan dos matices diferenciados: por un lado, la “transgresión mágica” y, por otro, la “presencia del misterio” (Ayuso 1995: 126).

Todo lo que podamos decir literariamente relevante acerca de qué sean magia y misterio ha de ser forzosamente tenido como provisional, máxime cuando partimos de textos críticos generalistas y poco dados a presentar análisis textuales. Sin embargo, nos atrevemos a conjeturar que lo mágico, según los críticos, estaría configurado por los elementos de raigambre surrealista recibidos por Crespo en contacto con el postismo. Eso parece deducirse cuando Ayuso (1995: 126) afirma que “lo mágico consiste en que los planos de la realidad se transmutan y transgreden las lindes habituales”; o cuando Gómez-Bedate (1969: 617) alude a “la mezcla de lo cotidiano y de lo insólito en un mismo plano (sin perspectiva)”.

Ahora bien, la crítica coincide en señalar que la “transgresión mágica” no corresponde a un deseo de subversión arbitrario, sino que se pone al servicio de un proceso de conocimiento y *re-creación* de la realidad. Según Balcells (que sigue, en esto, muy de cerca a Di Pinto 1964: 25) no se trata de una “transformación de la realidad operada por la poesía, sino [en] 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” (1990: 32).

Magia y misterio se presentan como términos distintos y complementarios en la medida en que lo mágico se entiende como el utillaje que Crespo emplea para ponerse en contacto con el misterio. Así, las “asociaciones maravillosas [son] el trampolín para el salto de lo subconsciente” y permiten acceder a “la esencia, la entraña de lo desconocido” (Albi 1960: 13); es decir, conseguir que “aquello que el hombre pone por encima de su poder y de su imaginación” se coloque a la misma altura del hombre, “a su lado o [haciéndole] guiños invisibles que le permiten dudar

---

siendo poetas, hagan poesía por una hirsuta casualidad.”(*El pájaro de paja*, carta 1, Madrid, diciembre de 1950).

aun de aquello en lo que habitualmente confía” (Ayuso 1995: 126-127). Según De la Rica (1964), la poesía de Crespo “está por encima del realismo”, por ser auténtica e intemporal, “puesto que siempre tendrá ese *mínimum* que debe tener toda poesía para salvarse y que no es otra cosa que el misterio”, al que no duda de calificar como “halo divino”. Éste se hace perceptible gracias a que “todo gran poeta juega infaliblemente con la imagen”, que “es el lenguaje de la poesía”. Y añade: “En Crespo, la imagen, la metáfora o simplemente el tropo, tiene, guarda sorpresas de novedad y sencillez extrema”. A través de las imágenes, “la naturaleza encuentra su orden, su vaivén, su jaculatoria en el sencillo y escueto verbo. Transformativo como si fuera una rara saliva capaz de la curación más portentosa”.

Para Albi (1960: 13), el misterio “se deriva de un indescifrable e incluso caótico proceso de humanización de la materia y de las cosas. Esas cosas nimias que cobran una inquietante y hasta angustiosa dimensión de misterio en ocasiones más trascendentes y más dolorosas incluso que los actos del hombre y que sus propios sentimientos” Según Gómez-Bedate (1969: 617-618), ello ocurre porque en el lenguaje poético de Crespo, en “sus imágenes, [...] el salto de lo comparado a lo que se compara es uno de los más arriesgados de la poesía española contemporánea”<sup>58</sup>, factor que “[ponen en] evidencia la creencia en un mundo en que la misma savia circula por distintos seres”

En consonancia con lo dicho, Balcells concluye que la poesía de Ángel Crespo en su primera etapa, “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 para-divina 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 religiosa”<sup>59</sup> (Balcells 1990: 34).

---

<sup>58</sup> Así pues, el programa consistente en buscar las “sutiles y salvadoras relaciones que se presentan entre los elementos más dispares del mundo” declarado en *Per una generazione realista* (Crespo 1964: 224), se llevaría a cabo mediante una metaforización comprometida en una dirección simbolista.

<sup>59</sup> En nota sugiere el autor que los primeros inspiradores directos de este aspecto de la poesía crespiana pudieron ser Gautier, los parnasianos o Juan Ramón.

Como vemos, la crítica confluye en el reconocimiento de que la realidad última a la que se refiere la poesía de Ángel Crespo tiene una dimensión sagrada y debe ser comprendida en términos religiosos. Ahora bien, este reconocimiento, ha aparecido también, hasta ahora, como una frontera. Así, el concepto de lo sagrado, en manos de la crítica dedicada a la poesía de Crespo, muestra toda su ambigüedad<sup>60</sup>. Por una parte designa, en conjunto, el mundo espiritual e inefable al que se dirige un conocimiento que se quiere superracional y suprasensible. Por otra parte —y en razón de lo que acabamos de decir—, la zona del misterio aparece como un límite hermenéutico, que imposibilita un discurso crítico interpretativo. “El misterio —dice Albi (1960: 12-13)— no tiene cara ni perfiles concretos. No es nada que pueda explicarse con palabras”. Por esta vía fácilmente se llega a considerar que el sentido de los símbolos crespianos es tan abierto que resulta demasiado arriesgado orientarlos hacia cualquier interpretación. Así, Albi (1960: 15) habla de la simbología “inquietante y oscura” de *Todo está vivo*, y considera que la misma es “primitiva” y sin “una motivación precisa [,] tal vez —dice— porque el enmarañamiento y la desconcertante indeterminación del clima en que estos símbolos se desenvuelven lo impide”. Leopoldo de Luis (1960), al reseñar la *Antología*, percibe muy bien que el de Crespo es un “maravilloso mundo de sugerencias”, “curiosa mezcla de realismo y surrealismo, de objetos tangibles y de creación fabulosa”, pero rehuye toda interpretación apresurándose a afirmar que su poesía “no está tocada de filosofismos”.

Pilar Gómez-Bedate propone una comprensión “gestáltica” (1969: 631) como la más adecuada a la “infinita posibilidad de sugerencia” (1969: 639) de los poemas; es decir, una forma irracional de asumir el contenido irracional del poema, que hace desvanecer igualmente las posibilidades de interpretación. Más cercano a nosotros en el tiempo, también Balcells (1991: 39) opina que “una de las notas que tipifican estos

---

<sup>60</sup> Sólo en fecha muy reciente —y, necesariamente, de pasada— Pont (2000: nota 3) se ha referido a este componente religioso con la terminología acuñada por la hermenéutica simbólica y la antropología de lo sagrado, al calificar la del realismo mágico como “poética hierofánica”, en busca de “las claves sagradas, con el misterio y las resonancias mágicas en su centro, que postulan la presencia de lo numinoso en el seno mismo de lo contingente”. Según este autor, “la naturaleza y el paisaje manchego, los seres y objetos de la intrahistoria particular del sujeto retornan desde esta latencia a lo divino primordial de un paganismo cuya raíz panteísta incluye la característica dialéctica crespiana de la armonía de los contrarios”.

símbolos crespianos es la carencia de significación unívoca, sea positiva o negativa”<sup>61</sup>. De esta manera, los símbolos “no alcanzan más vigencia que la estrictamente lírica, que es la única que el poeta —según Albi (1960: 15)— estrictamente persigue y halla”.

Como vemos, algunos de los críticos crespianos más importantes han llegado a la contradicción que supone, por un lado, asegurar que los elementos irracionales en la poesía de Crespo no son arbitrarios, sino expresión de un conocimiento suprasensible y, por otro lado, concluir que los mismos no son ponderables sino en términos, en último extremo, autotélicos y formales. Este planteamiento imposibilita —en nuestra opinión— la correcta aprehensión del proceso cognoscitivo que sustenta a la poesía de Ángel Crespo —y que los mismos críticos unánimemente señalan<sup>62</sup>.

No es un objetivo de estas páginas proceder a una lectura de lo inefable. Ese es, en todo caso, cometido del poeta. Sin embargo, pensamos que sería iluminador para el conjunto de la obra crespiana un enfoque que pusiera en primer término su carácter religioso. Parece innecesario aclarar que “poeta religioso”<sup>63</sup> no implica, en

---

<sup>61</sup> La lectura de Balcells parece responder a la concepción del *modo simbólico* como “artificio estratégico” para desencadenar una “semiosis ilimitada”, según los términos de Eco (1990) que hemos comentado en la Introducción.

<sup>62</sup> Un caso paradigmático de las contradicciones en que se puede incurrir al no conceder a la dimensión religiosa el espacio que le es propio puede encontrarse en la reseña de Leopoldo de Luis (1960) ya citada. Considera el autor que “ciertamente, realismo mágico va bien para hablar de la poesía de Crespo que es, por realista, antirromántica, procediendo de fuera adentro, no adulterando la realidad, sino desentrañándola”. El crítico se muestra clarividente al asegurar que es una poesía, “por mágica, animística”. Pero sólo en un contexto de crítica contra la opresión nacional-católica puede entenderse que De Luis se sienta proclive a atenuar la denotación religiosa de ese “animismo” puntualizando que “su misterio brota de las cosas, no desciende de ningún más allá”. Aunque sea comprensible la postura del crítico en medio del debate ideológico de aquellos años, hoy parece claro que la ortodoxia marxista de De Luis le hace incurrir en una notable falta de rigor antropológico.

<sup>63</sup> Como es bien sabido, las expresiones “poesía religiosa” y “poeta religioso” arrastran connotaciones consideradas por lo menos conservadoras cuando se relacionan directamente con lo que Franco Crespi llama “religión” como opuesto a “religiosidad”. Señala Helen Gradner en *Religion and Literature* (1971), que, desde una perspectiva tradicional, “propitious ages for the writing of religious verse[...] would seem to be ages in which poetry is regarded as an art, and the poet is not thought to be betraying his vocation as a poet by writing [...] a work in which he devotes his skill to the expression of what are accepted as a known truths”. Pero también advierte la autora que, desde una concepción moderna de la creación artística y del sujeto, “perhaps the ages of faith were unpropitious for the writing of religious poetry, in being too propitious, and it was all too fatally easy then to write religious poetry that relied almost wholly on stock responses”. Paradójicamente, entonces, crece la hondura religiosa, al par que la calidad poética de los textos escritos en “less propitious ages”, “those in which originality is demanded of the poet[...]and in which we apply the test of whether the poet sincerely feels what without him we should have never known or felt”; “those in which a poem is expected to make its own field of reference, in which the poet has to convince us of the importance of what he has to say, and must

este caso, el tratamiento de temas confesionales. Significaría, más bien, la posibilidad de seguir en sus versos la evolución de una relación conscientemente establecida entre el *yo* poético que les presta voz y una realidad trascendente, que designaríamos como “esfera de lo sagrado”, en la que se sumiría todo lo visible e inteligible. No se trata —como reconoce la crítica— de un motivo temático del mismo nivel que los demás (naturaleza, relaciones humanas, etc.) sino del horizonte último de todos ellos —o “límite infranqueable” si se prefiere la formulación apofántica de Franco Crespi (1988) citada en la Introducción. Partir de él supone un enfoque de gran rendimiento hermenéutico porque, según esperamos demostrar, es coherente con la reflexión metapoética de Crespo y es capaz de orientar el sentido de muchos pasajes donde aparece velado, todo ello preservando la apertura significativa del símbolo y evitando la reducción del mismo a concepto racional.

### **3. Fases de aparición de la conciencia de lo sagrado**

#### ***3.1. La trascendencia en la palabra***

La dimensión de las cuestiones que Ángel Crespo se propone abordar mediante la actividad poética puede calibrarse ya en los versos que encabezan el conjunto de su *Poesía*. Balcells (1990: 35) califica de “extraordinaria [la] 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 Ángel Crespo se interroga acerca de la verdadera índole de la aventura de su lengua creadora, y testimonia su convencimiento de que logrará salvarle”. Los dos textos mencionados y un tercero, “La mano”, esbozan ya el drama poético que se

---

prove his credentials not merely as a poet but as a religious man, and must also prove, in some measure, the credentials of religion”. En esas épocas “poco propicias”, la indagación trascendente no encuentra su fuerza poética en la respetabilidad social del tema, sino en la amplitud y libertad de horizonte que representa para el sujeto: “A growth in self-consciousness not confined to religious poets, or even to poets in general. It is a feature in all intellectual life since the romantic period. It is peculiarly marked in religious poets and is particularly baneful with them since it is at war with the essential religious effort to deny the self (véase Gardner 1971:136- 138).

escenificará en adelante: desde el momento fundacional de la escritura, el poeta se pregunta por la identidad de su voz individual, acordada con la más amplia de la “realidad entera” y enfrentada al poder destructor del tiempo. Podemos afirmar, con Metzler (1989: 151), que desde el principio, Crespo aparece entregado a “descifrar el misterio y la complejidad del mundo y del ser humano a través de un riguroso escrutinio del acto creador”.

“La voz” (I, 37) constata que la realidad toda —incluida la facticidad del *yo*— no es sólo existencia, sino expresión de un sentido: “En todas partes una lengua emerge/ que entre los árboles canta, canta”. Es la misma “voz”, intuye el poeta, la que “canta debajo de las ramas verdes” y la que lo hace “con las aves que nacen de mi boca”. Sin embargo, no tiene ninguna certeza sobre cómo se conjuga su voz individual con la general:

Sube una voz. Ignoro cuántos pájaros  
tiene mi voz que en los árboles vive.  
Ignoro cuánta voz tiene mi voz.

De hecho, “una voz” —un entendimiento finito— “es un hilo que se rompe” cada vez que la realidad desborda los parámetros antropomórficos de comprensión o niega lo previsto y lo esperado: “cuando un pájaro viene con el vuelo torcido,/cuando un ave no tiene voz humana/ y se hunde el viento en que un vilano vuela.”

La comunión de ambas voces no es un *a priori* del que parte el acto de habla individual. Al contrario, la sustancia de lo real es descubierta por el *yo* —que llega a nutrirse de ella— gracias al poder del verbo. Así lo expresa la imagen de la última estrofa del poema:

Yo no sé cuanto hilo tiene mi voz,  
ni si algún halo tiene acaso  
el ala de mi voz  
que como el ave asciende.  
Pero a las ramas sube  
y de tal modo puéblalas  
que se rompen de pronto y llueve savia cálida  
sobre mis propios labios,  
que son como mis fauces.

No es casual la dualidad entre “labios” y “fauces” que cierra el poema. El poeta asume en primera persona la mezcla de animal y ser ideal que comporta ser hombre:

coinciden el órgano de emisión del habla —soporte del símbolo poético— y el de la alimentación —condición de la existencia física.

Si “La voz” parte del aspecto material del lenguaje, “Mi palabra” (I, 38) ahonda en el testimonio espiritual que el mismo encierra. No se trata, desde luego, de una exposición teórica, pero expresa de forma nada ambigua la rebeldía contra la idea de que la palabra pueda ser sólo materia, fenómeno vibratorio: “No es cierto que te apagues/ y ya no queden restos/ de algo que me ha nacido en el pozo del alma”. La pregunta “¿Toda tu fuerza acaba/ en esta vibración que hace que el aire/ se conmueva?” tiene también valor fundacional: inaugura lo que podría llamarse “poética del aire”, uno de los ejes que recorre toda la poesía de Crespo, según ha estudiado con gran agudeza González Ródenas (1999)<sup>64</sup>. Podría definirse toda la imaginería que desde aquí se desplegará como un intento de “ver” todo eso que la palabra suscita “en el aire”, más allá de su calidad de fenómeno vibratorio que, en sí mismo, no satisface al poeta.

La perspectiva de desaparición de la palabra causa consternación porque ella es el testigo de la existencia del *yo* del poeta<sup>65</sup>: “Tú suspensa en el aire/ —y nacida de mí—/ ¿cómo será posible que no quedes/ y que te vayas para siempre ya?”. Pese a la incertidumbre del destino, el poeta se sobrepone a la duda con una rotunda afirmación de fe: la palabra no puede perderse —ni la verdad más profunda de quien la dice— porque no es mero *signo*, valor de cambio, sino que contiene la sustancia vital de la conciencia, que se quiere eterna desde su inmediatez:

Pero tú, mi palabra,  
no te puedes perder.  
La sangre de mi espíritu  
no se puede perder.  
No te puedes perder, no nos podemos

---

<sup>64</sup> La autora se basa en Bachelard (1958) y en Cirlot (1994) para asegurar que “el aire deviene desde antiguo en un símbolo de indudable carga poética, puesto que, independientemente de su participación en la cosmogonía universal, se asocia a la palabra como hálito vital y creador, y al ámbito de la vida, intermedio entre Cielo y Tierra, donde tienen lugar todos los procesos de transmisión de la luz, el olor, el color, el calor, el sonido y, en definitiva, la comunicación”. Los atributos del aire (“ingravedez, movilidad, falta de materialización, capacidad de rodearlo todo, todo el tiempo y sin dejarse ver”) explican que sea el elemento asociado a Hermes, y, como tal, “el mejor garante de una “realidad invisible” cuya misteriosa presencia ha de intentar desvelar el poeta” guiado por las iluminaciones de ese dios (véase González Ródenas 1999: 187-88).

<sup>65</sup> Como veremos a lo largo de todo el estudio, el poeta nunca abandonará el tema de la palabra como testigo de la identidad, que será uno de los temas centrales de su poesía madura.



perder, palabra mía.  
¿A dónde irás, iremos?

La tercera parte de este tríptico de entrada, “La mano” (I, 40), avanza un grado más en la exposición del problema de la trascendencia. Para lograrla, hay que escapar a la gran fuerza desrealizadora, el tiempo, esa “mano que lo toca todo”. Ella “le arranca las plumas a los cánticos” y “les quita su luz a las palabras”. En cambio “todo lo que no toca infinitud adquiere”. No se responde de manera unívoca a la pregunta de “¿cómo escapar a sus viscosos dedos?”. Sin embargo, mediante nuevas preguntas se sugiere que la palabra se hurta a la terrible “mano” y alcanza “infinitud” merced a la elaboración artística<sup>66</sup>. No le basta a la “palabra” ser representación de la realidad (“este aroma que veo y que repito”) para alcanzar la calidad de verso inmarcesible, por esencial:

¿Cómo hacer que estos versos,  
además de palabras,  
además de este aroma que veo y que repito,  
sean versos, versos, versos?

No debe leerse reductivamente el fragmento como un deseo de alcanzar pervivencia en la Historia de la Literatura. La oposición presentada entre “palabras” y “versos, versos, versos” toma otra amplitud si se la considera una variante de la oposición expuesta por Lledó (1998) entre “lengua materna”, herencia social, y “lengua matriz”, alumbradora del sujeto individual —y artístico— desde esa herencia<sup>67</sup>; con la paradoja adicional de que la individualidad, una vez constituida en “alma”, no puede evitar recurrir de nuevo a la herencia lingüística para expresarse<sup>68</sup>. A la luz de este planteamiento, el deseo formulado en los versos que comentamos es, entonces, el de dejar en el acervo social la impronta de una conciencia que se autopercibe como

---

<sup>66</sup> Este planteamiento será explorado en profundidad en la madurez poética de Crespo, a partir de *El Ave en su Aire*.

<sup>67</sup> Dicha oposición también tiene una formulación dentro de la psicología dinámica: “yo mismo soy una cuestión que va dirigida al mundo, y debo aportar mi respuesta, o de lo contrario me encuentro meramente referido a la respuesta del mundo” Jung (2000: 373).

<sup>68</sup> “El Yo que como hablante se refleja en el lenguaje no es sólo la actuación de una subjetividad animada por el soplo de las palabras que han ido formando su peculiar versión de la lengua materna en la lengua matriz, sino que es también el yo hablado, el yo constituido, el receptáculo de psyché [...]. Ese yo hablado quiere decir que la pura abstracción de una conciencia es imposible sino encarna, en la estructura formal de una visión que se contempla a sí misma, la conciencia de un lenguaje que se materializa y sustancializa el esquema formal en el que anida” (Lledó 1988: 181)

distinta del mundo y se siente, aunque proyectada en la temporalidad, anclada en lo eterno.

### **3.2. *Hacia otra concepción de la vida***

Los tres primeros poemas de *En medio del camino* nos han probado que la poética de Crespo se plantea desde el comienzo como una incursión desde el lenguaje en lo trascendente. En particular, “La mano” nos ha dado argumentos para entender cómo el objetivo artístico arraiga directamente en lo humano. A partir de los poemas que comentaremos a continuación, intentaremos mostrar que todo el proceso parte de una necesidad moral explícita.

La búsqueda de lo sagrado presupone la necesidad de adquirir una comprensión de la realidad que supere la visión esclerosada por la costumbre. Tal necesidad puede ser convenientemente estudiada en tres poemas pertenecientes a los dos primeros libros de *En medio del camino*: “Todos los hombres vamos”, “Cruz o saco” y “El río”. En ellos el poeta investiga sobre las causas de la infelicidad humana mediante imágenes simbólicas que le permitirán huir del tono elegíaco y fatalista del existencialismo de sus contemporáneos e invitar al lector a una percepción diferente de su propia condición (se trata de poemas en los que es fundamental el tú del lector —o el nosotros que lo incluye).

En “Todos los hombres vamos” (I, 75) la figura que niega al hombre posibilidades vitales es un animal indómito al que “todos los hombres vamos/[...]subidos,/de especie diferente y diferente andar,/ pero animal que mata si se tercia”. Él devora “nuestra ración de vida verde”, es decir, nuestra capacidad de desarrollarnos en plenitud. Según el poeta, los humanos “vamos guiándonos/ según costumbre por las uñas/ y por los cuernos [...]/ del animal que nos somete”, de manera que nuestra vida en común se supedita a una “lucha de animales intransigentes/que se devoran entre sí” por razones ajenas a nuestro *yo* más íntimo o desconocidas para nuestra conciencia: “guiados sólo por signos/ que descifrar no nos atañe”. Así entendida, la vida queda reducida a una perpetua huida, “una estampida sin desenlace /[que] nos lleva en vilo, nos derriba, nos pone en pie”. Es importante

66

notar que, en la figuración de Crespo, lo que nos ata a ese animal dominador no es una fatalidad inherente a la condición humana, sino una amalgama de pobres placeres (“aullidos de placer”, “lujuria”, “pasteles”) obtenidos al precio de transigir a una convencionalidad insatisfactoria ( “enseñanzas inútiles” “frases hechas”):

Entre garras y dientes  
y horrorosos aullidos de placer,  
entre enseñanzas inútiles  
y descompasadas caricias,  
entre lujuria 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.

Descubrir y denunciar que las concesiones a la convencionalidad son las verdaderas causas de la infelicidad humana es el primer paso para intentar superar el determinismo arraigado en la opinión común. “Cruz o saco” (I, 86-87) retrata a los seres humanos oprimidos —“según dicen”— por la fatalidad. En el imaginario colectivo, la misma es expresada indistintamente por el símbolo cristiano de la cruz —que resume la creencia en la predestinación humana al dolor— o por un saco, que connota ora la explotación por el trabajo, ora el carácter acumulativo de la memoria vital:

Con un saco a las espaldas  
–cruz o saco, no me acuerdo–  
todos nos vamos doblando  
–según dicen– y un mal día  
nos encontramos con polvo  
agriseco entre los dientes

El peso opresor se compone de todo lo que el tiempo va corrompiendo y convirtiendo en desilusión ( “palabras de ayer, enteras, convertidas en escombros,/ besos de ayer, convertidos en maléficos abscesos;/ terrible carga, pesada tirantez de lo perdido”). Notemos que el poeta, desde le principio, se sitúa a distancia de la opinión común, que otorga el sentido que acabamos de exponer a la vida humana. Así lo denota la expresión “según dicen” y su insistencia (en tres ocasiones) en que no recuerda si es “cruz o saco” lo que oprime al hombre. Se comprende, pues, que en vez de optar por

un tono elegíaco mostrenco, vea en las sucesivas renunciadas vitales y en el progresivo acercamiento a la realidad más desnuda, una radical posibilidad de liberación, tanto de obstáculos fantasmales como de falsos placeres y esperanzas:

terrible carga, pesada  
tirantez de lo perdido,  
pero también ocasión  
para quitarse de en medio  
la tela de araña fría,  
el muro que no se ablanda,  
para pisar esa flor  
que, en realidad, es insecto  
pertinaz provocador  
del vómito.

El poeta no duda en considerar que el acercamiento a la tierra lo es también a la “verdadera luz”; de ella nos llegará la fuerza para liberarnos de toda carga opresora para reencontrar al “hombre vivo”. Para lograrlo, en vez de esperar a “encontrarnos con polvo/ agrisecho entre los dientes”, debemos saber “leer las letras de piedra/ de aire y demás/ espíritus y sustancias”. En el mismo sentido, en “La senda” (I, 110) se afirma que “todos los senderos”, “todos los árboles y piedras/ están escritos”, pues el mismo “Dios gasta su tinta/ para que pases cuando sea preciso”<sup>69</sup>. Y su lectura, por

---

<sup>69</sup> José Manuel Trabado Cabado ha dedicado un excelente estudio a “La imagen del mundo como libro en la poesía de A.C.”(1999), en la que ve, como indica el subtítulo, las “bases metafóricas para una metapoética”. Según este autor, “la concepción del mundo como libro supone un esfuerzo reductor de la realidad a través de una marcada mentalidad simbólica. Viene a situarse de lleno en una visión unitaria de la creación, en la que según los preceptos medievales todo puede convertirse en signo” y la realidad toda es vista, según expresión de Hugo de San Víctor, como *quasi quidam liber scriptus digito dei* (cit. Trabado 1999: 239). El mismo Crespo dedicó un artículo a “El libro como universo” (*Diario 16*, Madrid, 29-IX-de 1987, luego recogido en VV. AA. 1989-2: 106-107), en el que analiza la presencia de la imagen en Dante y Mallarmé. En este texto se califica como “uno de los más hermosos pasajes de la literatura occidental aquel del último canto de la *Comedia* en el que le es permitido a Dante, como culminación de su viaje por los tres reinos de las almas, contemplar sin cegarse un rayo terso y viviente de luz celestial. Lo que el poeta dice que vio en la profundidad de aquel rayo fue “con amor en un libro encuadernado todo lo que en el orbe se encuaderna”; y da a entender en seguida que lo que distinguió y contempló en aquel libro luminoso fue una misteriosa forma de la unidad universal”. Crespo interpreta la visión de Dante como la realización momentánea de “su sueño de un libro en el que se resumiesen todas las experiencias y todos los saberes de la humanidad y que fuese, en consecuencia, la veraz e inalterable imagen del mundo”. Si, para los más, semejante libro es una quimera, en cambio, Mallarmé, “el más misterioso predecesor de la poesía contemporánea, se esforzó durante gran parte de su vida en escribir un libro en algo semejante al que le fue revelado al florentino”. Se trataría de una obra “concebida para tratar de todo cuanto existe y destinada a eliminar de su estructura al azar que caracteriza al Universo”. Según Gespo, “el libro perseguía el ideal esotérico de reducir al orbe a su unidad ideal, es decir, a lo absoluto, y —cree el poeta— en este sentido hay que entender la afirmación mallarmeana de que el mundo está hecho para acabar en un bello libro”.

tanto, es liberadora en el sentido más profundo: “un hombre/ que llevaba algún crimen a la espalda” “acaba de perder —y no lo advierte—/ lo poco que de aquello le quedaba”.

Como vemos, el *método* propuesto aquí para la búsqueda de la verdad liberadora implica —según la intención declarada en “Per una generazione realista”— “trovare le sottili e salvatrici relazioni che si presentano tra gli elementi piu disparati del mondo” (Crespo 1964: 224). Reconocemos en ese propósito una herencia simbolista que trasciende lo literario para manifestarse como actitud hermenéutica en el sentido más amplio y profundo del término. Intuye Crespo que — como señalaba Dilthey— “vivir es interpretar” y que comprender los condicionamientos de esa interpretación “abre un dominio de amplias posibilidades que no se dan en la *determinación de la vida real*” (cit. Lledó 1997: 51). Acceder a una vida más auténtica requiere desactivar los mecanismos de “prejuicios y precomprensiones” que a menudo se presentan como “productos coherentes de la historia misma” pero que, en verdad, imposibilitan “nuestra instalación real en la historia” al distorsionar “el horizonte en el que están situadas las ideas y las teorías verdaderamente creadoras” (véase Lledó 1997: 55).

La invitación a la osadía contra el convencionalismo es más violenta y clara en el poema “El río” (I, 54-56), del primer libro de *En medio del camino*. En él se desarrolla un argumento visionario en el que una fuerza desmesurada —el río— nace a los pies del poeta y arrolla todo lo que es superfluo y falso a su alrededor; arrastra lo más inmediato, material y familiar (“los muebles de la abuela;/ las camisas, los pañuelos”, “cartas de antepasados, recuerdos familiares”) pero también la forma institucionalizada de acceder a lo sublime:

Ha entrado en la parroquia.  
Allí el cura está en frente de los santos  
y habla sin tregua de la salvación.  
Pero el agua lo va inundando todo  
y el buen pastor separa con cuidado  
el púlpito del templo

---

El abolengo de la metáfora ha sido estudiado con profundidad por diversos tratadistas a los que Trabado (1999: 239) se remite: E. R. Curtius, “El libro como símbolo”, en *Literatura europea y Edad Media latina* (México: FCE 1984 —1ª ed. alemana de 1948— ); J. Domínguez Caparrós, *Orígenes del discurso crítico. Teorías antiguas y medievales sobre la interpretación* (Madrid: Gredos 1993), U. Eco, *Arte y belleza en la estética medieval* (Barcelona: Lumen 1997).

y, bogando se aleja con las aguas.

Ocurre con el sacerdote lo mismo que con “las vacas sencillas que no piensan en Dios”: se alejan “ahogándose, gritando”. La fuerza de este río revela la futilidad de todo esfuerzo humano: el sembrador “mira las aguas,/ como arrastran el grano” y los pastores ven “al agua robarles su ganado”. La sentencia, pues, se impone:

No hagas proyectos para el futuro,  
no te acuerda tu fracaso:  
esa sensación de vergüenza  
será arrastrada por las aguas.

La imagen del río no se asimila unívocamente al poder destructor del tiempo; sobre todo, encarna la virulencia con que el poeta quiere arrollar todo aquello que lo constriñe; de ahí que la corriente nazca “entre [sus] pies” y que el poeta la contemple con fruición<sup>70</sup>. La inconsistencia de todos los afanes que el río arrastra deriva en una exhortación al lector para que se atreva a vivir de modo más auténtico: “No todo es ahora mismo perdición:/ corta esa flor que nunca osaste”. El río desborda los miedos del estrecho mundo familiar; “relinchan” en sus aguas los prohibidos “caballos” del riesgo (“Es conveniente/ protegerse de fáciles caídas”—dice una voz tutelar) y “beneficia” a “las sirenas” de la imaginación que se libera. En definitiva y contra todo pronóstico ajeno, “un río nace entre mis pies/ y, sin embargo, no me ahoga”.

En los poemas analizados en este apartado podría leerse la presentación de sendas formas de relacionarse el *yo* con el inconsciente, entre las cuales la elección de Crespo es clara. El primer poema presenta el carácter colectivo —en sentido jungiano— de ese inconsciente, que afecta a “todos los hombres”; la peligrosidad del animal que tiraniza a su jinete y “mata si se tercia” simbolizaría su cualidad de “factor psíquico [...] que se impone al sujeto sin que este haya considerado jamás su medida ni se haya situado en relación con él” (Leblanc 1998: 19). Según la analítica jungiana, la forma primaria en que el *yo* se relaciona con el mundo, de un lado, y con

---

<sup>70</sup> Tal sentimiento, permite a Rubio (1989:143) afirmar que el primer Crespo “muestra un cuerpo liberado de fetichismos y autodemoliciones”, actitud que cambia a partir de “La pintura”, donde ya “la

el inconsciente, de otra, es la *persona*: “la actitud general del sujeto en relación con su círculo”, “convenio necesario entre el individuo y lo social”. Si la *persona* es débil o poco afirmada, puede derivar en la “subordinación del sujeto a la dominación más o menos tiránica”: el peso opresivo del pacto con lo convencional se aprecia en la mención de “enseñanzas inútiles”, “lujuria y frases hechas” (“Todos los hombres vamos”) así como en el insistente “según dicen” de “Cruz o saco”. Por otra parte, para el análisis jungiano, “la noción de individuación presupone, por parte del *yo* — centro de la consciencia — el reconocimiento de un centro inconsciente de la personalidad, el *sí-mismo*, principio de totalidad, en cuyo seno tiene lugar la confrontación de los opuestos”; el proceso se inicia cuando, “al diferenciarse de su función social y de sus distintos roles, es decir, cuando el *yo* se “desidentifica” de la *persona* el devenir psíquico puede volverse hacia su realización” (Leblanc 1998: 47-49). El contexto poético presenta la fuerza del río como opuesta a la rigidez del mundo social heredado, que en su más temprana percepción aparece como el entorno familiar<sup>71</sup>. El río, pues, podría entenderse como la fuerza autónoma del inconsciente desplegado en una crecida, la fascinación ante la cual representa el abandono del poeta a la poesía y el inexorable inicio del proceso de individuación que se realizará a través de ella. De su potencia caótica irán surgiendo las figuras mágicas y divinas que guiarán ese proceso: “caballos” y “sirenas” que permanecen aún sumergidas en las aguas<sup>72</sup>.

---

estilización poética de los elementos sensoriales, pese a pertenecer el texto a la primera etapa de su autor, muestra plena madurez”.

<sup>71</sup> Al referirse a los poemas que ahora nos ocupaban, Melo e Castro (1989: 138) observa “que fácil sería encontrar elementos de realismo[...] mas que funcionan, efectivamente como eficaz crítica desse mesmo realismo”. La reflexión tiene implicaciones estilísticas, pero también éticas.

<sup>72</sup> Es importante notar en este punto, que “cuando el *yo* se vuelve hacia el inconsciente para encontrarlo, sus primeros interlocutores son los contenidos de la sombra”, entre ellos lo que la *persona* considera “que hay que ocultar porque supone faltas, errores, debilidades, deseos incompatibles con la realidad exterior o la moral” y todo lo que configura su imagen del mal, de ahí que en los sueños pueda manifestarse en forma de cataclismos —inundaciones, por ejemplo— (véase Leblanc 1998: 49-52). Será importante retener, con vistas a las conclusiones de este trabajo y a la comprensión de la imagen de la sombra cantada por Crespo en su poemario póstumo, que ya “El río” puede leerse como el primer enfrentamiento con la sombra en un sentido técnico psicoanalítico que no parece ajeno al sentido del símbolo crespiano que aparece como núcleo de *Iniciación a la Sombra* (1996).

### 3.3. *Primeras vislumbres de lo sagrado*

Los tres poemas que cierran la primera sección del “Libro Primero” de *En medio del camino* (“Nieve”, “La noche”, “Las cosas”) encierran las primeras epifanías, alcanzadas gracias a una percepción anticonvencional. “Nieve” (I, 43) y “La noche” (I, 44) son dos figuraciones distintas de un mismo tema: la contemplación de la realidad como totalidad única convierte el mundo en signo divino. En ambos poemas el elemento que les da título es el que vela la percepción diferenciada de los objetos que componen la realidad para cubrirlos de misterio y devolverlos ante nuestros ojos a un continuo indiferenciado y único, a través del cual se hace momentáneamente accesible lo divino.

Cuando cae la nieve, “todos los paisajes son hermanos”, la igualación de sus diferencias los hace aparecer a “todos con su luz a cuestras”; “es el momento de que Dios nos hable/ apartando los copos lo mismo que cortinas”. El uso inesperado del condicional en el siguiente verso sugiere que, si Dios hablase directamente no comprenderíamos su “voz sin facciones” y ésta “dejaría entre nosotros y la nieve,/ una gran pausa blanca”. Por ello, lo que ahora cobra vida y significación es lo que antes de la nevada estaba acallado u olvidado: “las diminutas almas de la hierba/ que estaban ignorando la palabra” y “el miedo”, entendido como vitalidad ahora exacerbada gracias a la ocultación de los referentes conocidos; ese miedo permitirá expresar lo más íntimo: “aprovechemos estos instantes para contar secretos”.

“La noche” (I, 44) es ella misma espacio sagrado que sobreviene a la realidad profana y expresa su poder anulándola: “Cuando Dios vaga por la noche”, “los tejados pierden formas”, “las casas se hunden en cierto modo” “porque Dios pesa más que un puñado de aire”. Notemos que, en la medida en que desafía a la racionalidad humana, la noche no es sólo circunstancia que propicia el misterio y se convierte ella misma en manifestación divina:

Se oye un viento confuso con palabras  
que nadie sabría descifrar  
porque las dice Dios mismo mientras hace la noche.

Por parte de los poetas existencialistas cristianos de la inmediata posguerra se dio cierta tendencia a pedir cuentas a Dios de cuanto injusto e irracional afecta a la



trayectoria vital de los seres humanos<sup>73</sup>. Las desgracias de la guerra y todos aquellos acontecimientos que llevan a la pérdida de la inocencia se convierten en efectos de la crueldad de un Dios cruel veterotestamentario. Al Dios que interviene en estos poemas no se le hace responsable de ningún aspecto de la vida humana, sino depositario del misterio<sup>74</sup>. En ambos textos, la actitud de apertura hacia lo desconocido es representada por el gesto de abrir el balcón o la ventana para mirar más allá del mundo conocido —las cuatro paredes de la cotidianidad familiar:

Abrimos la ventana  
y una cortina cae, para dejar  
paso a la voz que se añoraba en vano.

(“Nieve”: I, 43)

Y al abrir el balcón,  
nos estremecemos de repente  
porque casi parece que le hemos visto [a Dios]

(“La noche”: I, 44)

El velo de la “nieve” y de la “noche” no es obstáculo para la visión, sino lente esclarecedora que retorna los objetos particulares desde la esfera concreta y finita de la existencia física a aquella otra en que son pura potencialidad inmanifestada<sup>75</sup>. En este sentido, “nieve” y “noche” dan inicio a un complejo simbólico medular en la poesía de Ángel Crespo y que tendrá su expresión más acabada en la “nada” y la “sombra”, según veremos en los últimos capítulos de este estudio.

“Las cosas” (I, 45) presenta otra formulación de la necesidad crespiana de acceder a la realidad desde una óptica distinta a la cotidiana. Este poema —uno de los más representativos del primer período, según críticos y antólogos—, con su tono asertivo, hace explícito uno de los pilares de la concepción mágica de la realidad: “la creencia en un mundo en que la misma savia circula por los mismos seres” (Gómez

---

<sup>73</sup> El de García de la Concha (1987 y 1992<sup>2</sup>) es quizá el estudio más completo sobre los poetas de la inmediata posguerra, con un análisis pormenorizado de las actitudes existenciales, religiosas y sociales en sus obras. Véanse también los trabajos de Fanny Rubio (1973, 1976 y 1980) y Ruiz Soriano (1997, dos vols.)

<sup>74</sup> Ello confirma que el poeta se mueve en la línea de religiosidad antidogmática defendida por Crespi (1998)

<sup>75</sup> En este sentido, “la noche” “la nieve” de ahora prefiguran a los espectros del Norte en el “Manuscrito de Upsala” de *El Bosque Transparente*, y, por las mismas razones, se podría ver en ellas “máscaras” que sirven como “brújulas hermenéuticas”, tal como Stefano Rosi (2000) considera a “el frío” escandinavo en el “Manuscrito de Upsala”, de *Claro: oscuro*.

Bedate: 617-618). La afirmación de que “todo está vivo” estará en la base de todas las “correspondencias” que el poeta irá desvelando a lo largo de su obra, pero, sobre todo, expresa la convicción crespiana de que la búsqueda de la verdad pasa por superar la separación aparente entre el mundo subjetivo y el mundo objetivo<sup>76</sup>. El poema nos revela que lo que llamamos globalmente “cosas” —mundo como objeto— es, en verdad, sujeto de una conciencia fuera de la órbita del *yo*: su existencia y su sentido trasciende la perspectiva utilitaria desde la que el hombre las contempla:

Todas las cosas tienen  
ojos para mirarnos,  
lengua para decirnos,  
dientes para mordernos.  
Vamos andando igual que si nadie nos viese,  
pero las cosas nos están mirando.

Relacionarse con una conciencia que permanece siempre ajena a la nuestra implica un acto de fe —un reto existencial— que es condición indispensable para la percepción de lo sagrado. Se trata de una dimensión de la existencia real que, conforme vaya adquiriendo independencia en la imaginación del autor, irá tomando la apariencia, primero, de dioses y, más tarde, de elementos que actuarán como arquetipos de la totalidad.

### ***3.4. Imaginación visionaria y alegorismo***

Después de haber examinado ya algunos poemas de los dos primeros libros de *En medio del camino*, y antes de seguir adelante, parece buen momento para examinar uno de los rasgos más sobresalientes del primer Crespo: la creación de alegorías. A él se refieren diferentes críticos sin entrar a fondo en la problemática que la sola mención de tan ambiguo término desata, después que los esfuerzos románticos por definir el símbolo dejaron a la alegoría reducida a juego de sustitución

---

<sup>76</sup> “Todo acercamiento mitopoiético a la realidad, sea este de carácter mágico, religioso o poético, conlleva a pesar de claras diferencias, innegables rasgos comunes. Hay en primer lugar una capacidad de asombro ante las cosas y los seres, esas “maravillas concretas” en palabras de Jorge Guillén. Existe también un reconocimiento espontáneo de que la esfera existencial no está restringida a los límites impuestos por los sentidos corporales. La conciencia no se halla en estos casos instalada de modo alguno en la *ratio*, o lo que es lo mismo, en la percepción racionalizada” (Bonet 1989:129-130)

mecánico, tal como se ha expuesto en el punto 5.2.3. de la Introducción. Nosotros no podemos obviar la cuestión, precisamente porque se trata de un elemento fundamental para desentrañar, como nos proponemos, las implicaciones religiosas en la poesía del primer Crespo.

Sin duda fue Gómez-Bedate (1969: 619) quien primero se refirió al alegorismo de Ángel Crespo al afirmar que en su primera época “es muy frecuente el tipo de imágenes que consiste en identificar una abstracción conceptual (o bien un ser material pero inasible) con algún animal”. En efecto, hemos visto la importancia del animal en “Todos los hombres vamos” y comentaremos enseguida los casos más conocidos, pertenecientes al segundo libro. Según Gómez-Bedate (1969: 619), mediante estas figuras de animales, Crespo consigue “una asociación clara con los bestiarios y ejemplos de la poesía medieval” y pretende “ir hacia una poesía culta de tono didáctico y narrativo y no descartar de ella lo definidor del género, sino, por el contrario, eliminar lo lírico y conservar lo narrativo intensificarlo e imprimirle un giro que provoque un lirismo nuevo”, con un propósito parecido al de los cultivadores contemporáneos del romance. Desde este punto de vista, parece claro que puede hacerse extensiva la concepción de alegorías a la práctica totalidad de poemas de los dos primeros libros, pues presentan un desarrollo narrativo que no puede ser entendido con referencia directa a la experiencia común.

La autora americana de la primera tesis doctoral sobre Ángel Crespo, Linda Diana Metzler (1971: 9-11), se hace eco de las apreciaciones de Gómez-Bedate (1969) y relaciona el uso de la alegoría con una de las claves que, según Di Pinto caracterizan a la poesía más imaginativa de Crespo frente a la de los poetas del 27: “ridurre anche l’astratto e il metafísico in una dimensione materiale alla misura dell’uomo” (Di Pinto 1964: 25). Después de tener en cuenta también las apreciaciones de Bousoño sobre el uso de la alegoría en otros poetas de posguerra<sup>77</sup>, la autora llega a concluir que “in a very real sense, allegory would seem to be the expressive device which allowed Spanish poets of the late fifties and the sixties to

---

<sup>77</sup> Metzler (1971: 11) concretamente cita en nota Carlos Bousoño, “La poesía de Claudio Rodríguez”, en Claudio Rodríguez, *Poesía: 1953-1966*, Barcelona: Plaza y Janés, 1971.

bring together the metaphorical legacy of the pre-War poetry and the narrative thrust of post-War poetry” (Metzler 1971: 11)<sup>78</sup>.

Para considerar como alegorías a estos seres creados por el poeta —y a las secuencias que ellos protagonizan— es necesario tener presentes las concepciones contemporánea de la alegoría y superar casi dos siglos de contraposición entre esta figura y el símbolo. “Les romantiques —nos recuerda Henri Morier en su *Dictionnaire de Poétique et de Rhetorique* (1961: 78-79)— ont considéré l’allégorie comme un ensemble d’idées abstraites, en elle-mêmes non poétiques, mais transférées dans une imagerie poétique. Ils l’ont ainsi opposée au symbolisme, qui partira d’une image poétique et rattacherait à cette image les concepts qu’elle suggère”. Consecuentemente, las condiciones de empleo de la alegoría “aboutissent [...] à un appauvrissement de la vision imaginative”, de donde se deriva “un veredict littéraire un peu sommaire, le symbolisme étant considéré comme bon, l’allégorie étant jugée mauvaise”. Esta dicotomía pervive aún en obras tan recientes como la edición definitiva de la *Teoría de la Expresión Poética* (1985), de Carlos Bousoño, que reserva la denominación de alegoría a las figuras de significación predeterminada por el autor “si en su desarrollo mantiene la correspondencia término a término entre el conjunto evocado y el real” (Bousoño 1985: I, 213). Para Morier, en cambio, las limitaciones de la alegoría sólo se ponen de manifiesto cuando la misma presenta un esquematismo abstracto. Cuando la asociación entre el signo y su contenido es más compleja, la alegoría “se trouve dans la même situation que le symbolisme, et bénéficie de la même multivalence” (Morier 1961: 79)<sup>79</sup>

---

<sup>78</sup> Según recoge *Los trabajos del espíritu* (1999), Crespo anota en su diario —con fecha 11 de diciembre de 1978— la traducción de otro fragmento de la tesis de Metzler relativo al auge de la alegoría entre los poetas de postguerra. En él se hace mención, como ejemplos, de *Todo está vivo* (1956) de A. C., *Libro de las alucinaciones*, de José Hierro (1964), *Conjuros* (1958) y *Alianza y condena* (1965), de Claudio Rodríguez y *Oda en la ceniza* (1967) y *Las monedas contra la losa* (1973), de Carlos Bousoño. Satisfecho de las conclusiones de Metzler, comenta Crespo: “Es una manera nada polémica de poner las cosas en su sitio: la alegoría la introduce yo y quien más madrugó en seguirme fue el inefable Claudio. Ya empiezan a verse las cosas. Pasará mucho tiempo hasta que acaben de verse, si se ven.” (Crespo 1999: 148-149).

<sup>79</sup> La línea de este trabajo es más afín a esta concepción abierta de Morier que a la reducción semiótica de lo simbólico llevada a cabo por Bousoño. Por otra parte, la utilidad y limitación de los planteamientos teóricos de este autor ya ha sido puesto a prueba, respecto a la poesía de Crespo, por García Martín (1979).

Según el mismo tratadista (Morier 1961: 72-73), ya Quintiliano reconocía la gran efectividad de la alegoría total o implícita, es decir, aquella que “ne presente la moindre trace lexicale de la pensée profonde”, de manera que “tout l’arrière-plan de la signification reste a deviner”. Por otro lado, la historia misma del concepto prueba —por encima de su ambigüedad— que la alegoría es con gran frecuencia obra del receptor, quien pone en funcionamiento un método interpretativo, ora para racionalizar un mito, ora para concordar el *Antiguo Testamento* con el *Nuevo*, etc. Así se llega a que, salvo en casos de esquematismo didáctico evidente, la elucidación de la alegoría depende del horizonte hermenéutico que le sirva como fondo —aquel con el que trabaja consciente o inconscientemente el lector (véase, entre otros, Morier 1961: 75-78 y Szondi 1987).

Para Metzler, “the trajectory of the concrete narrative level in these poems often appears not to have been ordained from beginning, but take shape simultaneously with the poet’s understanding of the abstract intuition which inspired the poet. Thus, in the measure that the concrete level cristalizes effectively in the writting, the intangible becomes accessible [...]”. Así comprendida, la alegoría es “a tool of discovery [...], a means of furthering the search for meaning their poems carried forth” (Metzler 1971: 10). Si entendemos que lo “intangible” alegorizado es la intuición del poeta, y sus poemas cuasi-narrativos, formas alegóricas *gestálticamente* construidas —como quiere Gómez-Bedate (1969)— probablemente estaremos afirmando que lo alegorizado por el lobo, el río, el león crespianos pertenecen a la zona del *intersigno* : los complejos emotivos del poeta, los aspectos de la realidad que escapan a toda formulación gramatical comunicativa. Ahora bien, si buscamos el alcance más profundo —sin excluir necesariamente el anterior— de ese intersigno llegamos a que, sometida a la luz de una hermenéutica abierta, la alegoría, “est une métonyme de l’absolu” (Morier 1961: 71): alude a él a la vez que lo presenta. La interpretación de esta figura, como la del símbolo, se sustrae a la estrechez de la retórica para poner en evidencia la dimensión filosófica de la problemática que encierra.

El mismo René Wellek en “What is symbolism?” (1984) denuncia la insuficiencia del criterio puramente formal para entender el símbolo de la tradición simbolista, incluso si quien lo formula es Henri de Régnier: “Un symbole est, en

effet, une comparaison et une identité de l'abstrait au concret, comparaison dont un des termes reste sous entendu”<sup>80</sup>. Según Wellek, esta definición coincide con lo que ciertos retóricos llaman una “sustitución simple” de la figura por lo metaforizado confiando al contexto la capacidad de ser interpretado. Para que pueda hablarse de símbolo, “the hidden tenor [...] must be some internal event or experience that hints at something supernatural or even occult. The thing, any thing, [...] can become the vehicle, but it will be always suggest the concealed tenor: the mystery of life in the world” Como el autor reconoce, “we are back a definition of the world-view of the symbolist, but we have returned to it via a stylistic requirement: the structure of the symbol. The Symbolist symbol has its special character: simple replacement and the suggestion of the mystery” (Wellek 1984: 28).

La concepción simbolista del símbolo, si nos atenemos a la exposición de Wellek (1984), por una parte, recoge el uso que de los elementos simbólicos han hecho desde siempre las sociedades iniciáticas y, por otro lado, se anticipó a las concepciones del psicoanálisis. Así, en su último trabajo, *El hombre y sus símbolos*<sup>81</sup> —de carácter marcadamente divulgativo— Jung afirma que “una palabra o una imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio”; ello significa que “tiene un aspecto inconsciente más amplio que nunca está definido con precisión y completamente explicado”; ni puede llegar a estarlo, pues “cuando la mente explora el símbolo, se ve llevada a ideas que yacen más allá del alcance de la razón” (Jung 1976: 18)

Una vez examinados estos argumentos, no parece desatinado suponer que, cuando Crespo evoca uno de sus animales mágicos y lo hace protagonista de un argumento inverosímil, más aún que buscar la narratividad del romance o el tono didáctico del bestiario medieval —como apunta Gómez-Bedate (1969: 619)— lo que hace, es crear unas figuras cuyo primer atributo es la alteridad respecto al *yo* del poeta. Esas figuras personificarán sensaciones y sentimientos como seres

<sup>80</sup> En Wellek 1984: 27; una nota remite a Henri de Régnier, “Poètes d’aujourd’hui et poésie de demain”, *Mercur de France*, n° 35, 1900.

<sup>81</sup> El original inglés, *Man and his symbols*, data de 1964; manejamos la traducción española de Barcelona: Caralt 1976.

independientes y fuerzas ajenas a los límites del *yo*, que lo desbordan<sup>82</sup>. En este sentido, no son creaciones arbitrarias, sino que encarnan, como los arquetipos del inconsciente colectivo, ciertas “manifestaciones autónomas” de la mente considerada en su totalidad: conciencia e inconsciente (Jung 1962: 104-105). Nacen, pues, de la misma necesidad que desencadena la creatividad religiosa más elemental: la del animismo y el totemismo. A este respecto explica Jung que el hombre occidental ha ido progresivamente racionalizando su concepción del mundo en aras del dominio de la naturaleza, de modo que ha ido “perdiendo así una cualidad que es aún característica de la mente primitiva”. “Nosotros hemos transferido al inconsciente todas las asociaciones psíquicas fantásticas que posee todo objeto o idea”; en cambio, el individuo de una sociedad tradicional, “sigue dándose cuenta de esas propiedades psíquicas: dota a animales plantas o piedras con poderes que nosotros encontramos extraños e inaceptables” (Jung 1976: 39). Vale la pena tener presentes los ejemplos que aduce Jung y la interpretación que de ellos hace:

“Un habitante de la selva africana, por ejemplo, ve durante el día un animal nocturno y sabe que es un hechicero que, temporalmente, ha adoptado ese aspecto. O puede considerarlo como alma selvática o espíritu ancestral de alguno de su tribu. Un árbol puede desempeñar un papel vital en la vida de un primitivo, poseyendo de forma evidente para él, su propia alma y voz, y ese hombre sentirá que comparte con el árbol su destino[...] En el mundo del hombre primitivo, las cosas no tienen los mismos límites tajantes que tienen en nuestras sociedades “racionales”.

Lo que los psicólogos llaman identidad psíquica o “participación mística”, ha sido eliminado de nuestro mundo de cosas. Pero es precisamente ese halo de asociaciones inconscientes el que da un aspecto coloreado y fantástico al mundo del primitivo. Lo hemos perdido hasta tal extremo que no lo reconocemos cuando nos lo volvemos a encontrar. Para nosotros tales cosas quedan guardadas bajo el umbral; cuando reaparecen ocasionalmente nos empeñamos en que algo está equivocado.

(Jung 1976: 39-40)

Teniendo en cuenta estas apreciaciones del sabio suizo es como podremos identificar a los animales mágicos que enseguida analizaremos como las primeras epifanías de lo sagrado en la poesía de Ángel Crespo. Podría postularse que, en busca de una visión

---

<sup>82</sup> Meztler (1989), es explícita en este sentido al reelaborar, tras algunos años, las conclusiones de su tesis: “las imágenes centrales nos aparecen perturbadoramente autónomas, mientras que el hablante sigue pasivo, subordinado, casi perplejo. Al mantener esta subordinación del hablante a las imágenes, Crespo crea para nosotros experiencias del dominio de las emociones sobre el hombre racional. También sugiere el papel esencial de la imaginación en la lucha del artista para alcanzar la trascendencia sobre lo informe”

de la realidad no esclerosada por el hábito, el poeta reencuentra en sí esa “mentalidad primitiva” que le permite tomar contacto con la vida del inconsciente en forma de visiones teriomorfas.

La relación entre lo inconsciente y lo sagrado que sugieren las referencias que venimos haciendo a Jung debe ser comprendida dentro de lo que él mismo denominó “proceso de individuación”: un modelo de desarrollo psíquico regulado, mediante símbolos, desde el inconsciente, y que da lugar a una personalidad progresivamente más amplia y más madura. Sin que nuestro trabajo quiera adscribirse a ninguna escuela crítica ni depender de los métodos psicoanalíticos, al estudiar la evolución del entramado simbólico de un autor, es evidente que la noción de “proceso de individuación” se nos ofrece como una referencia para comprender la relación entre las figuras simbólicas, aparentemente autónomas, y el *yo* de la enunciación. El núcleo inconsciente desde el cual surgen los símbolos que orientan ese proceso fue denominado por Jung el *sí-mismo* y lo describió como la totalidad de la mente, para distinguirlo del ego, que constituye sólo una pequeña parte de la psique (véase Jung 1976: 160). Desde el punto de vista fenomenológico el *sí-mismo* es equivalente a una figura divina asumida por el sujeto: no en vano “sí-mismo” traduce el sánscrito *atman*, manifestación del Dios trascendente como verdadero ser de cada individuo. Según Jung (1986: 267) “ya que el hombre sólo se conoce como un *yo*,[...] el sí-mismo como una totalidad no puede ser descrito ni distinguido sino a partir de una imagen de Dios”. El psicoanalista considera que el hecho de que se identifiquen como divinidades aquellas figuras que representan como “meta y desideratum” la totalidad del hombre unificada, prueba el “carácter numinoso” del *sí-mismo* (1986: 204). Aunque Jung asume un punto de vista científico y proscribiera todo juicio metafísico en la psicología (1986: 203), advierte que “desde el punto de vista psicológico, el dominio “divino” comienza directamente del otro lado de la conciencia porque ya allí el hombre queda abandonado al orden de la naturaleza para su destrucción o para su perdición” (Jung 1962: 267-268)

Según la doctora von Franz (en Jung 1976: 162-163), que el *sí-mismo* llegue a realizarse en la conciencia a lo largo de la vida “depende de si el ego está dispuesto o no a escuchar” su mensaje; “el proceso de individuación es real” —añade— “sólo si el individuo se da cuenta de él y lleva a cabo conscientemente una conexión viva con

80



él”. Para ello es necesario que el ego “se desentiend[a] de toda finalidad intencionada y voluntaria y trat[e] de alcanzar una forma de existencia más profunda y más básica”.

Cuanto llevamos dicho acerca del proceso de individuación puede iluminar el significado de los dos primeros libros de *En medio del camino*. La mayor parte de sus textos hablan del paulatino despertar del yo del poeta a las enigmáticas llamadas del *sí-mismo* y dan forma al compromiso que toma con su proceso de individuación o camino iniciático. Lo podemos comprobar, en primer lugar, con referencia a los pocos textos ya analizados. Así se explica, incluso, el título dado al primer recopilatorio crespiano —hoy en *Poesía, I—: En medio del camino* de la vida, Crespo —como Dante, a quien evoca— inicia una senda de realización poética, lo cual le permite olvidar la producción anterior y comenzar la nueva conscientemente, en un instante fundacional que ilustran los textos “La voz” (I, 37) y “Mi palabra” (I, 38). Por otra parte, los poemas que hemos comentado en las secciones 2.2 y 2.3 atestiguan todos la convicción por parte del poeta de que la realidad posee un sentido con el cual se compromete individualmente, pese a que se trata de un horizonte ignorado por el acervo social.

### ***3.5. Criaturas mágicas***

Los poemas que analizaremos ahora presentan todos una oposición entre lo que descubre la mirada del poeta y la ignorancia de “los otros”, sumidos en una realidad totalmente distinta<sup>83</sup>. Los textos se presentan como evocaciones de adolescencia, lo cual, por sí solo, ya justifica la definición de la propia identidad por enfrentamiento a la de los demás. Lo significativo, sin embargo, es que la oposición se establezca partiendo de unos seres cuya percepción compromete la vida misma del poeta. Ello nos lleva, en consecuencia con lo expuesto en párrafos anteriores, a entender dichos seres como símbolos del *sí-mismo* que instan al poeta a iniciar su proceso de individuación<sup>84</sup>.

<sup>83</sup> Esa misma contraposición estaba ya insinuada en el repetido “según dicen” de “Cruz o saco” (I, 86-87).

<sup>84</sup> Al margen de esta interpretación —que proponemos en coherencia con el planteamiento de nuestro trabajo—, no podemos pasar por alto la relación que el poeta establece entre las formas de estas

El poema “Cada lluvia” (I, 88-89) da algunas claves para interpretar a los animales mágicos<sup>85</sup> que habitan en los primeros libros de *En medio del camino*. La lluvia —como “la nieve” y “la noche”— es un elemento que propicia una percepción diferente de la realidad: resta transitividad a la mirada y hace perceptibles seres cuya existencia, sin la lluvia, se ignoran. No sólo vela las apariencias engañosas, sino que, además, permite ver “un oscuro animal”, que es “amenazante” “para el hombre que en el agua/ siente su propia vida gotear”. Es, pues, una presencia que intimida a quien mira la realidad descubriendo en ella las *correspondencias*, porque se siente parte de un gran todo<sup>86</sup>. Refuerza su calidad de símbolo del *sí-mismo* su gran ambigüedad: el iniciado no puede sucumbir al terror que produce ni a la seducción de su belleza. Sus

---

imágenes y sus lecturas de infancia, tal como la expone en *Mis caminos convergentes* (1989: 20). Nótese cómo el poeta hace hincapié en el carácter numinoso que, desde su concepción, tienen estas criaturas: “Fabre me familiarizó con los escarabajos, las mantis, los alacranes, los erizos, los murciélagos y los pájaros; Verne y los otros dos [Emilio Salgari y Edgar Rice Burroughs], con un mundo imaginario a cuyos felinos y tímidos y veloces víctimas no tardé en atribuir una naturaleza semejante a la de los númenes. Son, en realidad, los animales mágicos de mis primeros libros, humanizados y divinizados con la colaboración de mis primeras lecturas adolescentes de los clásicos latinos”(Crespo 1989: 20).

<sup>85</sup> Las referencias a animales es una de las características que, según el censo minucioso de Oscar Barrero Pérez (1999), se mantiene homogénea en el desarrollo de toda la poética crespiana.

<sup>86</sup> Este sentimiento es, según Gilbert Durand, uno de los aspectos distintivos de la “figura tradicional del hombre” y que fundamenta una visión mágica del mundo (véase Durand 1999: cap.1). Por otro lado, las interpretaciones teóricas que venimos apuntando tienen un vívido correlato en la autobiografía jungiana: “Cuanto más leía y más enterado estaba del ambiente ciudadano, más crecía en mí la impresión de que lo que conocía ahora como realidad pertenecía a otro orden de cosas distinto de la imagen del mundo que se formó en mí en el campo, entre los ríos y los bosques, entre los animales y los hombres, en un pequeño pueblo sobre el cual lucía el sol, soplaban el viento y pasaban las nubes y todo ello envuelto en la oscura noche llena de cosas indefinibles. No era tan sólo un lugar en el mapa, sino el mundo de Dios ordenado y lleno de misterioso sentido. Esto parecía que los hombres lo ignoraban y ya los animales habían perdido en cierto modo este sentido. Esto se veía en la mirada triste y perdida en la lejanía de las vacas, en los resignados ojos de los caballos, en la sumisión del perro que se apegaba al hombre y en el mismo comportamiento del gato que había convertido la casa y el granero en su vivienda y lugar de caza. Del mismo modo que los animales, los hombres me parecían inconscientes; miraban al suelo y a los árboles para ver en qué y para qué se podían utilizar; como los animales, formaban grupos, se emparejaban y se combatían sin ver que habitaban en el cosmos, en el mundo de Dios, en la eternidad donde todo nace y todo ya está muerto” (Jung 2000: 86-87).

Toda las referencias que, a partir de ahora, hagamos a la autobiografía jungiana (*Recuerdos, sueños, pensamientos*, 2000, cuya primera edición alemana data del mismo año de la muerte del psiquiatra, 1961) no pretenden manifestar coincidencias vitales entre las trayectorias de Jung y Crespo. Con razón podrían ser tenidas por casuales e intrascendentes, si no se tratase de autores que, por distintos caminos, han ido de sus experiencias a la investigación sobre los símbolos. Subrayar dichas coincidencias nos parece pertinente en la medida en que el pensamiento de Jung va a tener gran importancia en la lectura que presentamos de Crespo, sobre todo, en los últimos capítulos de este trabajo. Es interesante señalar que, tanto para el psicólogo como para el poeta, las preguntas iniciales

“ojos espléndidos acechan /la caída de aquel que, al presentirlos,/ a su letal belleza se somete”. No cabe eludir el compromiso al que la presencia del “animal” convoca, pues “sus garras” y su “firme pecho” es la “única salvación para el que espera”. Sólo redime, “devorándolo”, a quien lucha con él anteponiéndole el “inútil escudo” de la palabra (como sugiere la alusión a los labios): sólo es redimido aquel que no se rinde, lucha y sucumbe por decir lo indecible. La desproporción de las armas y la consecuente inutilidad del combate indican el plano trascendente en que se libra. La redención que se alcanza en ella consiste en cumplir el designio primeramente intuido: a quien “en el agua/ siente a su propia vida gotear” —si acepta el reto de la lucha-diálogo— con los símbolos del *sí-mismo*, “la salvación le llega/ de ser llevado al tiempo que las aguas”:

---

de su camino sobrevengan a partir de la reflexión sobre su experiencia de la naturaleza, determinada por una infancia en el medio rural.

Así, los labios vencen  
una y otra vez al uniforme  
mundo de las tormentas,  
para caer vencidos, cada instante  
caer vencidos sobre el agua única.  
Pero al que cae con las primeras gotas,  
cuando descubre la triunfante piel,  
no la devoración le reconoce,  
sino que en muerta tierra  
poco a poco la tierra le confunde.  
Tan sólo al que combate con su inútil escudo  
la salvación le llega  
de ser salvado al tiempo que las aguas.

En “El aire” (I, 77), el elemento que da título al poema se identifica con un animal familiar: un perro. En el recuerdo del poeta, vuelto mito, ese perro realizaba incursiones en lo desconocido, donde lo reviste un aura demoníaca: “se hacía entonces negro, olía a azufre/ quemado, se ponía en verdad, llameante/ y se perdía monte arriba”. El perro y, por asimilación con él, el aire, son portadores de una revelación sólo para el poeta. Para “los otros” —que ignoran el aspecto nocturno y oculto de las figuras cotidianas— el perro vuelve “por la mañana,/ inmaculado, alegre,/ [...], dando a los otros felices bienvenidas con el rabo,/ exactamente igual llega este aire.” En cambio, quien descubre el aspecto terrible de la realidad, debe saber convivir con el temor de aquello que desborda el entendimiento:

(Exactamente igual para los otros,  
porque debo contar que al perro aquel,  
sólo yo descubría por la noche,  
y de mañana me añadía miedos  
cuando apretaba el lomo a mis rodillas)

“El rebelde” (I, 114) que enfrenta lo terrible y soporta el miedo, adquiere los carismas del ungido. El texto presenta de nuevo la contraposición entre el interior de un hogar familiar y la *rebeldía* de quien renuncia a la seguridad de lo conocido y compartido para adquirir, desde el “quicio”, un conocimiento que es más amplio — porque se abre a “lo otro”—, y es también más profundo —porque no rehuye el miedo ni sus causas: “el negro cielo, los dibujos/ de los relámpagos”. El resultado de este enfrentamiento al misterio es dual, como ocurría en “El aire” (I, 77): “los otros”

creen más fuerte al solitario y le miran “con incredulidad y con envidia”; pero, como tal fortaleza es el resultado de conocer su propia debilidad frente a lo indómito, el poeta se siente “más pobre, más expuesto/ a fracasar después de la tormenta”.

Justo es advertir que las mismas facultades visionarias que permiten al poeta descubrir la nocturnidad del perro-aire y otear la tempestad le hacen saber también que tras la aparente paz del hogar se oculta una realidad no menos tenebrosa. El poeta que es “el rebelde”, es también “El heredero” (I, 90-91) de una parcela mundana; y, como tal, ve que “sale a veces un león/ del armario familiar”, tan real que es imposible “confundirlo/ con las figuras del sueño” y —lo que es más grave— real en el sentido más restrictivo, pues le recuerda su adscripción a una cadena de causalidades: “Sale: estaba/ de siempre allí. Un paso da,/ otro después. Un temor/ de pecados cometidos/ no por nosotros —o sí/ por nosotros, que sabemos/ ser prolongación, pasado—/ nos atenaza”.

Volvamos a “El rebelde” para destacar que en su evocación de la infancia, el poeta se sitúa a distancia de los consuelos religiosos que siente fosilizados por la costumbre (“me llegaba la voz de las mujeres/ riéndose o rezando/ según les apretaba el miedo./ Se quemaban yerbas santas para el caso/ y se rezaba una oración de infalibles efectos.”) Acogerse ocasionalmente a dichos consuelos (“a veces, si el estruendo/ era grande decía “amén, amén”), no le priva de sentirse “solo distante, abandonado de [sí] mismo en mitad de la tormenta”. Y, aunque podía aferrarse a las seguridades de “los otros” (“adentrarme en la casa, refugiarme/ y, sin hablar, tomar un libro y tratar de leer junto a la lumbre”), opta por obedecer a la orden de una voz interior: “Permanece,/ sigue en la jamba, espera.”

“El lobo” (I, 107-108) ahonda en el contraste entre los símbolos espontáneos y el consuelo ofrecido por la religiosidad popular<sup>87</sup>. El texto, además, presenta la clave para comprender la propensión que el poeta siente hacia aquello mismo que le aterra: el aullido del lobo en el que la naturaleza se vuelve signo del misterio más temible y desencadena sentimientos contradictorios.

---

<sup>87</sup> “Sospechaba un inevitable mundo de sombras con cuestiones angustiosas e incontestables a cuya merced me sentía yo. Mi oración de la noche me daba ciertamente una protección ritual al terminar exactamente el día e iniciarse exactamente la noche y el sueño. Pero el nuevo peligro acechaba de día.

En el tiempo de la niñez evocado, el poeta “no creía/ creer en Dios”, aunque hubiese “querido creer” en Él como “alguien que va por el monte y espanta/ al aullador”, “una mano capaz de hacerle enmudecer”. “Sabía las oraciones”, pero “jamás pensaba en [aquel] Dios” que hubiese calmado el vértigo de la atracción que el mismo misterio terrible —hasta la crueldad— le causaba: según confiesa, el poeta “no sentía lástima de la oveja /que un día había de comer”, pero sí deseo de traspasar los límites del *yo* y adquirir la dimensión de totalidad evocada por el aullido con el que el lobo lo atemorizaba y señoreaba lo absolutamente desconocido y ajeno:

[...]La noche  
era hermosa; para alguien  
era y yo bien sabía  
que no era para mí, que era del lobo  
aquel que yo quería suplantar. No podía  
saltar por la ventana  
y, descalzo, subir entre chaparros,  
jaras, ahulagas, piedras,  
y gritar desde el sitio del lobo,  
ser dueño de la noche,  
del campo que no era mío ni de los míos,  
aunque la leña ardiese en el hogar.

Es evidente el contraste entre el Dios consolador en Quien el poeta “no creía creer” y el poder absoluto que representa el lobo. Éste es “la imagen de un ser superior, que todo lo abarca”, “un animal con atributos mágicos”, figura arquetípica que “corresponde a la totalidad psíquica del individuo, es decir, de sí-mismo” (Jung 1962: 267). La *complexio oppositorum* que es el individuo entendido como totalidad de consciencia e inconsciente no puede identificarse con la estampa luminosa del Dios bueno, “capaz de hacer enmudecer” al animal, sino con el mismo lobo, por terrorífico que sea. Advierte Jung (1962: 267) que el arquetipo del *sí-mismo* opera “tanto fuera como dentro del campo cristiano”; más aún, “representa una porción del alma, no conformada de ninguna manera cristianamente y que no puede expresarse de ningún modo por el símbolo *Christus*” —el Dios-*Buen-Pastor* del poema. “Frente a la pureza y calidad unívoca de este símbolo”, este lobo representa un estado de espíritu “ambiguo, tenebroso, paradójico y hasta pagano” (Jung 1962: 100). Es pues,

---

Era como una desavenencia conmigo mismo que sentía y temía. Mi seguridad íntima estaba amenazada” (Jung 2000: 35)

una imagen en la que se encarnan de manera anterior a cualquier configuración dogmática, aquellos que Rudolf Otto (1980) consideró atributos básicos de “lo numinoso”: *mysterium tremendum, mysterium fascinans*.

### **3.6. Meditación sobre paisaje: de la observación a la teofanía**

Poemas como los que hemos comentado en el apartado anterior configuran un retrato del poeta como vidente frente a “los otros” que permanecen en la seguridad de la casa. Reelaboran recuerdos de un tiempo en que intuición e imaginación —en el sentido más profundo de ambos términos— despertaban en el poeta. En el grupo de textos que analizaremos ahora pasamos del tiempo evocado al de la evocación, al ahora del hombre adulto que añora su pasado. No se trata de una búsqueda del tiempo perdido, sino de un reaprendizaje de las motivaciones elementales de la vida, suscitado por la contemplación de la naturaleza. Así, los poemas que ahora veremos remiten a un modelo meditativo<sup>88</sup> que data de los albores del Romanticismo, cuando la descripción del paisaje se desprende del molde bucólico para remitirse a las motivaciones del *yo* biográfico<sup>89</sup>.

---

<sup>88</sup> Según Soto Vergés (1960: 89), en oposición al paisajismo noventayochista de los poetas de Espadana, en *Junio feliz* “se observa una nueva utilización del paisaje; [...] un aprovechamiento de los valores rítmicos y semánticos originados por la meditación”. En su opinión son “versos por los que discurren ágilmente significado y emoción, en los que tiene suma importancia *la elocución*, es decir, lo meditado y dicho, que salta de un verso a otro fluidamente gracias a una precisa lógica estilística nacida por fusión entre paisaje y sentido”.

<sup>89</sup> No pocos críticos coinciden en situar a Nicasio Álvarez de Cienfuegos en el momento inaugural de este modelo dentro de la poesía española, especialmente por sus monólogos extensos, como “El otoño” y el emblemático “Mi paseo solitario en primavera”. José Luis Cano, en su “Introducción biográfica y crítica” a Cienfuegos, *Poesías* (Madrid: Castalia 1969, p. 31-39) estudia las características que permiten calificar al poeta como prerromántico. Al anotar el poema “Mi paseo solitario en primavera” (pp. 116-117), recoge la opinión de R. Macandrew, que señala —en *Spanish Poetry from the origins to 1900* (Aberdeen 1931)— “la semejanza más de actitud que de expresión entre este poema de C. y el poeta del poeta inglés W. Cowper (1731-1800) *The winter morning walk* en cuanto el fondo de naturaleza sirve a ambos poetas para evocar recuerdos y expresar pensamientos sobre la guerra y la fraternidad universal”. Sin que sea nuestro propósito desviar la atención hacia Cienfuegos, no nos resistimos a transcribir ciertas notas que Glendinning (1974) recoge sobre la primera recepción de este autor que nos parecen directamente relacionadas con nuestro tema: “una obra titulada *Reflexiones sobre la poesía* publicada en 1787 en Madrid por un autor anónimo que se daba a conocer por el nombre de Philoaletheias, mencionaba al por entonces desconocido Cienfuegos como uno de los pocos poetas de España capaces de componer poesía con elementos de la imaginación antes que del análisis. La poesía imaginativa —creía Philoaletheias— constituye no sólo la única poesía auténtica, sino la única posible para los hombres libres en una edad en que habían desaparecido las creencias supersticiosas de etapas anteriores. Según Glendinning (1974: 135), los versos de Cienfuegos recogidos por Philoaletheias —“Quien a la luna plateada ha hecho/ lucir en el silencio oscuramente”—

El título “La vuelta” (I, 97-98) habla con elocuencia de cuanto acabamos de decir. Se trata de recuperar una plenitud, que no era inconsciencia, sino participación comunicativa —connotada religiosamente como “ascensión”:

Días de mi ascensión, cuando el lagarto  
solía conocer mis intenciones,  
cuando solía la retama  
pedirme venia para echar raíces,

El recuerdo del contacto epidérmico con la naturaleza proporcionará las claves para recuperar el estado perdido. Cuando ya se ha desarrollado la conciencia que separa al sujeto del objeto contemplado, la antigua inmediatez ha de fructificar en una palabra poética revitalizada, capaz de reflejar la experiencia primordial. Este es un deseo recurrente en varios poemas:

Mi reino es de este mundo.  
Comprendo que mi voz era la tuya,  
[...]  
Era tu voz la que yo creí mía.  
[...]  
Mas volveré, sin voz, para pedirte  
con mi silencio mi mejor poema.

(“Si algo queremos aprender”: I, 95-96)

Pero yo te conozco, campo mío,  
yo recuerdo haber puesto entre tus brazos  
aquel cuerpo caliente que tenía  
y haber dejado sueño entre los surcos  
que abrían los caballos de otros tiempos.  
Yo te reconozco y noto que tus senos  
empiezan a ascender hacia mis labios.

(“La vuelta”: I, 97-98)

Canta sobre los surcos –viene a mí  
su flujo– la cebada  
y amarillo me siento el corazón  
y un sabor amarillo me anuncia su poder  
de hacer feliz mi voz con su amargura glauca

(“La cebada”: I, 124)

contienen “el oxímoron *lucir oscuramente*” sugeridor del misterio “que envuelve la naturaleza de la deidad”; obedecería, por lo tanto, a los mismos motivos que, según veremos, mueven la dicción paradójica de Crespo a partir de *Claro: oscuro*. A título de curiosidad, compuébese que la “Luna lejana” de Crespo (II, 123) también emite “oscuras claridades”.



El retorno a lo elemental —no podía ser de otro modo— se produce desde el desengaño. El poeta ha sentido que se le iban “rompiendo tantas cosas”, ha encontrado “ciudades [...] desiertas/ y [...] mares secos” (“Si algo queremos aprender”: I, 95-96); y así, ha dado en la convicción de que “cada uno devora su verdad/ y todas las mentiras reunidas/ la única verdad son” (“El círculo”: I, 118-120). En este denso poema el mundo natural aparece como el modelo en cuya observación objetiva puede fundamentarse una verdad más sólida que la del mundo humano. Hasta el punto en que Crespo considera que el “único oficio serio” para él es “este relato” como testigo presencial del acontecer en la naturaleza:

Reconocer la huella de mis pies,  
ya elevada, ya a salvo,  
por los tallos que pugnan,  
ver su eco en la copa de la encina  
que creció donde yo dejé mi peso,  
e inaugurar ahora  
otra huella en las ramas  
que nacerán quizá de la bellota  
que ha de caer aquí, que ha de traer  
el pájaro que espanto  
con mi presencia ahora:  
único oficio serio para mí  
es este que relato, y ver la oruga  
que quiere devorar precisamente  
las hojas que pisé cuando no estaban  
y la justicia que hace  
la abubilla que no pude matar  
y ahora me da este trozo de vida con su pico

De la observación de la naturaleza resulta la evidencia de la crueldad de sus ciclos, sometidos a lo que Schopenhauer llamó “voluntad de poder”: las abejas “que hacia una flor convergen”, niegan “el derecho de la flor”. Aquí es donde Crespo, pese a su papel de testigo observador, se aparta de la imparcialidad, por la necesidad de justificar y comprender no sólo a la realidad pujante, sino también a la que sucumbe: “Contra justicia e injusticia/ no se alza más verdad/ que la que cabe dentro de un abrazo.” Tal abrazo es aquel “que todo lo frustrado justifica” y es capaz de dar sentido a “la mentira de ser hombre/ abrazada al engaño de ser ave/ y las mentiras múltiples/ que el sol despierta y mata.” El abrazo —el amor— es, pues, un acto de intelección afectiva que permite comprender como verdad única la realidad aparente

y la oculta, y juntar en un mismo nivel los términos de la antítesis más angustiosa para el hombre: muerte/vida. Si “cada trozo de vida un trozo es/ de muerte y cada muerte/ es parte imprescindible de la vida”, la realidad aparente —la cadena de todo lo que ha llegado a ser acto— y la realidad frustrada —la masa informe de los que no ha llegado a realizarse— convergen en la conciencia del poeta, según versos que parecen glosar otros de Eliot, en “Burnt Norton”: “What might have been and what has been/ point to one end, which is always present”:

La caída semilla que no fructificó,  
la pluma  
que jamás en el vuelo dios se hizo,  
la tierra que jamás sostuvo erecto un árbol,  
y estos antepasados que cayeron  
—¿dónde cayeron, dónde  
Dios les negó la última palabra?—  
debajo de mis pies,  
me sostienen, aúpan  
mi semilla más grave.

Dentro de la realidad no manifiesta y, sin embargo, contenida en el presente encuentran lugar los antepasados, formas pretéritas del *yo* a quienes el poeta evoca como parte de su conciencia del presente<sup>90</sup>. En el poema “Junio feliz” (I, 101-103) los antepasados se hacen presencia en forma de espectros a cuyas “claras siluetas” interpela acerca de su papel en el esplendor del “junio” actual:

Con vuestra sombra ilumináis el monte  
y el barbecho y la mies que lo circunda.  
(Hablando de la mies, ¿la miel, acaso,  
perfumáis por la noche en las colmenas?)

La plenitud de este “Junio feliz” transcurre “entre los vivos y los muertos,/ no entre el ser y el no ser/ sino todo lo más/ entre el rebaño y las ortigas.” No hay realidad excluida —ni siquiera por el paso del tiempo— si es sentida como un todo:

La soledad es imposible

---

<sup>90</sup> Al final de su vida, Jung (2000: 372) formulaba de este modo el problema de la relación de la conciencia actual con la de los antepasados: “no conozco respuesta alguna a la cuestión de si el *karma*, que yo vivo, es el resultado de mi vida pasada o es quizá el patrimonio de mis antepasados, cuya herencia coincide en mí. ¿Soy una combinación de vida de los antepasados y encarno nuevamente su vida? ¿He vivido anteriormente como personalidad determinada y llegué en aquella vida tan lejos que puedo ahora intentar una solución? No lo sé. Buda dejó en pie la pregunta y quisiera suponer que no lo supo con certeza”.

donde los que fueron  
descabalgan ahora, cuando yo  
toco la amarga almendra

En “La huida” (I, 127) el poeta es más explícito a la hora de vincular su mundo moral específico a la naturaleza: ella acoge y redime también los fracasos de su voluntad:

Todo lo que he podido realizar  
y me faltó, no más, un paso;  
cuanto quise tener  
y se me fue sin saber cómo,  
llegan andando en el recuerdo  
y yo no sé tener el valor del tomillo  
y hurto mi cuerpo, escondo  
mi fracaso en la sombra del enebro,  
allí donde la tórtola  
llega huyendo de mí,  
amiga, en el peligro, del conejo.

Como vemos en todos estos textos, el poeta observa el paisaje y medita en busca de parámetros más verdaderos con los que comprender la realidad, más allá de su “apretada/ molicie de ciudad” (“Junio feliz”: 101-103). Ciertamente es que —tal como es evidente en “El círculo”— se descubren en la naturaleza los ciclos de la materia y la biología. Pero los mismos son el punto de partida para el primer vislumbre de una intuición que ha de presidir toda su poesía: el de una “realidad entera” y única, donde el presente asume el pasado y es germen del futuro, lo que se muestra es fruto de lo que se oculta, lo que vive se nutre de lo que ha muerto y lo que *es* contiene a lo que no ha llegado a ser. El poeta descubre, pues, la trascendencia dentro de la inmanencia. Materialidad y misterio no se contraponen, pues el máximo misterio es el de la existencia misma. En este sentido, son reveladoras las siguientes declaraciones del año 1990, en entrevista concedida a la revista *Salina*:

“La naturaleza, en cuanto manifestación es un símbolo y, como todos los símbolos tiene un aspecto no enigmático —pero tampoco fácil de comprender— y otro radicalmente enigmático, sólo abordable mediante la visión poética. Esta complejidad —que no dualidad— es la que la hace inefablemente bella. Toda la naturaleza —hasta la mineral— es vida y de lo poco que he querido decir acerca de ella se informan, cuando menos tres enigmas: ¿qué es ser? ¿qué es vida? ¿por qué el ser se nos manifiesta como vida? no creo que haya tres preguntas más decididamente poéticas que estas, aunque también se las pueda enfocar filosóficamente, es decir desde el punto de vista del razonamiento.[...] la expresión poética de los

sentimientos que suscitan estas cuestiones completan, juntamente con las posibles respuestas de la filosofía– la imagen verbal de nuestra conciencia”

(cit. Col·lectiu Salina 1990: 36)

Así pues, la realidad circundante, en especial la naturaleza, como mundo del todo ajeno a la voluntad y comprensión humanas es sagrado y misterioso por el mero hecho de existir. Crespo no sólo es capaz de intuir formas de vida y de conciencia imperceptibles para el hombre común; también es capaz de reconocer en la realidad más inmediata su cualidad de misterio presente, encarnado en materia y tiempo, es decir, misterio convertido en sacramento<sup>91</sup>.

De hecho, el carácter sacramental adjudicado a esa vivencia primigenia que el poeta intenta recuperar en contacto con la naturaleza, aparece de forma explícita en varios poemas. En “Alarcos” (I, 99-100) el paseante-contemplador, siente, al cruzar el “Guadiana” que “sus aguas engañosas/de nuevo [lo] bautizan/ y de adquiridas llagas dejan limpia [su] piel”). La simplicidad de este “nuevo sacramento” libera del peso fatal de la historia<sup>92</sup>, siempre y cuando se esté dispuesto a renunciar a su herencia para trascenderla:

Si mi pie, al desmontar,  
saca de entre la tierra una moneda  
con signos –no distingo bien  
si de una lengua u otra–,  
bien sé yo que es el precio  
del nuevo sacramento, y en el río  
dejo caer el disco de metal  
y a pie sigo el camino que me lleva,  
sin mirar mis pisadas.

---

<sup>91</sup> “Si la alegoría le sirve al poeta en los poemas de la primera parte para dar concreción a estados de ánimo difusos, en los poemas de la segunda, un lenguaje e imágenes de resonancia sacramental le permiten revelar la trascendencia de lo cotidiano” (Metzler 1989: 152)

<sup>92</sup> El escenario de la reflexión no ha sido elegido al azar: Alarcos es el lugar de la derrota de Alfonso VIII frente los ejércitos de Al Mansur, en el enfrentamiento al que alude el poema: “Aquí fue la batalla: negros huesos/ debajo de las piedras se deslizan, tal vez como culebras o serpientes de agua, y los arados se hacen eco / del temblor de la flecha”. El contraste entre la elementalidad buscada por el poeta en la vivencia del paisaje y la carga histórica asociada a la tierra de Castilla (y potenciada por el casticismo noventayochista) aparece también en un texto ya comentado, “Si algo queremos aprender” (I, 95): “¡Castilla mía! ¿Eres tú Castilla,/ allí, sin una ruina, sin un muro/ que diga tu pasado?/ ¿O eres más bien tierra de tierra/ de cualquier planeta en el que yo pisé una vez, pisé/ sin temor, y ahora siento/ miedo a llevar mis pasos allí donde solía?”.

El camino al que se alude tiene claras resonancias míticas y no puede ser otro que un camino de iniciación que ha de llevar —mediante un acercamiento a la realidad cada vez menos mediatizado— a la percepción del mundo todo como don sagrado. En esta misma dirección, “El rebaño” (I, 122-123) ejemplifica al máximo la capacidad de convertir en experiencia teofánica la contemplación de la realidad más humilde. El poema se centra en la descripción de un sólo fenómeno, el paso del rebaño, en el que convergen muchos otros sólo perceptibles mediante la visión poética. Las ovejas, a su paso “desenredan despacio el laberinto/ que el viento teje entre las hojas/ [...] / Lo desenredan con la lengua/que acaricia, lo mismo que una mano/ mojada y diestra, el hilo de la trama,/y podemos pasar sin temor, confiados,/ por donde ya el rebaño estuvo.” Aparece con la mayor claridad el principio de todo el simbolismo: las *correspondencias* que, revelando los infinitos centros de la esfera, hablan de la unidad de todo, que despierta un sentimiento de reverencia; no son sólo una evocación de lo sagrado, sino su manifestación:

Un olor germinal, pacífico, un aroma  
de nacimientos dedicados  
a la cayada del pastor  
y a las carlancas puntiagudas,  
queda como una nube que es preciso  
atravesar rezando.

[...]

Se advierte que la encina  
ha suspendido el murmullo de hojas  
y el saltamontes se pasea  
con una dignidad que antes no usaba  
entre las huellas; se percibe  
que una consagración, un sacramento  
ha tenido lugar.

Desde la relatividad del espacio-tiempo, lo que es percibido como símbolo anuncia un absoluto que orienta como *telos* a la conciencia de quien se siente concernido por él. El desarrollo de la imagen del horizonte que cierra el poema es explícito en este sentido:

El horizonte está más lejos y no impide  
pensar en más allá, buscar de prisa  
una paz que se quiere —que se anuncia en  
esta soledad de hace un instante—  
y se aleja balando en dirección al horizonte.

Toda realidad contemplada como símbolo presenta una dualidad complementaria: por una parte, testifica en el plano de la existencia relativa a una Esencia inconmensurable, siempre añorada y siempre ausente; por otra parte, ese testimonio no alude simplemente a lo sagrado, sino que participa de la Esencia que testifica, la cual se ha hecho sustancia en él.

“La tarde: el pájaro” (I, 112-113) y “La tarde: el pan” (I, 121) desarrollan líricamente la dualidad a la que acabamos de referirnos. Ambos poemas toman como punto de partida una misma realidad: la tarde. El motivo parece escogido para poner en primer plano el carácter esencialmente ambiguo, inobjetivable de la verdadera realidad. Momento y paisaje, la tarde fue descubierta por los simbolistas como escenario privilegiado donde se hace sensible la temporalidad; intersección de luz y sombra, cifra de lo inaprensible.

En el primero de los poemas, la tarde se identifica con el pájaro. Según el *Diccionario de Símbolos* de Juan Eduardo Cirlot (1994: 350) “todo ser alado es un símbolo de espiritualización”; así, este pájaro resume especialmente el carácter elusivo del plano espiritual<sup>93</sup> de la realidad, tal como señalan las antítesis y paradojas con que se describe su vuelo: va “tejiendo y destejiendo/ el cambiante perfil de cada tarde”, “corre despacio” o se le ve “de perfil cuando de frente/ es preciso coger sus plumas, y elevado/ cuando está a ras de tierra la ocasión de prenderle”. Desde luego, “perseguir ese pájaro es difícil”; hacerlo requiere dominar el flujo temporal (“cabalgando a la prisa,/ haciéndola girar/ sobre sus pies, en medio de la tarde// descubriendo las huellas recientes de su vuelo/ en el mal hilvanado vacío de un segundo”); y sólo puede aspirarse a la escasa recompensa de “la pluma/ que perdió en el esfuerzo de la huida:/ solitario trofeo de la tarde.”

“La tarde: el pan” presenta un planteamiento complementario al anterior poema. El objeto de la epifanía no es lo elusivo del plano espiritual, sino la intuición de la realidad perceptible como don que corporifica —y *precipita*— lo espiritual. El

---

<sup>93</sup> Jung (1986: 237) sugiere que la apariencia contradictoria del inconsciente se debe a la actitud de la conciencia. “Entre la conciencia y el inconsciente hay una especie de “relación de indeterminación”, porque es imposible establecer una separación entre el observador y el observado, y el primero modifica al segundo por el acto mismo de observar; o sea que la exactitud de observación del inconsciente se logra a costa de la exactitud de observación de la conciencia, y recíprocamente”.

sentido del título parece claro: la tarde, que oculta un misterioso pájaro fugaz, ofrece, en cambio, una no menos misteriosa especie sacramental<sup>94</sup>:

Del pan que no he comido me arrepiento:  
del que había en las manos  
abiertas de la tarde.  
Esparcía su olor junto al río, invitaba  
a compartir cantando la merienda,  
impregnaba las hojas nacientes, las colinas  
hacía confundir con panes agrios,  
se desmigaba pareciendo nubes,  
su corteza caía como rubio granizo.

Aunque no nos los ofrece correlativos, parece intención del poeta formar un díptico con los textos que ahora comentamos. Refuerza esta impresión —aparte del paralelismo del título— que la imagen axial de “La tarde: el pájaro” encuentre su eco en “La tarde: el pan”: al ofrecer el alimento, la tarde se transforma en una suerte de pájaro donante<sup>95</sup> opuesto al huidizo del primer poema:

Iba la tarde, con abiertas alas,  
reduciendo su peso, cediendo al grito oscuro,  
plegándose (la tarde), descendiendo  
como pájaro, cada  
vez más pequeño y ágil,  
que abate en él su delgado pico.

Según señala Cirlot, (1994: 352), “en alquimia los pájaros son fuerzas en actividad”, cuya posición determina su sentido: “elevándose hacia el cielo expresan la volatilización, la sublimación; descendiendo, la precipitación o condensación”. Ambos pájaros son pues, representación de procesos complementarios, también desde el punto de vista alquímico.

Tarde ambivalente y pájaros ambivalentes. El pájaro huidizo dejaba una pluma como “solitario trofeo”. El pájaro donante, que ofrece “en su delgado pico” “la última miga que llevarse a la boca,/ con el sabor a germen inicial”, deja, sin embargo, los dientes “dolidos de su pan”, pues se trata de un don que no sacia, sino que desata

---

<sup>94</sup> Al leer la mención de “el pan” —en el título— y de “panes agrios” como alusión eucarística no creemos sobreinterpretar el texto: en “Junio feliz” (I, 101-103) son descritos grupos de segadores como “círculos de hoces/ en que la hostia inicia su martirio”.

<sup>95</sup> Como es bien sabido, el pájaro donante por antonomasia es el Espíritu en forma de paloma; por otro lado, el pájaro que alimenta al hombre con pan u otra especie es un motivo folclórico y hagiográfico, que puede verse, por ejemplo, en el cuadro de Velázquez *San Antonio abad visita a San Pablo ermitaño* (Museo del Prado).

el hambre. Nótese que el tiempo de la contemplación y la eternidad que se epifaniza jamás coinciden totalmente: “el pájaro” elusivo del espíritu —es decir, su ausencia— pertenece al presente del poeta (“*va/ y viene* entre los trigos y la acequia”); como don accesible, “el pan” pertenece a un pasado irrecuperable, del que se lamenta en su ahora (“Del pan que no he comido *me arrepiento/* del que *había* en las manos/ abiertas de la tarde”).

### **3.7. Recapitulación**

La consideración de los poemas de los dos primeros libros de *En medio del camino* nos ha llevado a verificar el sentido de la poética del “realismo mágico”: Crespo parte de las realidades de la experiencia inmediata para ahondar en el sentimiento de una totalidad sagrada que, desde el principio, aparece como unión de los opuestos (muerte-vida, pasado-presente tiempo-eternidad, posible-dado) y que da la medida de la verdadera realidad, por lo mismo que abre las puertas de la imaginación cognitiva a la intuición de niveles de existencia no perceptibles ni conceptuales. El acceso a ese mundo se ha abierto cuando el *yo* ha vislumbrado en sí mismo un fondo ajeno a las restricciones que impone la convención social. El poeta amplía su conciencia para acercarse a ese estrato recóndito, y lo hace explorando el más allá del fenómeno vibratorio de las palabras en la construcción de un lenguaje propio de “versos, versos, versos”.

## **4. Primeras reflexiones poéticas sobre el símbolo artístico: “La pintura” y el “Libro tercero”**

Uno de los ejes temáticos de la poesía de Ángel Crespo es la creación artística misma, que aparece en su obra de muy diferentes modos: en forma de metapoesía, de homenajes a poetas admirados e imitaciones de sus versos, o como reflexión lírica sobre obras de arte de todos los tiempos. No en vano la suya ha sido



entendida como “poética de la metamorfosis cultural”<sup>96</sup> —designación que eleva la dinámica hermenéutica a eje central de la intención artística de Crespo. Dentro de esta tendencia, el mayor conjunto de poemas dedicados a las artes plásticas se encuentra dentro de *En Medio del Camino*, y podemos dividirlo en dos grupos bien diferenciados. Reservamos para el apartado final de este capítulo los poemas que —junto con los que pertenecieron a *Docena Florentina* (1966)— hoy integran el “Libro Quinto” de *En Medio del Camino*, pues con ellos se apunta ya a la fase de madurez de la creación crespiana. Ahora, en cambio, nos centraremos en la producción anterior, en la que podremos percibir el viraje desde el pensamiento estético consustancial al realismo mágico hasta el que concuerda con una poética comprometida. Nos ocuparemos, pues, en primer lugar, del largo poema “La pintura” (hoy en la sección 3 del “Libro Primero”), así como en los que ocupan el “Libro Tercero”, dedicado en su mayor parte a la evocación de autores particulares.

Nos proponemos desentrañar las ideas de Crespo en torno al símbolo artístico, sin salirnos del ámbito de su obra poética. Si en el capítulo anterior hemos estudiado textos que partían de las impresiones del paisaje y hemos descubierto a un poeta convencido, desde sus inicios, de que el mundo fenoménico encierra y expresa la trascendencia. Queremos comprobar ahora hasta qué punto esa convicción se hace extensiva a su análisis poético de la creación artística. Bien es cierto que el ideario estético de nuestro autor viene avalado por su labor como crítico de arte, fundador de revistas sobre la materia y director de salas de exposiciones. Sin embargo, nuestro enfoque no nos permite profundizar en estos aspectos, para cuyo estudio pormenorizado remitimos a un trabajo de José María Iglesias (1989) con un título elocuente: “En el principio fue el crítico de arte”.

#### 4.1 “La pintura”

El tratamiento del arte pictórico que el poema elabora entra de lleno en nuestro enfoque. Tal como señala Soledad González Ródenas (1997), el texto no

---

<sup>96</sup> El n° 97 de *Antropos*, de junio de 1989, es un monográfico dedicado Ángel Crespo: “A. C.: El tiempo en la palabra. Una poética de la metamorfosis cultural”.

versa propiamente “sobre la pintura”, sino que formula “una poética de la creación” donde este arte es “vehículo de privilegio para una pormenorizada meditación en torno a la creación artística”; se trata, pues, de “una suerte de ensayo poético sobre el arte de la composición”. Convierte Crespo a la pintura en correlato de todas las artes, “por ser la representación visual la más dúctil a la hora de valorar las posibles interrelaciones entre la realidad común, la realidad trascendente y su encarnación artística” (González Ródenas 1997: 104). La autora coincide, en fin, con García Martín (1979: 79) quien había calificado el poema como filosófico, en cuanto formulación brillante y completa de la cosmovisión crespiana<sup>97</sup>; no duda este crítico en concederle al poema mayor profundidad de planteamiento que a la colección homónima de Rafael Alberti.

Según declara la primera sección del poema (I, 59-60), el cometido más inmediato de la obra artística es “reducir a debidas dimensiones/ formas desmesuradas”, de manera que pueda ser llevado “el sol en una cesta” y —lo que es más importante— podamos “tocar [...] la carne que trasciende”. No se trata sólo —obvio es decirlo— de la reducción a las dos dimensiones del plano, sino también, de traducir el mundo inmaterial e infinito a signos limitados y perceptibles (“Reducir a sistemas materiales/ todo lo que del hombre se apodera”) y de elaborar una cifra que lo impulse a trascender lo que percibe: hacerle desear “segundo tacto/ para palpar la nada/ segundos ojos para ver lo oscuro/ segundo olfato para oler su aroma,/ décima lengua para hablar su lengua”. Es total la confianza en el poder de la obra artística para propiciar la comunión con lo oculto: “Esto se realiza,/ se hiergue ante nosotros/ en telas, tablas piedras y papeles”; de manera que “lo que nunca creímos/ nos dicta su evidencia envuelta en voces”.

---

<sup>97</sup> Crespo asintió a la interpretación García Martín en carta escrita desde Mayagüez y publicada junto a su artículo. El documento añade algunos detalles interesantes sobre la intención poética del autor y sobre su reflexión artística: “*La pintura* es lo que usted dice: una interpretación del mundo mediante la superación del caos. Es también un intento de justificación, más que de explicación del expresionismo abstracto, pero conduciéndolo hacia un camino que dicha tendencia no siguió en general: el de la coherencia, pues el expresionismo abstracto terminó, a mi modo de ver en un informalismo sin propósitos claros. Por lo menos entre nosotros” (“Carta de Ángel Crespo”, *Jugar con fuego*, Poesía y crítica, VIII-X, Avilés, 1979, pp. 107-109)

Descrito el propósito general del arte pictórico —en todo coincidente, según veremos, con el poético—, los siguientes apartados de “La pintura” se dedican al proceso de elevación de la forma a partir del caos que debe llevar a cabo el artista para expresar un sentido trascendente. En la sección segunda del poema (I, 60-61) se nos describe cómo “las manos buscan signos” y lo hacen asumiendo incluso todo tipo de peligros y humillaciones (“véndense al diablo por burlar sus cuernos,/ piden limosna fuerte”). Las enumeraciones caóticas del texto sugieren que la pintura propicia el acceso a la realidad tal como es previa a su formalización conceptual y lingüística: “que se pinta con ala de murciélago,/ que se pinta con tierra enamorada,/ con hierbas maceradas y con huesos,/ con vinos minerales y con lumbre”. Pero es necesario que ese continuo adquiera concreción formal: “un cortejo de animales que, luego, se transforman en una línea, un punto,/ una pequeña piedra sin volumen/ puesta a considerar sobre lo eterno”. La revelación de lo absoluto se hace a través de lo parcial; la totalidad, a través de lo pequeño. Ese esfuerzo formalizador es el precio que hay que pagar para acceder a lo sublime:

Nada se nos ofrece  
sin pagar previamente nuestra suma:  
sin que tengamos que llorar un poco,  
nunca suele llover;  
nunca suele nevar  
sin enseñar al cielo una flor blanca.  
Son precisos los símbolos, las telas,  
los arabescos sabios, los inéditos  
para seguimos viendo cada día.

Los versos ahora citados resumen poéticamente la ambigüedad de todo proceso simbolizador. Siempre es inherente a él la antropomorfización: la iniciativa de relacionarse con el cielo parte del hombre, que le muestra algo semejante a lo que de él quiere recibir (sin que tengamos que llorar un poco,/ nunca suele llover) y, por lo tanto, se está dando una forma a priori a la respuesta del cielo. Esto, sin embargo, no invalida la revelación que reside en el símbolo, pues las vislumbres de sentido que se alcanzan a través de él —“sabio” o “inédito”— lo convierten en irrenunciable seña de identidad humana: permite “seguimos viendo cada día”<sup>98</sup>.

---

<sup>98</sup> Bajo esta perspectiva, la “flor blanca”, como anticipo y reclamo de la “nieve”, es una metáfora del círculo hermenéutico que marca el perímetro de lo humano —y contribuye a expandirlo. En general,

Establecido que el reto que enfrenta el arte es el de la formalización de lo abstracto, la siguiente sección (I, 61-62) se dedica al estadio puramente material del proceso formalizador. El instrumento del mismo, en el caso de la pintura, son los pinceles que, “rudos como escobas/ o suaves como labios”, “en la materia beben [...] / se sumergen buscando las raíces”. En tanto que primeros agentes de una espiritualización de la materia, son operantes de una transformación alquímica. Al mezclar contrarios, no crean formas arbitrarias, sino que *sintetizan*, abren perspectivas insospechadas hacia la realidad oculta:

Mezclan agua con fuego los pinceles,  
lo absurdo descomponen,  
obligan a la luz a que confiese  
sus engaños secretos.  
Nos desconciertan súbitos  
para explicar abismos;

---

“toda imagen, toda visión de lo real está alimentada por nuestra interpretación. Esta interpretación es fruto de la experiencia, de las formas de aprendizaje, de la memoria [...], de la idea de la verdad o de la mentira, del horizonte de valores vitales que nos sustenta. Pero todo ello, en relación con ese mundo [...] tan real y tan natural como el cuerpo que está allí, con sus ojos, urgiendo una respuesta a esa presencia inmediata” (Lledó 1998: 151). Este carácter circular, del mismo modo afectaría a las imágenes de la percepción que a la intuitivas de un conocimiento gnóstico. Por ello, para el alquimista, hacerse con la *vera doctrina* es tomar posesión del *imán* que ha de atraer al Espíritu: debe existir una forma para que acontezca la revelación. Según Jung (1986: 164 y ss.) el símbolo alquímico del “magneto” se identifica con una “doctrina”, que permitirá extraer el oro filosófico de la “magnesia”, masa confusa o “situación psíquica inicial” que lo contiene. El “magneto” contiene una “sal” que el adepto ha preparado, es decir, “es por una parte, producto de su arte, por otra estaba ya presente, pero escondida en la naturaleza” (Jung 1986: 171). “La doctrina que se constituye por la adquisición y proyección de la conciencia[...] es a la vez el instrumento que permite liberar el objeto de la doctrina o *theoría* de su prisión en el cuerpo, pues el símbolo que representa la doctrina designa a la vez el misterioso objeto de ella. La doctrina aparece en la conciencia del adepto como un don del Espíritu Santo. [...] El tesoro de la doctrina y el precioso arcano que se supone encerrado en la sustancia oscura son uno y el mismo” (Jung 1986: 173). Los comentarios de Jung sobre los trabajos de Dorn —a quien considera antecesor de Boëhme— podrían aportar alguna luz sobre el sentido de la correspondencia entre el “llanto” y la “flor” propuestos por el hombre y la respuesta celeste en forma de “lluvia” o “nieve”: “Nadie puede generar algo sin un *obiectum* semejante a él; pero le es semejante porque procede de la misma fuente, entonces, si uno busca generar la “medicina incorruptible”, el *lapis*, sólo puede ser en aquello que corresponde a su propio centro, y éste es el centro que hay en la tierra y en toda criatura. Cada uno de esos centros, como el suyo propio, procede de la misma fuente, que es la Divinidad” (Jung 1986: 180); el lugar de esa fuente lo ocupará la luz, que veremos aparecer enseguida con todos sus atributos neoplatónicos. Fijémonos en que “La pintura”, al poetizar la creación de la forma simbólica, marca el momento de la máxima confianza del poeta en el símbolo artístico. La necesidad de trascender las formas será uno de los ejes de evolución de la poesía crespiana, que concluirá con un rechazo, no iconoclasta, pero sí apofántico, del símbolo en *Iniciación a la Sombra*: “Todo altar es engaño/ trampa para la luz, para los ojos/ inexpertos es cima; artificio, el más bello/ lugar común al hombre, no a los dioses” (III, 427).

Los pinceles no sólo son los artífices de la obra artística, sino que en la observación de su trabajo se aprehende el aspecto fluido y cambiante de la realidad y se percibe la invitación a fundirse en ella dejándose llevar por esa misma corriente:

Quieren decir: “Detente:  
de repente las cosas  
como serpientes reptan. Mira, escucha.  
Nada está quieto: todo  
fluye, todo camina.  
Fluye también y mézclate  
con lo que te circunda.  
De ti dirás: yo flor,  
yo montaña y sus lobos.  
Ven, dilúyete, escucha  
la armonía de cuerpos que transcurren  
y un día son abismo y otro fruto”

La cuarta sección de “La pintura” (p. 63-64) encierra una meditación sobre el objeto de creación artística, contemplado como fruto de ese proceso de transformación antes descrito. “Encima”, es decir, en la superficie del cuadro, “todo habla/ todo se explica entre sus cuatro límites”, pero esa forma fija alcanzada es el resultado de la ordenación de un caos. La oposición exterior/interior, arriba/abajo, forma/contenido, expresión/experiencia, está presente en todo el texto y hace referencia a todas las artes, explícitamente también a la poética:

Arriba están los labios,  
mas las palabras nacen en las cuevas,  
suben de las rodillas,  
destrozan la garganta con las uñas .

Nótese que, según el poeta, lo que reconocemos como humano es la forma que la obra adquiere. De ahí que la llame, en el siguiente fragmento, “espejo”, porque refleja una “luz” externa a él mismo; lo que no adquiere forma no puede ser asumido como humano, queda como parte del inconsciente, nos sustenta pero conecta y arraiga en una zona de la realidad desconocida para el hombre:

Arriba, en el espejo,  
distinguir una huella, un gesto humano,  
es fácil; más el fondo  
es oscuro: tiniebla con tiniebla  
–luz contra luz, arriba–

Según la teoría del símbolo implícita en la última estrofa, el mundo es fruto de una primera creación *incompleta* que revela por sí misma una intencionalidad. La obra artística es una segunda creación que testimonia la voluntad del hombre por conocer el sentido de la primera creación:

Todo lo que es del mundo,  
arrancado del caos, con fuerza, con tirones,  
fue puesto a navegar entre alaridos.  
Todo lo que sustentan cuatro líneas hiriéndose,  
arrancado del mar de la materia,  
habla del hombre que con Dios se habla.

De igual modo que Fray Luis de León, al escuchar al músico Salinas se eleva hasta contemplar a Dios como músico, Crespo se eleva desde la pintura terrenal hasta una visión de Dios Creador como pintor. No sin humor, esboza un génesis ornitológico en el que una cigüeña-Eva nace de la pluma de la primera cigüeña-Adán. Dios dibuja cuanto acontece: “Castiga al hombre improvisando pestes,/ guerras, incendios, víboras”, “pero también compensa”, otorgándole, entre otras gracias, “los pinceles”, “para que invente luego/ y diga su mensaje telegrama cifrado”<sup>99</sup>. De esta manera queda poéticamente establecido el paralelismo entre la creación divina y la humana, lo cual repercute, por ende, en el sentido trascendente de la obra artística.

En la misma línea de conexión entre el hombre y lo divino a través de la obra artística, Crespo acomete una reflexión poética sobre la luz en la sexta parte de “La pintura” (I, 65-66). Y lo hace trascendiendo, desde el primer momento, el fenómeno físico para calar en su sentido espiritual. No basta con la existencia del mundo dado objetivamente, ni la voluntad del hombre para crear el símbolo. Es necesaria la luz que ilumine y haga posible la percepción: de ella depende que la forma atestigüe un sentido, es decir, que active la simbolización propiamente dicha. La luz no es una mera condición ambiental para la percepción de lo visible; de ella dice el poeta que “resucita /a la dormida, aniquilada, informe,/ materia oscurecida,/que pone alma en el hombre y en sus ruinas”.

<sup>99</sup> Según señala Trabado (1999), el mundo como pintura de Dios es una variante del mismo arquetipo del universo como libro, y así lo confirman los versos de Alain de Lille: *Omnis mundi creatura/ quasi liber et pictura/ nobis est especulum*. Vale, pues, para la pintura, todo lo dicho más arriba sobre la escritura divina a propósito del poema *La senda* (I, 110).

No parece, pues, exagerado considerar que el poeta asuma aquí la identificación entre el Bien y la Luz característica del Pseudo Dionisio Areopagita en la síntesis que este autor realiza del pensamiento neoplatónico. Tal como expone en *Los nombres divinos*, IV, Bien y Luz hacen posible la comprensión humana de la realidad porque introducen en lo múltiple el elemento unificador. “La Bondad atrae hacia sí todas las cosas”, afirma Dionisio. Al ser “fuente divina y principio de unidad”, “todo tiende hacia ella como a su fuente, su motivo y su centro de unidad”; como “Causa perfecta”, “en el Bien todas las cosas subsisten, se fundan y perseveran como en un poder receptáculo”. De modo semejante se comporta la luz, que es “visible imagen de Dios”; “atrae y vuelve a sí todas las cosas: las que se ven, las que se mueven, las que se iluminan, las que se calientan y, en general, todo aquello que alcanzan sus rayos luminosos” (Dionisio Areopagita 1995: 299-300)

Al ser condición indispensable para la obtención de imágenes mediante las que asumir de la realidad, la especulación neoplatónica reconoce en la luz más que un fenómeno físico; Ficino, por ejemplo, en *Quid sit lumen* afirma el carácter espiritual de la luz en tanto que la misma revela la forma de los objetos que ilumina: *Lumen est spiritalis quaedam et subita et latissima a corporibus naturae eorum sine detrimento proprio emanatio, nitoris scilicet cuiusdam a diaphanis, id est, transparentibus, coloris autem ad horum oppositis, quantitatis figurarum motusque ab omnibus*<sup>100</sup>. Schefer (1998: 11), al comentar su propia traducción del pensador quattrocentista, puntualiza: “cette lumière venue du *Sol omnituens* commune à tout et a tous [...] porte en elle l’image complète et ordonnée du monde”.

Los planteamientos del poeta en el fragmento 6 de “La pintura” se aproximan a la línea de pensamiento que acabamos de exponer. En ausencia de luz —dice Crespo— “gime la mansa fiera de los cuadros./ El caos se posesiona de la explícita/superficie” y desaparece para el hombre como realidad inteligible y simbolizante. Cuando “huye la luz,[...] la pintura se repliega en sí misma”; sólo merced a la luz, lo pictórico “se derrama/ hirviendo por los íntimos/ cauces de nuestra luz, se hace

---

<sup>100</sup> No conocemos traducción española del texto, razón por la que consignamos la francesa de Bertrand Schefer (en Ficino 1998: 19): “La lumière est une émanation en quelque sorte spirituelle, soudaine et très étendue des corps dont elle n’altère pas la nature. Elle est émanation d’une lumière brillante pour

nosotros”. Ella es quien “nos lleva pendientes de sus manos/ a interpretar los signos, /a temblar ante el golpe llameante/ de verdades que aroman/ súbitamente a ser distinto en sí”. Suscriben los versos de Crespo otras palabras de Ficino: “*objectium meum est intelligibile lumen, quod in qualibet re et quaerenda quaero, et reperta reperio. Siquidem lumen cuiusque rei et ipsius veritas idem.*”<sup>101</sup> ( en Ficin 1970: 373)

Puesto que el resultado de la luz es la percepción de la forma, conviene a la claridad de nuestra exposición saltar ahora a la octava sección del poema (I, 68), dedicada al “nacimiento de la forma”. El mismo pitagorismo que Crespo, como crítico, señala en *A la pintura*, de Alberti<sup>102</sup> (véase Crespo 1970: 109-133) podemos señalarlo nosotros en el poema crespiano y por los mismos motivos: la categoría básica no es el color ni la textura (aspectos directamente ligados a la dimensión material de la obra), sino la línea, el elemento por excelencia ideal y abstracto. El nacimiento de la forma reconocible es, según el poema, producto de la inscripción de una tríada de líneas dentro de los cuatro límites del cuadro. Unas veces, se trata de una forma en que podemos reconocer una evocación de la realidad física circundante (“la forma enhiesta del caballo”); pero “otras veces no es nada”, aunque “en cambio, quiere decirlo todo”. Como hemos dicho más arriba —a propósito de la cuarta parte del poema—, lo que no tiene forma reconocible convoca el potencial desconocido del inconsciente, “y, entonces, el misterio nos aprieta/ la fibra radical de los cabellos.”

Tal como expone la parte 9 de la serie (I, 69), la forma física del símbolo surge tras una inquisición dentro del mundo de lo desconocido. “Existen desde siempre las formas en el aire”<sup>103</sup>, pero, para atraparlas el artista debe asumir riesgos inherentes a su deseo de intelección trascendente:

---

les corps diaphanes, c’est à dire transparents , émanation de la couleur pour les corps qui lui font obstacle, et en fin, pour tous les corps, émanation de la quantité, de la figure et du mouvement”.

<sup>101</sup> “Mon object est la lumière intelligibile, puis que je cherche en tout ce qui peut être cherché et trouve en tout ce qui peut être trouvé, car la lumière de chaque être est en même temps sa verité” (en Ficin 1998: 25).

<sup>102</sup> Mayela Paramio Vidal (1999) ha estudiado comparativamente —con todas las implicaciones relativas a la historia del arte— “la traducción icónica” de la pintura en poesía que levan a cabo Alberti y Crespo, respectivamente, dedicando especial atención a sendas interpretaciones de Picasso.

<sup>103</sup> Para comprender el pleno sentido de esta afirmación debemos recordar con González Ródenas (1999: 187-188) que el aire es “el lugar donde tienen lugar todos los procesos de transmisión de la luz,



Las manos han de estar entre diluvios  
de sangre acorralada,  
entre aguzados silbos de serpientes,  
para poder después tocar las telas  
entre ángeles despiertos que discuten  
en un idioma apenas inventado

Estos ángeles son los mediadores que permiten ascender desde la oscuridad indeterminada hasta la intelección divina<sup>104</sup> que propicia la forma simbolizante a través del artista. Al final, “el milagro llega,/ descende, se hace nuestro, nos recuerda que el hombre no está del todo solo”. El término “milagro” y el verbo “descender”, así como la negación de la radical soledad del hombre, dejan escasas dudas acerca de la interpretación de la obra artística como revelación de origen sagrado que se materializa por vía de un artista que es a la vez profeta y medium.

Una ulterior reflexión sobre el papel que el símbolo desarrolla en la vida real, histórica, del hombre se encuentra en las secciones 7 (I, 66-67) y 10 (I,70) de “La pintura”. Según González Ródenas, (1997: 104), la séptima parte del poema versa sobre el poder combativo del arte. Sin negar que ello sea cierto, cabe matizar que esa combatividad no la relaciona aquí Crespo con la posible inserción de la obra en la historia, sino con la revolución espiritual que todo símbolo propone. Dicho en términos de Mario Trevi, el potencial transformador del arte reside en el carácter “problético” del símbolo: su capacidad de poner en cuestión lo dado y de llamarnos por el camino de la utopía (véase Trevi 1996: 1-27).

El artista, “con las manos mojadas,/ con secretos vertiendo por los dedos,/ [...] siente el gozo, la frescura de haber llegado hasta la cima, el monte,/ en cuyas

---

el color[...]” y que , como “intermedio entre el Cielo y la Tierra”, “es el mejor garante de una realidad invisible” cuyas formas son las que el pintor aspira a plasmar.

<sup>104</sup> Así los define el Pseudo Dionisio en *La jerarquía celeste*, IV, 2: “Estas inteligencias son las que más íntima y ricamente participan de Dios, y a su vez son las primeras y más abundantes en transmitir a los demás los misterios escondidos de la Deidad. Por lo cual a ellos les corresponde por excelencia antes que a nadie el título de ángel o mensajero. Son los primeros en recibir la iluminación de Dios y, por medio de ellos se nos transmiten las revelaciones que exceden sobremanera nuestros alcances” (Dionisio Aeropagita 1995: 137). Al imaginarlos discutiendo en “un idioma apenas inventado” podría decirse que Crespo hace a esos ángeles depositarios de una revelación personal para el artista, y, de algún modo, los concibe como eran los “intermediarios” en la teología gnóstica y neoplatónica de Avicena, que el averroísmo de Aquino clausuró en Occidente, en orden a eliminar “la relación inmediata del individuo con el mundo divino” en favor de la autoridad de la Iglesia. Es lo que Corbin —y Durand, tras él— llamó la “catástrofe de Occidente” (véase Gargalza 2001: 254 y Durand 1999: 27)

plantas vibran las raíces”. Gracias a ello “ se puede conversar con la pintura, / pedirle cuentas siempre”, penetrar en “el fecundo infierno<sup>105</sup>/ que hace gestos y grita/ la solución, la paz, la salvación”. El poeta reconoce que es, a la vez, “difícil, preciso” atender a ese mensaje salvador entre tantos lenguajes desgastados y cuando la realidad histórico-social más bien desalienta toda utopía (“cuando todos han dicho su palabra,/ cuando se muere un hombre en cada esquina”). Sin embargo, dejarse penetrar por el potencial simbólico (“golpear las telas,/ atravesando el hueco/ que al sentir una mano/ pondrá en pie la palabra/ que duerme desde siempre en la pintura<sup>106</sup>”) tiene como resultado descubrir la precariedad de todo lo establecido juntamente con la esperanza de que todo puede ser cambiado: “todo pende de un hilo, de un alambre:/ concretamente, existen muchas cosas/ con solución posible de momento”.

La décima sección de “La pintura” proclama que el hombre vive su existencia plenamente humana en la dimensión simbólica de su vida. La pintura —el símbolo— debe ser preservada en toda su pureza “con murallas”, “arropada con pieles y palabras” hasta que llegue a dar sentido a la realidad toda: “hasta que el viento en ella se consagre,/ se reconozcan los leones, sepan verse los árboles con hojas”. Los intentos de un enfrentamiento directo con la realidad son infructuosos, mientras que el contacto con la representación simbólica es lo que transmite la sensación de vida, acaso —precisamente— porque ella nos enfrenta a nuestra propia necesidad de sentido — y así es “voz que nunca miente”:

Porque al vernos tan pobres tras besar la tierra,  
después de haber dispuesto en nuestros hombros  
pájaros ensartados en lianas  
y comprender, por fin que no hay camino;  
porque después de todo  
somos capaces de sentirnos vivos  
acariciando un lienzo con sus nubes.

---

<sup>105</sup> La mención del infierno en este contexto invita a suponer que el poeta atribuye un carácter órfico al tipo de conocimiento que el arte propicia en su inmersión en el caos. Esta misma orientación podrá verificarse también más adelante en los poemas dedicados a Picasso, Miró y Tàpies.

<sup>106</sup> La “palabra dormida” que aquí se nombra, así como la mención de “lengua” y “voces” en la sección 1 del poema, más allá de su valor metafórico, deberían interpretarse como una alusión al fondo lingüístico imprescindible para que cualquier imagen cobre sentido. Se trata, según Lledó, de un fondo ontológico: “Si esas imágenes tienen sentido es porque se enhebran en el lenguaje que somos, porque son ecos de algunas de nuestras más hondas voces” (Lledó 1998: 152).

La dimensión simbólica se presenta como literal posibilidad de huida frente al acechante poder que asuela todo lo material y contingente, incluida la parte de nuestro ser que pertenece a ese plano:

Antes de que nos pise  
esa sombra que avanza por los campos,  
huyamos por la luz de los pinceles  
dejando nuestra sangre en las cortinas.

## 4.2. El “Libro Tercero” de En Medio del Camino

El “Libro Tercero” de *En Medio del Camino*, enteramente dedicado a la creación artística, actúa como clave de arco de todo el primer recopilatorio de Crespo. Por un lado, el discurso metaartístico y metapoético aporta nuevos elementos a la idea de la creación como búsqueda de lo sagrado a través de la mediación simbólica. Por otra parte, en la medida en que la mayor parte de los textos se dedican a la interpretación poética de las obras de otros artistas y poetas, podemos decir que se inicia en este libro lo que la crítica etiquetará como “culturalismo”<sup>107</sup> para referirse a una de las tendencias de la obra crespiana que enlaza con generaciones poéticas posteriores. Con la inclusión de la interesantísima “Carta al siglo XII” encontramos, por último, en este libro, las claves que permiten comprender el paso desde la conciencia del símbolo artístico que hemos venido exponiendo, hacia una estética más cercana al “realismo social” en los dos libros siguientes.

### 4.2.1. “Júpiter”

El poema “Júpiter” (I, 133-136), si bien fue pensado como el inicio de una serie sobre los planetas, ha terminado constituyendo la obertura del “Libro Tercero”, todo él dedicado a la creación<sup>108</sup>; desarrolla el aspecto cósmico y demiúrgico de la misma. “Júpiter” muestra la forma construida y la forma disipada como dos secuencias de un mismo proceso sustentado por un *contínuum* subyacente que es su verdadera sustancia: la música creativa. El influjo de Júpiter es una fuerza creativa

---

<sup>107</sup> Muy oportunamente Cilleruelo (1989: 156) puntualiza que “el uso y posterior abuso de la práctica culturalista, su plena actualidad y la confusión que provoca la escasa perspectiva temporal, hace de este término un concepto peligroso y propenso a intrigas menores”. Para salir al paso de las mismas propone definir el *culturalismo poético* “como el diálogo necesariamente connotativo que el poeta ha establecido en el texto con su propia tradición, con la tradición de otras disciplinas artísticas o con la historia en su sentido más lato”, tal como se ha dado “desde el Romanticismo hasta nuestros días”. Así pues, “el culturalismo podría entenderse como la manera actual de relacionarse artísticamente con el pasado. Algo análogo a lo que representaba la *autoridad* para el hombre medieval o la *imitatione* para el renacentista”

<sup>108</sup> Para una relación más detallada de la interesante historia editorial de este poema, véase De La Rica (1989: 153).

que alimenta las formas y las hace brotar de la materia prima, caótica. Las formas nombradas dan cuenta, según Carlos de la Rica (1989), del “compromiso entre las culturas egipcia (pirámide) y grecorromana (plintos y columnas) cuyo eje es la construcción del templo o planeta”. Según el mismo autor, “no hay enfrentamiento y sí acoplamiento y sucesión”. Los versos de la tercera tirada “así de la pirámide al cajón/ pasan los elementos convertidos” parecen sugerir una sucesión entre la tradición egipcia y la grecorromana (ya que el cajón, como veremos, es, en realidad, templo)

Una vez alimentadas las formas, “como el imán<sup>109</sup> remueve los escombros/ y separa el acero de la frágil ceniza/ [...] así la voz de Júpiter, su música” ordena los elementos para la construcción de un edificio que hacia el final del poema se identifica con un templo. Recordemos que la construcción simbólica del templo (o reconstrucción del de Jerusalén) es el cometido de cabalistas y francmasones. No en balde la música jupiterina se identifica “con términos alquímicos de la Gran Obra, la materia apta, *pedra filosofal*, que transforma: cola de dragón, cauda de luna, flecha, materia masculina. Todo es levantamiento y construcción, haciéndose referencia a la cábala simbólica y poética –*miel de Jericó* (v. 46)– y, en todo caso al pie con que inicia los camino del hermetismo” (Rica 1989: 155). Los siguientes versos permiten interpretar que la fuerza creativa, oculta y verdadera sustancia que permanece a través de los cambios perceptibles, alimenta cada nueva civilización sobre las ruinas de la anterior:

Así de la pirámide al cajón  
pasan los elementos convertidos.  
He aquí qué cajón con tanta ruina,  
con tanta lentitud, con cuántos siglos,  
la música de Júpiter fluyendo  
ha creado de nuevo a pura rítmica.  
Un cajón donde envueltos  
en el papel luciente de una existencia nueva,  
en precintos de viento conmovido  
en delgados cordones de luz filosofal  
yacen los cuerpos de existencia antigua,  
se incorporan, se expanden.

---

<sup>109</sup> Sobre el simbolismo alquímico del imán y su interpretación jungiana, hemos hablado más arriba en el apartado I.4.1., en nota referida a “La pintura”, 2.

Este “cajón o templo de luciente/ estrategia, nacida de la música”, desde su acabada perfección formal (“de en medio de los claustros/ o intercolumnios o templadas salas”) hace surgir “una voz que comenta”, es decir, intenta aprehender el sentido de todo lo que es transitorio y fluido (“La limpidez comenta, la desdicha/ la mujer que cocieron las arenas,/ la arena que comieron las mujeres,/ la comida que fue para las fieras/ la fiera devorando,/ la nave por el ponto,/el ave navegando en una nave”). Esa voz, “música esposa, hija también / de esférico y, planeta,/ veloz, la nave enciende” e inicia de nuevo la destrucción de la forma conseguida (“al templo hace girar y en llameante/ círculo convertido/ se oyen chocar mejillas con estrados,/ dientes de viejo esmalte con almejas”).

La reflexión crespiana sobre el sucederse de construcción y ruina tiene mucho de barroca contemplación estoica del triunfo de la entropía. Sin embargo, la vuelta de la materia antes construida a su aspecto indiferenciado y amorfo (“en espiral de piedra/ de carne en espiral”) deja intacta la idea que la forma representaba: el contenido trascendente de la forma simbólica, que se proclama eterno. Y con la aparente destrucción,

una evasión se inicia: liberados  
quedan los que dormían, pensamientos,  
bajo la adusta faz del malvavisco  
junto a la rota luz de la cariátide,  
entre las patas de la oveja blanca  
que sobre el suelo vese.

Cuando las piedras “en confuso montón yacen de nuevo”, no lo hacen humilladas por la ruina ni su “afrenta/ publica el amarillo jaramago” —como en la Itálica de Rodrigo Caro. Al contrario, “un saltamontes cantando se aproxima” a ellas mismas, “en música de Júpiter lejano/ impregnadas”. Mientras tanto, “la música, el planeta, se conciertan, se expanden”; en la pitagórica armonía de las esferas, “un agudo movimiento celebra en el espacio/[...]/ la presurosa marcha, / la música perenne”.

La identificación de Júpiter, dios y planeta, como alma del mundo, cuyo poder se expresa mediante una música cósmica, es un motivo neoplatónico. Así lo identifica Marsilio Ficino hacia el final de su epístola *De divino furore*, de la que extraemos el siguiente párrafo:

Theologi quoque ueteres nouem Musas octo sphaerarum musicos cantus et unam maximam, quae ex omnibus conficitur, harmoniam esse uoluerunt. Hac igitur ratione poesis a diuino furore, furor a Musis, Musae uero a Ioue proficiscuntur. Nam mundi totius animum saepenumero Iouem Platonici nuncupant, qui coelum ac ten-as camposque liquentes lucentemque globum Lunae Titaniaque astra intus alit, totamque infusus per artus agitat molem et magno se corpore miseet. Ex quo effieitur ut a Ioue, totius mundi spiritu ac mente, quomodo coelestes mouet sphaeras atque regit, earundem quoque cantus musici, quas Musas nuncupant, oriantur. Quapropter Platonius ille clarissimus: Ab Ioue principium Musae, Jouis omnia plena, quoniam et ubique ille animus, qui Jupiter dicitur, uiget atque implet omnia, et coelum quasi citharam quandam, ut Alexander Milesius Pythagoricus inquit, exagitans coelestem efficit harmoniam. Itaque Orpheus uates ille diuinus: Jupiter, inquit, primus est, Jupiter nouissimus, Jupiter caput, Jupiter medium: universa autem Ioue nata sunt; Jupiter tundamentum terrae ac coeli stelliferi, Jupiter prodiit masculus, Jupiter incorruptibilis sponsa, Jupiter spiritus speciesque omnium, Jupiter radix ponti, Jupiter indefessi ignis motus, Jupiter Sol et Luna, Jupiter rex et princeps omnium, abscondens lucem rursus emisit ex almo corde operans cogitata. Ex quibus intelligitur Iouem omnibus infusum corporibus continere atque alere cuneta; ut non immerito dictum sit, Jupiter est quodcunque uides, quodcunque moueris<sup>110</sup>.

( Ficino 1993: 24-26)

#### 4.2.2. Pintores: Picasso, Miró, Tàpies

En la sección 3 del “Libro Tercero” de *En Medio del Camino* se contiene una cabal aplicación de la teoría sobre el símbolo artístico que hemos visto desarrollarse en “La pintura”. Se trata de una serie de poemas dedicados a la interpretación poética

---

<sup>110</sup> “También los teólogos antiguos quisieron que las ocho musas fuesen los ocho cantos musicales de las esferas, y que la mayor, que se compone de todas, fuese la armonía. Según este razonamiento, la poesía procede del furor divino, el furor, de las musas, y las Musas de Júpiter. En efecto, los platónicos denominan repetidas veces a Júpiter como el alma del mundo entero, que es la que alimenta interiormente el cielo, las tierras, las llanuras líquidas, la esfera brillante de la luna y las constelaciones de los titanes y, derramándose por los vientos pone en movimiento toda la máquina y se mezcla con el gran cuerpo. Del modo como mueve y rige las esferas, se infiere que también sus cantos musicales, que llaman musas, nacen de Júpiter, alma y mente del mundo entero. Por esta razón aquel platónico esclarecidísimo dijo “De Júpiter es el principio de la Musa, de Júpiter todo está lleno, porque también en todas partes aquel espíritu que llaman Júpiter, tiene fuerza, todo lo colma y, moviendo el cielo como una cítara, según dice el pitagórico Alejandro de Mileto, produce la celestial armonía”. Igualmente Orfeo, aquel vate divino dice: “Júpiter es el primero, Júpiter el más reciente, Júpiter es la cabeza, Júpiter es el centro; todo ha nacido de Júpiter; Júpiter es el fundamento de la tierra y del cielo portador de estrellas, Júpiter se manifiesta como varón, Júpiter es esposa incorruptible, Júpiter es el espíritu y la forma de todo, Júpiter es la raíz del mar, Júpiter es el movimiento del fuego infatigable, Júpiter es el Sol y la Luna, Júpiter es el rey y principio de todo, y cuando escondió su luz y de nuevo la dejó escapar de su nutricio corazón, dando lugar a los pensamientos” Por estos hechos se comprende que Júpiter contiene lo esparcido por todos los cuerpos y alimenta todas las cosas, para que no se diga inmerecidamente que Júpiter es todo lo que ves, todo lo que mueves”. (Traducción española de Juan Maluquer y Jaime Sainz, en Ficino 1993: 25-27. Para una identificación cabal de las fuentes neoplatónicas antiguas que baraja Ficino en este fragmento, véanse las anotaciones de Pedro Azahara, pertenecientes a la edición citada).

de las obras de diversos pintores con nombre propio. Para el propósito de este estudio nos parecen especialmente relevantes los tres primeros, dedicados respectivamente a Picasso, Miró y Tàpies. Se trata de una tríada graduada de menor a mayor abstracción, desde la deformación picassiana de lo figurativo hasta la expresión directamente telúrica de Tàpies<sup>111</sup>.

Los “Tres viajes por Picasso” (I, 155-158) narran tres aproximaciones a la experiencia del poeta a la obra de este pintor, que Paramio Vidal (1999: 171-177) ha sabido interpretar con relación a las sucesivas épocas del genio malagueño. El primer viaje es un descenso órfico-eleusino al interior de la tierra, guiado por los motivos picassianos hacia estadios de civilización y de conciencia cada vez más primitivos. El poeta desciende “hasta encontrar/ [...] un alambre con una inscripción griega/ y más debajo un tambor con unas manos negras”; desde lo más hondo, comprenderá qué significan las figuras circenses de Picasso y se despertará su rebeldía en contra “de las desigualdades sociales” y en contra de la muerte del minotauro, es decir, de la figura del hombre que conserva la ferocidad del bruto. El ascenso se produce a través de la figura arquetípica del anhelo de crecimiento (el árbol —asimilado implícitamente al de Guernica) y de las trágicas figuras del *Guernica*, “gente que mucho muere/ para que todo nazca”; para terminar en “el centro”, donde se contempla “envuelto en la pintura” y bendecido “en el nombre del Padre,/ del Hijo y del Espíritu/ Santo, que no contemplo.”

El segundo viaje por Picasso es acuático —por mar primero, por río más tarde. Se significa así la fluidez que adquiere la realidad en la conciencia del poeta gracias a la obra del pintor, que “tiempo con tiempo/ y espacio con espacio [le] enseñan/ el verdadero lugar de [sus] plantas,/ la suciedad que [...] escondía bajo [su]

---

<sup>111</sup> En el “Libro Tercero” encontramos otros poemas dedicados pintores menos conocidos, sobre los que Crespo había escrito como crítico de arte: “El pájaro pobre (Grabado de Farreras)” (pp.164 -165), “Lumbre al pintor Ribera Berenguer”(pp.166-167), “Fauna (Pintura de Todó)” (pp. 168), “A María Antonia Dans, en Galicia” (pp.169-170); la sección 4 del libro que nos ocupa está enteramente ocupada por la “Oda a Nanda Papiri”(pp. 173-180). Sin entrar a juzgar su calidad poética, creemos que nuestro trabajo puede prescindir del análisis de estos poemas. Tratándose de pintores de menor renombre, no se les puede suponer como de referencia obligada para los lectores. Y, sobre todo, Crespo escribe sobre sus obras de forma distinta a como lo hace sobre las de Picasso, Miró y Tàpies. Se inspira en sus mundos imaginativos, pero no llega a elevarlos a arquetipos de la creación pictórica. Creemos, por ello, que no nos aportarán perspectivas diferentes acerca de las ideas de Crespo sobre la



piel recién lavada”. Así pues, “este río/ que [...] desconoce y [...] llama” al poeta “y no se asusta” le posibilita una experiencia purificadora.

El último de los viajes alude a la imposibilidad del vuelo definitivo, de “la tercera, la salida más pobre/ del que esta vez va por el aire/ y contempla el mundo de lejos”, es decir, inserto en la realidad simbólica y lejos de lo circunstancial. “Parece/ que es el último viaje, pero no”, la imposibilidad de la huida definitiva devuelve al mundo del devenir, para continuar él la tarea de reconstrucción y purificación:

hasta recomponer lo que está roto  
gastaremos muchas pisadas  
—estoy volando—, gastaremos  
mucho leña de nuestra sangre.

En el poema dedicado a Joan Miró (I, 159-161) aún es más importante la reflexión sobre la soteriología del símbolo, con expresas menciones al Evangelio<sup>112</sup>. El ingenuismo del pintor es tomado como expresión de una “Navidad en primavera”. El “ojo de la aguja” —imposible puerta del cielo para el rico, según la parábola— convertido “en vagina, luego, en boca,/ y finalmente en puerta”, permite ser franqueado, de manera que “es muy fácil la salvación” (un “paraíso que [...] sabe a pan”) “partiendo de [la] Gracia” que otorga el pintor a través de sus obras. Ellas hacen accesible el absoluto utópico de la edad dorada: “paisajes donde el viento nunca sopla”, donde “viven seres felices, sin leyenda,/ en sus fáciles islas sin marasmo”.

Crespo traza un paralelismo explícito entre la pintura y la poesía cuando afirma que los signos del pintor “son palabras/ y del único idioma que no vale/ instalar en los labios con la regla”. Pero, a diferencia de la expresión verbal, que siempre significa por relación a la realidad exterior, “vive esa lengua por su propio peso”. A la oposición forma/caos corresponde la oposición palabra/ruido, de modo que el pintor ha puesto “color a [sus] palabras/ para no ser confundidas con el ruido”, siempre con el objeto de una penetración órfica de la realidad: “podar, buscar,

---

simbolización en las artes plásticas. En el siguiente capítulo, sin embargo, anotaremos algunos aspectos de la crítica político social presentes en algunos de estos poemas.

<sup>112</sup> Y ello, pese a que un prejuicio crítico aún extendido impulse a Teresa Claramunt (1999: 161) a establecer distinciones innecesarias y, por descubrir en estos poemas “trascendencia cósmica” y

desvalijar los miembros; y, en el fondo, la almendra, el hueso puro/ —la pureza no más, no más el ser/ único inatacable por la fiebre/ que siempre el aire entre sus pliegues lleva—. Siempre juntos riesgo extremo y conocimiento de la pureza, los seres creados por el pintor son “vivos/ vivientes sin dolor”, pero purificados por el dolor: “desnudos/ de resistir la hoz, la muerte, el lento/ soplo oscuro cargado de vinagre”.

La obra de Tàpies, en la medida en que hace desaparecer toda figuración y resta importancia al dibujo, permite un paso más en la penetración órfica de la realidad, hacia su esencia intemporal. Las superficies del “Planeta Tàpies” (I, 162-163) son “geografía para una historia/ cuyo principio y desenlace/ desconocemos”; los objetos, en ellas, “de tan próximos, se ocultan y de su voz hacemos pausa”. No hay en ella forma mimética ni arquitectónica<sup>113</sup> alguna, por lo que esta pintura se hace portavoz privilegiado del intersigno:

No la pirámide ni el plinto,  
no intercolumnios ni metopas,  
no la desnuda, no la verde  
perecedera forma erguida,  
sino el latido, la distancia,  
la salvación y los naufragios  
muestran sus cuerpos nunca vistos,  
hablan su idioma con urgencia.

Al perderse toda referencia con el mundo conocido, se alcanza la detención del tiempo, primera condición para alcanzar la trascendencia:

Tropezando en las hendiduras  
y salvándose en las raíces  
el tiempo queda entre tus redes  
y nos desnuda sus secretos.

La pintura de Tàpies no ofrece, pues, según Crespo, una imagen del devenir, sino la detención del instante, y la posibilidad de contemplar lo eterno a través de él:

Así, la voz de tu pintura  
no como el río corre y canta:

---

“eternidad sin apelativos cristianos”, incurra en la contradicción *in terminis* de adjudicarles un “misticismo profano”.

<sup>113</sup> Nótese que el fragmento que citamos a continuación comienza con la enumeración de elementos constructivos que, en “Júpiter” también se nombraban, penetrados allí por una música fluida que los devolvía al caos primigenio: acaso el que la pintura de Tàpies quiere retratar.

se abren las aguas, y en el fondo  
muestra lo eterno sus paisajes.

#### 4.2.3. *Poetas: Aleixandre, Pessoa, Cabral del Melo*

Crespo dedica parte del “Libro Tercero” a homenajear a tres poetas admirados, representativos de otras tantas maneras de entender la escritura. Los textos se reúnen en la segunda sección del libro y, en ellos, juntamente con la “Carta al siglo XII”, se detecta, como hemos dicho, una encrucijada de caminos poéticos. Se presentan como opciones contrastadas que el poeta conoce con profundidad y nos da elementos para comprender la línea de evolución que encontraremos en los libros tercero y cuarto de *En medio del camino*.

El poema dedicado “A Vicente Aleixandre” (I, 139-141) tiene la enorme importancia de contener la primera reflexión —si bien ya muy desarrollada— acerca de los dioses<sup>114</sup>, las figuras que más tarde poblarán *El bosque transparente*. La poética de Aleixandre, según Crespo, más bien tiende “camino/ para los dioses” que huye hacia “limbos invisibles/ o paraísos”; el proverbial deseo de pureza del Aleixandre anterior a *Historia del corazón* (1954) se interpreta, pues, no como un escapismo evasivo, sino como un camino por el que se propicia la teofanía<sup>115</sup>: “Más bien tendiendo camino/ para los dioses que yendo/ hacia caminos invisibles/ o paraísos, tú llegas”

Los dioses se nos presentan, en su primera aparición, como figuras que avanzan “contra [la] corriente” del flujo temporal, de manera que pueden fijar

---

<sup>114</sup> Un detalle importante es que aparecen, desde su primera mención “amasando con la sombra/ astros de luz penetrante”. Su situación limítrofe entre luz y oscuridad es una característica que los dioses de Crespo mantendrán siempre y que anticipa, en cierto sentido, el carácter sustancial último de la sombra en el último poemario.

<sup>115</sup> Para un ponderado análisis del papel de la obra de Vicente Aleixandre en la poesía de posguerra, véase García de la Concha (1992: 502-516). Con su voluntad de vanguardia, Crespo y el resto de los poetas que habían convergido con él en el postismo se habían ido situando a distancia de Aleixandre en la medida en que, a partir de *Historia del corazón* (1954), optaba por una poesía entendida “como comunicación” y, con ella, abonaba la estética de la poesía social. El Aleixandre al que Crespo rinde homenaje es, sin duda, el de *Sombra del paraíso* (1944), que concibe la creación toda como sujeto de un panteísmo amoroso y, así, ve en los amantes “seres en pristinidad que pasan por la vida incorporando patéticamente un momento el hambre del estado sin tiempo” (del discurso de entrada de Aleixandre en la Real Academia: “En la vida del poeta: amor y poesía”; citado en García de la Concha 1992: 504).

“largos/ instantes que fueron tiempo”. En la contemplación de estos seres, dice el poeta, “se nos endiosa la carne”. “Desde la orilla notamos/ como nos hunde el deseo” de acceder a ellos; y, al contemplarlos, logramos no ser “lo que fluye/ porque su ser nos sostiene”. Es decir, en nuestra aspiración por conquistarlos, nos hacemos partícipes de su trascendencia y permanecemos ajenos al devenir temporal. Los dioses “bogan” contra “tantos temores como deseos distintos” y obligan a las aguas del tiempo a entregárenos, a “dejar/ nuestras ánforas repletas”. La “voz” del poeta Aleixandre, al fijar las “presencias,/ los gestos, las irrupciones/ de alacridad”, logra “rescatar el tiempo” para “crear nuestro paraíso”; así convoca a unos dioses que, “desde el río/ que fluye y no nos recibe” —el devenir que transcurre ajeno a nuestra esencia— “nos ofrecen [...] la claridad de las aguas,/ limpias de lodo y piedra”, es decir, la posibilidad de contemplar esa misma realidad fugaz, libre de las circunstancias de su acontecer y bajo la especie de su eternidad.

Si la poética de Aleixandre logra la unidad con lo trascendente gracias a que convoca a esos dioses que se brindan a compartir su trascendencia, en el caso de Pessoa<sup>116</sup> la unidad aparece como utopía alcanzable sólo como estadio posterior al desmembramiento del sujeto. Desbordado por su propia pluralidad de voces, Pessoa dividió su personalidad “en compartimentos estancos”:

Por eso dividiste tus entrañas y tu cabeza,  
Te convertiste en escenario y compañía de comedias  
[terribles,  
En apuntador y en traspunte,  
en empresario,  
en público,  
en butaca de la fila cero.

---

<sup>116</sup> A. C., como es bien sabido, fue el introductor de la obra de Pessoa en España y uno de los primeros intelectuales no portugueses que se apercibieron de su importancia dentro de la literatura europea contemporánea. La primera traducción crespiana de Pessoa fue *Poemas de Alberto Caeiro*, Madrid: Rialp 1957; a ella han seguido una larga serie de otras traducciones, ediciones y estudios biográficos y literarios. A. C. mismo revisa su relación con la obra de Pessoa en “Pessoa y yo”, Lisboa: Expresso, 4 de junio de 1988; después recogido con el subtítulo “(A manera de prólogo)” en *Con Fernando Pessoa*, Madrid: Huerga y Fierro, 1995; el volumen reúne la mayoría de estudios sobre el autor de los heterónimos previamente publicados en revistas y obras colectivas. Para un análisis de conjunto de las relaciones de A. C. con las letras portuguesas, véase José Bento, “A. C., Lusitanista”, (en VV. AA.1989-2).

Es “pecado de simonía”<sup>117</sup>, según Crespo haber desenterrado fragmentos dispersos que configuraron la identidad del poeta (“los reunieron, los encajaron, los desencajaron, cosieron/ aditamentos a tu ropa/ y te echaron al mundo”). Crespo se niega a seguir con la tónica superficial de la mayoría (“fingiendo que te hablo para que se enteren los demás,/no quiero, no me da la gana”); prefiere guardar “un siglo de violento silencio” hasta que el verdadero Pessoa adquiriera la anhelada unidad a través acaso de los lectores que habrán de comprenderlo<sup>118</sup>:

para que después salgas desnudo de las más puras bocas,  
salgan tus versos de tus labios nuevos  
que sabrán imponer silencio y hablar cuanto es preciso  
—ni una palabra más—  
sobre todos los ruidos.

El “Homenaje a Cabral de Melo”<sup>119</sup> (I, 145-149) es un conjunto de sucesivos intentos de acercarse a una definición del poema, poniendo de relieve su carácter

---

<sup>117</sup> Bajo esta expresión se oculta una referencia en clave a João Gaspar Simões, primer biógrafo de Pessoa y con cuya comprensión de la vida y obra del poeta Crespo disenta profundamente.

<sup>118</sup> Con gran penetración, Cilleruelo (1989) sabe extraer a partir de este poema las más profundas implicaciones de la actitud culturalista crespiana y el valor *cuasi*-profético de la predilección por Pessoa. El portugués representa, según Cilleruelo, “la disgregación del ente unívoco del sujeto”, que es, a la vez, una característica de la época. Siguiendo su estela, “el poeta moderno no podrá soslayar, en el proceso de crecimiento de su obra, este doble desmoronamiento: la interior dispersión de la razón lírica, y la devaluada función social que su esfuerzo merece.[...]el poeta actual es consciente de que la sociedad le niega la cualidad de “alma de todo un pueblo”, entre otras cosas porque tal vez ya no exista esa magnitud”; sin embargo, esa misma sociedad, y él mismo, sí reconocen valor profético a los poetas pretéritos, quizá por inercia de la tradición, quizá porque el humanismo no haya sido enterrado del todo”. Aún hoy, “cualquier poeta, “por el mero hecho de sentirse como tal, experimenta la íntima e imperiosa necesidad de que su canto sea “secundado por todos los hombres”. Cilleruelo sugiere, pues, que el temprano encumbramiento de Pessoa por parte de Crespo corresponde a su necesidad de autoafirmación como poeta. “Pessoa, en 1964, fecha de composición del poema, no era todavía un *profeta* reconocido universalmente”, por lo cual los versos citados constituyen una osadía de Crespo, como si estuviese advirtiendo: “Pessoa hoy no es nadie en el mundo que ocupan tantos ecos, pero en su verso encierra la energía suficiente para conectar con la verdad última de todos los hombres y silenciar lo que no sea su *nueva y exacta voz*”. Concluye el autor que “en este reconocimiento del poder profético de Pessoa subyace el íntimo y particular reconocimiento que estimula la tarea del poeta actual”, siguiendo el designio Wordsworth: “cada gran poeta es un maestro espiritual...yo quiero ser considerado como tal”.

<sup>119</sup> La serie de poemas fue publicada por primera vez en *Cartas desde un pozo* (1964), el mismo año en que Crespo publicó también —en colaboración con Pilar Gómez-Bedate— “Realidad y forma en la poesía de João Cabral de Melo”. Las primeras traducciones crespianas de Cabral de Melo datan de 1963 y vieron la luz en la *Revista de Cultura Brasileña*, publicación que dirigió A. C. desde ese año, bajo los auspicios de la Embajada de Brasil, en la que Cabral ostentaba un cargo diplomático. Crespo ha publicado varias antologías traducidas del poeta brasileño: *Ingeniero de cuchillos* (México, 1982) *Antología de João Cabral* (Barcelona: Lumen, 1990), *A la medida de la mano* (Salamanca: Universidad, 1994). Para el estudio de la relación Cabral-Crespo, véase A. C. “Introducción. La poesía

objetual. Nótese que no se trata de definir la experiencia poética ni la poesía en cuanto territorio espiritual, sino las características de su concreción formal en un texto. Se equipara así el trabajo poético a cualquier arte plástica, más aún, al trabajo manual del artesano. Por un lado, el poema pertenece al género de los pastiches-homenaje; Crespo usa una estrofa popular muy característica de Cabral de Melo: la cuarteta octosílaba de pares rimados e impares suelto; y la usa, como su modelo, en orden a conseguir una cincelada concentración. Pero, sobre todo, el texto es un arte poética que resume las inquietudes estéticas e ideológicas de Crespo en los años 60: frente a concepciones simplistas acerca de la dimensión social del arte, Crespo se esfuerza en una definición del poema en la que su utilidad de “instrumento” descansa sobre su autonomía de “artefacto”.

La primera parte del “Homenaje” procede a identificar el poema, en cuanto objeto, con otros cuya característica común es ser manejables —en el sentido más literal: ‘ajustados a la mano’—: “piedra”, “guante”, “anillo”, “dedal”, “martillo”, “espejo”, “lápiz”. Ser objeto manejable es lo que hace del poema *instrumento* con el que obrar paradójicas; de ahí que, en la segunda sección, sea identificado con “un cuchillo/ que donde corta sana” y “un pabilo/ de una vela perenne,/ con una llama que consume/ una cera que permanece”. La efectividad de la simbolización depende de la factura formal del simbolizante; si un poema nace de lo más sutil e inconcreto y “llega a la mano/ en forma de agua, polvo o viento”, sin embargo “hasta no tener su forma/ no es un poema: falta el verbo”. La composición del poema, por tanto, no es producto del azar, antes bien, debe ser “rectilíneamente exacto”, “como la colmena” —con “su miel” guardada en la geometría de “sus celdillas”.

Gracias a que el poema es una realidad independiente de quien la elabora, se sitúa delante de nosotros con la plenitud de existencia de aquello cuyo significado no puede ser agotado, de ahí su ambigüedad: como la moneda “junta dos caras [...] y es de una pieza”, “como una curva,/ de un lado convexa y del otro/ cóncava, o como el dios Jano/ una cabeza con dos rostros”. Por su ambigüedad, el poema construido como objeto simbolizante, da a quien lo toma un profundo conocimiento: de sí

---

de Cabral de Melo”, en la última antología citada ( pp. 9-30) y Domingos Carvalho da Silva, A. C. *e seu idealismo na difusão da poesia brasileira*, en VV. AA., 1989-2 (pp. 1194-197)

mismo —pues “siempre mira,/ sin pestañear, nuestras dos manos”— y de la realidad, pues al querer mirar “aquello que el poema mira” éste nos acerca “a los ojos/ el sí y el no de nuestra vista”<sup>120</sup>.

La última sección del “Homenaje” habla de la “vida del poema”. Al autor le importa dejar claro que el objeto poemático ahora descrito no es algo químicamente puro como “una flor fría”; su valor —el del conocimiento que aporta— debe resistir la prueba de la vida al ser lanzado al mundo demasiado real de los lectores: “hay que ponerlo a la intemperie/ sobre todo cuando graniza/ mejor que cuando llueve”, “dejarlo en la calzada” y “arrojarlo sin miedo” para que pueda sentir el espíritu, con la misma concreta evidencia que “suele sentir la mano:/ algo que es a la vez/ descomunal y delicado”.

#### 4.2.4. “Carta al siglo XII”

Como hemos adelantado, la “Carta al siglo XII” (I, 150-152) contiene la clave para la evolución de la poesía de Crespo a lo largo de los dos libros siguientes de *En medio del camino*<sup>121</sup>. Se dirige al siglo XII —pronto veremos por qué—, pero antes alude a Calderón para situarse a distancia de él. Calderón es, por antonomasia, el creador de personajes alegóricos para la escena; en su imaginación, acaso el Siglo XII hubiese sido “un hombre/ no muy alto, fornido sí, con barbas abundantes y cota a modo de jubón”. En contraste con este “soñado personaje simbólico”, que resumiría abstractamente el espíritu de la época, Crespo quiere escribir “de gente en gente”, recuperar en la conciencia y hablar a “la oscura herencia temblorosa/ que dejaron tus hombres a la vuelta de tantas/ esquinas europeas”, a todos aquellos que “se llamaban Pueblo” y solían tener “una herramienta entre las manos”.

---

<sup>120</sup> Se insinúa en estos versos el tema del poema como espejo y todo el sistema metafórico en torno a la mirada que se desarrollará, a partir de “Donde no corre el aire”, de *El bosque transparente*, y sobre todo, en el “Segundo libro de odas”, de *El Ave en su Aire*.

<sup>121</sup> Nos referimos a la versión que forma parte de *Poesía* (1996), puesto que en la publicación de *En medio del camino* (1970) no aparecía este poema, epílogo de *Cartas desde un pozo* (1957-1963)

Valiéndose de la condición ambigua del símbolo, que es a la vez objeto material de dimensión humana y expresión de un sentido trascendente<sup>122</sup>, Crespo realiza en este poema una inflexión explícita hacia el interés por las realidades sujetas a la concreción del devenir histórico<sup>123</sup>. La carta se dirige al Siglo XII porque fue la época del despertar de la civilización occidental, en particular, el de la construcción de las grandes catedrales góticas. Pero Crespo quiere ver en esas joyas, antes que la expresión privilegiada de la sacralidad, más bien el producto de una intrahistoria, de la que forma parte la vida cotidiana y el trabajo de quienes se enfrentaron a la materia para edificarlas<sup>124</sup>. Así, el poeta se pregunta “cómo sonaba [el] apodo” de los canteros y albañiles, al tiempo que descubre una dimensión más cotidiana de la vida espiritual de aquellos cuya voz “quedó en la piedra contenida”:

Ahora comprendo vuestra Biblia,  
vuestros murales escritorios,  
y pongo a andar los capiteles,  
los pórticos y los retablos,  
y, mezclado con tantas buenas  
gentes crecidas, veo que eran  
vuestros santos vuestros vecinos,  
vuestros milagros ir viviendo.

En palabras de Cilleruelo (1989: 159), “el objeto cultural [no es aquí] fin simbólico en sí mismo, sino recurso para la indagación en un tema no culturalista, contrapuesto incluso”. Mediante la referencia a los constructores de catedrales, quedan enlazadas aquellas “manos fallecidas” que levantaron las catedrales con las manos de los trabajadores contemporáneos, del todo ajenos, en medio de la alienación del trabajo, a las exquisiteces de la cultura, incluido el poema que los evoca:

---

<sup>122</sup> Durand (1971: 121-22), al comentar la hermenéutica de Ricoeur, designa como, “sinicético” y “problético”, respectivamente, los dos aspectos del símbolo. “Sinicético” (de *synizánein*, ‘volver al estado precedente’), porque su significante material “se organiza arqueológicamente entre los determinismos y los encadenamientos causales” como efecto y síntoma de las leyes que rigen la materia; “problético” porque, como portador sentido, se orienta hacia un horizonte que trasciende los límites existenciales y se propone como un proyecto de realización.

<sup>123</sup> “Si el autor en su poesía más temprana, creaba experiencias de trascendencia sobre el tiempo efectuadas por el recurso a la memoria y a la imaginación,[...] desarrolla en los poemas de los Libros Tercero y Cuarto una visión de la poesía como trascendente en la medida en que ilumina la realidad colectiva humana”(Metzler 1989: 152)

<sup>124</sup> “El tema de exaltación de los oficios y la predicación entre obreros e intelectuales que fue uno de los objetivos de la lucha clandestina aparece en este poema de una manera que supera los límites del



no son las manos fallecidas  
que las labraron las que intuyo,  
sino aquellas que usan  
los hombres de mi tiempo,  
las que no han de leer, oh Siglo XII,  
la carta que te escribo  
porque su aliento crece entre amor y ceniza,  
entre rojos ladrillos y agresivo cemento.

En la estrofa final, Crespo —que en los dos primeros libros establecía una distancia respecto a quienes vivían de modo alienado, toma ahora en cuenta las causas socio-históricas de dicha alienación y se sabe compartiendo un mismo destino con el conjunto de la sociedad (“yo y nosotros”), dentro de la cual, asume la responsabilidad de los pocos que “vamos cantando”, al frente de “los demás”, que “avanzan en silencio”.

## **5. “Libro Cuarto”: Compromiso político y hermenéutica positivista**

En el “Libro Cuarto” de *En Medio del Camino* se incluyen aquellos poemas —provenientes de *Puerta Clavada* (1961) *Suma y sigue* (1962) y *No sé cómo decirlo* (1965)— con los que Crespo se sumó a los postulados del realismo social. En ellos observaremos la visión crespiana de los temas que se consideraban más relevantes hacia el año 1960, así como los intentos de adaptar los moldes formales a la estética dominante del momento. Pero no se trata sólo de un viraje desde lo subjetivo a lo objetivo ni del intimismo hacia el interés por los temas directamente relacionados con la historicidad del hombre. Al asumir ahora planteamientos ideológicos del todo contrarios a los que daban coherencia a los tres primeros libros (y a los que el poeta volverá a partir de *Claro: oscuro*), el cambio hace suponer una crisis espiritual dentro de la evolución del poeta. El punto de vista de nuestro estudio justifica que, al

---

espacio y del tiempo y que revela la identificación de quien escribe con los anónimos trabajadores por cuyo esfuerzo se levantaron las magníficas catedrales europeas” (Gómez Bedate 1999: 120)

analizar el “Libro Cuarto”, pongamos especial hincapié en los síntomas de dicha crisis que pueden rastrearse en los poemas.

En el reciente volumen de homenaje *A. C.: una poética luminante* (Ciudad Real 1999), Pilar Gómez Bedate ha querido sentar las bases “Para un estudio de la poesía comprometida de Ángel Crespo”. Es una labor necesaria, pues se trata de un aspecto apenas tratado por la crítica reciente, que tiende a considerar como un todo la poesía anterior a *Docena florentina* (1965). Lo cierto es que existió un corpus publicado en los primeros 60 en el que, más allá de su habitual inspiración en lo cotidiano —y a pesar de su dignidad estética—, el poeta asume la hermenéutica del materialismo histórico propia del realismo que preconizaba la poesía social. Dicha asunción queda notablemente desdibujada en las ediciones de *En medio del camino*<sup>125</sup> (1971 y en *Poesía* 1996), pero aún es claramente perceptible en su “Libro Cuarto”.

Considera Gómez Bedate (1999) que la revista *Poesía de España* (1960-63) —fundada y dirigida por Crespo y Gabino-Alejandro Carriedo— es, junto a las antologías de Castellet (1960 y 1966) y Leopoldo de Luis (1965), uno de los

---

<sup>125</sup> El corpus completo de los textos que responden a este planteamiento, además de incluir los libros enumerados en el primer párrafo de este apartado, comprende también *Cartas desde un pozo* (1964), cuyos textos supervivientes integran el “Libro Tercero”. Cuando nos hemos referido a este apartado, hemos puesto de relieve la reflexión sobre el símbolo artístico, por lo que corremos el peligro de no haber subrayado suficientemente sus aspectos socialmente comprometidos. Hemos estudiado, en el “Homenaje a Cabral de Melo”, la concepción del poema como herramienta y como objeto que debe curtirse en la intemperie intrahistórica; hemos visto también la expresión de solidaridad con final mesiánico en la “Carta al siglo XII”. Nos quedan por destacar algunas alusiones de este tipo en los poemas dedicados a pintores menos conocidos. Al tratarse de artistas figurativos, sus obras invitan a reflexionar sobre la realidad “objetiva” que retratan y a “tomar partido” en pro de un cambio: “El pájaro pobre (Grabado de Farreras)” (I, 164-5) es visto como alegoría del proletario, “lleno de andrajos por doquier”, “escapado por milagro/ de las descargas del fusil”, “si desplumado, no vencido”; en “Fauna (pintura de Todó)” (I, 168) el poeta “abr[e su] poesía/ como las puertas de una fábrica” y “nombr[a] al hambre y a la paz/ y al animal que nos oprime” —en el cual, más que un recordatorio de aquel sobre el que “todos los hombres vamos”(I, 75-76), hay que ver una alusión al régimen del general Franco, en cuyo final inminente quería crear la resistencia: “vieja máquina que se oxida/ mientras germinan las poleas,/ se abrazan astros y relojes/ y anida el ave en la turbina”; en el retrato del “laborioso pueblo” de María Antonia Dans (I, 169-170), Crespo ve un “fruto” que “todavía es amargo”, en espera de su maduración: “el pueblo lo ha sembrado”. Notemos que en los textos citados no se poetiza el proceso creativo de los artistas ni el carácter revelador de sus imágenes —como en los dedicados a Picasso, Miró y Tàpies—, sino que más bien se toman sus figuras como pretexto para la expresión de la solidaridad con los desfavorecidos. Se trata de un episodio fugaz dentro de la dilatada reflexión crespiana sobre las artes. Hay razones, en cambio, para creer que la alta conciencia del valor cognoscitivo de las imágenes creadas lo adquirió Crespo en su interés poético y crítico sobre la plástica y que la misma le impidió renunciar por un tiempo más largo a la confianza en la investigación simbólica de la realidad.

principales referentes de la llamada poesía social. Amén de esta importante contribución estructural, en la producción crespiana de los años 60 aparece “un acento que se despoja voluntariamente de buena parte de la imaginación primera, huye del mundo onírico y llega, en algún caso, a hacer gala de racionalismo y escepticismo” (Gómez Bedate 1999: 111) El primer antólogo de Crespo, José Albi se apercibió ya en 1960 del cambio estético, cuando consideró que sus “últimas desviaciones” habían llevado al poeta a “sacrificar una de sus más hermosas conquistas: su intenso, su desbordado impulso vital”; “el misterio —ese misterio que confería vida y dimensión a su verso— va diluyéndose hasta quedar reducido a un ligero y difuso temblor; y su poesía toma preocupaciones de esencialidad esquemática y razonadora” (Albi 1960: 20). Según Gómez Bedate (1999: 112-113) era aquel “un momento de búsqueda de maneras nuevas de expresión, para lo que su conciencia cívica le reclamaba: trasladar a la poesía las cuestiones por las que luchaba en la vida diaria en un momento en que en España se consideraba muy necesaria la unión de esfuerzos en lo que entonces se llamaba “erosión de las estructuras culturales de la dictadura”. Por ello, la renuncia a los valores imaginativos que Albi parece lamentar, es saludada como expresión de solidaridad por parte de los defensores del realismo social. En este sentido la reseña que Caballero Bonald publica en *Ínsula* (abril de 1963) resulta antológica de una forma de concebir tanto la creación como la crítica durante aquellos años, sobre todo, por la interpretación que hace de la evolución de Crespo hasta ese momento. No se olvida el crítico de reprocharle su “educación burguesa”, como contrapunto de su conexión con “el campo manchego”. Ello explica que si “en un principio” su obra pudo ceñirse a “una subjetiva elaboración literaria de una realidad circundante”, haya evolucionado hasta “ser el íntegro y objetivo testimonio de una determinada situación española proyectada desde el familiar reducto de lo local”. “El poeta ha ido definiendo sus más inmediatos propósitos acusadores”, por ello *Suma y sigue* es “un jugoso repertorio de cultura campesina” que muestra “el invariable temple de un ideario poético íntimamente ligado a su toma de conciencia con la realidad española”. “Este enterizo afán lleva consigo, claro es, la elaboración de una poesía fundamentalmente basada en la experiencia. Crespo narra, cuenta lo que vio y lo conforma a su presente”. En opinión de Caballero, Crespo no aporta ahora “una dimensión subjetiva al enfoque

crítico de lo que intenta testimoniar”, pues “la experiencia es aquí un dato útil sólo aprovechable para recuperar de algún modo una postergada verdad”. No se le escapa a Caballero la relación que pudiera tener el pasado postista con el carácter contestario que ahora le reconoce, pues “bajo [el] abigarrado caparazón literario, y aun bajo su frívola jugarreta de estilo dormitaba un valeroso germen de rebeldía” contra un ambiente en el que “seguía fomentándose el bonito número de la evasiva fantasía”.

La valoración que, a posteriori, el poeta hacía de ese período se resume — como apunta Gómez Bedate— en uno de los aforismos de *Con el tiempo, contra el tiempo*:

Heracles bajó al Orco antes de subir al Olimpo; Dante, al infierno antes de volar al paraíso; Eneas, antes de ganar su guerra. La bajada al infierno del escritor es su inevitable y necesaria inmersión en la problemática de sus estrechos tiempos, pero quien no sale de ella es un condenado.

(Crespo 1997: 39):

Quien esto escribe piensa en las concesiones hechas a la poesía social como un infierno de alienación poética y se siente al fin salvado en su propio olimpo: en 1978, entregado ya a la contemplación teofánica de *El aire es de los dioses*. Pese a ese sentimiento, la altura estética de la poesía comprometida de Crespo es unánimemente reconocida. Incluso Caballero Bonald (1963), tan entusiasta del que cree giro ideológico, encuentra “más o menos inalterable”, respecto al pasado, su “hechura formal” y pondera su “radical exigencia artística” como “textual y mayoritaria demostración [sic] de su responsable postura humana y de su eficaz quehacer poético”.

Acaso el más esclarecido crítico del Crespo de esos años, Rafael Soto Vergés (1964 y 1965), pone de relieve, tanto en su reseña de *Suma y sigue* como en la de *Cartas desde un pozo*, “la función mediadora —técnica y temática— de su poesía entre “el prosaísmo neoilustrativo de ciertas tendencias actuales, justificado por ideas ético sociales, y el rigor expresivo y estilístico, abandonado por muchos poetas a tenor de una mayor eficacia ideológica”. “A. C. —afirma— está vivo, está escribiendo en el centro del remolino”. Y en el valor estilístico conservado lee el mismo crítico (Soto Vergés 1964) un “mensaje” que trasciende la denuncia anclada en el presente histórico: “la vida, aun como es, tiene un noble sentido. El de estar

moldeándola nosotros con nuestras obra y palabras; el de buscar la norma —la paga nuestra sangre— para un mundo futuro. Fe a ultranza en el hombre, solo frente a la nada, la maldad, la muerte, el cielo negro de lo absurdo”. En resumen, si atendemos al juicio de García de la Concha (1996) la calidad de las composiciones de *Suma y sigue* (1962) “autoriza a Crespo a formular la enérgica denuncia que del prosaísmo de la mayor parte de la poesía social hará en la *Antología* de Leopoldo de Luis” (1965: 303-305) y cuyas líneas más determinantes reproducimos a continuación.

¿Cómo puede facilitarse un cambio de las circunstancias sociales con una técnica conformista? En nuestra poesía “social” hay mucho 98, no hay investigaciones formales serias y actualizadas, sistemáticas. Si las nobles ideas que animan esta poesía son ciertamente universales, lo primero que se impone es una apertura al universo mundo de la poesía, en lazar con él y tomar lección de sus conquistas o, más sencillamente, de su afán renovador. Se ha tenido en cuenta lo que se dice, pero no la manera de expresarlo. Con ello se ha empobrecido el lenguaje y, así, se ha producido esa crisis de expresión que ha conducido a la no menos triste de valores, que también padecemos.

(En De Luis 1965: 304)

Según opinión de Antonio Piedra, autor del prólogo de *Poesía* (1996), estas “diferencias de tipo estético con la mayoría de poetas amigos y correligionarios” determinaron “el ostracismo más o menos explícito que cayó sobre la obra de Crespo, desde su salida de España hasta 1971. Eran los tiempos —recuerda Piedra— del triunfo absoluto de la poesía comprometida con un pacto de sangre entre la *intelligentsia* española y las consignas de adhesión a las directrices del Partido Comunista” (Piedra 1996: 15-16).

### **5.1. El “Libro Cuarto” en el programa del realismo social**

Pese a su carácter polémico —o quizá gracias a él— el prólogo de José María Castellet a su antología *Veinte años de poesía española (1939-1959)* (1960)<sup>126</sup> es punto de referencia obligatorio para comprender a qué respondía la bandera de la

---

<sup>126</sup> Como hemos advertido, las referencias y citas de esta obra se toman de la posterior edición, *Un cuarto de siglo de poesía española*, Seix Barral, Barcelona, 1966, que, en lo esencial, mantiene la misma “Introducción”.

poesía social y por qué la misma obtuvo la hegemonía literaria durante más de una década. Parece adecuado, por lo tanto, examinar el “Libro Cuarto” de *En Medio del Camino* a la luz de los criterios con que Castellet realizó la antología más influyente de una época cuyo canon fue formulado en aquella polémica “Introducción”.

### ***5.1.1. Sencillez formal; contenido antielitista***

Según el crítico catalán, “mientras el poeta de tradición simbolista no tenía un lugar en la sociedad a la que rechazaba, el poeta realista de hoy se siente llamado a un quehacer histórico al que no puede negarse, bajo el riesgo de traicionar el concepto mismo de la poesía actualmente en vigencia y su propia responsabilidad social”. El poeta realista se concibe a sí mismo como “un hombre entre los demás, que participa con ellos en una misma empresa social” que es, aunque no se diga, la lucha en favor de la democracia y de una más justa distribución de la riqueza. Con el objeto de contribuir a esa tarea, se pide al poeta que deje la actitud “simbolista” de “solitario iluminado, [...] encantador de palabras, [...] artista mágico” para dejar de cantar una experiencia poética absoluta e intransitiva, y ocuparse de la “experiencia real y personal que el poeta comparte con otros hombres y que el poema tipifica”. Así, se pasa de una poesía “esotérica y enigmática” —según Castellet califica a la de tradición simbolista— a “una poesía de clara significación humana, escrita en un lenguaje coloquial y llano” (Castellet 1966: 42-43).

Ya al dejar atrás su etapa experimental postista Crespo había optado por una equilibrada —clásica— sencillez lingüística, siempre atenta al léxico de lo concreto, pero nunca ajena al rigor artístico. La atención a la realidad inmediata no es, pues, como sabemos, privativa de este período de su producción. Sí lo es, en cambio, que la misma esté al servicio de la crítica político-social, como “quehacer histórico” del intelectual. Los que ahora siente Crespo como “Poemas necesarios” (I, 227-228) deben servir para “contar los días y las luces/ [...] / los animales, los trabajos;/ definir el cemento”; “subir las calles y andarlas/ con las canciones bajo el brazo/ mas sin gritar, para que puedan/ escucharlas quienes las cruzan”. La finalidad última es “en el

pecho del hombre todos los hombres pintar”, haciéndose eco, de este modo, de la reflexión machadiana <sup>127</sup>, tan determinante en los años 50:

Sin salir de mí mismo, noto que en mí sentir vibran otros sentires y que mi corazón canta siempre en coro, aunque su voz sea para mí la voz mejor timbrada. Que lo sea también para los demás, este es el problema de la expresión lírica”

(de *Los Complementarios*; citado por Castellet 1966: 62)

En el marco de esta concepción, prestar voz a los sin voz<sup>128</sup> se convierte en objetivo del poeta —de cualquier intelectual comprometido—, quien, al mirar a su alrededor, siente la realidad inmediata no como símbolo de lo trascendente, sino como apelación a la acción política. Así se hace patente en “Las afueras” (I, 189-90):

Era el principio  
de la transformación. Se hacían leves  
las parda construcciones,  
el blanco de la cal  
cantaba lentamente  
unos colores que no eran  
los suyos, y los ruidos  
—que nos llegaban más exactos:  
la esquila, el carro, la mujer, la oveja,  
los pies, las puertas, el pajar, las trébedes—  
se convertían sin cesar  
en una apelación a la justicia,  
en un texto con manos.

La denuncia es evidente en aquellos poemas que contienen evocaciones de los aspectos más sórdidos de la posguerra. Sea por causa de la censura, sea por conjurar la tentación de caer en lo panfletario, la denuncia de Crespo se aparta de lo más inmediato y apunta a la sinrazón y bajeza humana que la guerra pone en evidencia. En la “Historia de Jenaro”, por ejemplo, cuenta cómo de la tumba de este personaje “algo brotaba./ Era color de acusación/ al mundo”. Y se apresura a aclarar que esa queja no es contra la vida, sino —insiste—, contra el mundo “que medía a los

<sup>127</sup> Caballero Bonald (1963) alude a cierto poema “Con Machado” en *Suma y sigue*, título sintomático del momento en que se escribió y significativamente excluido de *En medio del camino*.

<sup>128</sup> Recuérdese el final de la “Carta al Siglo XII” (I, 150-152): “unos vamos cantando; los demás/ avanzan en silencio”.

hombres/ con bayoneta y sogá”, es decir, contra el mundo pervertido de los hombres, cuya mezquindad se acentúa en la contienda.

### **5.1.2. Estructura narrativa**

Otro de los puntos sobre los que Castellet basa sus antítesis hace referencia al “método de abstracción de la experiencia real”, que, según él, “es, en la poesía de tradición simbolista, mítico simbólico, [en cambio,] en la nueva poesía será histórico narrativo, como corresponde a un intento de recreación tipificada de la realidad” (Castellet 1966, 43). Entre los poemas del libro IV, escasos son los que podrían considerarse ajustados a este aspecto del programa. El ya mencionado “Las afueras” (I, 189-190), “Una mujer llamada Rosa” (pp. 191-192), “Caza Menor” (pp. 193-194), “La cabra hispánica”(I, 211-213), “Tiempo en la cuesta del jaral” (I, 221-223) “El pueblo” (I, 239-40) son quizá aquellos textos en que la voz poética se ciñe más al relato y se otorga menos vuelo a la interpretación de los hechos narrados o a la recreación imaginativa de los mismos. Sin embargo, otros poemas, sin renunciar a una intención crítica inequívoca, elevan la experiencia del poeta a una formulación mítico-simbólica imposible de comprender desde la mera denotación de la materia textual. Buen ejemplo de lo que comentamos es el poema “Cambios del ferrallista” (I, 233-34), donde el obrero de la construcción es implícitamente identificado con el alquimista que suma su cotidiano sometimiento del hierro al equilibrio de una obra que ha de resistir el tiempo<sup>129</sup>:

Al escondido equilibrio  
que tus manos urden, canto,  
tejedor de tensas redes  
contra los dientes del tiempo.  
Y te contemplo, labrando  
a golpe y fuego la luz,  
el agua, el viento la sangre  
y la paz llamados hierro.

---

<sup>129</sup> Al poema le conviene, pues, semejante comentario al que apuntaba Gómez Bedate (1999:120), a propósito de “Carta al siglo XII”, según hemos consignado, más arriba, en el apartado 4.2.4.



No menos mítico resulta el tratamiento del tema del hambre en el poema “Con un clavo de paja” (I, 236), que presenta a un hombre y a su familia intentando asegurar, de modo infructuoso, el alimento del día siguiente. Pero sus tribulaciones no son hiladas en forma de narración realista, sino que quedan simbólicamente convertidas en “clavos” de creciente dureza (“un clavo de paja”, “de madera”, “de alambre”, “de hierro”, “de acero”), con los que pretenden, sin lograrlo, atezar el pan (“golpeando sus hijos con la mano,/ su mujer con la mano y él también con la mano”). Encontramos en este poema una imagen con la que Crespo parece apartarse de su anterior idea de la poesía. El pájaro que, como hemos visto, era, como criatura del aire, símbolo de la vida espiritual, aparece ahora rebajado, como solución evasiva al problema material del hambre:

Pero al día siguiente ya no encontró aquel pan,  
y únicamente un pájaro cantando,  
queriendo que del hambre se olvidase.

Otros poemas del “Libro Cuarto”, a pesar de tener una estructura aparentemente narrativa y ser “realistas” en tono, temática y léxico, se abren al misterio por el método de llevar el realismo hasta sus propios límites y hacerlo chocar con aquello que lo desborda. Debicki (1987: 285) describe perfectamente el procedimiento: “Crespo nos sumerge primero en la más pedestre de las realidades, y nos sorprende luego con una actitud inusitada”, “nos hace caer en una perspectiva pragmática y luego nos arranca de ella”; con este sistema de cambio de perspectiva enfrenta al lector a “los valores imaginativos escondidos en lo cotidiano”.

Un buen ejemplo de esta manera de proceder es “La sangre” (I, 185-186) que empieza como la descripción de las calles de un pueblo, llena de detalles concretos acerca de la materialidad de cuanto está esparcido por el suelo y, en general, conforma el ambiente: “—había/ cáscaras de pared en las aceras—/ las espigas caídas/ junto a las puertas y ventanas [...] // Había por el suelo —removidos/ por la caliente brisa—/ pedazos de periódicos pasados,/ como de fruta, por el tiempo [...]// También había polvo/amarillo de paja/ y pajas por el polvo oscurecidas/ y el desperdicio de la yegua/ tierno y jugoso como huerto”. Este paisaje tan lleno de concreción va anticipando desde la primera estrofa el valor simbólico de cierta calle donde se ha de producir una visión capaz de cambiar la propia percepción de la vida.

Es, dice el poeta, "la calle estrecha/ donde quedara nuestra miel", es decir, la inocencia; por ello se trata de "esa calle/ que nos atara al tiempo". Finalmente es descrito ese "callejón sin salida " al final del cual se produce la visión consternadora de la sangre, "una mancha encarnada por el suelo", sobre la que nada se dice pero que se convierte en metonimia de lo mortal y símbolo de la muerte:

La vía angosta, la que menos  
puertas tenía, sin aceras ni árboles,  
callejón sin salida, que un día  
—conducidos por vuelos y papeles  
que zarandaba el aire—  
nos mostró, ante los ojos espantados  
de bueyes y vecinos  
una mancha encarnada por el suelo.

El recorrido descrito a lo largo de todo el poema queda así convertido, retrospectivamente, en alegoría. La aparente profusión de detalles oculta, sin embargo, el dato principal: a quién pertenece esa sangre y por qué se ha vertido. Desconocemos si la ocultación es efecto de la autocensura, y puede sospecharse que el texto alude a la represión política y a la tortura; sin embargo, alejados ya de aquel momento histórico, el efecto poético permanece intacto gracias a que la letra del texto se desvía de las causas políticas y se centra en el impacto psicológico de la visión inesperada de la sangre.

Pieza maestra de este "Libro Cuarto", clasificable también dentro de los que desbordan los límites del realismo, es el texto titulado "Una mujer llamada Rosa" (I, 191-192), uno de los poemas mayores de Crespo. Se presenta como una escena cotidiana presenciada por el poeta cuando niño ("apenas si medía/ lo que es preciso para hacerse oír") y recordada por el adulto. Recuerda haber visto "a una mujer entre las reses/ —su delantal, el cubo de agua—/ buscando algo, agachándose, entre las patas, las cabezas,/ entre las ruedas de los carros"; se menciona "la calma expectativa" y "la mirada del marido" —de quien, en tono coloquial muy del gusto de los años 60, se nos puntualiza "que era por cierto el mayoral de bueyes". En la última estrofa se insinúa un significado que trasciende tanta concreción. Ni el niño que fue testigo de la escena ni el lector saben lo que aquella mujer "buscaba/ entre las piedras del corral/ —¿una medalla, una moneda?" Pero, al interpretar el recuerdo, el poeta,

adulto, convierte la búsqueda infructuosa de ese objeto desconocido en símbolo de la búsqueda de sentido que late en todo ser humano. La visión de Crespo en este poema no puede ser más pesimista, pues dos generaciones de seres humanos con nombre propio sólo encuentran, respectivamente, nada y muerte:

Algo buscaba. Algo buscábamos  
el mayoral y la mujer y yo  
y las reses y el lento  
prosopopéyico palomo  
y la escandalosa gallina  
y el hijo que llevaba a medio hacer  
esa mujer llamada Rosa  
—que una vez hecho se llamó Daniel  
y la muerte encontró en aquel corral  
en el que nada halló su madre.

Puede leerse en el texto la denuncia social, si se quiere subrayar que la preocupación de la mujer evidencia su estado de necesidad, en el que seguirá su hijo, acaso muerto años más tarde en circunstancias oscuras. Pero sobre esta interpretación política atenta al materialismo histórico, planea la otra, existencial, de más amplio vuelo. A ésta última colabora, paradójicamente, la abundancia de detalles concretos. Los animales que se mencionan, el propio poeta niño y el otro niño aún no alumbrado, participan todos en una búsqueda de “algo” que ha de ser forzosamente más que el objeto perdido por la mujer y radicalmente distinto de la muerte encontrada luego por su hijo en ese mismo lugar.

Según las acertadas palabras de Debicki (1987: 290), Crespo logra “transformar la realidad en busca de sentido” mediante la presentación de “escenas que sugieren implicaciones más amplias”; “la contemplación de un determinado elemento conduce a una pauta simbólica o a una visión subyacente de la vida o de la sociedad”, si bien siempre “el simbolismo del poema depende en gran medida de la descripción concreta y objetiva”. Uno de sus grandes logros poéticos en el período que analizamos es su “constante capacidad de sumergir al lector en los detalles de la realidad ordinaria, de controlar tales detalles y de usarlos para guiar y transformar la perspectiva del lector”, de manera que “sus poemas provocan experiencias críticas basadas en temas cargados de sentido” (Debicki 1987: 293).

### 5.1.3. *Concepción inmanentista de la existencia*

Enlazando de nuevo con “Una mujer llamada Rosa”, diremos que la aparición del tema de la muerte como finitud es uno de los síntomas más elocuentes de la crisis espiritual a la que nos hemos referido más arriba, cifrada en la desconfianza que ahora muestra Crespo hacia la existencia de cualquier realidad distinta de la que revela la percepción inmediata, sea el mundo de los sentimientos propios, con su raíz en lo preconscious, sea la esfera misma de lo sagrado. En tiempos tan duros para mantener expectativas trascendentes, quizá se explique mejor el enlace de Crespo con el realismo social a partir de esta transitoria óptica materialista que desde una concepción de la poesía como instrumento de agitación política.

Esa óptica apegada a lo concreto tiene un precedente señero en un poema de *Quedan señales* (1952), luego en el “Libro primero” de *En medio del camino*: “Un vaso de agua para la madre de Juan Alcaide” (I, 53), uno de los escritos más celebrados de su autor. Camacho Guizado, al estudiar *La elegía funeral española* (1969) lo consideró entre los ejemplos sobresalientes del género. Su publicación alertó a algunos críticos sobre la calidad de la propuesta realista crespiana<sup>130</sup>; el texto justificaría la existencia, desde el principio, de una fórmula “neorrealista”, austera y objetiva, diferenciada de la latencia surrealista del “realismo mágico”. Así lo ha señalado Ayuso<sup>131</sup> (1995), para quien “Un vaso de agua para la madre de Juan Alcaide” queda “como logro programático de un estilo”, ya que “aporta algunos aspectos nuevos hasta entonces que configuran, en el realismo, un estilo analítico mayor”, por la “pureza y desnudez verbales” y “profundidad psicológica inhabitual”, conseguida con métodos ya señalados, en general, por Debicki (1987): “la más desnuda intimidad quiere ser universal” a través de una “situación descrita con genial precisión” que hace más relevante su sentido<sup>132</sup> (véase Ayuso 1995: 130).

---

<sup>130</sup> “Desde *Quedan señales*, donde está el estupendo poema “Un vaso de agua para la madre de Juan Alcaide” hemos seguido con atención el hombrarse de esta poesía” (Garciasol 1960)

<sup>131</sup> Recuérdese que, anteriormente, Millán (1955), responsable de la primera antología importante que incluía a Crespo, adjudicaba al joven poeta “un neorrealismo que bordea con frecuencia lo prosaico y que hace una poesía casi testimonial, pero en la que Crespo alcanza finas calidades de ternura, gracia y profundidad” (Millán 1955: 13)

<sup>132</sup> Vale decir, sin embargo, que el poema sufrió significativas modificaciones en su paso desde *Quedan señales* a *En medio del camino*, en orden a eliminar aquellos detalles que habían justificado la

La eficacia del poema quizá descansa en su pluralidad de perspectivas — objetivas y subjetivas —, todas ellas en torno a sentimientos de dolor y de impotencia ante la muerte, a los que no se invoca directamente, como si la fuerza de lo descrito excusase todo otro comentario: el efecto elegíaco es totalmente elíptico. El poeta no alude a su amistad de discípulo a maestro con Juan Alcaide y sí a su miedo, no a la muerte en abstracto (“no porque la muerte me estremezca/ o un muerto me dé espanto”) sino a su concreción en un ser conocido y próximo —del que tampoco hay evocación apologética, sino descripción de su apariencia más inmediata: “porque era Juan con su calva y su frente/ y con sus labios gordos y sus manos helándose”. Aparece la imagen exterior de la madre “callando entre mujeres”, “sin pronunciar un verbo/ y con un gesto de nunca”, y también sus pensamientos perdidos “en camisas planchadas y en pañuelos;/ en perfumes de flor y de madera”, lejos “de la muerte y de su prisa”. Pero la terrible concreción del cuerpo muerto preside y cierra toda la escena con una contundencia que coarta —al menos en el presente del poema— toda búsqueda de sentido: “tu Juan huésped de la caja,/ aguardaba los puentes de la tierra”; “Cerca estaba tu hijo:/ fuerzas hacían por alzarle algunos”. Como vemos, la meditación sobre la muerte en este poema toma un signo muy distinto al del personal panteísmo que exhiben poemas próximos en el tiempo<sup>133</sup>. “Un vaso de agua para la madre de Juan Alcaide” prueba que Crespo ya a principios de los 50 estaba interesado por la aproximación objetivista y preocupado por una renuncia metafísica a las que el poeta volverá en los poemarios de los primeros 60, luego refundidos en el “Libro Cuarto” de *En medio del camino*.

Las visiones de la naturaleza, que en los libros “Primero” y “Segundo” servían siempre como imágenes de la trascendencia, cambian de signo en el “Cuarto” y pueden llegar a ilustrar también la dimensión material de la muerte, haciendo hincapié en los aspectos más crueles de la misma. Otro celebrado poema, “La cabra”

---

clasificación de Crespo como “poeta de lo cotidiano”. Así lo supo señalar García Martín (1979: 78): “El detallismo costumbrista de la primera edición (“y con gesto de no importarte nada : ni yo ni el tren ni Valdepeñas, ni tu hermano, ni el cura, ni los salmos,/ ni el maestro que viene y te saluda”) se elimina en la versión definitiva (“y con gesto de nunca”). Prácticamente todas variantes tienen el mismo sentido [...]”

<sup>133</sup> Recuérdese, en este sentido, “El círculo” (I, 118) (“cada trozo de vida un trozo es de muerte/ y cada muerte/ parte imprescindible de la vida”), y también, en “Junio feliz” (I, 101), el esfuerzo por traer al presente a los antepasados.

(I, 187-188) presenta un retrato del animal cuyo solo nombre evoca el sacrificio. Al contrario de aquellos seres míticos todopoderosos de los primeros libros, la cabra no deja de aparecer como un animal doméstico concreto (“sus orejas/ ya estaban lacias, o su belfo/ entreabierto); pero, tal como ocurría con la búsqueda de “Una mujer llamada Rosa”, el resignado existir que el poeta atribuye a la cabra acaba adquiriendo dimensión simbólica. Se trata de un animal al que “el cuchillo/ respetó” y se convierte en “vieja herencia/ de algún día que el hambre se olvidó/ de olisquear el filo del cuchillo”. Su provisional existencia no es triunfo sobre la muerte, sino *memento mori* : “durando/ como la duración”, su decrepita estampa (“fardo/ de piel y huesos, con las ubres/ como viejas talegas”) ilustra la temporalidad y acaba encarnando la finitud del “contemplador”:

como la voz idéntica que llama  
desde el fondo del patio cada día,  
como el tiempo que aprieta los costados,  
se va después, jadea  
y, cuando va a morir, clava los cuernos  
en el contemplador desprevenido

Más crudo aún, y en la misma línea de un acercamiento inmanentista a la muerte, el tercer fragmento de “Tiempo en la cuesta del jaral” (I, 221-223) se complace en relatar con detalle la desaparición de un escarabajo bajo el pico de las gallinas, insistiendo —con manifiesta ironía— en la crueldad del sacrificio, a la vez que en la banalidad del suceso, perdido entre tantos otros e incapaz de detener el ritmo del acontecer:

Bajo los cobertizos, entre el ala inquieta de la gallina, ha caído un escarabajo acosado por la lluvia. Lleva entre las pinzas, el olor maternal de los estiércoles.

Al primer picotazo cruza las patas —seis— en triple oración y permanece boca arriba. Como la momia en su ataúd hierático. La lluvia golpea las chapas del cobertizo con la insistencia de su inmunidad. Y los picotazos de las muy zorras, añadiendo van su dodecafonía al acompasado murmullo, martirizando al animalejo.

Sólo dos patas han quedado entre los polvos húmedos marcados por la huella trinácride de las que huelen a piojo seco.

Y, cerca de la yegua, el agua sigue disolviendo el estiércol y escurre de él con un ocre capaz de competir con la alegría de la luz que anda rompiendo las nubes.

Este intento de asumir la inmediatez material de la muerte, se complementa, como adelantábamos, con el distanciamiento respecto a lo trascendente. En el fragmento que acabamos de citar, puede verse con qué ironía pinta a la víctima, el escarabajo, en una —al parecer, inútil— “triple oración”. En la misma línea, otro poema en prosa<sup>134</sup>, “Amanecer” (I, 217), presenta la descripción alucinatoria de un pueblo por el que el poeta pasea. Su iglesia “se muestra con su enorme y destartalado cajón en el que no cabe la imagen de la patrona. La santa, como imposible diosa rural, asoma por el tejado y se confunde con la torre”.

En el final de “Las afueras” —poema que a propósito hemos citado más arriba sólo parcialmente— las esperanzas del hombre en el más allá se relacionan, dentro de la más clara ortodoxia marxista, con la miseria material y la alienación social. Lo que el poeta observa en el suburbio, se transforma, recordemos, “en una apelación a la justicia”; pero también “en miradas al cielo/ preguntando por algo inexistente”. Frente a ese estado de alienación de los oprimidos, la tarea del intelectual es la toma de conciencia:

Y nosotros nos convertíamos  
de súbito en nuestras conciencias.

---

<sup>134</sup> Los que se contienen en la sección 2 de este “Libro Cuarto” son los primeros textos de este género que aparecen en *Poesía* (1996). La publicación en volumen aparte de los *Poemas en prosa* de Crespo (Montblanc: Igitur 1998), con “Prólogo” de C.E. de Ory e “Introducción” de Pilar Gómez Bedate ha despertado el interés de la crítica más reciente por este aspecto de la creación de nuestro poeta, hasta el punto de considerar fundamental su aportación en la historia del género dentro de las letras españolas; no en vano accede a él hacia 1960, “en plena madurez, con casi veinte años de trayectoria lírica y plenamente dueño de su lenguaje”, según Sánchez Robayna (2000). El mismo crítico considera que mediante el poema en prosa Crespo establece “un entronque directo con las raíces de la modernidad poética”, pues es “una manera de enlazar directamente con las preocupaciones y las búsquedas esenciales de la tradición en la que nuestro poeta deseaba insertarse”: “la poesía fuertemente ligada a la matriz romántica de la modernidad, de la cual, el simbolismo es a la vez prolongación y renovación”. La revisión bibliográfica teórica e histórica llevada a cabo por Sánchez Robayna (2000: 128-136) y la aún más exhaustiva de Ruiz Casanova (1999: 257-268) atestiguan que se trata de una modalidad literaria que escapa a las definiciones. “Resulta, pues, pedestre —dice Ruiz Casanova (1999: 261)— reducir [su] definición y estudio [...] a los asuntos meramente formales”, cuando es “parte esencial de la lengua poética de los autores que lo han frecuentado”: “el lugar más cercano al idiolecto poético que la obra de cualquier autor persigue libro a libro”. Coincidiendo con este punto de vista, según señala Sánchez Robayna (2000: 127), Crespo llega al poema en prosa por exigencia interna de su crecimiento poético, a la búsqueda de un “lenguaje de síntesis —un lenguaje en el que se aúnan destrucción y creación”: “Cuando el poema quiere burlarte, escríbelo en prosa” (Crespo 1997: 68). Todo ello explica que, desde el punto de vista conceptual, los poemas en prosa ocupen un lugar privilegiado —el de mayor abstracción— en la reflexión metalingüística y metapoética crespiana (véase, en este sentido, Ardanuy 2000).

Ello da lugar, como antes comentábamos, a la reivindicación solidaria de tipo político; pero implica también, según vemos ahora, una lucha contra la alienación ideológica que la religión supone, desde el punto de vista marxista. La reflexión metapoética de Crespo queda afectada también por esta perspectiva. Recordemos que en “Mi palabra”, uno de los poemas inaugurales (I, 38-39), el poeta conjuraba a su propia palabra para que no se perdiese en el vacío, mientras clamaba “la sangre de mi espíritu/ no se puede perder”. El valor de la poesía estaba entonces en su raigambre espiritual; a través de ella, se desafiaba a la fuerza de “esa mano [que] le arranca las plumas a los cánticos” y “les quita su luz a las palabras” (“La mano”, I, 40). Ahora, sin embargo, desde la necesidad de vincularse a la historia que se percibe en el “Libro Cuarto”, se echa de menos una poesía que tenga en cuenta a los potenciales lectores. El poema “Jardín botánico” (I, 206) presenta esta opción poética como un vacío, simbolizado en la figura de un árbol ausente, por causa de la represión dictatorial a toda libertad de expresión (“árbol que aquí no crece/ arrancado de cuajo a sangre y fuego”); poesía que tiende a lo eterno en su crecimiento (de ahí que las hojas de ese “árbol sin nombre” sean “las palabras que ni caen ni mueren/ aunque las bata el viento”), pero que arraiga en el sentimiento de las mayorías y, por ello, puede convertirse en instrumento de solidaridad (“cuyas raíces tocan/ el corazón y la garganta,/cuyo tronco es enorme y cabe en un abrazo”) y se dirige a todos (“sostiene los frutos/dulces a toda boca”).

El motivo del árbol es también importante en el poema “Campo abertal” (I, 199-200). El deseo de fundirse con el paisaje ha dejado de tener ahora el significado de participación mística que tenía en los primeros libros de *En Medio del Camino* y el ansia de convertirse en diferentes criaturas de la naturaleza se relaciona ahora con la posibilidad de ser más fiel testigo de los hombres y comunicarse mejor con ellos. Si el poeta llegase a “vivir dentro de un árbol” —dice— observaría a los trabajadores (“al herrero”, “el carpintero” y “al hortelano”) y sus aves homónimas (“herrerillo”, “pico carpintero” y “pájaro hortelano”). Acostado “sobre el limo”, podría ser “espejo oscuro,/ mas espejo de las cosas”, con voz de la que “serían solidarias las raíces”. Transformado en aire, el elemento más sutil, el poeta podría “llegar deprisa a cada hombre, con palabras/ de tierra y salvación”. Pero ahora el carácter telúrico de la palabra anhelada no se ofrece como ligazón esencial con el ser, sino como consigna

136



antimetafísica que dará lugar a una acción política concreta —y que el lector de hoy no deja de encontrar sorprendente, cuando no forzada: “Con la palabra que los libere de celestes/ fantasmas, y los ponga para siempre de pie: tierra en tierra,/ venganza —cada uno—/ de tantos vivos desterrados muertos.”

#### ***5.1.4. Escepticismo frente a lo mítico y simbólico***

Un aspecto que merece la pena señalarse en el “Libro Cuarto” es que en su sección 4 se reúnen algunos de los escasos poemas amorosos que Ángel Crespo ha publicado, pero también un poema que contiene alguna clave de por qué apenas ha cultivado este tema universal. Ya Albi (1960: 20) se apercibió de que Crespo abordaba la lírica amorosa desde un “acrisolado anti-topicismo”, llevado hasta un extremo en que “renuncia a cosas que creíamos consustanciales”. Para entender a qué se refiere el crítico valenciano, bastará que analicemos dos poemas de títulos complementarios: “Una ventana abierta” (I, 245-246) y “Puerta clavada”(I, 251-253).

El primero es un poema amoroso que, libre de toda ironía, desarrolla de modo no lejano a Salinas, el tema del sentimiento del poeta como instantáneo centro del universo, epifanía hacia donde confluye el sentido de la existencia de los seres más diversos y alejados, que hablan al poeta del amor que siente, capaz ahora de aglutinar los “cantos/ de los pulidos cantos” del río; “la oración, mojada” del “marinero que no cree en Dios/ y está rezando”; todo eso y aun lo totalmente indefinible: “algo que ellos no tocan”, “algo sin voz”, “algo incapaz de amar”.

Quizá el título “Una ventana abierta” se justifica por considerar el amor como una apertura desde el sujeto al universo para dotarlo de sentido, una óptica para conocerlo. Pero si el dintel de la ventana es buen lugar para observar, el de la puerta es aquel que debe ser franqueado para tomar contacto directo con la realidad exterior. Y eso precisamente es lo que, según se deduce, el estado de enamoramiento impide a quien lo padece. Si el amor es “Ventana abierta”, también es “Puerta clavada”, como reza el título del poema en que Crespo rememora el tiempo en que “era exactamente/ lo que nunca hubiera querido/ ser: el enamorado”. Sin que podamos entrar en las circunstancias biográficas que aportarían luz sobre este poema, parece como si el

texto expresase cierta mala conciencia del poeta por el egoísmo que va unido al ensimismamiento amoroso; reconoce “la pequeñez de [sus] instintos”, consistentes en desear “lo que nunca/ se ha dejado de desear:/ demasiado deseo para mí,/ para los demás, casi nada”. Indiferente a la realidad histórica, el enamorado, “arrastraba/ sus zapatos por la ciudad,/ sobre los pasos del negocio/ y la política de guerra”; se “deslizaba/ entre el olor de la injusticia”, aunque era consciente del carácter ilusorio de su experiencia: “Yo conocía el nido oculto/ que hay debajo de las farolas,/ la pistola que nos apunta/ desde los macizos de flores”. Fijémonos cómo en la palinodia del amor está implícita la desconfianza en la vida del símbolo, y , en consecuencia, en la existencia de otra realidad que no sea material ni en otra dimensión humana que no sea social e histórica. Estamos muy lejos del Crespo del “Libro Primero” que se dejaba arrastrar por un río que nacía “entre [sus] pies/ y, sin embargo, no [le] ahoga[ba]”, del que nos aconsejaba huir “por la luz de los pinceles” escapando de “esa sombra que avanza por los campos”. Ahora desconfía de las revelaciones —de la amorosa, en este poema— y piensa que “encerrar todo el aire en una urna/ — aunque se llame de Pandora—,/ toda la luz en una cueva/ —aunque tú y yo estemos allí—,/ toda el agua en un solo mar,/ todas las manos extender/ alrededor de un solo pacto/ [...] /es lo mismo/ que construir el mundo”. Pero ese “mundo” parece connotado de precariedad y falta de solidez, alejado de aquella realidad oculta y latente que al principio de *En Medio del Camino* desbordaba al poeta. Así como los seres míticos de los dos primeros libros encarnaban epifanías de la trascendencia, “Puerta clavada” parece cifrar cierta desconfianza de Crespo respecto a sí mismo como creador de mitos. O, lo que tiene parecido efecto, la aceptación de la derrota del idealismo bajo el peso de las circunstancias opresivas concretas. Y éstos ya no son reveladores de dimensiones más profundas de la realidad, sino apéndices atrofiados del sujeto mismo, que entran en conflicto con la dimensión circunstancial de la realidad que es ahora la que reclama mayor atención:

Cada calle y mi propia calle  
me llevaban hacia profunda  
sima, cuyo borde era  
yo mismo cortándome el paso.

No tememos sobreinterpretar “Puerta clavada” cuando intuimos en el texto una postura antimítica, pues ésta aparece explícita en “Agosto” (I, 231-232), poema que no puede ser correctamente interpretado si se desconoce que hace referencia al primer vuelo espacial ruso (véase Gómez Bedate 1999: 118) El poeta, como tantas veces en los libros “Primero” y “Segundo”, aparece franqueando un dintel durante la noche; concretamente, asomado a un balcón. Recordemos que esa es la actitud que simbolizaba la expectación hacia lo desconocido, opuesta a la pasividad convencional de quienes se refugiaban en la seguridad de la casa. En vez de aquellas visiones de lo infinito que asaltaban al protagonista de “El lobo” (I, 107-108) o “El rebelde” (I, 114), al mirar al cielo, el poeta no ve “sino la noche, como cada noche” y no percibe “lo que buscan [sus] ojos/ mucho más cerca, pero más allá/ de las constelaciones.” En cambio, cuando “imagina” un arco celeste “recorrido por pies/ humanos, por latidos/ y corazón de hombre”, es cuando “ya sí [ve]”. “Pongo-dice-/ la mano ante mi vista/ para mirar mejor./ para que las estrellas y las nubes/ no me distraigan”. De este modo se siente “al lado del hombre/ que ha ganado su altura” gracias al poder transformador de la técnica y se contempla a sí mismo “debajo de la noche más humana”. No puede encontrarse en ningún otro texto crespiano una celebración del progreso comparable a ésta<sup>135</sup>, que, además, lleva aparejada la exaltación de una concepción profana de la existencia; tampoco volveremos a encontrar nunca a un Crespo más escéptico respecto a la concepción mítica de la realidad:

Cuando nos toque descender, ¿diremos  
que era verdad aquello de la Aurora?  
Es decir, ¿contaremos que sus labios

---

<sup>135</sup> El entusiasmo por este aspecto del progreso irá perdiendo intensidad con los años. Las anotaciones de Crespo en su diario —con fecha 31 de diciembre de 1979— reflejan sentimientos diametralmente opuestos a los que inspiran este poema y demuestran que el escepticismo respecto a la dimensión espiritual de la realidad fue una etapa transitoria: “Leyendo por casualidad una revista, noto que me aburren bastante las nuevas fotografías de Júpiter y sus satélites conseguidas por una sonda espacial, cosa que no me habría sucedido en mi juventud. ¿Qué me importan, si no es a título de mera curiosidad, esos vórtices sin vida humana, ni animal, ni vegetal? ¿cómo pueden impresionarme las grandes cifras, ya se refieran a la distancia, al peso, a la temperatura o a cualquier otra calidad física? Lo que me impresiona es el espíritu, que no se mide y que es capaz de medir todo lo demás. Tampoco siento ya curiosidad por la vida de los animales, ni por la de otras plantas que las que cuido en mi jardín o en mi huerto. No es la biología lo que me interesa, sino la belleza de esas criaturas aparentemente mansas, pero a veces cargada de venenos que desconozco. Me doy cuenta de que cuanto está por debajo del espíritu es, todo lo más un remedo de él, y creo muy peligroso tratar de espiritualizarlo, de concederle una importancia autónoma, es decir, independiente de su relación con lo espiritual” (Crespo 1999: 419)

vimos aparecer bajo nosotros,  
que sonrió? ¿Diremos  
que sus cabellos claros se esparcían  
sobre las nubes, los vallados,  
los ríos, las ciudades  
y el mar color de vino;  
que sus senos se alzaban  
como promesas, como adioses  
que saludaban al intruso?  
¿Diremos que es verdad  
lo del Sol y su carro  
y aquello de las Horas,  
cogidas de la mano, dando vueltas  
alrededor del aire?

Una vez conocemos la referencia histórica del poema, podemos conjeturar incluso que se hace eco del irónico comentario del astronauta ruso Iuri Gagarin en sus primeras declaraciones tras regresar de aquella misión pionera: después de haber hollado el cielo, no se había encontrado rastro alguno de Dios.

## **6. “Libro Quinto”: primeros pasos por el camino esotérico**

### ***6.1. Superación de los límites positivistas***

El “Libro Quinto” de *En Medio del Camino*, por su temática, sirve de enlace entre el período del realismo mágico y el de la plenitud de Crespo, cuyo inicio puede fijarse en *El bosque transparente* y que se caracteriza por el desarrollo profundo de su poética de la contemplación teofánica. Recordemos que, a lo largo de los dos primeros libros, el poeta se mostraba consciente de una realidad “otra” que desbordaba los límites de la comprensión habitual y desde la cual se abordaba, en el “Libro Tercero”, una reflexión sobre los modos de operar del símbolo artístico mismo. El “Libro Cuarto”, como acabamos de comentar, supone un paréntesis en esa evolución: urgido por las circunstancias histórico-políticas y por una crisis existencial de fondo, el poeta desconfía del acceso al mundo que obtiene desde su intuición y adapta su perspectiva a los postulados del materialismo filosófico. El “Libro Quinto”

presenta la síntesis de la antinomia desarrollada en los anteriores y, como consecuencia, una vuelta del interés poético hacia dimensiones ocultas de la realidad. Las más recientes consideraciones de Pilar Gómez-Bedate sobre el poemario que fue núcleo inicial del “Libro Quinto” corroboran este carácter de síntesis y unión: “En la poesía de *Docena florentina* están vivos —dice la autora— los signos de su enlace con el momento histórico español” en forma de denuncias en clave de la opresión del poder, de crítica del nacionalcatolicismo, etc. Pero, “por encima de todo ello, sin embargo, la visión crespiana escapa definitivamente de las trabas racionales que ha querido imponerse: de la misma manera que en los campos manchegos de los años 50 se encontraba con las presencias de sus antepasados y cultivaba la amistad de los lobos, los saltamontes y los pájaros — y tal como más tarde se encontrará en los bosques nórdicos con los dioses que los hacen vibrar como un harpa— son Galileo Galilei y Dante quienes se cruzan en su camino iniciando la lista de la nueva progenie que ahora le sale al paso.” (Gómez-Bedate 1999: 128)

Conviene no perder de vista el término *dimensiones* que acabamos de mencionar, pues, con los poemas que se incluyeron primero en *Docena Florentina* (1965)—y los demás que constituyen el “Libro Quinto”— se desafía a la manera corriente de concebir los aspectos *mensurables* de la realidad, en particular, el espacio y el tiempo. Después de los correctivos autoinfligidos con *Puerta Clavada* (1961) o *Suma y Sigue* (1962), el poeta vuelve a la especulación sobre el mundo no visible, pero ahora expone sus resultados de modo menos libre en lo imaginativo y más atento a la experiencia compartida con el lector. Se quieren cuestionar los fundamentos de esa experiencia común, poniendo de relieve los condicionantes a los que está sujeta la percepción corriente, de tal manera que deje de ser la referencia absoluta de nuestro criterio para juzgar lo que es real. Con esta labor crítica se establecen las bases para postular otras *dimensiones* del conocimiento. No puede considerarse casual que este planteamiento sea también el punto de arranque de otras especulaciones que derivan hacia el esoterismo. El filósofo y ocultista ruso P.D. Ouspensky, por ejemplo, en su *Tertium Organum*, especula sobre una cuarta dimensión a partir de los límites a que había llegado Kant al establecer que “la extensión en el espacio y la existencia en el tiempo no son propiedades de las cosas —*inherentes a ellas*— sino meramente propiedades de nuestra percepción sensoria.

Esto significa que, a parte de nuestra percepción sensoria de ellas, las cosas existen independientemente del tiempo y del espacio” (Ouspensky 1987:16)<sup>136</sup>

Cierto es, desde luego, que estas consideraciones sobre el “Libro Quinto” tienen muy presente la evolución posterior del poeta y que interpretan esta sección desde la lectura de *El aire es de los dioses* (1982) —y aun desde *Ocupación del Fuego* (1990). En este sentido, se apartan sensiblemente de lo que fue la recepción de *Docena Florentina* a mediados y finales de los años 60. Pilar Gómez-Bedate, ya por entonces la mejor conocedora de la obra crespiana, hacía hincapié en el vanguardismo de estos poemas, sobre todo, en su conexión con el concretismo brasileño. Sin embargo, intentaba minimizar el peso de la influencia simbolista y, por explícita prevención contra todo misticismo, pasaba por alto el proceso de búsqueda de la unidad que por caminos consciente o —todavía— inconscientemente esotéricos se inicia en ellos. Admite la autora que en el poemario “existen ciertos momentos de platonismo (o más bien de pitagorismo) y se desarrolla la lucha por deslindar lo verdadero de lo falso de las percepciones”; sin embargo, puntualiza que “el misterio perseguido (lo invisible) no llega a tener en esta obra, una existencia separada de lo visible” y, por lo tanto, considera que “lo visible no es signo de ninguna trascendencia” (Gómez-Bedate 1969: 641-42).

## **6.2. Culturalismo y dimensión espacio-temporal oculta**

El mérito mejor ponderado de *Docena Florentina* es el de “abanderar la tendencia culturalista”, contituyendo su “punto inicial para la misma en los sesenta”,

---

<sup>136</sup> No estamos en condiciones de asegurar que Crespo conociera la obra de Ouspensky en los años de composición de *Docena Florentina*. Se introducen ahora las citas de este autor, por ser, entre los consultados, el que parece ilustrar mejor la crítica de los datos de los sentidos que creemos descubrir en este bloque de la poesía crespiana. Como hemos advertido en la introducción, escapa del propósito de este estudio trazar una cronología de las lecturas hechas por Crespo de obras pertenecientes a la tradición esotérica, si bien la cuestión del orden pierde importancia, habida cuenta de que, en conjunto, el corpus de la tradición oculta remite a una visión de mundo propia de lo que Durand (1999) llama “figura tradicional del hombre”. Por el contrario, quien esto escribe sí está en condiciones de afirmar que Crespo conoció y apreció la obra de Ouspensky, pues su lectura le fue sugerida por el poeta mismo en una de las —por desgracia— pocas entrevistas que pudo mantener con él en el año mismo de su muerte. A título de curiosidad anotaremos que el poeta estaba convencido de la importancia de Ouspensky en las obras de creadores de la talla de Eliot; en particular, apuntaba el eco de *Tertium Organum* en *Four Quartets*.

según expresión de José María Balcells (1989: 45). Puntualiza el mismo autor que se trata éste de un “culturalismo en estado puro, que es, en realidad, un humanismo, si se toma el vocablo en su acepción más plena, pues el pasado cultural e histórico-artístico se recrea merced a una penetrante identificación presentizadora” que se manifiesta con diferentes grados, según veremos a continuación

Las circunstancias biográficas de esa identificación han sido bellamente glosadas por el mismo poeta al hacer balance de su trayectoria en “Mis caminos convergentes”:

“Italia supuso para mí algo más profundo que un simple deslumbramiento. A medida que iba respirando su aire, viviendo su arte y soltándome en el uso de su lengua, sentía que una luz nueva hecha, por así decirlo, a la medida de mis ojos iba iluminando mi pasado y mi presente, no para que yo los repudiase o aceptase, sino para que tratara de interpretarlos. Tomé entonces una decisión de la que nunca me arrepentiré, entregarme por completo a mi vocación de escritor”

(Crespo 1989: 26).

El primer poema del “Libro Quinto” es, desde su título, una declaración de principios en consonancia con el párrafo citado: “Una patria se elige” (I, 261). La patria afectiva “—la del verbo/ y el amor—”, como una esposa, es el premio cuyo merecimiento se alcanza por vía del exilio interior, pues ambas “llegan,/ inevitablemente,/ cuando tu soledad las ha ganado”.

En “Affresco” (I, 262), la “identificación presentizadora” que apunta Balcells ya alcanza a la simbólica fusión del cuerpo del poeta con la materia que conforma a sus admirados monumentos florentinos. La misma se subraya con elocuentes reiteraciones: “pongo manos y boca pies y manos/ manos y lengua y mis manos y piel”, “en cuerpo y alma y cuerpo”. Ese deseo de identificación con la materia no responde a una nostalgia de lo inconsciente. A través de la cultura, pretende el poeta acercarse a una comunidad humana más amplia<sup>137</sup> (“para vivir con Hugo y Bernardino/ Vincenzo Beatrice Luca Antonio,/ con Andrea y Giovanni”). A pesar de la lista de nombres propios que sugieren la intrahistoria que sustenta a tanto esplendor monumental, lo que ahora se busca es algo distinto de lo anhelado en “Carta al siglo

---

<sup>137</sup> Se confirma, pues, el compromiso político que, según Gómez Bedate (1999), acompaña al vanguardismo formal de estos poemas.

XII”; no extiende, como allí, la consideración de “proletarios” a los constructores de iglesias, sino que ve a aquellas gentes sumando su trabajo concreto a una obra de la civilización, con la que el poeta se identifica “para no ser aquel/ *che vive come pecora nel prato*”.

Crespo expone su deseo de identificación con los monumentos florentinos con nuevos y poderosos argumentos en el poema “Capella de’ Pazzi” (I, 267), concebido como monólogo que tiene como marco uno de los primeros edificios propiamente renacentistas. Su pequeña cúpula cumple la función simbólica de dar forma a lo desconocido y acercar lo infinito: bajo ella, el poeta se siente decir su canción “no/ a lo desconocido”, sino “al limpio y que se eleva/ esfuerzo con medida”, dentro de un recinto en el que “pocos pasos deb[e]/ andar”. El juego de palabras sobre una frase hecha alcanza en este contexto gran significado: “Ya no confundo/ [...] arte con parte”; es decir, la visión artística no le parece ahora un enfoque parcial de la realidad (según sospecha propia o acusación del marxismo más dogmático), porque la bóveda de la capilla representa la totalidad del universo de un modo accesible, a la vez que acerca también la armonía del propio poema (“pues digo mi canción/ —tocando una/ y otra armonía con las manos—”). La obra arquitectónica queda transformada en mediadora entre el infinito y el poema, que se hace audible para el poeta mismo gracias a los proporcionados límites que impone el edificio: “Mi canción/ con la de Brunelleschi:/ una bóveda, un eco.”

Es necesario entender el significado que otorga Crespo a la cúpula para poder interpretar correctamente el poema “Barroco Veneciano” (I, 280), donde aparece el mismo motivo, con matices diferentes. Gracias a la obra de arte que sirve como punto de partida, el poeta es capaz de sentir su propia verdad espiritual con el mismo grado de certeza que la realidad perceptible por los sentidos. Acepta el poeta que las nubes “hagan girar al mundo” trayendo y llevando el agua. Por más sorprendente que pueda parecernos esta afirmación, ocupa en el contexto el lugar de la verdad objetiva, pues encierra una explicación plausible del movimiento<sup>138</sup>. La paradoja llega cuando el

<sup>138</sup> Cinti (1995) ve en la estructura del poema ecos de la dialéctica escolástica y corrobora nuestra interpretación sobre las cúpulas: “Estas cúpulas (que son una evidente sinédoque de todo el pético monumento barroco), injertadas —como están— en el juego dialéctico de un lenguaje que remeda el de las discusiones de la vieja Escolástica (“no niego” “afirmo”, dos verbos que rigen las dos estrofas



poeta “confirma” simultáneamente una verdad del todo subjetiva: que a las nubes “las mueve la piedra/—en las bóvedas de la Salute—”, y ello “empero/no tornen a volar”, pues, transformadas en las grandes volutas que sostienen la cúpula de aquel templo veneciano, estas nubes pétreas son de nuevo “instrumento del eco” para el arte del poeta.

La misma dialéctica entre verdad objetiva y verdad subjetiva y el mismo motivo de mover el mundo está presente también en el primero de los poemas dedicados a Galileo Galilei (I, 263), texto clave desde el punto de vista de los aspectos que estamos tratando:

Veo que la retama de Alcolea  
pernocta junto al Arno  
y no sé si duerme o si se alumbra  
al sol, pues esta selva  
salvaje que ahora piso  
¿No es por ventura dueña  
de otros pasos —y cantan  
florentinas aquí o alcoleanas  
las campanas sonando? Pues tropiezo  
con recados y piedras y girando  
—mientras lo veo y toco—  
reconozco al pastor de mis encinas  
cerca del puente, estando  
vigilando la Calle del Infierno,  
mientras tú le das cuerda  
y haces girar al mundo  
de dentro de tu tumba florentina.

Aquí la concepción corriente de la realidad, que presupone extensiones absolutas de espacio y tiempo, dentro de las cuales se efectúa el movimiento, se ponen en contraste con un intento de comprensión superracional donde quedan abolidas las distancias temporales y espaciales. En dicha visión, la patria natural del poeta (Alcolea) y su patria de adopción afectiva (Florencia) quedan identificadas, como también el “ahora” de la presencia en Toscana, con el del recuerdo de la infancia en La Mancha. Lo mismo ocurre en “Regresos”(I, 274), donde el poeta se pregunta si lo que ve a través de “la flor del jaramago” es “Florencia/ (Arno, cúpulas

---

del poema) adquieren un valor metafísico —como reguladoras que son en la imaginación del poeta— de leyes superiores, ya que en breves, apretados versos, llegan a ser instrumentos del eco dotadas de

y arco)/ o (arado, pozo y encinas) Alcolea”. En el mencionado “Galileo Galilei” (I, 263) el poeta ve “que la retama de Alcolea/ pernocta junto al Arno” y no sabe si la misma “se duerme o se alumbra/ al sol”, si la “selva/salvaje” del presente es “dueña/ de otros pasos” ni si “cantan/ florentinas aquí o alcoleanas/ las campanas”. Y esa visión poética, ubicua y sincrónica, se pone en contraste con la evocación de Galileo, sepultado en la Santa Croce, dueño de una concepción mecanicista<sup>139</sup> y geoméricamente exacta del universo —de ahí que el astrónomo aparezca “dando cuerda” y “haciendo girar al mundo”—, que es precisamente aquella a la que el poeta desafía con sus intuitivas superposiciones de espacio y tiempo.

Basándose, sobre todo, en los dos poemas que acabamos de comentar, Sánchez Robayna (1995) logra dar unidad de interpretación a los aspectos principales subrayados por la crítica (vanguardismo formal, culturalismo y crítica de la percepción) cuando afirma que “*Docena Florentina* es, como quería Mallarmé, la “puesta en escena espiritual exacta” de una fascinación ante un espacio, Florencia, sobre el que la memoria proyecta remotas imágenes de una infancia que es, para el poeta, la infancia misma del mundo, de su mundo. Esa fusión de pasado y presente, de un espacio y de otro, no se produce en Florencia ni en el presente: se produce en el poema y en el ahora transtemporal de la palabra poética” (Sánchez Robayna 1995: 42). Así, según el poeta y crítico canario, el vanguardismo expresivo de la colección,

---

facultad demiúrgica, mediadora entre el mundo de lo absoluto y este mundo limitado de las apariencias”.

<sup>139</sup> A propósito del mecanicismo inherente a la visión cosmológica de Galileo, conviene tener en cuenta algunas de las afirmaciones de Ferrater Mora, en el artículo correspondiente de su *Diccionario de Filosofía*: con su método —puntualiza— “toda consideración cualitativa queda [...] suprimida de la física”, pues “en vez de ella surge con toda claridad y con toda consecuencia, la noción de una ciencia natural puramente cuantitativa, cuyo horizonte está determinado por lo mensurable. La base de todos los fenómenos es la cantidad, la relación numérica y matemática. La continuidad del movimiento queda descompuesta en elementos simples y mensurables. De ahí la elaboración de diversas nociones posteriormente aceptadas en toda su amplitud, como las de causalidad (en el sentido moderno de la causa) [...] y simplicidad del acontecer natural. La parte que desempeña el entendimiento en la formación de la ciencia natural radica en la necesidad de superar la apariencia sensible” (Ferrater Mora 1994: 1426). Según la valoración de Durand (1999: 27-28) la reforma iniciada por Galileo —y culminada por Descartes— oficializa los dualismos constitutivos de la filosofía occidental: mundo sagrado separado del mundo profano, cuerpo separado del alma, *res extensa*, separada de la *res cogitans*. [...]” Por este camino, “se consolidarán los cimientos del pensamiento occidental moderno, reduciendo poco a poco lo sagrado a lo profano, la *res cogitans* a la *res extensa*, y oficializando así una visión mecanicista y determinista del universo, donde el hombre se encuentra alienado, reducido a un simple epifenómeno del objeto-todopoderoso” (Durand 1999: 27-28).

su “constructivismo”, daría como resultado una despragmatización radical del lenguaje y la proyección del mismo hacia el “ahora transtemporal”.

Si no nos detenemos en la denominación “transtemporalidad poética” y nos atrevemos a penetrar en su significado, debemos abrir las puertas a la intuición de un mundo real, aunque imperceptible a los sentidos; ajeno a la vivencia cotidiana, pero cercano a la concepción del mundo en que desemboca la teoría de la relatividad. Desde luego, no queremos decir que la poesía de Crespo se proponga ilustrar las teorías físicas de Minkowsky o Einstein, sino que su imaginación invita, desde su propio ámbito, a superar las mismas limitaciones del pensamiento conceptual que han impulsado también a los científicos más eminentes a intentar modelos nuevos de comprensión del universo. De ahí que la superposición poética de percepciones y recuerdos haga vislumbrar un espacio “no euclidiano” de cuatro dimensiones — donde el tiempo ocupa el lugar de la cuarta —, en el cual, según sintetiza Ouspensky (1988: 118), “un momento que correspondió a algún acontecimiento ya pasado [...] no desaparece, sino que existe” indefinidamente, pues “no fue el universo el que dejó de vivirlo, sino sólo la tierra. El lugar de este acontecimiento en un universo tetradimensional lo define cierto punto, y este punto existió, existe y continuará existiendo”. Concebido el universo bajo esta óptica, “el tiempo no corre, tal como el espacio no corre” y, en cambio “somos nosotros los que corremos, caminantes en un universo tetradimensional.” En dicho universo “ todo es dado” y “para él no hay pasado ni futuro; existe el presente eterno; no tiene límites en el espacio ni en el tiempo. Los cambios tienen lugar en las individualidades y corresponden a sus desplazamientos de los caminos del mundo en la multiplicidad tetradimensional eterna e ilimitada” (Ouspensky 1988: 118).

Todas estas consideraciones parecen imprescindibles para comprender cabalmente un poema como “Éxodo mínimo” (I, 279), tan radical en su desafío de las nociones de espacio y tiempo, que pone en duda incluso la identidad de quien habla, en relación a sus propias coordenadas perceptivas. Todo ello se plasma en una desafiante *mixtura verborum* que no tenemos más remedio que reordenar. “Salgo de Roma”, dice el poeta, pero mientras lo hace, contempla como “[su] fantasma/ asustado se alza y [lo] despide/ desde las azoteas”. El poeta reconoce en esa figura distante a su propio *yo*, ajeno a la idea de la propia identidad, que sólo tiene sentido

dentro de la habitual concepción del tiempo. Ese *yo* “es tal vez el de luego, de los años/ que no he de ver” con la conciencia actual, o quizá “el que vivió batallas/ que pienso no haber visto”; así pues, se trataría de una conciencia anterior en el tiempo a la del *yo* de la enunciación. La duda tiene, como vemos, una dimensión temporal, pero también otra espacial, que da lugar a las múltiples paradojas —entreveradas en un violento hipérbaton— de la segunda estrofa: O es cierta la contradicción (“Salgo y me quedo”, simultáneamente), o es falso lo que se percibe como evidente, (“o no estoy/ saliendo como explica/ el tren apresurado”). Y, si la contradicción es cierta, la misma implica la superación de los límites de la conciencia individual: “conforme estoy quedando”/ —“entre las patas de la loba”—, “voy saliendo,/ desquitado de mí”.

### ***6.3. Inmersión en la Historia***

La crítica del valor de la percepción y de la autopercepción está en la base de las incursiones que Crespo hace en la historia, identificándose momentáneamente con sus protagonistas, y siempre a la búsqueda de una identidad que trasciende al *yo* de las circunstancias aparentes. “Circo romano” (I, 276), por ejemplo, se abre con la afirmación de que “aquí el león soy yo”, quizá para crear la imagen distinta y complementaria de aquel otro león de “El Heredero” (I, 90), que intimidaba al poeta como fuerza ajena, proveniente de los arcanos ancestros. Ahora el león es el poeta y es él mismo quien amenaza a su “encendido ayer”, aunque “con tridente [le] ataca el miedo”. Transgrediendo los límites que la humanidad le impone, este león “va subiendo por las gradas”, exponiendo la melena al viento que él mismo remueve y poniendo así “en fuga” a todo enjuiciamiento externo: “a las siete virtudes/ más a los siete vicios/ capitales: león”. El león es, pues, ahora, símbolo de una identidad total incondicionada, más allá de los límites en que la conciencia se reconoce como *yo*.

Desde la conciencia del *yo* que trasciende el espacio y el tiempo, Crespo revive escenas de la historia de la cultura —documentadas o, quizá, inventadas— que adquieren un significado más profundo desde la reviviscencia afectiva que desde una comprensión distanciada y racional. Así, en “Amici Dantis” (I, 273) algunos amigos del florentino que le fueron fieles en el destierro se dirigen a nuestro poeta, animándolo a detener el “triste/ *ventaglio* ” (sic) que todo lo borra y a curar sus

“preguntas/ o cicatrices”, tal como hiciera Dante, “el [hijo] de Bella”. De este modo, inquiriendo en el mundo de los muertos, Dante logró trascender el tiempo, a diferencia de los que hablan, que aparecen como sus víctimas: “él/ no lo fue, más nosotros/ éramos sólo el tiempo”.

En el otro poema de esta serie dedicado al autor de la *Comedia*, el titulado precisamente “Dante Alighieri” (I, 265), se superponen distintos planos espaciales y temporales de una misma experiencia. “En la tarde inevitable”, “el poeta casi extranjero” es el mismo Crespo, quien alertado por “una edición/ en biblia [y] las paredes llenas de sus palabras” revive el exilio de Dante desde el suyo propio voluntario<sup>140</sup>: “y no había/ quien le abriese las puertas de la ciudad”. Dicho exilio alcanza una dimensión más profunda en la perspectiva del recuerdo inventado: el Dante de Crespo no es de Florencia, sino de Alcolea —igual que la retama y las campanas de “Galileo Galelei” (I, 263) y “Regresos” (I, 274)—, de ahí que lo tenga “visto/ tras las ventanas de [su] pueblo”, que es como decir “ligado inextricablemente a los orígenes de su autoconciencia”. Y al salto espacial se suma aún el temporal; al reproducirse en Crespo el sentimiento del exilio, Dante se aparece en su presente “saliendo del Infierno”. La mayúscula no es ocasional; este “Infierno” es a la vez el exilio de quien escribe ahora, el reino del dolor trasmundano y la maravilla literaria que lo evoca, fruto de la imaginación dantesca.

Más distantes de la experiencia biográfica del poeta parecen otras incursiones que Crespo realiza en la historia del humanismo italiano. Destacables son el monólogo de “Bernini” (I, 277-278), que imagina una ciudad entera ( todavía posible para él; real ya para nosotros) a partir de sus famosos baldaquino, columnata y fuente de los ríos. Savonarola (I, 271) se percibe a sí mismo como un punto entre un futuro terrible de purgaciones y un pasado no menos terrible de oscurantismo religioso; y ello sin dejar de comprender muy claramente que no va a ser sacrificado en aras de la

---

<sup>140</sup> Pilar Gómez-Bedate evoca las circunstancias que transformaron en exilio el viaje de 1963 por Italia, que había empezado siendo cultural y artístico: “Entre Nápoles, Roma, Florencia y Bolonia pasamos los cuatro meses que Ángel empleó en escribir una serie de artículos sobre la pintura moderna italiana, para lo cual estaba becado por el Comité europeo para la Libertad de la Cultura. Y al regresar a España, como él recuerda en la Cronología que preparó para la revista *Anthropos*, es encausado judicialmente por haber firmado días antes de su salida, el ‘Manifiesto de los 102’ contra los abusos represivos del régimen” (Gómez Bedate 1999: 127). Véase también “Cronología de Ángel Crespo”, en *Anthropos*, 97 (1989).

verdad, sino por haber interferido en los intereses seculares de los más poderosos entre sus contemporáneos.

Sin duda la más atrevida de las meditaciones históricas de Crespo es el segundo de los poemas titulados “Galileo Galilei” (I, 269), cuyo subepígrafe reza “(Museo Egipcio, Florencia)”. El título sirve al lector como coordenada referencial para que él mismo trace un paralelismo imaginariamente histórico, ya que en el texto no habla Galileo ni se habla directamente de él, sino de otra víctima (quizá inventada por Crespo) del dogmatismo religioso: el egipcio Nebseni, supuesto personaje del *Libro de los muertos* a quienes sus contemporáneos “volvieron la espalda” y le negaron los ritos fúnebres que garantizaban la inmortalidad “por negar/ su adoración al cocodrilo”. El tal vez falso heterodoxo egipcio Nebseni y el heterodoxo real Galileo, hacen referencia, en realidad, a los intelectuales proscritos por el régimen de Franco, castigados al ostracismo “por negar/ su adoración al cocodrilo”, es decir, al General mismo, apodado humorísticamente como reptil dentro los círculos clandestinos.

#### ***6.4. El sujeto y el objeto del conocimiento; la palabra***

En las secciones 2 y 3 del “Libro Quinto” dejamos la temática propiamente culturalista para dar cabida a una mayor variedad de temas y paisajes, dentro de la cual destaca el primer conjunto de poemas que Crespo dedica al paisaje tropical. La unidad de estas nuevas secciones con la primera, comentada en los epígrafes anteriores, se debe a la continuidad de la reflexión epistemológica y gnoseológica a través de todas ellas. En los poemas en prosa de estas secciones aparece planteada, con la desnudez y radicalidad del Crespo más maduro, la tensión entre el mundo, la palabra y el *yo*. En este sentido, los poemas de ahora reafirman nuestra lectura del material inspirado en Florencia y Roma y corroboran la interpretación de todo el “Libro Quinto” como preludio de la poética teofánica de *El Bosque Transparente* .

“Árboles y reflejos” (I, 288-289) y “Piedras contra piedras” (I, 290) abordan, con distintos matices el carácter absoluto con que se manifiesta el mundo externo y la imposibilidad humana de conocerlo. No es extraño que el artículo de Pilar Gómez

Bedate tome “Árboles y reflejos” como una declaración de antiplatonismo, ni que vea en tales árboles el contrapunto de los “vivants piliers” del soneto “Correspondances” de Baudelaire (véase Gómez-Bedate 1969: 642). Se trata de una interpretación crítica casi estrictamente contemporánea de la composición del poema, y carente, por tanto, de perspectiva para enjuiciar el desarrollo posterior de los temas aquí apuntados. La dirección que tomará Crespo será bien distinta; de hecho, nada más baudeleriano y alusivo a los “vivants piliers” que el título del siguiente recopilatorio: *El Bosque Transparente*.

En “Árboles y reflejos” (I, 288-289) Crespo desarrolla la intuición de la unidad a partir de la impenetrabilidad del mundo fenoménico. La inaccesibilidad de lo nouménico es, además, la primera forma que adquiere la idea de la nada en la poesía crespiana; idea que será fecunda en libros posteriores. El texto se presenta como una meditación frente a un paisaje, que apenas requiere glosa alguna. “Cada árbol, cada indócil reflejo” de la luz que lo hace visible “indiferentemente cumple su tiempo” y desarrolla una forma fenoménica concreta: “se esfuerza (diferente) en crecer y alumbrar”, con una voluntad ajena a cualquier propósito; por eso advierte el poeta que “no se afana”, sino que “se obstina con la implacable indiferencia de lo absoluto”. Y en el siguiente párrafo aclara que “lo absoluto no es lo diferente: todo es igual a sí (igual así) y a todo indiferente”. Nótese la audacia del paradójico calambur: en la identidad de cada ser consigo mismo —aparente fundamento de la diversidad— reside la igualdad —la unidad— impenetrable del mundo. Sin embargo es lo oculto el verdadero sostén de la realidad: “la salvia se salva por su interior gusano no irritable”, es decir, no expuesto al cambio<sup>141</sup>. Ese “gusano” puede representar el nómeno del objeto —“la salvia”— y se califica de “no irritable” porque, al ser inaccesible, no reacciona a nada, y por ello reside en él la identidad verdadera, impassible y salvadora.

---

<sup>141</sup> El uso un tanto llamativo del adjetivo “irritable” en este pasaje hace pensar de nuevo en Ouspensky, quien se refiere de modo análogo a la “irritabilidad de la célula” para especular sobre las formas más elementales del movimiento en los seres vivos, producidas por reacción: “Las acciones reflejas son simplemente *respuestas por movimiento*, reacciones ante irritaciones externas, que ocurren siempre de la misma manera, sin tener en cuenta su utilidad o su inutilidad su conveniencia o su inconveniencia en un caso dado. Su origen en la *irritabilidad* de la célula.[...] Con irritabilidad de la célula se significa la capacidad de ésta para responder mediante movimiento a las irritaciones externas.[...] La irritabilidad es gobernada por leyes estrictamente definidas” (Ouspensky 1987: 80)

La realidad exterior se muestra como una serie de fenómenos, cuya relación entre sí sólo aparece en la mente del observador; cabe poner en duda, pues, que las relaciones mismas sean realidades objetivas. Por b tanto, queda en entredicho el contenido cognitivo de las imágenes —incluidas las imágenes poéticas— que la mente crea para asociar entre sí las percepciones

“Y ahora (frente a las hojas) no hay problemas de ardor y oscuridad (ni siquiera de luz) ni aún de reflejos. Están ahí (los árboles), apacibles, impasibles y eficaces con vida y muerte. Y no toman partido: simplemente, lo realizan. No se apagan y encienden (los reflejos) ni se deslizan por las ramas, ni el árbol es como un candelabro verde que refulge en su luz ”

Pese a la inaccesibilidad de lo nouménico, el hombre ansía comunicarse con lo real y conocer las verdaderas esencias. De ser ello posible, supondría la negación de todo concepto y todo contenido mental, imprescindible para que el sujeto se reconozca a sí mismo. La sola hipótesis de vaciar la mente de toda representación, produce horror:

Quien ha tocado un árbol ha sentido a la nada (al estar de la nada) invadirle la mano, la muñeca las venas, y ha huido apresurado, para no alojar su silencio (la gran conformidad).

Quien se haya atrevido a ese contacto con la nada, “luego ha botado su horror bajo forma de versos” o lo ha almacenado en el subconsciente (“[bajo forma] de un silbido de indiferencia o en formas de dormir”). Sólo “somos nosotros los incurables buscadores” y, por ello, “el cambio es nuestra brega”; la verdad, por el contrario, es silenciosa y permanece ajena al cambio: “es muda (y no muda)”, según la atrevida dilogía. El desajuste hace que no logremos aprehender las verdaderas esencias: “¿qué manos no están vacías?”

“Cesando los reflejos”, es decir, cuando desaparece la luz que hace perceptible a los árboles y los brinda a los ojos humanos para que la mente les otorgue un significado puramente referido a sí misma, “el árbol continúa su eficacia otra”, hasta que “la luz vuelve terca y tropical como una transparente correa sin fin”. El árbol existe en plenitud porque no tiene conciencia de lo otro ni autoconciencia basada en la memoria: “eficazmente indiferente, cambia su cambio de hojas: y no se entrega a los recuerdos”.



Pese al reconocimiento de la sublime indiferencia del ser-en-sí, el texto, en tanto que palabra humana termina con incógnitas y exclamaciones. El poeta se pregunta “¿Qué la sostiene [a la luz] frente a tanto?”, y deja entrever que aquello mismo que sostiene a los seres inconscientes en sí mismos, sostiene al poeta y al lector, atezados a la memoria y al ansia de comprender. Por ello, a la anterior pregunta, el texto adjunta la exclamación “¡Me, nos sostiene recordando, heridos!”. Esta intuición de un ser que acoja en su seno a los siempre escindidos sujeto y objeto recuerda aquella otra que sirve a Jaspers para formular su concepto de “lo Circunvalante”<sup>142</sup>, como un intento de aproximarse racionalmente a la idea de la Divinidad con un argumento distinto del llamado ontológico:

Siempre se trata de objetos que nos hacen frente exterior o interiormente como contenido de nuestra conciencia. No hay —para decirlo con las palabra de Schopenhauer— objeto sin sujeto ni sujeto sin objeto.

¿Qué puede significar este misterio, presente en todo momento, de la separación del sujeto y del objeto? Evidentemente, que el ser no puede ser en conjunto ni objeto ni sujeto, sino que tiene que ser lo “Circunvalante” que se manifiesta en esta separación.

El ser puro y simple no puede ser, evidentemente un objeto. Todo lo que viene a ser para mí un objeto se acerca a mí saliendo de lo Circunvalante, de lo que salgo yo también como sujeto. El objeto es un determinado ser para el yo. Lo Circunvalante permanece oscuro para mi conciencia. Sólo se torna claro por medio de los objetos, y tanto más claro cuanto más conscientes se toman los objetos mismos. Lo Circunvalante mismo no se convierte en objeto, pero se manifiesta en la separación del yo y del objeto. Lo Circunvalante mismo no pasa de ser un fondo, partiendo del cual se aclara sin límites en las manifestaciones, pero sin dejar de ser nunca lo Circunvalante.

(Jaspers 1953: 25-26)

Si caen esos “apetitos” y las “palabras”, que son la herramienta de la conceptualización, “ya no queda lugar para la conjetura”. Debemos detenernos en el término “conjetura”, pues en él se implica la concepción del mundo en tanto que específicamente humano, según expone Cassirer en su *Antropología filosófica* (1945: 90-91). El autor parte de una afirmación de Kant en la *Crítica del juicio*: “el pensamiento humano es de tal

---

<sup>142</sup> Tal es la traducción que propone José Gaos —autor de la versión que citamos— para el término alemán “das Umgreifende” utilizado por Jaspers. Por su parte, Ferrater Mora lo traduce como “lo comprensivo”, concepto al que dedica un artículo de su *Diccionario de Filosofía* (1996: 606). La versión catalana de Josep Hereu (Karl Jaspers, *Introducció a la Filosofia*, Barcelona: Ed.62, 1993, utiliza la denominación “l’englobant”).

índole que el entendimiento se halla en la necesidad de hacer una distinción neta entre la realidad y la posibilidad de las cosas”. Para Cassirer, este carácter del conocimiento humano es el que determina el lugar del hombre en la cadena general del ser”, pues “la distinción entre cosas actuales y posibles, entre cosas reales e ideales” es lo que da lugar al pensamiento simbólico, esto es, a la admisión de realidades que no poseen existencia “como parte del mundo físico”, pero que, en cambio, poseen “un sentido”.

“Piedras contra piedras” (I, 290) retoma desde otro ángulo el tema de la imposibilidad del conocimiento de las esencias. La atención se centra ahora en la realidad objetiva, de cuya impenetrabilidad es símbolo la piedra<sup>143</sup>. La finalidad es determinar el papel de la palabra en el enfrentamiento con el mundo; el papel, por tanto, de la poesía.

Significativo es que aquí el movimiento de partida es el amor, el deseo: “engañados por nuestros deseos” nos lanzamos sobre la realidad; pero ésta, en vez de abrirse a nuestro conocimiento, sólo nos devuelve a nosotros mismos: “convertidos en (somos) lluvia, que (tras haber llovido) se convierte en nosotros”. Es lluvia que “lame, moja, golpea, asedia, arranca, desbarata, arrastra, dispersa, abandona: y no penetra”. Las piedras quedan “bañadas, robadas (no penetradas), no sonríen no muerden, nada beben. Y volvemos de la lluvia a nosotros: no hemos calado los secretos”. Las gotas “no han penetrado”; por eso “son piedras contra piedras”, aunque al volver nos traigan “aromas, superficies, trampas”.

Al llegar al último párrafo de este poema en prosa nos damos cuenta de que habla de la confrontación entre sujeto y objeto desde un punto de vista idealmente anterior al lenguaje. Después del choque con una realidad impenetrable a nuestro deseo nos percibimos como sujetos separados. Ante la irreductibilidad de la partición,

---

<sup>143</sup> Pedemonte (1989) propone para este texto una “interpretación más ardua” que “la parábola del (des)conocimiento”: “La buscada relación entre el sujeto (la lluvia) y el objeto (la piedra) es la que une las dos expresiones igualmente reales del ser”; “la poesía está presente de una manera virtual (o sensible) en el secreto de lo desconocido”[que encierra la piedra]; “lo vital no es saber qué es lo que desconocemos, sino saber dónde está la “piedra” que encierra el misterio de la naturaleza que somos“. Al evocar sus sentimientos de infancia, Jung reconoce en la piedra estos mismos significados asociados: “La infinitud del cosmos y del caos, del sentido y del absurdo, del propósito impersonal y de las leyes mecánicas se encontraba oculto en la piedra. Contenía y era a la vez el misterio inmenso

“solos nos quedan las palabras: esa otra lluvia, escombros o pólvora para amar con ellas las piedras, que esa otra lluvia entre las piedras no puede penetrar”. Las palabras, resultarían, pues, instrumentos fallidos para aportar un verdadero conocimiento de la realidad; sólo sirven para constatar el impulso de la conciencia hacia lo impenetrable.

### **6.5. La nada y la muerte**

El impulso al que acabamos de referirnos traza por sí mismo el límite hacia el que se orienta la conciencia poética crespiana. Dicho límite —y lo que se oculta tras él— presenta implicaciones lingüísticas, gnoseológicas, existenciales y constituirá un horizonte con referencia al cual evolucionará ya siempre la poética crespiana. La especulación sobre la nada y sobre la muerte debe entenderse en este sentido.

“Usque adeone mori miserum est? (Virgilio)” (I, 304), penúltimo poema de *En Medio del Camino* es también el primero de Ángel Crespo dedicado íntegramente al tema de la nada, que será crucial, en adelante, en su poética. La nada es imaginada y descrita como el reino que está más allá del infierno. Si éste es el lugar de la negación de todos los placeres de la vida, el reino de la nada está descrito como el negativo del mundo que percibimos, con “árboles que siempre florecen bocabajo” e “infatigables ejércitos de hormigas que acarrearán invisibles briznas de nada”. El texto está formado por una larga serie de imágenes sofocantes que describen un espacio densísimamente poblado por realidades inextricables entre sí, cuyos límites no las definen, sino que las niegan: “una nada sin luz, llena de ruidos sordos y banderas negras, por la que se atropellan incontables rebaños de inexistentes ovejas prietas nunca esquiladas que tropiezan con, sin reconocer a sus semejantes”<sup>144</sup>.

En esta primera aproximación, la nada es concebida como un ambiente de espesa atmósfera influido acaso por las visiones dantescas. Lo que la define frente a la realidad no es la inexistencia, sino la ausencia, en ella, de luz —elemento platónico por excelencia—, que causa horror. La nada no es lo inexistente, sino lo

---

del ser, un concepto immanente del espíritu. Esto era lo que yo experimentaba oscuramente como afinidad mía con la piedra: la naturaleza de Dios tanto en lo muerto como en lo vivo” (Jung 1999: 88)

<sup>144</sup> Sánchez Robayna (1999) pondera la capacidad crespiana para la *fanopeia*, definida por Pound como “la capacidad de reproducir en la mente una imagen visual” (véase S. R. 1999: 86). Convertir la nada

incomprensible, lo indiferenciado, lo inconsciente. El temor expresado en la última oración del poema es que el infierno, tras la muerte, “no nos lleva ni a esa nada”, que, en definitiva, está llena de sensaciones e implica aún la dualidad de sujeto y objeto. Temor, pues, del absoluto vacío o de la aniquilación de la conciencia. Aunque es una descripción brillante que denota el interés de Crespo por aprehender poéticamente la noción, esta nada aún no es el arquetipo que designa la consoladora plenitud de lo inmanifestado, tal como aparecerá en *Claro: Oscuro* para permanecer en el horizonte de la poética crespiana, hasta convertirse en la sombra de los últimos poemas.

“Usque adeone mori miserum est? (Virgilio)” aborda implícitamente el tema de la muerte al especular sobre el objeto de la conciencia humana en ese estado. En “Meditación de lo mortal” (I, 305), poema que cierra *En Medio del Camino*, se afronta la muerte, desde el punto de vista de la conciencia que ha de desaparecer como conciencia de *yo*: la adquirida en el decurso de los años vividos y cuya plasmación son los poemas del volumen.

Si nuestra lectura es correcta, Crespo apunta aquí hacia un sujeto consciente que trasciende al *yo* que habla en sus versos. Al final de la jornada, dice el poeta, “morir será como cerrar el libro”, “mas no será” —recalca— “como apagar la luz/ o beberse la última bocanada”; es decir, será poner término a nuestra relación con el mundo, pero no porque éste se agote con nosotros, creación de nuestro solipsismo, ni porque se extinga la luz que lo ilumina y permite seguir descifrándolo a los que continúan vivos.

La segunda estrofa del poema pide que estemos muy atentos a su construcción sintáctica y al régimen de concordancias para notar que se alude a una tercera persona sustancialmente distinta del *yo* de la elocución:

Será,  
para quien va juntando  
tanto disperso mundo,  
no descansar, mas sí  
dejar que otros reúnan  
lo que juntó con lo que no he juntado.

---

en espacio denso —en este y otros poemas que comentaremos en el capítulo próximo— es, ciertamente, llevar la imaginación creativa hasta un insólito virtuosismo.

Morir “será/ para *quien* [—alguien—] va juntando/ tanto disperso mundo,/ no descansar”, porque ese alguien permanece consciente. Para él (¿Él?) es “dejar que otros reúnan lo que él juntó con lo que [*yo*, el poeta] no he juntado”. El poeta y sus sucesores (en el oficio poético, en la existencia terrenal) comparten una misma misión: “juntar disperso mundo”, esto es, ejercer una actividad hermenéutica que haga aflorar el sentido; esta actividad la ejerce una conciencia superior a través de las conciencias particulares. Con la muerte del poeta, no descansará la conciencia de “quien va juntando/ tanto disperso mundo”. Otros reunirán “lo que no he juntado” —aquello cuyo sentido el poeta no ha tenido tiempo de descubrir—, con “lo que [él] juntó”, la Gran Obra de Sentido en la que colaboran todos los entendimientos particulares. Este planteamiento concuerda de nuevo con Ouspensky, quien afirma que “el conocimiento oculto habla de *otra* vida y de *otra* mente, cuyas manifestaciones parciales son nuestra vida y nuestra mente”. Añade el mismo pensador que “cada uno de nosotros es una entidad física permanente mucho más extensa de lo que sabemos —una individualidad que nunca podrá expresarse completamente a través de manifestación corporal alguna. El yo se manifiesta a través del organismo; pero siempre hay alguna parte del yo sin manifestarse” (Ouspensky 1987: 164-165).



## Capítulo II: EL BOSQUE TRANSPARENTE

### 1. Introducción

#### 1.1. Cuestiones previas

Tal como hemos visto, en el primer volumen de la *Poesía* de Ángel Crespo las colecciones publicadas a partir de *Una lengua emerge* desdibujaban su identidad particular para sumirse en la arquitectura de *En medio del camino*, de donde desaparecían los títulos originales y se refundían en libros ordenados numéricamente. En el segundo volumen no ocurre así; los títulos de los poemarios compuestos a partir de 1971 y publicados a partir de 1978 se mantienen, porque desde *Claro: oscuro* hasta *El aire es de los dioses* la obra de Crespo presenta una unidad de dirección que el mismo poeta reconoce al recoger los seis libros —sin cambios significativos— en el recopilatorio *El Bosque Transparente*<sup>145</sup>.

Tres de las colecciones de poemas de Ángel Crespo que ahora vamos a analizar —*Claro: oscuro*, *Colección de climas* y *El aire es de los dioses*— fueron objeto de dos publicaciones diferentes: la primera, como libros independientes y en editoriales de poca difusión<sup>146</sup>; la segunda, como parte de *El Bosque Transparente (Poesía, 1971-1981)* (1983), y en el catálogo de una editora tan poderosa como Seix Barral. Esta dualidad marca una diferencia cualitativa importante entre las lecturas que la crítica ha hecho en sendas ocasiones de cada libro. Sólo en el

---

<sup>145</sup> Los rótulos dados por Ángel Crespo a sus poemarios parecen ordenarse en una sucesión que refleja la unidad de sentido que procuramos esclarecer. Llamó *En medio del camino* a la primera poesía reconocida como propia, posterior a los experimentos de juventud; pero el camino andado inmediatamente después no es dantesca “selva oscura” sino *El Bosque Transparente*, título de resonancias baudelairianas que implica la percepción del mundo sensible como algo que no impide el paso de una luz que lo trasciende. La luz será, como veremos enseguida, uno de los símbolos fundamentales de las obras aquí reunidas, y también el aire que ella transita. A través de *El Bosque Transparente* el poeta ve que *El aire es de los dioses* y será la conquista espiritual de ese medio simbólico el tema de *El ave en su aire*.

<sup>146</sup> *Claro: oscuro*, Zaragoza: Porviver Independiente 1978; *Colección de climas*, Sevilla: Aldebarán 1978; *El aire es de los dioses*, Zaragoza: Olifante 1982.

conjunto de *El Bosque Transparente* puede leerse *Claro: oscuro*<sup>147</sup> como el inicio del proceso de búsqueda espiritual que se hace más patente en *Donde no corre el aire* y culminará en *El aire es de los dioses*<sup>148</sup>.

Los primeros en hablar de *Claro: oscuro* pusieron de relieve el aspecto cosmopolita de la obra. Subrayaban así la continuidad respecto a *Docena Florentina*, y, sobre todo, el contraste con el provincianismo de la poesía predominante en España aún en la década de los 70. Mena Cantero (1978), por ejemplo, señala que se trata de “poesía de vasta cultura y amplitud de horizontes vitales y experienciales [...] no limitada al horizonte al que nos tienen acostumbrados otros poetas, sino una poesía de preocupación universal”. Esta preocupación universal alude, en primer término, a la extensión y variedad geográfica a la que esta obra es sensible —un aspecto que, por sí solo ya contrasta con la tendencia al casticismo, endémica en la literatura española desde el 98. Javier Ortega Hernández (1978) sabe ver, además, que Crespo cuenta con el utillaje cultural necesario para trascender todo pintoresquismo, ya que, en su recorrido por varias tierras y culturas tiene “siempre presente a los dioses y a los poetas que han transformado esas realidades geográficas y sociales en entidades poéticas o, al menos, en sujetos de una apasionante exploración poética”.

La universalidad de la poesía de Crespo es también vista como el resultado de la fusión cultural. José López Martínez (1978) opina que en *Claro: oscuro* “se concitan todas [las] experiencias líricas [del autor]: su inclinación primigenia por los clásicos, su contacto con las más importantes vanguardias europeas, cristalizando todo ello en una poesía de gran pureza y profundidad”. Este arraigo en la tradición libresca se ve, aún en los años 70, con cierto recelo; por ello Ortega Hernández

---

<sup>147</sup> Por un lamentable error de edición, el segundo volumen de *Poesía* (1996) no contiene —ni como portada, ni en el índice— el título *Claro: oscuro*, lo cual ha creado una incoherencia en la presentación de los materia les poéticos. Las secciones de *Claroscuro (1971-1975)* (1 “Manuscrito de Upsala”, 2 “El arrepentido”, 3, “El reino de este mundo”, 4 “Visiones Romanas”, 5 “Pruebas del trópico”) aparecen directamente bajo el título del recopilatorio; han perdido el epígrafe que las delimitaba en el tiempo, según la edición de *El Bosque Transparente (Poesía, 1971-1981)*, Barcelona 1983,

<sup>148</sup> Huelga decir que la clave de la unidad de *El Bosque Transparente* la propone el poeta al darle forma y título conjuntos a una parte de su obra escrita en el decenio 1971-1981 —forma y títulos que excluyen, a su vez, poemas que irán a integrar otras colecciones. De hecho todos los títulos que de *Poesía* (1996) que figuran entre *El Bosque Transparente* (1983) y *Ocupación del fuego* (1990) (*Parnaso confidencia*, *Amadís y el Explorador*, *El Ave en su Aire*) contienen poemas anteriores a 1981, fecha en que se cierra *El aire es de los dioses*, última parte de *El bosque transparente*. La unidad del



(1978) puntualiza que “no obstante su vastísima cultura, su personalidad erudita nunca ha ahogado la tensión de su fibra poética sensible”.

## ***1.2. Primeras reflexiones crespianas sobre el mito***

Al margen de las anteriores notas generales, las opiniones más importantes coetáneas a la publicación de *Claro: oscuro* son las declaraciones del mismo Crespo en sendas entrevistas. En la realizada por Ortega Hernández (1978), Crespo expone su concepción de la poesía como “instrumento para ver los aspectos más profundos de la realidad, [...] como un medio de situar[se] en un mundo profundo para ver las dos caras de la realidad”; sin embargo, matiza que su experiencia “puede ser interesante a otros más como método que como resultado”. Como parte de ese método —y con relación a lo señalado en el apartado anterior— subraya que la suya es “una erudición vivida, asumida como actualidad”; “vivida, no repetida”.

La vivificación del legado cultural tiene una de sus claves en el concepto de mito, sobre el cual teoriza Crespo en la entrevista concedida a Jesús Vived y publicada en *Aragón Exprés* el 27 de junio de 1978. Es imprescindible glosar este texto con detenimiento. Al lanzar una mirada retrospectiva, Crespo se declara cercano a los poetas simbolistas medievales<sup>149</sup> por su método de acercamiento a la realidad: “creando a través de ellos unas imágenes activas, o mejor dicho actuantes, que a veces se pueden aproximar al mito, a la leyenda, pero sin partir de una tradición elegida” —aunque, por supuesto, la tradición occidental forma parte del legado que el poeta asume.

Al referirse al nuevo libro que estaba, por aquel entonces, a punto de publicar, *Claro: oscuro*, asegura que en él pretende “ir ampliando el campo de la primera parte de [su] obra, creando una conciencia más universal de lo occidental”. El mito es el

---

recopilatorio no se basa simplemente en la cronología, sino en el sentido evolutivo presente en las colecciones que abraza.

<sup>149</sup> En uno de los últimos trabajos publicados sobre Ángel Crespo, la “Introducción” al conjunto de artículos *Por los siglos* (Valencia: Pre-textos 2001), Pilar Gómez Bedate puntualiza que cuando Crespo se refiere a la “herencia simbolista”, “no apunta a la escuela literaria así llamada, sino al

instrumento para esa ampliación de la conciencia, por cuanto representa la respuesta al primer impulso hacia una realidad que se manifiesta desconocida y hostil:

Así, en un libro que voy a publicar trato de crear una mitología de lo que más me impresionó de mi estancia en Escandinavia: el frío. Una recreación, una humanización teniendo en cuenta, por una parte toda una tradición expresiva que se desarrolla desde los romanos hasta la Vanguardia, desde el poema rimado de ascendencia medieval hasta el poema en prosa, y, teniendo en cuenta, por otra parte, la mitología griega y romana. En una palabra, intento humanizar algo tan inhumano como es la frialdad nórdica, darle un sentido positivo, incorporarla a mi sensibilidad de hombre del Sur ”

Crespo ve en el mito la forma de enlazar la conciencia individual con la tradición literaria y de poder interpretar desde ambas la vivencia de lo inmediato. Cree, además, que éste es el elemento que más lo distingue de la mayoría de los poetas de su generación, quienes, al distanciarse del legado cultural, renunciaban implícitamente a la posibilidad de trascender lo inmediato, lo individual y lo histórico. Sus palabras son elocuentes en este sentido:

He querido interpretar una tradición, no repetirla. Y creo que esto es lo que más me distingue de los poetas de mi generación, que se han atenido exclusivamente a nuestro tiempo, sin ponerlo en contacto con una tradición que es la que ha hecho que el tiempo actual sea como es. Yo he dicho siempre que un poeta tiene que bajar al infierno de su tiempo, como lo hicieron Dante y todos los iniciados de la historia, para luego salir a la nueva vida. Ahora bien, el que se queda sumergido en la problemática de su época y no es capaz de salir de ella, en mi opinión es un condenado, un condenado incluso en el sentido humorístico que tiene la palabra.

Visto bajo esta luz, el arraigo cultural, no sólo no representa una postura escapista —la que Castellet denuncia en la que llama “tradición simbolista” —, sino que supone una forma de perpetuar el compromiso:

Pienso que el escritor debe estar comprometido tanto con su tiempo como con la historia y la Humanidad. Yo sí creo en una poesía de compromiso, porque hay un momento en que se debe resolver un problema, llevar un mensaje. Pero si enfocamos este problema desde un punto de vista histórico, no mitológico, nos va a servir para poco tiempo. Ahora bien, si enfocamos una visión general que está por encima del pequeño acontecer diario, puede servir tanto como está sirviendo la “Odisea” o las Bucólicas” de Virgilio. Existen las dos posibilidades, es cierto, pero no cabe duda de que el escritor debe estar comprometido con su propio tiempo a la vez que ha de

---

simbolismo universal”, “uno de cuyos avatares” —pero no el único que pervive en el presente— “ha sido el simbolismo literario moderno”.

estarlo con una cultura que fue creada anteriormente y que es preciso transmitir a los que vienen detrás.

Por las mismas razones, tradición y mito son caminos que se ofrecen al poeta para ensanchar las fronteras de su individualidad; en palabras del poeta, aunque “yo soy yo y mi circunstancia”, “ para justificar la obra propia, para perfeccionarse uno mismo, debe hacer algo que trascienda su propia circunstancia”; “sumergirse en una temática demasiado concreta es lo propio del sociólogo, del jurista, del político[...] el poeta debe tratar ideas, sentimientos, verdades generales, y no particulares”. En consonancia con esta forma de entender las cosas, Crespo ve en la atención al mito la posibilidad de vivificar la tradición cultural y rescatarla de la lectura arqueológica y museística predominante. Su consideración de la literatura medieval es elocuente en este sentido:

Nuestra Edad Media ha quedado en manos de los eruditos y no de los poetas[...] Yo nunca la he mirado como una curiosidad, sino como una vivencia, entre otras razones, porque contiene un sentido mágico, un sentimiento simbólico de la existencia de las cosas que propicia la creación del mito.

Por último, quizá el aspecto en que la idea de Crespo sobre el mito se revela más profunda es en su concepción del mismo como un baluarte contra la rigidez del pensamiento puramente conceptual y de toda ideología:

Cuando a nosotros se nos dan tantas interpretaciones de la Historia, de la cultura, del mundo, entonces, pienso que el pensamiento del poeta consiste en no dejarse atrapar por ninguna de ellas y en enfocar el mundo directamente.

El espíritu humano intenta comprender el universo de una manera directa, de una manera cordial, y la única manera cordial, espiritual, de entender el Universo es el mito<sup>150</sup>. Porque nosotros sabemos que detrás de la materia —y esto lo dice el propio Einstein, por ejemplo—, hay un algo inteligente, un algo espiritual que la mueve. De manera que la incapacidad de pensar mitológicamente es lo que está desorientando actualmente al hombre.

Esta última observación acerca de los mitos nos alerta sobre el verdadero estatuto de los que Crespo creará como poeta. No tratará de recuperar la imposible inocencia del

<sup>150</sup> La superioridad que Jung concede al mito obedece a razones semejantes a las que aduce Crespo: “lo que es según la intuición interna y lo que el hombre parece ser *sub specie aeternitatis* se puede expresar sólo mediante un mito”; en opinión del psicólogo suizo, “el mito es más individual y expresa la vida con mayor exactitud que la ciencia” (Jung 2000: 17).

hombre primitivo, ni aun la ingenuidad de un Hesíodo. Más bien son mitos elaborados desde la conciencia de su provisionalidad en tanto que predicados sobre el sentido del mundo<sup>151</sup>.

Uno de sus aforismos de *La puerta entornada* reza que “mito y símbolo se funden pero no se confunden” (Crespo 1998: 17). El símbolo es la esencia del mito, de modo que cuando el relato mítico pierde sentido, el símbolo continúa operante y admite una nueva formulación mítica. Así, los mitos de Crespo a lo largo de *El Bosque Transparente* y, más tarde, en *El ave en su aire*, irán sufriendo una progresiva depuración hacia la teofanía desnuda y hacia el descubrimiento del carácter sagrado de lo elemental, que se reducirá, primero, en la figura del fuego y, después, en la de la sombra. La conciencia con que el poeta procede a la creación de sus mitos es un aspecto de la conciencia de las fuentes de su poesía, de modo que la reflexión metapoética que hemos visto y veremos desarrollarse en sus versos forma parte del proceso de depuración aludido. Dentro del mismo, será un hito clave la asunción poética de la nada como el reverso del mundo, sólo accesible tras haber franqueado los límites del lenguaje.

### ***1.3. La evolución crespiana, a la luz de la Filosofía de las formas simbólicas***

Un trabajo distinto al que nos proponemos sería el de contrastar las ideas de Ángel Crespo sobre el mito con las lecturas del poeta, que pueden documentarse en sus obras críticas paralelas, diarios y fondos de su biblioteca particular. Por lo que a este estudio respecta, centrado en la evolución del tema de lo sagrado en su poesía, parece lo más adecuado atenerse a sus declaraciones, sin pasar por alto el alcance de las formulaciones crespianas. Sus ideas acerca del mito no sólo sirven para justificar su poética, sino que conectan con los planteamientos mediante los cuales la antropología del símbolo explica la dinámica cultural como construcción del ámbito

---

<sup>151</sup> La provisionalidad, en relación con el antidogmatismo, es inherente a toda vislumbre del sentido. Recordemos que Ortiz-Osés (1993), según se ha dicho en la introducción, definía el sentido mismo como “como sutura simbólica de una fisura real”.

específicamente humano. Mostrar dicha conexión nos permitirá comprender por qué los mitos crespianos, lejos de articular un decorado banal, se convierten en un poderoso instrumento para profundizar en la propia identidad: al representar lo que trasciende al lenguaje, guían al poeta en el conocimiento de lo que trasciende al *yo*.

Sería demasiado arriesgado considerar el sistema simbólico de un autor bajo criterios de análisis semejantes a los que se aplicarían a una religión históricamente constituida. Sin embargo, partiendo de la hipótesis de que la obra analizada contiene la formulación mítica de una problemática existencial individualmente sentida, parece lógico que podamos encontrar reflejada en ella la dialéctica que lo sagrado establece con el ámbito de lo verbal, donde confluyen el mundo y el *yo*. Merece la pena que nos detengamos a examinar las líneas maestras de esa dialéctica antes de adentrarnos en la mitología de Crespo. Hacerlo —aun a riesgo de adelantar parte de las conclusiones del trabajo— nos ayudará a no perder de vista la línea única de evolución que subyace al planteamiento cíclico de una misma tensión. Los vértices que en la misma intervienen pertenecen a dos dimensiones distintas: el mundo, el lenguaje y el *yo*, como tres aspectos de lo real *que se da*; y lo sagrado, como la unidad de lo real que se oculta.

Para exponer las implicaciones más generales de esta tensión, nos será de gran utilidad tener en cuenta la monumental obra de Ernst Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas*<sup>152</sup>, que, partiendo de la identificación del universo simbólico como el específicamente humano, analiza cómo éste se edifica a través de las áreas del lenguaje, del mito y del arte. Originariamente, cree Cassirer, “el espíritu crea una serie de formas lingüísticas, mitológicas y artísticas sin reconocerse a sí mismo en ellas como principio creador”. Así, “cada una de estas series se convierte para el espíritu en un mundo “exterior” independiente. Mediante este proceso, “el yo, en sus propios productos, se provee a sí mismo de una especie de “opuesto” que para él aparece de modo completa y puramente objetivo”, y “sólo en esta especie de proyección puede contemplarse a sí mismo” (Cassirer 1998, II: 268).

---

<sup>152</sup> Sus tres volúmenes se publicaron por primera vez en alemán entre los años 1923 y 1929. Para este trabajo utilizamos la segunda edición en español (México 1998), también dividida en tres volúmenes, a los que, en adelante, aludiremos numerándolos con cifras romanas.

A pesar de responder inicialmente a las mismas necesidades, mito y lenguaje, en estados sucesivos de la civilización, tienen desarrollos distintos y, en cierta medida, opuestos. Mientras el mito —como dice Crespo— establece una relación “cordial y directa” con todo lo existente, el lenguaje imprime al mundo una forma con la cual “se contrapone a la mera subjetividad de la sensación y el sentimiento” (Cassirer 1998, I: 272-273); de este modo el lenguaje va convirtiendo al mundo en un conjunto de realidades objetivas —externas e internas al hombre—, crecientemente delimitadas y enfrente de las cuales se sitúa el *yo* que habla.

El número de los dioses también puede aumentar indefinidamente, al hilo de la actividad humana —tal como lo muestran los sistemas politeístas históricos. Sin embargo “toda diversidad, particularidad y disipación de la actividad divina cesa tan pronto como la conciencia deja de considerar esta actividad desde el ángulo de los objetos sobre los cuales se extiende para considerarla desde el ángulo de su origen”. Entonces, “la multiplicidad de la mera actividad se convierte en la unicidad del crear, en la cual se pone de manifiesto cada vez más definidamente la unidad de un principio creador”. Sobre esta base, los politeísmos evolucionan hacia la intuición de un Dios único, postulado en términos de omnipotencia y bondad, como corresponde a una idea del hombre basada en su personalidad ética y espiritual (véase Cassirer 1998, II: 269).

En el razonamiento de Cassirer, pues, las dos formas de acercamiento a la realidad nacen orientadas en direcciones opuestas: mientras el pensamiento mítico evoluciona hacia la intuición de la unidad del principio divino, el lenguaje realiza su taxonomía acentuando la particularidad y la diferencia. Ahora bien, la reflexión metalingüística pronto revela que toda la ordenación léxica descansa en una unidad de sentido. A partir de ese momento el lenguaje se convertirá en un instrumento problemático para expresar una visión unitaria que, sin embargo, le será irrenunciable como forma de conocimiento. En efecto: el “complejo de sentido” que aflora en el lenguaje “no se nos revela mientras nos conformemos con aprehender el ser Uno en forma fragmentaria, despedazado en una multiplicidad de cosas particulares, sino sólo cuando lo contemplamos y aprehendemos como un todo viviente” (Cassirer 1998, I: 66).

El primero en plantearse conscientemente esta contradicción es, sin duda, Heráclito en cuya filosofía, como veremos más adelante, pueden rastrearse dos puntales de la imaginación crespiana: por un lado, la expresión paradójica, tendente a poner en crisis la separación de los contrarios; por otro lado, el fuego, símbolo de permanencia a través del cambio, en el que los contrarios son absorbidos y superados. En opinión de Cassirer, Heráclito descubre que “cada palabra más bien delimita y, por tanto, falsea el objeto que quiere designar”: su contenido “es extraído de la corriente continua del devenir en que se encuentra, no siendo pues, aprehendido en su totalidad, sino sólo expuesto en una determinación unilateral”, que debe ser equilibrada con su contraria. En las sentencias del filósofo oscuro, “el juego de tesis y antítesis, afirmación y contradicción” intenta trasvasar al lenguaje “la verdadera ley y la estructura de lo existente”, bajo el convencimiento de que “sólo en el vocablo móvil y multiforme que [...] desborda siempre sus propios límites, encuentra su contraparte la plenitud del logos<sup>153</sup> conformador del universo” (Cassirer 1998, I: 67-68).

La crítica del lenguaje se convierte en crítica de la racionalidad misma, cuando examinamos las bases sobre las que se construyen los conceptos, es decir las formas fijas con las que opera el pensamiento. Nos es imposible determinar si “los rasgos de acuerdo con los cuales dividimos las cosas nos están dados ya antes de la formación del lenguaje o si quizás nos son proporcionados sólo a través de la misma”. Desconocemos “por qué vía consigue el lenguaje escapar del flujo heracliteano del devenir, en que ningún contenido retorna verdaderamente idéntico, contraponiéndose en cierto modo a él y extrayendo de él caracteres fijos” (Cassirer 1998, I: 261-262).

Un análisis detenido revela que el concepto no surge del contacto directo entre el sujeto cognoscente y la realidad objetiva. No puede aceptarse que los conceptos sean fruto de la abstracción —como advierte el lógico Sigwart<sup>154</sup>—, pues “para reducir un objeto representado a sus rasgos individuales se necesita ya de juicios

---

<sup>153</sup> Baltza (2001: 553) observa agudamente que lo que Heráclito llama *logos*, por su voluntad de ser fiel a la realidad manteniendo juntos los opuestos, ha sido lo que la tradición más arraigada “ha tildado de *mítico*, e.e. no ajustado a *razón* o *lógos*, sino desajustado conforme a un *mito*, erróneo, confuso y no-verdadero”

cuyos predicados tienen que ser representaciones generales (comúnmente llamados conceptos)”, los cuales, “en última instancia deben alcanzarse de cualquier otra manera que no sea la abstracción”, puesto que son ellos mismos los que la hacen posible. Es más, el proceso de abstracción mismo “sólo puede efectuarse con aquellos contenidos que estén de algún modo ya determinados, designados y clasificados lingüística y mentalmente” (cit. Cassirer 1998, I: 261).

Así, al tomar conciencia del lenguaje, éste aparece como un sistema perpetuamente interpuesto entre la conciencia y la realidad, con relación al cual efectuamos “la conformación de las impresiones en representaciones”. “La creación de las palabras del lenguaje implica la forma fundamental del pensamiento”, y ésta consiste en un tipo de *objetivación* que “no tiene todavía nada que ver con atribuir al contenido una realidad totalmente independiente del conocimiento, sino que todo lo que trata de hacer es fijar el contenido *para* el conocimiento y caracterizarlo como algo idéntico a sí mismo y repetitivo en medio del cambio de las impresiones”. Cassirer se remite a otro lógico, Lotze<sup>155</sup>: “a través de la objetivación lógica que se opera en la creación del nombre, el contenido denominado no es arrojado a una realidad exterior”; más bien debe considerarse que “el mundo exterior [...] es generalmente sólo el mundo de lo pensable; a él se atribuye aquí la primera instancia de algo propiamente existente y de una legalidad interna que es la misma para todos los seres pensantes, siendo independiente de ellos” (cit. Cassirer 1998, I: 263-64). Para decirlo en términos de Marshall Urban (1952: 311), “el lenguaje no está moldeado sobre la realidad, es más bien el molde en que la realidad, como significativa, se da primero”.

“Solemos pasar por alto esta primera operación del pensamiento—advierde Cassirer (1998, I: 263)—, porque ya está efectuada en la formación del lenguaje que heredamos y, por consiguiente, parece ser uno de los presupuestos evidentes y no una tarea propia del pensamiento”. Crespo, sin embargo, desde la intuición de una realidad única y fluida, va a mostrar siempre su rebeldía contra la cristalización de todas las formas fijas y no va a aceptar ni las primarias, heredadas con el lenguaje, ni

---

<sup>154</sup> Cassirer se refiere a la 2ª edición de su *Logik*, pero no facilita la fecha y el lugar de la misma.

<sup>155</sup> Lotze, *Logik*, 2ª ed, Leipzig, 1880.



tampoco las de orden secundario, creadas por él mismo. Gran parte de su pensamiento metapoético puede explicarse por la terrible paradoja a la que se ve abocado al intentar captar la movilidad de lo existente para, acto seguido, renegar de la forma en que lo ha logrado por considerarla falsa en su pretendida fijeza. Observemos que esta actitud implica tener en el horizonte una noción de lo verdadero que se sitúe más allá de lo pensable, a la cual se hará tender la obra poética en el despliegue de la dialéctica que acabamos de esbozar. Sólo respecto a ese horizonte se establece la verdadera dignidad de la palabra: como visión estática del mundo, debe ser superada; pero, como testigo de un sentido unitario y superior, debe ser considerada instancia insoslayable en el proceso que lleva a la contemplación de la Unidad.

Como la intuición de un sentido trascendente y supralingüístico se efectúa a partir de los mitos y el lenguaje, eso permite concluir, según Jacobi<sup>156</sup>, que lenguaje y religión representan “diversas facultades del espíritu para captar sensiblemente lo suprasensible y suprasensiblemente lo sensible”. Dado que toda la razón humana, considerada como una percepción pasiva necesita partir de lo sensible, “entre nosotros y la verdadera esencia siempre hay algo” que vemos y sentimos como oculto. “Colocamos como signo de lo visto y sentido la palabra, la palabra viva. Esta es la dignidad de la palabra. No revela por sí misma, pero acredita la revelación, la consolida y ayuda a que lo consolidado se difunda”. Jacobi opina que “a través de las lenguas los hombres recibieron ese don: recibieron con la razón el don de comprender y conocer lo interior a partir de lo exterior, lo oculto a partir de lo revelado, lo invisible a partir de lo visible” (cit. Cassirer 1998, II: 310). Así, “el movimiento natural tanto del lenguaje como del conocimiento tiende a determinar lo todavía no conocido por medio de lo conocido” e, irrenunciablemente, “va de lo físico a lo espiritual” (Marshall Urban 1952: 352).

En la poesía de Crespo —que muestra así su filiación platónica— ese camino entre lo físico y lo espiritual recorre inversamente el trayecto de la luz, que simboliza

---

<sup>156</sup> Jacobi, “Über eine Weissagung Lichtembergs”(1801), *Werke*, III. Cassirer (1998, II: 310-11). considera a Jacobi y Hamann eslabones de una cadena de pensadores que parte —dice— de Pablo pasa por Eckhart y Faesler, en los cuales confluyen el problema religioso y el lingüístico “en virtud del

la unidad suprarracional y supralingüística hacia la cual tiende a ordenarse la multiplicidad de las percepciones, después de haber pasado por el proceso de abstracción que les impone el lenguaje. Éste llegará a ser el motivo dominante de su poesía de madurez y plenitud, pero ya aparece con todas sus implicaciones en *El Bosque Transparente*. Sólo posteriormente, a partir de la pregunta por el origen y el contenido de la luz Crespo dará en los arquetipos del fuego y de la sombra, que en los últimos poemarios le disputarán el lugar de preeminencia a la luz misma. Ahora bien, toda la poética de la luz será un metalenguaje para referirse a un estadio de conciencia superior al lenguaje y a los mitos y donde ambas vías volverán a converger. Siguiendo a la luz, la poesía de Crespo iniciará un camino de desrealización de la imagen mítica y del *yo* característico del desarrollo ulterior de toda intuición religiosa seguida hasta sus últimas consecuencias.

Según apunta Cassirer, todo planteamiento religioso evoluciona hacia un punto en que debe afrontar la crisis de “desligarse de su base mitológica”. Una vez vislumbrada, “la idealidad de lo religioso no sólo degrada la totalidad de las configuraciones y fuerzas mitológicas, confiriéndoles un ser de orden inferior, sino que también dirige esta forma de negación contra los elementos de la existencia natural-sensible misma”, que habían encontrado su independencia a través del lenguaje. Cuando la función religiosa descubre la interioridad y se retrae, “puede decirse que la existencia ha perdido su alma y ha quedado en una cosa muerta, y cualquier imagen es entonces, no la expresión, sino la antítesis de lo divino”. Llegados a este punto, lo mitológico aparece como algo meramente externo y material, y en las versiones extremas de este proceso —el vedanta y el budismo— el mismo *yo* “no es más que el nombre que damos a unos complejos de contenidos existenciales perecederos” en el que es imposible reconocer esencia alguna. Bajo este planteamiento “todo ser, el ser de las cosas y el del yo, el del mundo interior y el del mundo exterior, sólo tienen [...] consistencia y significación en la medida en que guarden una relación con el proceso religioso de su punto central. Este punto es en rigor lo único real, mientras que todo lo demás es absolutamente nulo o bien

---

decisivo concepto mediador del signo”. Dicha cadena es la que transmite la influencia de la mística antigua y medieval a la moderna epistemología.

únicamente posee un ser derivado, un ser de segundo orden como momento de ese proceso[...]; para la intuición y la meditación religiosa sólo “existen” [en términos platónicos, “reciben el sello del ser”] aquellos contenidos que reciben luz del centro religioso, mientras que todo lo demás que es indiferente a la decisión religiosa central, queda sumido en la obscuridad de la nada”. Siempre siguiendo a Cassirer, el budista no quiere “salvar al yo individual”, sino “salvarse del yo individual”: “lo que llamamos alma, lo que llamamos persona en sí misma no es nada real, sino únicamente la última ilusión, la más difícil de superar y de ver a través de ella, a la ilusión a través de la cual nos envuelve la representación empírica, atendida a “la figura y el nombre” (Cassirer 1998, II: 302-3).

Según veremos, la poesía de Ángel Crespo se verá abocada a ese mismo reconocimiento de la irrealidad del *yo*, por su misma voluntad de testimoniar el desplegarse de una conciencia en pos de su propio fundamento. En ese testimonio podría cifrarse su dimensión religiosa. Por la vía de la imagen y del mito pretende recuperar la esencia de la realidad como es en-sí-misma, con independencia de cómo se presenta a una conciencia condicionada por el lenguaje. En este camino pasa de la intuición mágica de la vida propia de “las cosas”, a la hipóstasis de los dioses, absorbidos luego por los elementos, y unificados en el fuego, al que trasciende finalmente la sombra. Este proceso de expansión y unificación dentro de los que Durand llamaría el “régimen de la imagen”, es también un proceso poético, basado en la palabra. La poesía se convertirá en el lugar donde la palabra convocará a la imagen capaz de superar a lo verbal. Este proceso y esta conciencia, serán, a su vez, temas de la poesía crespiana en su vertiente metapoética. Así pues, la palabra será utilizada, en primer término, para evidenciar la contingencia de la comprensión racional de la realidad. Y, en sucesivas instancias —pero merced a la unidad de sentido inherente a lo verbal—, la palabra será utilizada para desmoronar toda imagen de la realidad, pues, para Crespo, cualquier determinación o fijeza se revelará incapaz de traducir el carácter fluido y proteico de lo que verdaderamente *es*. Lo que subsiste a toda imagen —por lo tanto, también a los dioses— es la luz, cuya evocación invita a trasladar la mirada y la conciencia desde las cosas y sus nombres a la unidad de la que surgen. El negativo de la imagen, que es la luz, permitirá pensar en una comprensión supralingüística y en una realidad más allá de lo nombrable —

como potencia y como acto. Por eso, el origen de la luz, el fuego, valdrá además como síntesis de forma y movimiento, permanencia y cambio de todo lo que es. Pero el fuego no será el final del proceso. Como imagen concebible, sujeta a determinaciones, permitirá aún preguntarse por el origen que la sustenta y trasciende. Por este camino dará Crespo en la sombra, idéntica a la nada por su contenido y, por su carencia de forma, negativo ilimitado de toda realidad determinada formalmente; de ella surge el fuego de lo que es, pero la sombra misma, al ser la realidad definitivamente más vasta, abarca tanto el Ser como la Posibilidad.

No perdamos de vista que en el camino que va desde “las cosas” hasta la sombra, los poemas expresan una conciencia que se va ampliando en la medida en que la realidad que concibe va perdiendo determinaciones y el *yo* que la expresa deja de adjudicarse atributos. Así pues, si en términos de Cassirer, veremos cómo el centro religioso del proceso hará desdibujarse al *yo*, también comprobaremos que en términos de Jung, la totalidad del *sí-mismo* ocupa e inunda la conciencia del *yo*, que culminará así su proceso de individuación. Sin aventurarnos a especular sobre si en la mente del hombre Crespo se realizó ese proceso, nos atreveríamos, en cambio, a afirmar que su palabra poética, antes de ser acallada, al reconocerse en la nada y al nombrar a la sombra pretendía reconquistar por sus propios medios el silencio del que había surgido.

## **2. Poder y limitación del mito en *Claro: oscuro y Colección de climas***

En *Claro: oscuro y Colección de climas* estamos al principio del proceso que acabamos de describir; en un punto que podría ser definido como dramatización dialéctica de la conciencia del mito. El poeta vacila: la figura del “frío”, en el “Manuscrito de Upsala”, objeto de lo que podríamos denominar una mitificación ingenua, propone un mito con todo su hieratismo distante y primigenio; pero las más de las veces el poeta se distancia y nos ofrece una figura contradictoria que revela el carácter contingente y parcial de todo mito, de toda explicación del mundo. Con el tiempo, Crespo superará esta antinomia con la desnudez en que dejará a sus dioses:

puras presencias de lo sagrado, sin nombre ni protagonismo de ningún desarrollo narrativo.

### ***2.1. Mitología del frío en el “Manuscrito de Upsala”***

Hemos visto más arriba cómo meses antes de la publicación de *Claro: oscuro*, Crespo declaraba que en este libro se proponía la creación de una mitología del frío. Efectivamente, muchos poemas del “Manuscrito de Upsala”, primera parte del libro, retratan seres antropomórficos mediante los cuales el poeta intenta ahondar en el sentido de un fenómeno tan inusual para él como el frío escandinavo. La concepción de estos seres debe al alegorismo medieval tanto o más que aquellos otros que vimos poblar los primeros libros de *En medio del camino*, pero corresponden a intenciones artísticas diferentes. Los animales mágicos del primer período interactúan con el *yo* poético; encarnan fuerzas descomunales que atenazan al sujeto —aunque se deja entrever que nacen de él. Por otro lado, en la narración de sus actos juega un papel decisivo la imaginación postista, con toda su carga de superrealidad. La falta de correlación con la lógica de la experiencia cotidiana y la relación íntima con el *yo* son características que permiten comprender aquellas alegorías como formas exteriores que el poeta otorga a sus miedos internos.

En *Claro: oscuro* y *Colección de climas*, sin embargo, se da un paso hacia el distanciamiento. La sucesión geográfica como criterio organizador de ambos libros no es anecdótica. La presencia de los topónimos<sup>157</sup> en los títulos de las secciones y de los poemas indica que Crespo quiere poner en primer plano la dimensión objetiva de su experiencia —aunque, luego, los textos prescindan de todo color local y muestren los lugares solamente como el marco donde se ha realizado la búsqueda de algo que los trasciende. “No estamos ante postales de viaje impresionistas”—advierte Giménez Frontín (1984)—; “el mundo le entra al poeta también por los sentidos vivos y

<sup>157</sup> La “Cronología de Ángel Crespo” (en VV.AA.1989, 1) permite constatar el desplazamiento constante de los Crespo durante los primeros años 70, frecuentemente por causa de su actividad académica: Puerto Rico, Upsala (Suecia), Finlandia, Roma, Barbados, Sur de Francia, Luxemburgo, Islandia.

doloridos; pero su sentido tiene memoria cultural y raciocinio y saben trascender hacia el misterio la placa fotográfica”. Así, frente a *En medio del camino*, el lector tenía la ilusión de que le hablaba un *yo* biográfico que, a veces, apelaba a sus propios recuerdos de infancia, y otras, se entregaba a una meditación neorromántica sobre el paisaje. El *yo* poético de *El Bosque Transparente*, en cambio, ha elegido prescindir del lastre biográfico para relacionarse más esencialmente con la realidad. Ello, paradójicamente, entronca con la biografía real de Crespo. Entre uno y otro recopilatorio, el poeta ha pasado del medio familiar en que ha aprendido a conocerse a sí mismo, a una situación de voluntario exilio, donde le es imposible reconocerse en nada. Contemplado sin enlaces afectivos, el mundo exterior deviene más claramente símbolo de lo absolutamente desconocido y ajeno. El mito recupera entonces su función original: la de posibilitar, mediante la antropomorfización, la relación entre el hombre y lo *otro*. Así se ahonda en el proceso que lleva a Crespo “desde la prosopopeya a la teofanía, del deslumbramiento ante la variedad de paisajes y culturas a la revelación de un sentido oculto que lo unifica todo” (García Martín, 1985).

La mitificación del frío se efectúa en dos grados que parece conveniente exponer en orden inverso a como se presentan en el poemario. Los poemas en prosa del tercer apartado “Los Buenos modales” y “El Guía” presentan una versión antropomórfica del frío, cercana afectivamente al poeta. En ambos textos se personifica —con un criterio que recuerda a las alegorías medievales— los efectos anímicos y morales que en el poeta suscita la sensación física del frío. En “Los buenos modales”(II, 35-36), visto con humorismo tierno, el personaje del frío presenta en clave de elegante distanciamiento toda la contención a que el rigor climático obliga. Se trata de un “frío cortés”, que tiene “buenos modales, un dulce estilo viejo”; “no es importuno como el calor, que hace rezumar las frutas”; “sus manos blancas no le permiten prodigarse”. En el poema “El Guía”(II, 37-38) las restricciones a que el frío obliga son llevadas a sus últimas consecuencias morales. Lo que podría parecer ingrato de la relación con él revierte en el mejor conocimiento que el poeta alcanza de sí mismo; de ahí que —desde el título— lo represente, más que como amigo, como responsable de su crecimiento moral: “no es un compañero

conversador que me distraiga de mí mismo”; “me recuerda implícitamente particularidades de mi guarida y me ata a su puerta con invisibles hilos”.

Sin duda, Stefano Rosi (2000: 100-108) ha llegado al fondo de este personaje cuando afirma que “incarna valori orisontali, profondamente orientati secondo alte considerzioni etiche ed estetiche, proficue nell’intreccio del commercio quotidiano come proprie di un raffinato umanista o di una corte quattro-cinquecentesca”. Su exactitud es puesta en relación por Rossi con la huella de Descartes, huésped regio de la corte Sueca: “il *frío* usa la ratio, insegue la regola aurea, mantiene le distanze, ma contemporaneamente, usa il più elegante *savoir faire* della buona società”. Del análisis pormenorizado de todos los predicados atribuidos al frío, Rosi<sup>158</sup> hace una completísima enumeración de las virtudes del frío: “distanza”, “equilibrio”, “chiarezza”, “limite”, “essatezza e eleganza”, “senso de la misura” que se manifiesta “contro gli eccessi”; “verticalità di discrezione e nobiltà”, “capacità di agire alla luce del sole” y “amore per la retta via”. Considera el crítico que “l’amplissimo spettro delle connotazioni e delle valutazioni temperamentali, che costituiscono un possibile apparato alla figura ideale crespiana in senso etico-estetico, che il “frío” rappresenta idealmente como modulo globale di moralità, di stile, di ragioni etiche”

En contraste con la silenciosa intimidad que sugieren estos poemas en prosa, los versos de la primera parte del “Manuscrito” consagran la imagen propiamente mítica del frío, revestido ahora de poder divino. Para el hombre del Sur que es Crespo el frío escandinavo es, ante todo, la fuerza capaz de detener todas las manifestaciones del despliegue de la vida y sus transformaciones; pero no es la muerte, sino aquello que encierra toda la vida en potencia. Atributos de su poder son las “sandalias de hierro”(II, 13); cuando “va de fonsado”, “muros, / [...]zanjas, [...]vallados”, “de nada sirven/ contra su cabalgata” (II, 14), cuando se propone mitigar las engañosas manifestaciones de lo diverso y revelar la unidad del mundo<sup>159</sup>.

El carácter de enviado transmundano prefigura en el frío los carismas de los dioses que empiezan ya a revelársele al poeta. El más importante de ellos es el poder que manifiesta el frío para contener unidos los contrarios: en el mundo del que

---

<sup>158</sup> El autor parte, empero, de la primera edición de *Claro: oscuro* (Sevilla: Aldebarán 1978)

procede, los contrarios, aún inmanifestados, mantienen su identidad originaria; la presencia del frío es capaz de imponerla de nuevo sobre el mundo. Para empezar, la “visión” del frío se manifiesta con calor: calzando “sandalias de hierro”, “atiza el fuego, el humo reverdece”; su semblante presenta “cálidas mejillas” y “lucientes párpados” (II, 13); “las guaridas/ y los pastos del hielo” de donde proviene son “esos bosques de sol que ramonean sus ardientes caballos” (II, 14). Al tomar posesión del mundo, que “rinde con su espada transparente” cambia la percepción que de éste tiene el hombre: “Odio y amor su aliento los concilia” (II, 13); “sus ojos nos traspasan” y “no sabemos si nos mata o hiere/ o nos quiere llevar tras su estandarte” (II, 14).

En la lógica de la conciliación de los contrarios, el frío se convierte en vida de los muertos —acaso por su capacidad para detener el tiempo, al suspender las impresiones de diversidad y cambio. La vida, bajo el frío, parece reino de la muerte y sus frutos —inadvertidos para los vivos— se ofrecen a los muertos. Así, en “Las espigadoras” (II, 15) “las mujeres, las dulces muertas” son amadas por el frío y llevadas al reino de “su eterno cristal vuelto memoria”, “a segar y a espigar las cosechas de nieve”, convertidas en la imagen de una fertilidad inversa, letal.

Cuando reviste forma animal, el frío es primero un caballo y luego un ciervo. La figura equina, es, a lo largo de toda su trayectoria, una de las preferidas por el poeta para señalar el carácter epifánico de su contemplación. En “Ese caballo negro”<sup>160</sup> (II, 16) el uso del versículo amplio y de frases nominales sin predicación completa crean un discurso inconexo, propio de la dicción extática. Por la vía de intentar recuperar la unión primigenia de los contrarios, el caballo de este poema inaugura un tema que tendrá su pleno desarrollo en libros posteriores y que representa

---

<sup>159</sup> Recordemos que un poder semejante se atribuía, a la “Nieve” (I, 43) ya en los primeros libros de *En medio del camino*.

<sup>160</sup> Aunque no se trata de la primera aparición de los caballos en la poesía crespiana, sí es éste el primer texto de *Poesía* que gira en torno al équido como motivo central y lo presenta como ser transmudano y habitante de la luz. José Enrique Martínez Fernández (1999) estudia conjuntamente los poemas que se desarrollan bajo este signo, que identifica como uno de los motivos recurrentes de la poesía española contemporánea. Además de al texto citado, el autor se refiere a otros que comentaremos en capítulos sucesivos de este trabajo: “Como en la imagen del Centauro”(III, 18), “Caballos de luz” (III, 26) y “Venecia recorrida por un caballo” (III, 134). Todos los otros poetas a cuyas obras alude como ejemplos Martínez Fernández pertenecen a generaciones posteriores a la de Crespo (Jaime Siles, Miguel D’Ors, Blanca Andreu).



la unidad de los opuestos más extremos: luz y sombra. Se trata de un caballo negro, habitante oscuro del interior de la luz (“se revuelca en el lomo azul de los glaciares y se resbala por misteriosos puertos, debajo de la luz”) hasta quedar identificado con ese “incesante don de la claridad que, sin embargo, ciega en los llanos y en los mares con su exceso de luz”.

Con el ciervo que habita “En un bosque de Upsala” (II, 17) queda asociado a la simbolización del frío todo lo virginal e intacto: “de cristal y áureos candiles”, huella “las madejas húmedas de hojas y de nieve intacta/ y suscita un aroma de sándalo y arena”. Como las demás encarnaciones del frío, el ciervo posee el tiempo, la vida futura por desplegar (pues “guarda en su sangre todos los verdores/ del sur y del verano/ y el aire de las frutas/ de agrias esencias y de ardiente almíbar”) y el recuerdo de la vida pasada: “le sigue el largo trino/ de las aves que anidan bajo el hielo” el cual reaviva “a unos senos cuyas rosas/ emergen de la nieve” —es decir, las “rosadas tetas” de “las dulces muertas” del poema “Las espigadoras” (II, 15). El ciervo “se detiene a beber en el arroyo”, imagen arquetípica de la fugacidad que, ahora, sin embargo, se sugiere inmóvil, pues en él “una mujer posa las manos/ sin enturbiar la imagen del tiempo que en las juncias descabalgá”.

En “Dioses de antaño”(II, 19) la vida detenida en el frío se denomina, por fin explícitamente, “dioses”. El frío provoca la visión del aspecto intemporal de la realidad, y éste, es progresivamente aceptado por el poeta como teofanía. La aparición de los dioses desde el principio se asocia no a la embriaguez —por exceso— de los sentidos, sino a la contención: “pudibundos, se ocultan/ del varón, no del pájaro, / del sol, no de la nieve”; “lucen espantados y tímidos sus ojos”. A su paso, todo se llena de sonido y vida (“hacen sonar al bosque como una harpa/ o igual que una estampida de caballos”) no con pasiones —que no sienten: “no por amor, por furia/ tampoco”—, sino porque, “recordando”, concitan la vida pasada y la futura, poseedores, como son, del tiempo. En el cierre, la visión divina queda asociada, nuevamente a la unión de los contrarios: el escandinavo “sol que, por la noche,/ se desliza despacio” muestra al poeta, junto a “su cuerpo transparente y frío”, “otro dios a su lado”.

El frío otorga poderes mágicos a los humanos que se le entregan. El poema amoroso “Ula” (II, 31) presenta el de la bilocación. “Aquella noche escandinava/ en

que las alas de la nieve/ entraban por debajo de la puerta” el poeta ve a su amada “figurar[se] en Ula,/ estremecida por el fuego/ e internar[se ]en el bosque,/ en connivencia con lo oscuro”. Y ello pese a no haber traspasado “la puerta de la casa” y haberle dejado allí su apariencia “conmigo amando/ de mentidor testigo”.

## **2.2. Mito y lenguaje, mediadores contingentes**

Los poemas comentados hasta ahora proponen una versión *ingenua*, acrítica del mito. Los seres que en ellos aparecen asombran por su hieratismo; sólo pueden ser contemplados, pues se nos presentan como realidades incontrovertibles. En la segunda parte del “Manuscrito de Upsala”, en cambio, la mitificación, como actividad humana, aparece implícita en la reflexión metapoética y metalingüística de Crespo. El mito se considera ahora como construcción imaginal y lingüística que se sitúa entre el sujeto que la crea y la dice —el poeta— y Aquello que permanece indecible. Frente a la suma realidad atribuida a lo simbolizado-inefable, el simbolizante-mito-palabra se revela como mero artificio contingente para-ser-superado —y ello pese a ser imprescindible en la revelación, tal como hemos explicado anteriormente apoyándonos en la obra de Cassirer.

La conciencia del carácter *mediador* del mito puede rastrearse en varios poemas alegóricos donde, como en los mitos más antiguos, el sol desempeña el papel de la verdad última, tan radiante que no admite ser vista directamente. Cuando el poeta tiende “La mano contra el sol” (II, 23) toda una serie de imágenes se superponen, por analogía, al perfil que la mano traza a contraluz: “una oscura muralla y las almenas/ en que el viento y la luz se dan de bruces”, “o bien un parco infierno/ en el que parvas almas aún esperan”. Así, sin enfrentarse directamente a la luz —ella es la plenitud del sentido irradiándose— y gracias a la mediación del mito, el poeta obtiene, una explicación de su propia identidad, de su origen y de su conexión con el todo cósmico: “Y, con la mano puesta contra el sol, siento que de mi sombra van raíces a donde corren silenciosos ríos”. Recordemos que la “sombra” es, para Jung, la

parte primitiva e instintiva del hombre y es la primera figura con que se encuentra quien se dispone a adentrarse en el inconsciente<sup>161</sup>.

El poema termina de modo enigmático. En contraste con la profusión de imágenes asociadas a la mano puesta contra el sol, “al retirar la mano,/ el sol no está, me niega, no se ha ido”. La mano —el mito— forma parte del intérprete, pero es imprescindible para mirar al sol del sentido último y obtener una explicación del mundo y de sí propio. Sin la mano que lo oculte es imposible ver el sol, que, aunque no se haya ido, no se puede percibir: sin la actividad mitopoyética que permita elevar la mirada hacia una verdad última, el hombre mismo, como tal, resulta negado<sup>162</sup>.

“Así yo no querría” (II, 24) corrobora la interpretación que acabamos de hacer de “La mano contra el sol”. Fijémonos en que el título indica el rechazo de algo —una idea, un grado de conciencia— pero se enuncia en modo condicional, como una declaración de intenciones de incierto cumplimiento. El poeta “no querría/ saber de las palabras/ que llev[a] hasta el cristal/ del poema, pensando que luego nos podremos mirar en él. Y en ellas.” La imagen que ocupa la primera parte del poema, explica lo que el poeta rechaza: pensar que las palabras en el poema vengan a ser como “las rosas” puestas “a morir en el claro cristal”, mientras “dos da el sol,/ da tres vueltas al mundo”. El cristal con las rosas, el poema con las palabras del idioma compartido, purificadas, ocupan el mismo lugar que la mano, entre el sol y el yo. En “La mano contra el sol” el poeta se muestra consciente de que el mito —la palabra poética a contraluz— es necesario para poder saber de la luz y de nosotros mismos. En “Así yo no querría” expresa su temor por que la mediación entre la luz y el yo la efectúen formas muertas y sin vida. De esta manera se nos anuncia que Crespo no va a conformarse nunca con los mitos ya enunciados, con los versos ya dichos, con ninguna forma cristalizada, ni siquiera las creadas por él mismo. En este sentido debe

---

<sup>161</sup> Al analizar el poemario póstumo de Ángel Crespo, *Iniciación a la sombra* abordaremos un análisis más completo de este arquetipo, en conexión con las ideas de Jung. Conviene, sin embargo, tomar nota de las menciones de la sombra y los significados que, desde fecha temprana, le asocia el poeta, de modo que podamos plantearnos, en las conclusiones de este estudio, si realmente éste es uno de los símbolos medulares de Crespo, pese a que sólo al final llegue a saturar el discurso poético y a hipostasiarse como representación.

<sup>162</sup> El significado de esta negación del sol respecto al hombre quedará más claro con el poema IX del *Libro de Odas* (II, 191), donde se sugiere que el hombre también es luz: sin una sombra que se interponga entre él y la fuente mayor, no hay límite entre ambos, ni se sostiene la conciencia del yo.

interpretarse la condena de la redundancia en las siguientes declaraciones contemporáneas de la publicación de *Claro: oscuro* :

La invención formal no gratuita no consiste únicamente —ni casi consiste en ello— en la invención de neologismos o de novedades rítmicas, sino en la de nuevos contextos capaces de expresar lo que anteriormente era inefable. La grandeza y la miseria de la poesía consiste precisamente en esto: en ir robando parcelas —en comerle terreno a— lo inefable, en decir lo que era indecible, en mostrar lo que se hallaba oculto. Esto entraña —que duda cabe— una grandeza, pero trae consigo la miseria de que lo ya dicho deja, por el hecho de haber sido expresado, de ser indecible. Toda repetición de lo exindecible [sic] dicho es ya una redundancia. Y la poesía —idealmente considerada— ha de estar libre de toda redundancia. De ahí que la ambigüedad (inadmisible en la prosa) encaje perfectamente en la poesía en cuanto es la antítesis de la redundancia.

(cit. Del Villar, 1978)

### ***2.2.1. Nostalgia del lenguaje absoluto***

En adelante, toda la poesía de Crespo está dominada por la tensión entre la necesidad de *decir* para ahondar en el propio ser —pues la existencia del hombre, en cuanto tal, es lingüística— y la desconfianza respecto al lenguaje, sentido como mediador infiel respecto a la realidad más alta. Conforme el poeta se hace consciente de la insuficiencia del lenguaje, aparece en él la nostalgia del Verbo, donde son uno significante, significado y Sentido: si rechaza a las palabras puestas a morir en un cristal, quisiera, en cambio, parecerse al pájaro que oye cantar “En un jardín de Upsala”(II, 28). Éste, “con parcas/ notas responde al sol” y, vencido su temor, “logra/ desgranar otro trino/ sobre el jardín, y nace/ una flor blanca: y vuela”. El extremo utópico que representa el ave y su canto, para el poeta y la poesía, parecen claros: Crespo quisiera ser portador del lenguaje *del* ser, no de un mero discurso *sobre* el ser; el canto tiene el mismo estatuto ontológico que el pájaro, por eso *actúa* sobre la realidad: con él “responde al sol” y “saluda al verde”, “nace una flor blanca” de su esfuerzo por cantar y ella le permite el vuelo.

Si conseguir en el poema el poder mágico de ese canto es imposible, al menos se adentrará en las palabras sin perder la aspiración al silencio, “Como la alondra”(II, 25) —extrañamente— conquista el suelo al final de su vuelo. El poeta dice hundirse “en el mar de las palabras”, bracear, “para no/ seguir cayendo” y subir “finalmente al

silencio”. El silencio muestra aquí un doble significado: como punto de partida del lenguaje y como lugar de salvación tras haber luchado con él —por expresar una verdad que sólo puede residir en el silencio. El intento de decir el ser convierte a la palabra en el lugar del peligro y la caída, y al silencio, en el objetivo del retorno al ser sin escisión<sup>163</sup>.

### 2.2.2. *El lugar de la paradoja*

Tal como es evidente en el poema que acabamos de comentar, a partir de *Claro: oscuro* la expresión paradójica toma carta de naturaleza en la poética crespiana, que hace suyos los motivos de Heráclito en el mismo sentido en que los interpreta Cassirer<sup>164</sup>. Será el método para ampliar los límites del lenguaje y del pensamiento, pues da cabida a lo que el discurso racional más repudia: la contradicción. En palabras de Jung, “sólo la paradoja es capaz de abrazar aproximadamente la plenitud de la vida, en tanto que lo unívoco y falto de contradicción son cosas unilaterales y por tanto inadecuadas para expresar lo inasible” (Jung 1957: 26). El mismo Crespo es pródigo en justificaciones teóricas de la expresión contradictoria, especialmente en forma de aforismo, como corresponde a un tema *sensu lato* conceptista: “La filosofía aborrece las contradicciones; la poesía las ama”; “sin contradicción, ¿qué hay sino muerte, quietud definitiva y necesaria?; con ella, ¿qué, sino vida, puro devenir insospechable?” (Crespo 1998: 39). En opinión de Crespo “Cuando una parte de la verdad se nos escapa, la llamamos contradicción. Pero nada de cuanto existe —ni la misma contradicción— es verdaderamente contradictorio. Dígalo el poema” (Crespo 1998: 22). Y ello, porque “lo absurdo es lo que tiene explicación, pues la verdad es inexplicable” (Crespo 1998: 19).

---

<sup>163</sup> En el capítulo introductorio hemos visto como, en opinión de Lanz (2001: 629) “la existencia del silencio [entendido como lenguaje del absoluto] implica la del lenguaje, y sólo dentro de éste o frente a él adquiere sentido”.

<sup>164</sup> Recuérdese que, según Cassirer (1998, I: 67-68) en las sentencias del *filósofo oscuro*, “el juego de tesis y antítesis, afirmación y contradicción” intenta trasvasar al lenguaje “la verdadera ley y la estructura de lo existente”, convencido de que “sólo en el vocablo móvil y multiforme que [...] desborda siempre sus propios límites” expresa “la plenitud del logos conformador del universo”

A la paradoja como expresión, corresponde un método de conocimiento *ex contrariis* con el que nuestro poeta quiere trascender toda apariencia fenoménica. En “Paisaje nevado” (II, 26) se afirma que “lo blanco se vuelve negro/ de tan blanco”. La blancura igualadora de la nieve agujonea a los sentidos (“Voy leyendo/ árboles sobre la nieve,/ que son blancos”) hasta invertir el contenido de la percepción (“—lo oscuro donde lo claro—”) de manera que puede verse “el envés del cielo,/ que es un papel/ en que esta poesía de la nieve se destila”. Al “leer” el contenido oculto en cada apariencia llega a contemplar el origen unitario de donde procede su diversidad.

### 2.2.3. *La incognoscibilidad del yo*

Ya dentro de la segunda sección de *Claro: oscuro*, “El arrepentido”, el poema “¿Qué río?” (II, 49) desarrolla el tema de la imperfecta mediación del lenguaje con una imagen de filiación nuevamente heracliteana. El poeta sugiere, mediante una serie de preguntas sin respuesta, que la conciencia desconoce el continuo de la realidad tal como fluye más allá del lenguaje. No sabe “qué río corre por debajo de las palabras”, “de qué fuentes viene” y si desemboca en “un mar, un lago, un vacío”: ignora la realidad del mundo y su destino, que discurre más allá de los signos. Pero no sólo es ignoto el nómeno de la realidad externa al sujeto; se ignora también “qué río corre por encima de las palabras”, es decir, qué “piedras muertas o diamantes” constituyen la verdad del *yo* y permanecen inaccesibles a la conciencia cuando no están objetivadas en lenguaje: “Cuando se va la luz/ y la sombra se avecina/ quiero leer en mi alma / para saber si aún es mía” (“Metáfora del alma” II, 98). Recordemos que, según Cassirer (1998, II: 268), el *yo* “sólo en esta especie de proyección puede contemplarse a sí mismo”. Al depender de semejantes proyecciones, el conocimiento que puede alcanzar de sí mismo es tan espectral como el que obtiene del mundo fenoménico, pues no deja de estar sometido a la división entre sujeto y objeto. Así, en el poema “No te asomes” (II, 73) puede leerse como la constatación del progresivo desrealizarse de toda imagen, incluso la que constituye el *yo*. “No te asomes a ese jardín”, aconseja el poeta, pues la fugacidad de “sus rosas” no colma la necesidad de *ser* y sólo exaspera el deseo: “Mueren tras ese idéntico/ perfume, igual color, y la sed

llena el vaso”. No dejarse arrastrar por la experiencia de los sentidos ni invadir por el deseo es la condición para no ceder en plenitud óptica:

No te acerques a ese jardín  
si quieres que aún existas  
y que tu amor de siglos no se apague,  
y si amas la esperanza.

Fijémonos en que la alusión a sí mismo como “tu amor de siglos” es difícil de interpretar de manera que no suponga admitir la preexistencia del alma a la conciencia del *yo* —lo cual no lleva necesariamente a la idea de la reencarnación: el inconsciente colectivo, entendido como memoria de la especie proyectada hacia una conciencia trascendente, justificaría también la expresión. La tercera estrofa apunta en esa dirección, pues insta a buscar “dentro” “esa otra rosa que renace y muere,/ esa flor que sospechas que hay en ti”; pero ella acaba también revelándose ilusoria, como toda representación: “esa rosa que fue, pasó, nunca hubo rosas” y desaparece así toda posibilidad de identificarse en una imagen.

#### ***2.2.4. La poesía como método para trascender el lenguaje***

Lo que le ocurre a Goethe en “Orillas del Meno” (II, 88) muestra la idea de Crespo acerca de lo que el poeta puede aspirar a conocer, decir y cantar: cuando Goethe se disponía a escribir y “ponía la mano derecha” —la de las destrezas conscientes— “con la pluma, / sobre una página, los dioses/ le miraban, temiendo/ que, al escribir, acaso/ les robase su lengua”, que es un idioma primordial, el Verbo idéntico al Sentido, “en la que cada cosa tiene un nombre vedado a los mortales”. Es decir, los dioses —masculinos—, dueños simbólicos de la Verdad, se ponen en guardia frente al movimiento consciente del poeta en pos del conocimiento. En cambio, cuando Goethe desistía y “se ponía/ en pie con la cabeza/ inclinada, las diosas” —hipóstasis de las potencias intuitivas— se desnudaban “para que por sus nombres las cantase”. Fijémonos en que el poema presenta dos contenidos diferentes para el “nombre”: los dioses vedan al hombre los nombres *verdaderos* de las cosas; pero las diosas, se ofrecen a la contemplación amorosa, lo cual propicia que el poeta

las *cante* por sus nombres. El poeta no puede *saber* los nombres verdaderos que celan los dioses, pero sí *cantar* exaltadamente los que revela la desnudez de las diosas.

Crespo, como vemos, parte de la convicción de que la poesía, como única forma de trascender el lenguaje, implica entregarse a él como motivo de exaltación, no como instrumento del conocimiento racional. Consecuentemente, el lenguaje poético, hijo de una exaltación —apolínea, en el caso de Crespo—, está siempre connotado con las características de lo fluido, inacabado, contradictorio y proteico. En “Atardecer junto al Mosela” (II, 90) quien escribe compara sus propias palabras con un río que “no sabe/ qué destino final tendrán sus aguas/ que cumplir”; con el aire, que “tampoco tiene una patria/ en que posar sus alas de una vez”; y con la luz “que ya es/ y ya no es” y acaso sea “su misma/ oscuridad”. En “Fuegos de Islandia” (II, 85) la poesía es “ligera y alba espuma” coronando “el río de palabras/ que me quiere cegar y me ensordece”. A pesar de su apariencia frágil, esa “espuma” es “imagen milagrosa de lo eterno” y, equivale a “un grito de miedo y de victoria” semejante al de “un alma que gana el paraíso”; la victoria del poeta consiste en poder “sobrevolar/ el cráter a que un triste/ viento sin centro sin cesar [lo] empuja”, imagen que nos inclinamos a leer como la del triunfo del sentido contra su negación: la gracilidad del ave se opone a la indiferenciación telúrica.

La identificación de esa realidad sin forma fija con una victoria personal nos da la clave de la concepción crespiana de la poesía: es equivalente a la identidad propia en tanto que perpetuo trascenderse. Así, no es extraño que, en “Luz en Lucerna”(II, 91), al iniciar el tema —tan fecundo más adelante— de la reflexión simbólica sobre los elementos, Crespo elija, desde el principio, identificarse con el fuego: por la inconstancia de su forma, por ser un elemento purificador que, para existir, destruye<sup>165</sup>. En dicho texto el poeta se distancia de la tierra porque no se siente “hijo” “de la forma/ que se complace en sí misma”. En el extremo opuesto, se identifica, en cambio, con el fuego, “que es el único/ vencedor. Pues a todos nos sabe consumir”. “En él —dice— me sé más cerca de mi ser”.

---

<sup>165</sup> En los capítulos IV y V de este trabajo analizaremos con detenimiento los valores simbólicos del fuego que se actualizan en la obra crespiana.



El poema “Paloma de Helsinki” (I, 86) es una bella realización práctica del ideal de poesía que estamos intentando reconstruir en este apartado, a partir de los enunciados metapoéticos de Crespo. La realidad en este texto es presentada, no analizada; es más, el contenido conceptual es abolido por el enunciado que vuelve sobre sí mismo de modo que se hace imposible la predicación. Igual que el grabador Escher utiliza las leyes geométricas de la perspectiva para crear imágenes de espacios imposibles, Crespo utiliza las leyes sintácticas y la cadencia de un amplio período oracional para crear un enunciado que se niega a sí mismo y, por tanto, se destruye. Este enunciado contradictorio es, por lo demás, metalingüístico, pues se refiere a otro enunciado eternamente ausente. Estamos en la construcción simbolista del poema que describe *per negationem* al poema imposible: el Poema. Fracasado, por la misma razón que es necesario: “por miedo de que ardiese una paloma”; fracasado por la contradicción inherente al lenguaje, por su imposibilidad de ser otra cosa más que mediación:

Por miedo de que ardiese una paloma  
que eclipsaba el sol con sus plumas  
volando hacia las llamas  
que apagaba el crepúsculo  
ya no pude escribir aquel poema  
que temblando empecé  
por miedo de que ardiese una paloma

### ***2.3. Crítica poética de los mitos coercitivos: los fantasmas del pasado y del futuro***

La sección 2 de *Claro: oscuro*, con el elocuente título de “El arrepentido” desarrolla una postura crítica respecto al pensamiento mítico; en particular, respecto al aspecto coercitivo de los mitos socialmente reverenciados. Atacar a los mitos en que se basa el sentido común no es propósito nuevo en Crespo, sino una profundización de planteamientos como los de “El río” (I, 54) o de “Cruz o saco” (I, 86), de *En medio del camino*. Como ya hemos visto más arriba, el poeta ve en el mito la “manera cordial de entender el universo” y el instrumento al cual plegar sus intuiciones para lograr decir lo aún no dicho. Ahora bien, el principal escollo que deben vencer las visiones nuevas de la realidad —los nuevos mitos— son los mitos

fosilizados en la opinión común, cuya parcialidad debe ser puesta en evidencia para poder ser superada. No olvidemos que ‘mito’ fuera de su uso recto relativo a la religión, en el lenguaje corriente ha pasado a significar “cosa inventada por alguien, que intenta hacerla pasar por verdad, o cosa que no existe más que en la fantasía de alguien”, según la acepción recogida por el *Diccionario* de María Moliner. El tema de “El arrepentido” es, como veremos, la crítica poética del determinismo inherente a los mitos entronizados y la creación de mitos nuevos liberadores, como el de la nada.

“Edipo Rey” (II, 45) parte de uno de los mitos de mayor prosapia para profundizar en las implicaciones de la idea que acabamos de exponer. El poema empieza previniendo, en latín, a Edipo contra los oráculos (“*Oedipus, cave oracula*”) pues estos pueden encerrar una versión restrictiva de la realidad. Puestos a rastrear las causas, todo es sospechoso de remitir a nuestro origen pecaminoso y a enfrentarnos a nuestras culpas:

¿Quiénes nos dieron nombre?  
Nuestras madres,  
¿En que lechos se esconden?  
*Cave, cave*: ¿qué rostros  
podremos contemplar  
sin temor? ¿Qué lugar,  
sin descubrir los huesos  
paternos y cenizas?  
¿Cuánto silencio y siglos son precisos  
para olvidar la historia de una raza?

Ante lo irresoluble de estas cuestiones, y lo cerrado del destino humano entendido de este modo, el poeta anima a Edipo —el lector— a asumir de modo distinto su propia vida, sintiéndola libre de determinaciones: vivir en el tiempo es gustar un tesoro arrebatado por los hombres a los dioses; cada experiencia gozosa, es un placer “arrebatado a los muertos”, es decir, una vivencia que trasciende la temporalidad, y supera los límites del hombre en tanto que ligado materialmente a una especie y a una estirpe:

Por las calzadas, *cave*,  
Tus pies huellan el oro  
Del tiempo que robaron  
Al cielo de los dioses tus mayores  
—y en cada fresca piel, en cada seno,  
les arrebatas un placer,  
fugitivo, a los muertos.

En “Edipo Rey”, Crespo carga contra el lastre coercitivo del pasado; pero dentro de “El arrepentido” se arremete también contra las determinaciones del futuro. En “Sobre el futuro”(II, 48) el poeta comienza poniéndonos en guardia contra su transparencia —“es el tiempo que nadie ve”— y contra su sutileza, pues “es fantasma a través del cual se contempla la nada” (como veremos, la realidad verdadera y liberadora). El párrafo central del texto acumula una serie de imágenes que identifican el futuro con lo incompleto; es, nos dice, “como un cajón que apenas tiene un lado —una tabla de perdición—, como un trueno que atisba en la escarcha, como un anillo sin metal ni medida”. Finalmente, el último párrafo revela al futuro como el nombre de una inexistencia que atenaza, sin embargo, a lo existente: “cuadro que antes de ser ya fue borrado por la mano que aún no osa pintarlo”. El objetivo de esta descripción es ayudar al lector a percibir la fuerza que lo coarta y su irrealidad; dar corporeidad a su “transparencia” y “sutileza” es básico para poder enfrentarse a su fuerza, pues en ambas reside, en este caso, su virtualidad mítica.

Insistimos en que estamos manejando dos conceptos de mito hasta cierto punto contradictorios. El mito del futuro no es como el crespiano del frío, antropomorfización de una serie de fenómenos naturales tal como los siente el poeta; el carácter mítico del futuro consiste en presentarse vestido de la irrefutabilidad del sentido común y, sin embargo, desmoronarse ante las imágenes que el poeta propone para concebirlo de un modo diferente. El mito que el poeta combate no es la explicación simbólica, creadora, abierta, polisémica de lo inasible, sino el mito subyacente a la racionalidad, en cuyo nombre ésta se vuelve coercitiva. Según Raimon Panikkar (1997: 45) “aquello que damos por supuesto y, por tanto no cuestionamos. Lo creemos tan incuestionable, creemos tanto en él, que ni siquiera creemos que creemos en él”.

En la misma línea, “Contra el futuro” (II, 50) es, desde el título mismo, un poema más combativo. Las interrogaciones con que se abre ponen en primer plano el carácter por definición ajeno al *yo* del futuro. Si el *yo* es sujeto de la vida, “¿Que tengo yo que ver con lo que no podrá vivirme, ni siquiera matarme?”; si lo es de la pasión, “¿En qué alcobas oscuras o ardientes de tan inexistente sazón podré amar un

deseo”; si se autorreconoce en su voluntad, “¿Qué voy a sentir por sus naciones a caballo, que pisarán sin sentirla mi huesa, en la que no podré no estar?”

En vez de seguir pagando tributo a esa inexistencia, el poeta pide “devorar el presente con [sus] dientes de ahora” y exclama en tono acusador: “no queráis reducirme a las expectativas ajenas”. En oposición a los “demasiados” que “murieron por nosotros”, propone “vivirnos como ocasión para el que ha de venir”, de otro modo, “mejor será que el futuro se avergüence de vernos naufragar porque quisimos hacerlo más bello”. La propuesta del poeta reformula una máxima de la sabiduría perenne: vivir cada instante como si fuera el último: “No insultéis la luz de este momento —tal vez la última, la postrera posibilidad del sol y de las nieves— en beneficio de las estaciones acéfalas”.

#### ***2.4. La nada liberadora: contra Parménides, con Heráclito y los místicos.***

Como se ha dicho, la engañosa sutileza del futuro le hace ser “el fantasma a través del cual se contempla la nada” (II, 48). Contra esa visión espectral, Crespo reivindica la nada como lugar de la infinitud, donde el poeta quiere hundir las raíces para poder crear una realidad diferente a la dada. La especulación sobre la nada parte de un *a priori* lingüístico expresado en uno de sus aforismos de *La puerta entornada*: “Cuanto tiene nombre tiene existencia: el unicornio, las ninfas y las náyades, la Atlántida y isla de San Barandán, el ave Fénix. También la nada” (Crespo 1998: 11).

Esta convicción había llevado a Crespo a concebir la descripción de la nada en términos de una negatividad física en el poema “Usque adeone mori miserum est”(I, 304). Tras ser descrita como un espacio, Crespo vuelve “Sobre la nada” (II, 42) para identificarla con “ese inmenso cajón, alacena o lago” —la indeterminación forma parte, como veremos, de su sustancia— “del que Dios ha exiliado todas las cosas; bosque en el que se escucha el balido de todos los pájaros habidos y por no haber”. La nada, lejos de ser meramente la negación de la existencia y el abismo en que desaparece el sujeto, es el lugar por donde el *yo* se conecta con el infinito, con su

verdadera identidad inefable<sup>166</sup>. Por eso es desgraciado “aquel que no tiene su nada: habrá de conformarse con lo que le den los demás, sacado de sus bolsillos o de sus terribles armarios<sup>167</sup>”, esto es, marcado con la impronta de limitación y caducidad en que consiste la herencia humana; “vivirá como nuncio, como vicario, como ministro, pero jamás como soberano, porque no tendrá nada”<sup>168</sup>.

El “Elogio de la nada” (II, 44) consiste en afirmar que la misma “existe como el amor y las mareas”, y —no olvidemos esto— “como la noche en pleno día”; afirmar su realidad supone fijar el punto de inflexión donde el lenguaje se vuelve paradójico porque, a través de él, cada enunciado aloja a su contrario y permite al hombre columbrar lo ilimitado: una realidad infinitamente más amplia que la recibida como herencia. Lo definidor de la existencia de la nada es su falta de forma; por eso, en ella “nada se repite”, ninguna cosa puede alojarse en su seno con los límites que la hacen existir en la diversidad: “Porque no fluye ni hecha raíces, porque no cría plumas ni evita al sol ni al humo, porque sus pasos no son contados ni es temporal ni eterna, todo cede a su espejo: roca y esponja son iguales”.

Son múltiples las implicaciones de la reflexión crespiana sobre la nada<sup>169</sup>. En primer lugar, afirmar que “existe” y que su testimonio es el lenguaje —según el

---

<sup>166</sup> En palabras de Sánchez Robayna (1999:82), “La nada, reverso del ser, es vista en este poema como el envés de la conciencia, el espacio —trascendental, sí— del que le hombre necesita para completar su conciencia de sí”. El autor se hace eco de las palabras de Bruno Rosada (1994), que traza el paralelo entre la forma crespiana de concebir la nada y la idea que Newton tiene del espacio: “La nada metafísica de Crespo es concebida por Gespo como algo muy semejante al espacio de Newton y parece que también para él sea el órgano de las sensaciones del buen Dios, el *sensorium Dei* que establece algún tipo de relación con las cosas, y aún el espacio (armario/alcena) tiene en sí la posibilidad de una colocación que define la existencia de las cosas en su objetividad, porque es un espacio provisto de categoría ”

<sup>167</sup> Por el poema “El heredero” (I, 90), ya conocemos qué amenazadoras imágenes habitan en los armarios familiares.

<sup>168</sup> El poeta logra que la expresión “no tener nada” signifique aquí lo contrario de lo que significa en la comunicación corriente. El efecto está en consonancia con la crítica del sentido común que venimos señalando en estos textos. La utilización del lenguaje coloquial dentro del poema responde, pues, a una intención distinta de la que orienta al realismo social.

<sup>169</sup> Iniciamos a continuación un intento de comprender las implicaciones metafísicas más generales que se derivan de afirmar la existencia de la nada. Sin embargo, hay que señalar que tanto en la descripción plástica de la nada, como en su significación para el *yo*, Crespo parece bastante cercano a las consideraciones de María Zambrano en *El hombre y lo divino*. Dejamos para una futura investigación dilucidar si se trata de una coincidencia espontánea o una inspiración consciente por parte de Crespo.

Zambrano (1995: 167) considera que, exigiendo “inexorablemente de la inteligencia, una inocencia que nunca tuvo”, “la nada como tal apareció no en la filosofía, sino en la religión, como último fondo de donde saliera la realidad toda por un acto creador. Esta nada no pudo en realidad

aforismo comentado— es ir al fundamento mismo del pensamiento paradójico; es enfrentarse a quien acaso fue el primero en procurar combatirlo: Parménides de Elea. Cuenta Parménides (Diels 291, en Kirk, Raven y Schofield 1987: 253-254) cómo la Diosa revela “las únicas vías de investigación pensables”: “la una que es y que le es imposible no ser, es el camino de la persuasión (porque acompaña a la Verdad); la otra que no es y que le es necesario no ser [...] es una vía totalmente indiscernible, pues no podrías conocer lo no ente (es imposible) ni expresarlo”. En los fragmentos 293 y 294, insiste en que “nunca se probará que los no-entes sean” y compele al filósofo a no dejarse engañar por el mero hecho de que las palabras permitan designar al no-ser: “lo que puede decirse y pensarse debe ser, pues es ser, pero la nada no es” —proposición a la que rotundamente responde Crespo—; en consecuencia, ordena la diosa: “aparta tu pensamiento de esa vía de investigación y no permitas que el hábito [...] te obligue a dirigirte por ese camino, forzándote a usar una mirada vacilante o un oído y una lengua plenos de sonido sin sentido”. Señalan los editores de Parménides (Kirk, Raven y Schofield 1987: 355) que este filósofo se refiere a lo que no existe (en hipótesis) con la calificación de “la nada”, lo cual sugeriría que “interpreta la no-existencia como que *no es nada en absoluto*, i.e. carente de atributos y que existir, es, por lo tanto, para él “ser una cosa u otra”. “De la incognoscibilidad de lo que no

---

entrar a formar parte de la filosofía que se ocupaba de las cosas creadas, de las cosas que son, que están dentro o bajo el ser. Sólo al hombre podía afectarle esa nada” no “en tanto que ente pensable y definible”, sino “en su agonía de criatura perdida en las tinieblas”.

En cuanto a su imposible morfología, puntualiza Zambrano (1995: 168) que “la nada no puede configurarse como el ser, ni articularse, dividirse en géneros y especies, ser contenido de una idea o de una definición. Pero no parece fija; se mueve, se modula; cambia de signo; es ambigua, movediza, circunda al ser humano o entra en él; se desliza por alguna apertura de su alma. Se parece a lo posible a la sombra y al silencio. Nunca es la misma”. Como instancia indimensionada, la nada muestra al hombre que “es más que ser, ser a la manera de las cosas, de los objetos. Por eso, en el hombre, a medida que crece el ser, crece la nada. Y entonces la nada funciona a manera de posibilidad. La nada hace nacer.” (Zambrano 1995: 169). Sobre este aspecto liberador de la nada incide la autora, en un sentido bien semejante al que propone Crespo. Para Zambrano (1995: 173), “al destruir el hombre toda resistencia en su mente, en su alma, la nada se le revela, no en calidad de contrario del ser, de sombra del ser, sino como algo sin límites dotado de actividad y que siendo la negación de todo aparece positivamente. Algo indeterminado, ambiguo, amenazador, y que al ser nombrado parece ceder”. En este sentido, “la nada se comporta como lo sagrado en el origen de nuestra historia”, “el fondo [...] de donde el hombre se fuera despertando lentamente como del sueño inicial”. De ahí que la nada presente los mismos caracteres de lo sagrado: “hermético, ambiguo, activo, incoercible”. Y cuando aparece como horizonte de la conciencia, “el proyecto de ser, de vivir en acto puro ha despertado. Para esa vida no habría cosas; cosas, circunstancias, receptáculos de la resistencia que el vivir humano encuentra y necesita. La nada es una resistencia despertada, liberada de sus receptáculos, totalizada”.

existe concluye directamente Parménides que la vía negativa es “indiscernible”, i.e. que una declaración existencial negativa no expresa un pensamiento claro”. De ahí que el filósofo considere a los que creen que el no-ser *es* “sordos y ciegos a la vez, estupefactos, gentes sin juicio, que creen que ser y no ser son lo mismo y no lo mismo” (cit. Kirk, Raven y Schofield 1987: 355).

Podría decirse, por lo tanto, que el “Elogio de la nada” *escenifica* la opción de Crespo a favor del logos proteico y contradictorio heracliteano y en contra de la lógica identitaria de Parménides<sup>170</sup>. Según la concepción de Heráclito, el logos, al desplegarse, “irá desvelando a la vez los *mecanismos contradictorios* en los que la realidad se sustenta”: “todas las cosas, las mismas y no las mismas. Ser una cosa y no serla, lo mismo es y no lo mismo”<sup>171</sup>. En cambio, la Diosa de Parménides se muestra “empeñada en negar la contradicción, o, mejor dicho, en afirmar desnudamente uno de los términos que en lógica heracliteana se presenta como correlato contradictorio de su opuesto”. En opinión de Baltza (2001), Parménides pasa por alto que “la contradicción no es vía ninguna que se pueda aceptar o rechazar, sino, en todo caso *constatar y no constatar*” y, así, “proyecta la cópula ES a una dimensión intemporal, que le lleva a afirmar la eterna inmovilidad del ser y a negar el cambio y la llegada a la existencia —procesos éstos que presuponen la existencia de la nada como origen de lo que es o como zona de tránsito entre dos estadios del ser” (véase Baltza 2001: 552-553).

La inmovilidad postulada por el Eléata, que —pensamos— Crespo juzga estéril, llevaría al poeta a iniciar el “Elogio” afirmando: “piedra informe seríamos sin la existencia de la nada”. Por otro lado, la concepción crespiana de la nada, sin dejar de ser un logro de la imaginación poética, liga a su autor, por derecho propio a una de las claves de la espiritualidad indoeuropea<sup>172</sup>. Juan Eduardo Cirlot, en su imprescindible *Diccionario de Símbolos* (1994: 321) retrotrae el origen de la imagen

---

<sup>170</sup> Los diarios de Crespo certifican su conocimiento y amor a los presocráticos, a quienes denomina nada menos que “los primeros entre mis poetas clásicos”(Crespo 1999: 164).

<sup>171</sup> Traducción de Agustín García Calvo (cit. Baltza 2001: 552).

<sup>172</sup> Bonet (1989: 130) advierte sobre la raigambre de esta nada: “como en todo viaje iniciático, la búsqueda de las raíces del Ser no puede excluir el abismarse en la nada[...]Esa *nada abierta* que recuerda el vacío fundamental sugerido por las enseñanzas taoístas y budistas — es asimismo algo “que nunca se repite”. De ahí que pueda afirmarse: “Quien no descubre el mundo todos los días no lo ha visto nunca”

hasta las *Upanishads*; estos textos “establecen —dice— diversos estados de conciencia del ser, desde la vigilia —poblada de formas objetivas—, la del ensueño, ya ordenada según impulsos subjetivos y profundos, a la conciencia profunda, sin imágenes, del más intenso sueño. Esta última se asimila a la nada mística”. El mismo autor subraya que, para entender la idea del nirvana y el éxtasis de anonadamiento es muy importante conocer que “esa “nada” oriental no es la negación absoluta, la muerte de todo, sino la indiferenciación, es decir, la carencia de oposiciones y contrastes y, por consiguiente, la ausencia de color y de dinamismo”. Recoge —y traduce— Cirlot los comentarios de Génon [en *L’homme et son devenir selon le Vedânta*, 1941], donde se puntualiza que “en este estado de indiferenciación, los distintos objetos de la manifestación, incluso los de la manifestación individual no son [...] destruidos, sino que subsisten de un modo principal, unificados por la misma razón que no son concebidos bajo el aspecto secundario y contingente de la distinción. Se encuentran necesariamente entre las posibilidades del Sí [del sujeto] y este permanece consciente por sí mismo de todas sus posibilidades consideradas “no distintivamente” en el conocimiento integral”. Siempre siguiendo a Cirlot, “esa idea de la nada, como “realidad inobjetiva”, y por lo tanto inefable, pasa probablemente por Oriente Medio y Persia, a los místicos hebreos”. El autor del *Diccionario*, se remite a la gran obra de C. G. Scholem, *Les grands courants de la mystique juive*, que recoge las ideas del rabino del s. XIII Ben Shalom de Barcelona, quien consideraba la nada mística como privilegiada “entre las descripciones simbólicas de Dios en su revelación”.

Las ideas del rabino barcelonés comentadas por Cirlot nos traen de nuevo a la concreción del texto crespiano. Afirma el “Elogio de la nada” que “la nada, prisionera en cada poema, es la llanura que atraviesan los pasos perdidos entre un galope de caballos inmóviles”. Esta deslumbrante imagen encierra una aparente aporía digna de Zenón. Desde el punto de vista de lo indeterminado —la llanura, la nada—, se vuelve inmóvil el galope de caballos —lo fenoménico, determinado en el espacio y acuciado por el tiempo—, por medio de los cuales, unos pasos perdidos —los del poeta— logran, sí, avanzar por el infinito: aprisionar la nada en el poema. Esos pasos perdidos que logran hollar el infinito concuerdan con la idea de Ben Shalom de que la nada mística, en tanto que símbolo divino, “en el abismo deviene visible en cada brecha de

192



la existencia”. Y precisamente en clave de “brecha de la existencia” puede interpretarse esa “ventana/ sobre la nada abierta”<sup>173</sup> que el poeta “salva” como sentido de su propia vida, en el breve poema cuasi-epitafio “Fin del mundo” (II, 47)

Un texto que complementa a los dedicados a la nada es el que se ocupa de “La palabra No” (II, 433-434), que figura en el apartado dedicado a los “Poemas contemporáneos de *El bosque transparente*”. El título del texto ya ratifica inequívocamente que el punto de partida de la reflexión metafísica crespiana es lingüístico. Con los poderes del lenguaje, Crespo crea imágenes que hacen patente el carácter alienante del futuro, y otras que hacen, valga la expresión, *imaginable* la idea de la nada. “La palabra no” es un talismán que prodiga esta suerte de metamorfosis, pues “tiene algo que ver con la naturaleza de la nada”. “La palabra No —dice el poeta— es elástica”, “golpea insistente (y a veces suave) mente las cosas hasta que consigue trasmutarlas”. La palabra Sí es superflua porque “bastaría, para afirmarlas con mirar o convocar a las cosas. Imposible sería, en cambio, imaginarlas (sin que nos devoren, sin que nos hundan —con su entonces inatacable poder— en la Nada) sin la palabra No”. Los “dos vacíos” que la modelan son “el de la Nada y la eventualidad del poema”. Entre ambos “la Palabra No posee un rostro casi afirmativo”, puesto que el primer paso para una comprensión trascendente de la realidad es la negación de lo que comúnmente se entiende por real. Por ello, la palabra No se encarga de poner en crisis cualquier término-concepto sumergiéndolo momentáneamente en la nada; y esa es su fuerza creadora<sup>174</sup>, pues, según Ben Shalom “en cada transformación de la realidad, en cada crisis, sufrimiento, metamorfosis, en cada cambio de forma, o en cada vez que el estado de una cosa es alterado, el abismo de la nada es atravesado y se hace visible durante un instante místico, pues nada

---

<sup>173</sup> La mirada abierta a la nada que presentan estos versos anticipa a la figura de la sombra como visión colmadora que protagonizará el desenlace de la poética crespiana.

<sup>174</sup> E. M. De Melo e Castro (1989) no hace referencia a “La palabra No”, pues el poema no se ha publicado en libro hasta la edición de *Poesía* (1996). Sin embargo, las consecuencias metapoéticas que extrae de “Sobre la nada” pueden aplicarse al poema que ahora nos ocupa: “O sentido ambiguo deste nada é uma medida exacta do poder que a palavra detém, quando tratada no lugar preciso da Poesia “onde a luz e a obscuridade coincidem e se transforman”. Poesia que é o lugar da probabilidade, da riqueza da informação da manifestação do Novo —que é o que ainda não existe— da capacidade de dizer o que nunca foi dito antes e por isso, tem a qualidade autotélica do inaugural[...]Por isso a Poesia é o lugar onde a visão se afina e sensibiliza e onde a medição da realidade se pode executar com rigor renovado usando as escalas da não realidade” (Melo e Castro 1989: 137)

puede cambiar sin producirse el contacto con esa región del ser absoluto” (en Cirlot 1994: 321). De ahí que la palabra No sea “cerebral y romántica”, “ata y desata los nudos del pensamiento, y sin ella no serían posibles la poesía ni el amor”; de hecho, “la poesía se desarrolla en una única y miserable dirección por el lado del Sí, mientras se abre en ilimitadas posibilidades expansivas por los misteriosos caminos del No”. Y ello, “aunque su naturaleza sea afirmativa, igual que el sol y las demás estrellas”, es decir, aunque la poesía se proponga siempre revelar un sentido más verdadero y no sólo negar lo parcial y falso<sup>175</sup>.

## **2.5. “El reino de este mundo” y Colección de climas: el mito como paisaje del alma**

Podría decirse que “El reino de este mundo”, sección 3 de *Claro: oscuro*, es, en realidad el principio de *Colección de climas*. A partir de esta sección y a lo largo del siguiente libro el círculo dialéctico entre la necesidad del mito para expresar la trascendencia y la limitación resultante de su carácter lingüístico y humano, se despliega y teatraliza en el espacio y en el tiempo, de manera que el eje que articula *El Bosque Transparente* hasta *Donde no corre el aire* es el de los diferentes ámbitos

---

<sup>175</sup> Sorprende encontrar dentro de *Primeras poesías (1942-1949)* (Crespo 1993: 125) un “Soneto de la nada” que ya contiene, de forma tan coherente, las líneas generales de este aspecto del pensamiento crespiano. Lo que más llama la atención es que la relación entre la nada, el yo y su voz poética anticipa fielmente la tensión entre estas fuerzas que presenta, como veremos, la poesía de Crespo posterior a *Ocupación del fuego*: “Antes que nada todo era la Nada/ y en su siempre el Amor se presentía,/ que en su No todo Sí se contenía,/por conocer que allí no había nada.// No se hacía la Nada noche y día/ ni el pez ni el ave los tenía en nada/ —que esta no vuela donde aquel no nada—/ y la nada a los dos los concebía.// Con ella y con amor hizo el amante/ cuanto trae de la Nada su existencia,/ y de su amor que eternamente dura:// Vuelve a la Nada todo en un instante/ y su nada reciente da en herencia/ a quien debe su voz a ley tan dura”.

Los dos tercetos encadenados de “De la nada” (Crespo 1993: 128) plantean aún más explícitamente temas metapoéticos y existenciales característicos de la plenitud crespiana: el yo acepta su aniquilación porque el poema expresa su propia nada, que, como plenitud indeterminada, se entrevé reflejo del poder divino. Nos hallamos ante planteamientos que alcanzarán su pleno desarrollo en *Iniciación a la sombra*: “Si, tras morir yo me volviese nada, / ¿qué tengo que temer? Peor sería/ ser lo que soy. Si me volviera nada, / Dios de esta nada un mundo sacaría.// Bien sé que, / porque acaso no soy nada, / puedo hacer de mi nada poesía/ como Dios hizo el mundo de la Nada”.

Disentimos con el editor de *Primeras poesías* (Balcells 1993: 14) en cuanto a que estos poemas contengan resonancias quevedescas, pues no enfatizan la idea de la destrucción ni describen la trascendencia en clave amorosa petrarquista. En cambio, nos parece muy acertado Balcells cuando

geográficos que recorre el poeta. En algunos casos, acierta a sintonizar con el aspecto intemporal y sagrado de la realidad que le circunda, ya sea por la exaltación que siente el poeta ante la belleza del paisaje, ya sea mediante la meditación sobre la herencia cultural —mítica, por tanto— de las tierras que visita. Otras veces, en cambio, predomina en los poemas el sentimiento de desarraigo, provocado no tanto por la añoranza de la tierra natal, cuanto por la imposibilidad de conectar con lo sagrado de los lugares en que es extranjero. De este modo, Crespo descubrirá otro aspecto de la contingencia de los mitos: su circunstancialidad, que los liga al aquí y ahora de quien se sitúa frente a ellos.

### ***2.5.1. Reencuentro con la verdad de los dioses***

Dada la personalidad de nuestro autor, tienen un lugar destacado en la colección las evocaciones literarias. Así, el paisaje de Dinamarca, visto desde el mar, evoca inevitablemente la figura encolerizada y ambigua de Hamlet en la orilla de “Jutlandia” (II, 55); “Provenza” (II, 55) suscita una evocación de Arnaut Daniel fiel al “trovar clus” (“la paloma afila su espada/ y el gavián fabrica miel”).

Desde el punto de vista de nuestro estudio, el poema más interesante de “El reino de este mundo” es el que lleva el explícito título “En el valle de Lumnecia, los campesinos suizos adornan los muros con los huesos de sus antepasados” (II, 56); en él, Crespo capta el sentido de lo que pudiera parecer una macabra costumbre. “Cuando muere la carne/ y la cal persevera”, los huesos de las personas muertas, reintegradas en ellos al estadio mineral, se convierten en testigos permanentes del cambio: “desde los muros/ donde anida la muerte/ se hace eterno este campo, / ora blanco, ayer verde”. Desde esa eternidad conquistada, los huesos hablan “un idioma sin lengua”, con el que “no responden: preguntan”. Las palabras son un intento de fijar en el concepto una realidad que fluye ajena a ellas, por eso un idioma de preguntas sería más adecuado a la fugacidad de lo fenoménico: pondría en evidencia la provisionalidad misma de los conceptos, desde un planteamiento afín a la neo- señala en estos textos el “desvío de la ortodoxia religiosa”, una de las constantes que nuestro trabajo

hermenéutica<sup>176</sup>. De “los seres/ que anega la tormenta” sólo queda una “imposible lengua” que insiste en la pregunta, cuando al fin reconocen “que lo eterno es la duda”, y el cambio es sólo ilusorio:

Mirador de la duda  
y la caducidad  
¿no son estas paredes  
la única eternidad?

¿al glaciar no le gritan,  
y al águila y al gamo,  
que no hay otoño, invierno  
primavera o verano

Los poemas “Ruinas de Pestum” (II, 60) y “Mar Helénico” (II, 93), aun proviniendo de libros poéticos diferentes, abundan ambos en la reivindicación de la tradición mítica en la que el poeta se siente arraigado: la grecolatina. Lo que más nos interesa ahora de estos poemas no es la reflexión sobre el mito en tanto que relato o imagen del sentido de la realidad, sino a las figuras de los dioses como expresión válida de ese sentido. Aunque la distinción pueda parecer inútilmente sutil, es imprescindible hacerla para rastrear el camino de Crespo hacia la creación de sus propios dioses.

En “Mar Helénico” (II, 93) el Mediterráneo en calma se aparece como la esencia nutricia, y horizonte a la medida del hombre que vive en sus riberas (“Mar tan nuestro como el pan nuestro/ en el horno y en el trigo”). Eso mismo es lo que suscita la pregunta: “¿Cómo podían naufragar/ en estas aguas de cristal, / si no fuese por las

---

explora a lo largo de la obra reconocida por el autor.

<sup>176</sup> La utopía de una lengua exclusiva de preguntas parece una forma simbólica de enfrentar los mismos problemas que se planteaba Gadamer, tal como hemos visto en nuestra “Introducción”, 2.1.5. Recordemos que, según Gargalza (2001), el proyecto gadameriano de “universalización de la hermenéutica” le lleva a criticar la preeminencia que en Occidente se ha dado al lenguaje en su forma de proposición lógica, es decir “desde el presupuesto de que su función esencial y primaria es la enunciación”. La lógica del enunciado “privilegia el razonamiento silogístico asimilado al modelo de la matemática, que hace abstracción de todo lo que no sea expresamente dicho o mostrado”; “ello acarrea la expulsión fuera del lenguaje de la parte oscura, de la sombra que proyecta toda proposición en tanto que responde a una voluntad de decir, [...] en tanto que es expresión de la finitud que nos constituye”. En opinión del mismo autor, estas ideas implican “un proyecto de ampliación del modelo occidental de racionalidad” que ha quedado constreñido, a lo largo de los últimos siglos, a “razón enunciativa y técnico instrumental”.

sirenas/ y Poseidón?”. La conclusión a la que llega el poeta es, en realidad, el punto de partida: “si naufragaban en tus hondas/ es que los dioses son verdad”.

En “Ruinas de Pestum” (II, 60), más radical, la transferencia que se hace a los dioses no es ya de las fuerzas ciegas de la naturaleza, sino de la identidad del hombre. El proceso de antropomorfización que da lugar al mito nos hace inteligible la realidad, pero también nos hace conocer nuestro propio horizonte en tanto que hombres. Crespo utiliza la primera persona del plural en la pregunta, consciente de que afecta a la especie, no al individuo: “Si Poseidón no estuvo aquí, /[...]¿Quiénes somos entonces/ nosotros, ay? ¿Qué estamos viendo/ si no es verdad/ si no es verdad?”

### ***2.5.2. Los ídolos del Vaticano***

Como contrapunto de la reivindicación de los dioses grecorromanos, dos de los tres poemas en prosa de “Versiones romanas” —sección cuarta *de Claro: oscuro*— se dedican a ironizar sobre los aspectos demasiado humanos de la simbología católica. “El ave enorme” (II, 63) es el contrapunto patético del Espíritu Santo, el “demonio plumoso”, “el demonio pobre, el diablo boquiabierto”; por su torpeza y actitud asustadiza vemos que no es el espíritu del mal, sino un “pobre diablo” —en el sentido coloquial de la expresión— que se asusta de unos santos descritos como bíblicos ídolos: “de piedra y lodo”.

En “Ciego en San Pedro”(II, 65) Crespo crea una fábula irónica sobre la materialidad de los símbolos, que, en el Vaticano, pesa hasta el extremo de dejarlos opacos e inservibles para expresar lo trascendente. “El ciego viene a ver el Vaticano”; en el interior del templo sus ojos inician un vuelo por la basílica en el que, “inútilmente, no se pierden”, puesto que para ellos, que no ven, “todo está hecho de sustancias invisibles”. Se trata de una afirmación irónica: incluso para un ciego la materialidad del templo se impone: “los mármoles y columnas son demasiado tacto”, de manera que “por fin, caen a los pies de la dorada gloria. Desesperados de la respuesta”.

### 2.5.3. *Aridez espiritual del exilio: el trópico*

El movimiento alternativo entre símbolos que tienen sentido para el poeta y símbolos que no logra interiorizar, es, como ya hemos adelantado, la constante que da unidad a las últimas secciones de *Claro: oscuro* y a toda la *Colección de climas*. Como advierte Balcells (1990: 46), la lejanía deviene el motivo de un “reconocimiento cultural de Europa”. Pero la añoranza del viejo continente no se expresa en forma de melancólica saudade; lo que se poetiza es la imposibilidad de encontrar en cuanto le rodea, símbolos en los que reconocerse. En Puerto Rico aprende Crespo definitivamente que sus símbolos queridos sólo son operantes en un contexto, cuya importancia se revela creciente. El tema del desarraigo mítico es el que articula la sección 5 de *Claro: oscuro*, “Pruebas del trópico” y la 5 de *Colección de climas*, “Nostalgias del mar Caribe”.

Las primeras cuartetas del poema “Paseata del destronado” (II, 69) son una larga serie de interrogaciones retóricas sobre los elementos que el poeta siente lejanos desde el trópico; creaciones culturales, unos, naturales, otros, pero todos fundidos en un mismo paisaje espiritual:

¿En qué jardín sembrar una rosa  
de Francia? ¿A qué follajes  
confiar una estatua de Ceres la rubia,  
un bronce de Verrochio, una matita de verbena?

¿Puede ascender sobre estos pastos  
Un quinteto de oboes,  
o bien una gentil perdiz  
que podríamos llevar al lienzo?

La última estrofa del poema reconoce que la ausencia es el elemento que revela el sentido del horizonte cultural y artístico perdido. “La distancia” se convierte para el poeta “en un reino redondo y cristalino”: “redondo”, porque lo envuelve; “cristalino”, porque todo se lo hace ver bajo su prisma; a través de ese “reino”, “una mano/ ofrece a mi cansancio sus sortijas”. Las “sortijas” son joyas, artificios valiosos y bellos que el poeta goza en la distancia; a la vez son símbolo de compromiso, a cuya exigencia de fidelidad el poeta responderá siempre en su obra.

Vale la pena detenerse a ver el paralelismo entre el texto comentado y el titulado “Metáforas del ausente” (II, 97), que abre el “Cuaderno de Leiden”, en *Colección de climas*. Presenta un tema afín y una imagen complementaria a la anterior, y la desarrolla con extraordinaria eficacia. Si el “reino redondo y cristalino” de la distancia pierde su transparencia, sobreviene el sentimiento del exilio. Sin dejar de ser envolvente, ya no hay mano dadivosa y el mismo “reino redondo” se revela como “una niebla sutil que cubre cuantas almas y/ cuantos gestos, una/ nube implacable que se llama niebla/ y otros llaman exilio”. “Envuelto en ella” y sin las “sortijas” del recuerdo, “una alfombra se pisa de hojas secas/ se bebe un agua tibia, un vino escaso/ que más parece almagre”, “se duerme entre la mar y la vigilia, / pendientes —siempre— de lejanas torres/ que nunca dan la hora:/ sentados —siempre—en el brocal de un pozo”.

Volvamos a “Pruebas del trópico” (*Claro: oscuro*, 5 ) y “Nostalgias del Mar Caribe” (*Colección de climas*, 5) para observar que uno de los aspectos del desarraigo es la imposibilidad de reconocer en el nuevo paisaje los símbolos construidos en la tierra de origen. Aquellas lluvias, que en tantos poemas de *En medio del camino* se habían hecho portadoras de visiones epifánicas, nada tienen que ver con las “Lluvias” (II, 70-71) tropicales. “Esta lluvia,[...]/no es inocente”, “se ríe fuera aunque parece que llora”; su fuerza no respeta el orden temporal establecido por las divinidades de prosapia mediterránea (“a las Horas ha convertido en bañistas”), pero tampoco —creo el poeta— el descrito por la ciencia: la luz penetra “en [su] estancia” “con languideces de náufrago”, “se mueve más lentamente que en los tratados de física”. En vez de propiciar un ciclo de lavado y renacimiento, esta lluvia propicia una vuelta al caos, con su indeterminación de las especies: “las hierbas se piensan algas/ y sienten temor del aire; una araña retrocede/ —improvisado cangrejo—/ y el río, ya sin memoria/ quiere ponerse de pie para correr por el cielo”; y el cielo, a su vez, ha dejado de ser la eterna interrogación, “inocente espíritu de quimera”, para ser “locura que cae a ráfagas/ y a cráteras sobre el mundo”. El poeta resiste a ese naufragio “replegado en [sus]recuerdos”. Mucho habrá de evolucionar en Crespo este sentimiento del paisaje lluvioso tropical hasta poder descubrir, más adelante, en *Donde no corre el aire*, las “Revelaciones del huracán”(II, 159-160): “un bello

cuerpo traslúcido que, impasible a la urgencia del viento, apoya la serenidad de su rostro en el nácar intacto de sus prohibidas rodillas de diosa.”

Por el momento, el poeta no logra reconocerse ni siquiera en la luna, vista desde el trópico, pese a que en los ciclos míticos de todas las culturas presenta simbolismos afines respecto a lo cambiante, oculto y misterioso. “La luna entierra sus monedas” (II, 75), el poeta no lo duda: lo hace “junto a los árboles”. Pero para poder recogerlas y enriquecerse con ellas, necesita poder distinguirlas, cosa que ignora cómo hacer en esas latitudes; así, deriva en una búsqueda infructuosa:

[...]¿Mas quién  
sabe su peso y su color? La turba  
húmeda con los dedos  
ensangrentados, cavo  
junto al viento celoso  
que me espía – y tan sólo  
encuentro un olor acre de raíces  
y una sorda advertencia.

En “Luna en las islas”(II, 121) el poeta interpela a la “sordomuda” para preguntarle “¿Qué me dice/ tu luz/ tu impenetrable/ claridad,/ tu cambiante/ esplendor[...]?”. A la inaccesibilidad de esta luna extranjera, se opone la evocación de una “Luna lejana” (II, 123), perteneciente a otro tiempo y lugar, y tan próxima en la evocación que aparece “gastada/ de destilar oscuras [—no “impenetrables”—] claridades, de rozarse con los tejados/ en que crece la hierba”, temerosa “de enredarse en las ramas,/ escuchar las conversaciones”. Aunque al poeta “se [le] fue de las manos”, en el recuerdo “es, sin embargo, alta y amiga/ como los versos de Laforgue”. La referencia literaria asociada a la evocación constata el nivel de densidad simbólica que da preeminencia al paisaje recordado sobre el actual y presente.

Característica objetiva, según parece, del ambiente de Puerto Rico es la infrecuencia del viento y la escasez de los pájaros en el cielo. Ambos aspectos se llevan hasta la hipérbole para elevar el paisaje puertorriqueño a la imagen de *locus horribilis* en el que el poeta se halla desterrado: tierra de particular esterilidad simbólica de “cielo sin pájaros”, “donde no corre el aire”. En el texto “El viento se ha quedado quieto”(II, 76), afirma verlo “cabe las ramas”, como le “acecha/ con ojos encendidos”, pero deja abierta una interrogación, como ocurría con la luna: “¿Qué me recuerda —o me recuerdas—? No/ sabría adivinarlo”.



El cielo pierde, sin los pájaros, su simbolismo soteriológico: “Bajo un cielo sin pájaros”—pregunta el poeta— “¿qué redención podemos/ esperar —o qué canto suspendernos sabría?” (II, 77). Aunque “todas las auroras/ gritan desde su ayer que no está muerta/ la hoja postrera” se constata la ausencia del viento que haga extensiva por doquier la vida de esa hoja: “Pero en qué paisaje/ tiñe de verde, en qué país, al viento”. Como vemos, el tratamiento de la ausencia de pájaros y de viento, aun siendo elementos que se pretenden paisajísticos, no olvida que ambos son representaciones tradicionales del Espíritu y sus mensajeros.

El poema que resume la angustia del poeta por no encontrar comunicación simbólica con el paisaje es —ahora desde otro ámbito— “Bosque de Uplandia”(II, 87) donde la interrogación deja patente que, sin esa correspondencia, queda en entredicho la identidad de ambos: mundo y sujeto.

¿Quién soy, quien somos, ajena  
naturaleza, sin pena  
ni gloria los dos, al lado  
uno del otro, ignorando  
nuestro ignorarnos? ¿Qué dios  
nos ciega, ciego, a los dos?

En la última interrogación se vislumbra la conciencia de Crespo de la necesidad de trascender el extrañamiento al que le ha llevado el cambio de “climas” para poder encontrar a ese “dios ciego”, por el momento, adverso.

#### ***2.5.4. Aridez espiritual del exilio: los bárbaros del Norte***

La sensación de extranjería es distinta en el trópico que en los países nórdicos. Los poemas dedicados al paisaje tropical, expresan el desconcierto ante una naturaleza demasiado virgen para poder ser mitificada por un hombre del talante clásico de Crespo, quien, no lo olvidemos, llegaba a recibir con agrado los “buenos modales” y el “guiaje” restrictivo del frío. Sin embargo, hay una cierta contraposición entre el sur y el norte de Europa, sobre la cual planea la discriminación humanística

entre la *latinitas* mediterránea y la “barbarie” germánica<sup>177</sup>. Así, el poeta, despidiendo al río, “El joven Rin” (II, 104), allí donde aún “es latino”; lo saluda “con el verbo nuestro y con el espliego azulado del Lazio” —la región donde se enclava la ciudad de Roma— antes de que llegue a su “final sin gloria”. Ahora que “tan sólo [es] río” (es decir, tiene medida humana) y pertenece al ámbito romano, es capaz de ser la imagen de la totalidad: concentrar en torno a sí todo lo afectivamente significativo para el poeta, movilizado por los mecanismos de la analogía:

Donde el Rin es latino me paseo a su margen, ya casi enurbada, y mientras contemplo su ida, yo no la he visto, pero sé que ha pasado una mujer mirándome. Queda su ausencia temblando como un pájaro, o a imitación de una mariposa que, de una en otra orilla, encanta al agua antes de volver a su nada.

La desembocadura del río se identifica con la vuelta al caos. Crespo ignora *olímpicamente*, valga la expresión, la mitología —wagneriana, por ejemplo— relativa al Rin: simplemente no es la suya. Así, las orillas del Canal de la Mancha son “el país del lodo” y, al llegar a él, el Rin deberá ponerse “de puntillas” —pues estará en los Países Bajos— “para suicidar [su] hastío en el mar sin nereidas”.

Los motivos del suicidio y el sin sentido aparecen también asociados al “Viento de Leiden” (II, 99), convertido él mismo en imagen del vacío simbólico: “no viene/ de ni va a parte alguna./Se combate a sí mismo, terco suicida, clama/ contra su propio aire./ Se sabe condenado/ a no ser sino cuerpo/ que al alma desconoce/ o vino que jamás sazonará unos labios, o palabra que nunca se verá en una fábula”. Al ser “incapaz de forma/ humana” es “viento sólo/—y solo—, absurda racha/ de frialdad y

---

<sup>177</sup> En la idea de mediterraneidad de Crespo es puesto en relación con la proporción clásica, de un modo que podría recordar el de los escritores viajeros del siglo XVIII. Entresacamos el siguiente fragmento de *Los trabajos del espíritu* que resume los sentimientos de Crespo frente a su variada “Colección de climas”: “En Suecia y en Finlandia se siente la sensación de que el tiempo no pasa por las cosas y, si pasa, no las hiera. Todo parece nuevo en los países del frío, y cada verano parece recién inventado, parece el primero. Recuerdo la emoción de las primeras hojas primaverales, en Upsala, y de la primera mariposa, después de haber creído que las noches largas eran lo normal, casi lo eterno. Los días largos, en seguida me parecieron igual de naturales; y es que la juventud siempre parece eterna, y aquel clima, aún nevado es joven. Este trópico, en cambio, da una sensación de vejez, de tristeza ajada, a pesar de sus verdores perennes, en cuanto se lo mira con fijeza y profundidad. O en cuanto se miran los detalles. Las frutas, pasados sus dos o tres días de esplendor, parecen, muchas, sexos extraños y macilentos, enfermos. Los árboles son como grandes hierbas: algunos, de tronco grueso, podrían partirse con un cuchillo. Nacieron hace tres o cuatro años y ya son viejos y frágiles. La vegetación lujuriente es una ilusión. Más que lujuriente es lujuriosa. [...] el tiempo templado es el clima razonable, humano. Ni joven en exceso, ni demasiado viejo perennemente. Es el clima áureo; en él las cosas envejecen, pero no se pudren. El tiempo, los años, la ennoblecen, como al oro viejo. No las deja intactas, como en el ártico, ni las envilece, como en el trópico. (Crespo 1999: 161-62)

olvido”, el poeta le niega el honor de elevarse a mito, “llevar/ nombre de dios o de águila/ como los que sacaba/ de sus sacos Homero”.

Desde un criterio más ponderado, pensará el lector que la distinción tajante del poeta entre paisajes dignos de ser mitificados y paisajes excluidos de ese honor, responde a una arbitrariedad. A esto no puede responderse sino que la arbitrariedad es licencia del creador. Conviene, sin embargo, no perder de vista que, mediante esa arbitrariedad, Crespo logra ser original en el enfoque de uno de los temas básicos de la modernidad: la vida sentida como un absurdo. Se distancia de su propio sentimiento de vacío para objetivarlo en el paisaje. Así, el significado de la vida humana no se hace depender de determinaciones del mundo ni del sujeto: es una cuestión de la eficiencia del mito, de los símbolos que median entre uno y otro. Por eso el poeta, a la imagen del sin sentido del “viento de Leiden”, puede contraponer el mito —éste sí eficiente para él— de los vientos homéricos.

Tenemos pues, que, en medio de tantas vacilaciones contradictorias como Crespo despliega a lo largo de *Claro: oscuro* y *Colección de climas*, en ningún momento el problema del sentido último toma una formulación existencialista o neorromántica, puramente circunscrita al yo. El poeta lo asume siempre como un problema hermenéutico. La voz que nos habla en estos versos no nos expone sus vivencias en clave —siquiera figuradamente— biográfica, sino que plantea un problema de interpretación de la realidad. Lo que busca es el símbolo capaz de dotar de sentido a la tensión entre los dos polos: mundo y sujeto que lo contempla. Bien es cierto que esto presupone una fe en un Sentido capaz de conjurar el azar y ordenar el caos. Pero aquí Crespo es claro: “A un poeta no se le debe juzgar por sus opiniones, sino por sus creencias. La creencia es el hombre” (1998: 33) Esa actitud no supone la adscripción a ningún credo concreto. Raimon Panikkar propone concebir la fe como “constitutivo existencial del hombre” y la define sabiamente como “la capacidad del hombre de apertura a algo *más*; una capacidad que no nos viene dada ni por los sentidos ni por la inteligencia”. Desde este punto de vista, “todo hombre tiene fe, cultivada o sin cultivar, sea reflexivamente consciente o no de ello”, por lo que “la división entre creyentes y no creyentes no resiste la lógica más elemental. Es una tradición edulcorada de la distinción insultante entre fieles e infieles” (Panikkar 1998: 42-45)

### 3. DONDE NO CORRE EL AIRE

*Donde no corre el aire* es el libro que inicia el segundo ciclo de los que componen *El Bosque Transparente* y establece un enlace entre la conciencia del mito que se desarrolla en *Claro: oscuro* y *Colección de climas*, por una parte, y, por otra, el advenimiento de la teofanía superadora, en *El aire es de los dioses*.

Aunque nada se nos dice explícitamente, todo hace pensar que “Donde no corre el aire” (II, 155-156) es el lugar figurado al que llega quien toma una perspectiva intemporal y ubicua respecto a la realidad —y ello sin perjuicio de que la denominación se refiera, en primer término a Puerto Rico, isla de la que se suprimen totalmente el viento y los pájaros para que represente mejor el mito del exilio. Desde ese destierro, se evoca a Juan Alcaide, poeta manchego primer mentor de Ángel Crespo<sup>178</sup>, a cuya muerte dedicó nuestro autor el que muchos consideran su primer gran poema: “Un vaso de agua para la madre de Juan Alcaide” (I, 53). A la nostalgia por la figura perdida del maestro se sobrepone una proximidad actual entre la conciencia del poeta muerto y la del poeta que escribe exiliado de la realidad<sup>179</sup>.

Desde el punto de vista que hemos adoptado para el estudio de la poesía crespiana, *Donde no corre el aire* presenta la asunción de un grado más en la conciencia de los límites del lenguaje y en la constatación de que, pese a su contingencia, es irrenunciable en la construcción del mundo y del sujeto. El poeta vuelve la vista atrás sobre su obra para descubrir que no puede reconocerse en ella porque ya no le pertenece. Ahora bien, donde termina el significado del lenguaje empieza la infinitud que abre su sentido simbólico; y, por ello, al descubrir los límites del autoconocimiento alcanzado, no sobreviene la disgregación del sujeto, sino la intuición de su dimensión insondable.

---

<sup>178</sup> El estudio más completo de la relación entre Alcaide y Crespo se debe a Jesús María Barraón (1999) y se basa en cuarenta y seis cartas que nuestro poeta dirigió a su maestro de Valdepeñas entre 1944 y 1951 durante su formación y militancia en el postismo.

<sup>179</sup> El significado más profundo del culturalismo crespiano se percibe en el tributo de gratitud que el poeta nunca deja de pagar a los que considera sus maestros. Profundizaremos en este aspecto en el capítulo III de este estudio, a propósito del monólogo “Eduardo Chicharro”, de *Amadís y el Explorador*.

Por otra parte, en la sección III de *Donde no corre el aire* comienza a desarrollarse uno de los temas característicos de la plenitud y madurez de la poesía de Ángel Crespo: la especulación sobre la luz, como símbolo del Sentido que ilumina la realidad pero que se oculta a la percepción del intelecto humano. En la medida en que hace posible la percepción distintiva de aquello que ilumina, la luz aloja en su seno el misterio de la unidad y marcará el camino ascendente hacia ella.

### **3.1. Aspectos metalingüísticos y metapoéticos**

La colección se inicia con un extraordinario poema en prosa, “Por el metal profundo” (II, 139) que desarrolla alegóricamente la indisolubilidad de la relación entre sujeto y lenguaje. Los cuatro primeros párrafos del texto abundan en la idea de que las dos caras de una moneda son inseparables. La pregunta “¿Quién sería capaz de hacer dos de un destino?” con la que se cierra la especulación sobre la imagen, da pie a otra que desencadena el sentido alegórico del texto: “¿Quién sería capaz de apartarnos a ti y a mí, palabra mía?”. Sujeto y palabra se unen, “por lo no visible, por el metal profundo”<sup>180</sup>. Esa unión “inaugur[a]”, a un tiempo que “repite[e]”, “la más antigua de las acuñaciones”: la palabra es el instrumento con el que el sujeto se construye a sí mismo, pero con el que toma la herencia de la comunidad, y mediante el que se da a ella, trascendiendo al tú y al nosotros: “la moneda que no se gasta, que no se parte, pero se reparte”.

Como dos caras de una misma moneda, sujeto y palabra, son manifestaciones en superficie de un contenido infinito. Así, la imagen de la moneda queda desbordada: “de una cara a la otra, el amor mide sus tamaños. Y siempre crece”, ya que es “moneda viva, infinita” y “nada se niega a sus cifras proteicas” porque posee “todo cuanto existe o pueda existir”.

Conviene tener en cuenta las apreciaciones de Barrajon (2000: 61-62) para ver con claridad la diferencia entre la identidad sujeto/palabra propuesta por Crespo y la que —característica de la posmodernidad— expresaría el nihilismo: “Lo que se es y

---

<sup>180</sup> Nótese que la metáfora visual asocia “el metal profundo” a los valores simbólicos de la sombra como Posibilidad infinita, que acabarán de hacerse explícitos en *Iniciación a la sombra*.

lo que se nombra aparecen indisolublemente unidos ¿Por qué sucede así? ¿Sólo porque el poeta sea un hombre de su tiempo que participa de la idea posmoderna de que somos más el discurso que una realidad, o mejor dicho, que nuestra realidad es sólo la imagen que de ella fabricamos a través de la palabra?” Según Barraión es “justo al contrario”. Admite que “la poesía y el arte en general, desde los años sesenta, son manifestación de ese pensamiento generalizado que todo lo trivializa, pero a la vez, el arte verdadero se alza en ese panorama precisamente como rebeldía ante esa posibilidad[...] La palabra que me nombra es la realidad, pero sólo porque yo soy en la palabra, estoy en esa palabra, me busco a través de la palabra”. Para el crítico que venimos siguiendo, la veracidad se la confiere al arte “la necesidad honda de raíz subjetiva e intelectual”. Así, “Por el metal profundo” correspondería a una crisis, por la cual el poeta “necesita reclamar el papel salvador de la palabra, como algo que da cuenta de sí y de sus deseos de unidad con las cosas que son el universo. La palabra importa porque es la salvación por la cual quedan plasmados los anhelos de ser y de huir de lo que se es”

Coinciden las ideas de Barraión con las vertidas por Javier Blasco sobre las relaciones entre “Crespo y la poesía visual”, recogidas en el mismo volumen colectivo *En Florencia para Ángel Crespo y su poesía* (2000). Según Blasco, “las nuevas tecnologías, el desarrollo de nuevos lenguajes en el mundo de las comunicaciones, la desconfianza deconstruccionista respecto al discurso articulado constituyen el trasfondo común en que se sitúan tanto el origen de la poesía visual como la moderna poética del silencio”. Aunque también “Crespo es consciente y lo es desde fecha muy temprana de que la semiótica moderna[...] se manifiesta en la crisis total de la palabra en cuanto vehículo de algo que se supone más allá de la palabra”, esa conciencia no frena la búsqueda artística. Túa Blesa —a cuya obra *Logofagias* (Zaragoza 1998) se refiere Blasco (2000: 33-35) en términos elogiosos— ha caracterizado una poética del silencio (a la que adscribe las voces de Pino, José Miguel Ullán, Leopoldo María Panero) que corresponde a una escritura que “se percibe abismada a lo inconmensurable, a su imposibilidad misma, al reto de decir, a la vez que dice su negación. Y su imagen es entonces la de un hueco, cuyo fondo es un sin-fondo, que deja a la escritura sumida en una reflexión que la acalla, la dobla la pliega, se la traga” (cit. Blasco 2000: 35). La poesía crespiana, siempre según

206

Blasco, se escaparía de esta definición porque, “si la poesía visual, tan cercana a Crespo, se detiene (se angosta y se anquilosa) en una experimentación que, desde sus dudas respecto a la palabra pretende incorporar nuevos signos a la aventura de la significación; o si la poesía de la logofagia se detiene en la reflexión improductiva (?) [sic] sobre el vehículo verbal; la obra de Crespo, sin ignorar ni despreciar la reflexión o la experimentación, va un paso más allá, empeñada en hacer del lenguaje una vía de conocimiento” (Blasco 2000: 36). Para ello, entendemos nosotros, es imprescindible haber restituido al lenguaje su cualidad de símbolo —y, por ende, al mundo y al *yo*, su dimensión metafísica. Sólo desde esta doble exigencia puede entenderse “Por el metal profundo” como expresión la confianza en la palabra como fundamento de la identidad.

Otro aspecto a tener en cuenta es la posición del poema dentro de *Donde no corre el aire*. Al figurar como prólogo, en una sección aparte, sugiere un carácter de prólogo y epílogo simultáneos. Podría interpretarse que lo que el poeta afirma aquí sea la conclusión del proceso que se desarrolla a lo largo de todo el poemario. Así, en la sección II encontramos dos textos que abordan la misma temática desde la perspectiva del temor: la palabra y el sujeto son las dos caras de la moneda en cada momento, pero queda al margen de su acuñación lo real innombrable. Por otro lado, la moneda ya entregada —el poema ya escrito y publicado— ha dejado de pertenecer al poeta con la misma univocidad que en el momento de la “acuñación”. De ambos modos es hostigada la identidad en la palabra que el poeta acaba de proclamar.

En “El miedo” (II, 143-144) el poeta se habla a sí mismo de la presencia de “algo” acechante, alguien que “nos está velando” y, si causa temor, es porque “no tiene nombre, / ni nunca lograrás ponérselo”<sup>181</sup>. Ese alguien ahora innombrable parece ser el mismo ente que en los primeros libros de *En medio del camino* adquiriría forma de animal fantástico. El sentimiento de desamparo sobreviene cuando el poeta

---

<sup>181</sup> Pese a la falta de aliento de estos versos, el intento por nombrar esa presencia articula toda la poética crespiana, que llegará a integrarse en la conciencia del poeta cuando identifique su dimensión de sombra de lo explícito. Es interesante constatar que el tema del desdoblamiento del *yo* aparece en poemas tan tempranos como el cuarto de los “Sonetos a la Virgen”, de *Primeras poesías* (1993: 57): “Ya no soy yo. Soy otro. Soy tan nuevo/ que no sé si llamarme o esconderme/ soy como nube. Creo que me elevo.// ¿Soy alguien ya? Quisiera conocerme./ Y esta vida sin límites que llevo/ ¿puede estar satisfecha de tenerme?”.

cuestiona su propia confianza en algo que se había dado por definitivo: “Sientes/ que has estado demasiado tiempo/ sin tropezar con una llave/ caída al suelo, con un grito/ que te detenga como una/ mano hostil apoyada en tu pecho”. Se reprocha haberse vuelto “obsesivamente imperioso” e insiste en algo que ya nos había dicho en *Colección de climas*: que su identidad está en la multiformidad del fuego, “cuyo curso alteran la noche y el día,/ el pulso del aire y el pájaro”. Desde esa identidad multiforme también la realidad circundante pierde sus “dimensiones razonables” y se siente la presencia de aquello que no alcanza forma clasificable; de ahí las miradas “que acechan/ desde los umbrales del tiempo”. Desafiar a esas presencias entraña el peligro de “que tus palabras mismas/ puedan devorarse entre sí”, es decir, que la visión del mundo cristalizada en la palabra ya dicha, se desmorone merced al poder de la sombra que la rodea: la realidad que no abarca.

“Tema de Orfeo”(II, 145) desarrolla la otra vertiente del mismo miedo, pero ahora el poeta ya no se refiere a la palabra como entidad abstracta, sino al “temor/ de releer lo que ya [ha] escrito”. Hacerlo representa descubrir los intersticios y huecos del propio discurso. Una vez objetivado, el discurso deja de pertenecer al escritor y entre ambos media una distancia crítica que lleva a “destejer el tapiz tramado / con tanto miedo a las figuras/ que iban revelando los hilos”. Una vez dicha la palabra — en ese modo tan peculiar de *decir* que es la creación poética— la realidad nombrada ya es ajena al devenir en que sujeto y palabra eran las dos caras de la misma moneda: “Ahora[...] ya viven/ su existencia ajena a mis ojos,/ en ese país o desierto/ sobre el que se ha parado el sol”; el poeta teme que “sus ritos/ insospechados [...] tal vez/ sólo pretenden desterrar[lo]”. En esta situación late el temor de ser vencido por lo innombrable que aparecía en el poema anterior: miedo “de hallar lo que había perdido, de encontrarlo entre las grietas/ —visibles solo para [él]—/ que forma el envés de los versos”.

En consonancia con esta forma de situarse ante la propia poesía ya escrita —ajena, por tanto, en cierto modo—, “Con hilo blanco”(II, 146) presenta el quehacer poético actual de la manera más modesta posible. El “hilo” que “ensartaba” las palabras como en un “collar” (en el “Homenaje a Cabral de Melo” I, 146) ha pasado a ser un “hilo blanco” que “hilvana” las palabras nuevas “que caen en mis rodillas”, subrayando, de este modo, la nueva voluntad de ser provisional, opuesta a la



construcción de enunciados perdurables. Con las palabras, el poeta hilvana también “sustos,/ caparazones y fracasos”, y “cuanto no es por sí sólo/ nada que valga un nombre”, y, por no tenerlo, “atormenta en las tardes inmersas/ bajo un dios demasiado alto” para ser conocido o contemplado. La humildad del nuevo “hilvanar” respecto al “tejer” (implícito en la metáfora del tapiz de “Tema de Orfeo”), no supone sin embargo, la renuncia a captar con el lenguaje lo inefable.

Aunque provisional y limitada, la palabra trasciende a cada individualidad humana como “moneda” que se “reparte” y también como edificación levantada sobre el suelo común del lenguaje en la que otros pueden “refugiarse”. El poema “Sobre el alma” (II, 166) trata indirectamente este tema. El alma —la identidad— es producto de su propietario, “se edifica” de diversos modos (“como un palacio, lo mismo/ que un chamizo, que una tienda”). A partir de lo único que “se nos da” (“suelo/ tan sólo —roca o arena, tierra seca o pantanosa”), “nuestro esfuerzo”—dice el poeta— “la levanta con su espuma”. La trascendencia de la palabra —ahora entendida como habitáculo— es doble. En primer lugar, es un legado que “será — después de partir/ el desconocido artífice—/ refugio a cuantos un alma pugnan por fundar”<sup>182</sup>. Una vez construida, el alma ni sirve de habitación permanente a su propietario y constructor, ni es acarreada por él; se convierte en residencia de paso

---

<sup>182</sup> El poema no hace ninguna referencia directa al lenguaje, pero dentro de la consideración que estamos dando a su poesía, podríamos interpretar que la constitución del alma a que se refiere Crespo parte del lenguaje. Podemos remitirnos a Aristóteles para iluminar la imagen crespiana del alma como edificación levantada sobre “el suelo” del lenguaje y convertida luego en herencia y “refugio”: “La razón por la que el hombre es un ser social más que la abeja y cualquier otro animal gregario es evidente [...]: la voz es signo de dolor y de placer y por eso la tienen también los demás animales, porque su naturaleza llega hasta tener sensación de dolor y de placer [...] Pero la palabra es para manifestar lo conveniente y lo dañino, lo justo y lo injusto. Y esto es propio del hombre, frente a los demás animales: poseer él sólo el sentido (*aisthesis*) del bien y del mal, de lo justo y de lo injusto y de los demás valores, y la participación comunitaria de todo esto es lo que constituye la casa y la ciudad” (*Política*, I, 1253<sup>a</sup> 78; en Lledó 1998: 172). Como señala Lledó, desde “el lenguaje adquirido, la lengua materna se hace en nosotros mismos lengua matriz, principio y origen, fuente de significatividad, en la que no importan tanto los significados que recogemos, cuanto los significantes que emitimos, y con lo que acabamos modificando esos significados[...] en un discurso personal” que puede asimilarse al “alma edificada” sobre el suelo que “se nos da”. El sentido en que el discurso del alma puede considerarse refugio a los constructores venideros, nos lo aclara también Lledó (1988: 149): “La creación de un lenguaje interior, la consolidación de una estructura mental, el cultivo del pensamiento abstracto es esencialmente lenguaje, la lucha por recrear continuamente los principios de verdad y justicia, libertad y belleza, generosidad, marcan el camino del progreso y la convivencia. Y eso es, a su vez, cultivo y cultura de la palabra, revisión del inmenso legado escrito, que no es otra cosa que pensar con lo pensado, desear con lo deseado, amar con lo amado. En definitiva, soñar con

para otros constructores. En segundo lugar, el esfuerzo por construirla ha de servir como justificación de la propia vida<sup>183</sup>. El “desconocido artífice”, al partir, lleva “polvo/ en los pies” y “aroma de cal y flor en las manos”, que se convierte en “signo a los callados jueces/ de que tuvimos un alma”. Crespo sugiere, pues, que hemos de ser juzgados no por la perfección de nuestra identidad, sino por el esfuerzo puesto en construirla —teniendo presente que ha de ser refugio para otros: aporte a la obra de civilización.

### **3.2. Sobre la luz**

Como hemos anunciado, a partir de la sección III de *Donde no corre el aire* el símbolo de la luz se convierte en uno de los temas capitales de la obra de Ángel Crespo. La forma de tratarlo se relaciona con el pensamiento neoplatónico y gnóstico, y éste, a su vez, recoge una tradición inmemorial que liga a la luz con el espíritu: su superioridad “se reconoce inmediatamente por la intensidad luminosa”, según Ely Star (cit. Cirlot 1994: 286<sup>184</sup>). Por un proceso de traslación semántica, esa luz espiritual se convirtió, según tradición mucho más reciente, en la luz racional que sustenta la metáfora “Siglo de las Luces”. La trascendencia de la luz espiritual respecto a la contingencia de toda opinión humana se desplaza, en manos de los ilustrados, hacia la Razón con cuyo proceso de análisis se espera dar cuenta total de la realidad. En cambio, para Crespo —como para el Areopagita o para Ficino— la luz desborda los límites de la razón y del lenguaje. Lo esencial de esta concepción neoplatónica ya aparecía en textos tan tempranos como el poema “La pintura” (I, 59-70), pero será a partir de ahora cuando la luz ocupe en la poética crespiana el lugar

---

los sueños de las palabras que duermen en el legado de la tradición escrita, de la tradición oral, y que, al soñarlas, las despertamos, y, al tiempo, nos despertamos nosotros con ellas”.

<sup>183</sup> Barraión (2000: 65-67) ve en este poema “la esencia de la poesía última de Crespo: la de ofrecer el recorrido de aquél que edifica su alma, desde la crisis que la hace nacer hasta el camino por el que se llega a la luz, o lo que es igual, la sombra. Se trata de que los jueces entiendan *que tuvimos un alma*” Para este autor “la obra de Crespo desde *Donde no corre el aire* plantea un conflicto universal, el deseo de ser otro del que en el presente se es”; esta idea parece concordar con las de “camino iniciático” y “proceso de individuación”.

<sup>184</sup> El autor remite esta afirmación a Ely Star, *Les mystères de l'Être* (Paris: 1902)

que le corresponde respecto a la palabra y como símbolo de una comprensión libre de toda determinación.

En “Luz de atardecer” (II, 151-152) el poeta se pregunta por el misterio de la omnipresencia de la luz, que “engaña a los cristales”, pues los atraviesa “sin romperlos ni quemarlos”, y luego “se difunde como un mar/ intocable de cristal”. La luz, como medio, es “más transparente que el frío/ desconsuelo” que proyecta el *yo* sobre las cosas; pese a su transparencia es —paradójicamente— “más abismo que el mar/ que gime a lo lejos,/ de ser grande y de ser negro/ en sus profundas guaridas”. Por su omnipresencia; por ser transparente y contener, sin embargo, el abismo, el poeta se pregunta si la luz “no es Dios, que está en todas partes” y le dirige una imprecación para que se manifieste su realidad de modo inteligible: “¡Rompe, rompe los cristales,/ abandona tu ventaja/ de eternidad o magia/ y así podremos hablar/ —luz o Dios — de igual a igual!”

Este poema es uno de los pocos en que Crespo se refiere a un Dios único — escrito con mayúscula inicial— del cual la luz se convierte en símbolo. Fijémonos que no es éste el concepto de la divinidad que ya ha aparecido en otros poemas y sobre el que se profundizará en *El aire es de los dioses*. Los dioses característicos de Crespo serán manifestaciones diversas de lo sagrado —o si se prefiere, manifestaciones sagradas de lo diverso, en tanto que perteneciente a lo Uno. La misma perspectiva de “Luz de atardecer” se sigue desarrollando en dos poemas que le siguen en la colección: “Noche total” y “Caribbean blues”. Los tres están formados por tres estrofas asonantadas que presentan una serie de preguntas que quedan sin responder, si bien el poema “Donde no corre el aire”, que cierra la sección, contiene, la clave de todo el poemario que lleva su mismo título.

En el poema “Noche total”(II, 153) el poeta se pregunta si la oscuridad es mera ausencia de luz o es un cambio de apariencia de la luz misma: “polvo” que “se acumula en los cristales/ finos, diáfanos, del aire” y “convierte/ lo que era azul y fulgente/ en sollozante negrura”, “¿O es que la luz, ya cansina,/ se enrosca sobre sí misma?”. En “Caribbean blues” (II, 154) la duda se desplaza desde la luz contemplada hasta el contemplador. Toda una serie de interrogaciones preguntan por un “alguien” capaz de percibir la llegada (siempre como precipitación desde la altura —lo cual nos lleva a pensar que seguimos hablando de la luz) de un elemento

contrario al que aparenta ser. La ascensión a la unidad primigenia de los contrarios, se realizará a través de la luz. Ella, que revela lo diverso desde lo Uno, que acaso puede “enroscarse sobre sí misma” y mostrarse oscuridad, debe contener, en cada momento, también el contrario de cada realidad mostrada. Las interrogaciones del poema pueden reducirse a una sola: ¿quién es capaz de percibir lo terrible en lo que parece dulce?: “¿Quién ve el granizo cuando llueve/ al parecer, tan dulcemente? ¿Quién [...]desvía la mirada/ del cielo que le engaña?/ ¿Quién hay que no se deje sorprender?”, es decir, que no se deje seducir por la apariencia. Al responderse, el poeta, que prefiere mantenerse vigilante (“despierto y adrede”), callado y sin entregarse a la seducción de la apariencia, tal como lo hace el objeto mismo de la meditación: “la luz espera y calla/ y en sus pliegues delata/ la nieve disfrazada/ que convertirla quiere/ en tiniebla que miente”. La luz, pues, contiene todo: “en sus pliegues”, la oscuridad (“nieve disfrazada” —lo blanco manifestado como negro) que quiere convertirla en oscuridad con apariencia de luz (“tiniebla que miente”).

Como vemos, precisamente porque la luz simboliza el sentido inextricable de lo que ilumina, el poeta se pregunta si su verdadero contenido no es lo que los sentidos exteriores perciben como su opuesto: la oscuridad. Por ello, “Noche total” y “Caribbean blues” recogen un motivo que ya aparecía en “Ese caballo negro”<sup>185</sup> (II, 16) y que alcanzará un desarrollo metafísico en los últimos poemarios del autor: la dialéctica entre luz y sombra articulará, todo el mundo simbólico de Crespo hasta el final de su *Poesía*.

Las inquisiciones sobre la naturaleza simbólica de la luz se desarrollan en varios poemas de las secciones V y VI de *Donde no corre el aire*. La dirección de la mirada se convierte en un correlato de los sucesivos niveles de intelección, no siempre explícitos en el texto, pero necesarios para entender todo el proceso. Las “Miradas” (II, 165) del poeta “vuelan” hacia una recordada “mata/ sin flor”, convertida en objeto epifánico por haber merecido “coronarse/[...]/ de aquella luz cuyo origen/ se revelaba ocultándose”. La humilde mata es una emanación, por vía de

---

<sup>185</sup> Recuérdese que del “caballo negro” se dice que “se resbala, por misteriosos puertos, debajo de la luz” y se identifica con “ese incesante don de la claridad que, sin embargo, ciega en los llanos y en los mares con su exceso de luz”

la luz, de un mundo superior: “tras arrancarla/ allí luce todavía”: su verdadera realidad sobrevive a su materia opaca.

¿Puede aspirarse a mayor revelación que la realidad iluminada? “El pabilo” (II, 168) y “Aunque le pregunte al aire”(II, 169) muestran la imposibilidad del ojo humano —de la mente— para mirar directamente a la luz —a lo Uno—. En “El pabilo”, la metáfora tiene proporciones cotidianas. El poeta “enciend[e] una vela para/ ver[se]”, pues necesita luz para tener conciencia de sí mismo y de “lo que [le] rodea”. Ambos términos, gracias a la luz, surgen de lo indiferenciado hacia lo distinto “como un mar que va cediendo/ extensión y fondo”. Lo que el poeta ve —aún no sabemos dónde— es “como/ un aire que quiere abirme/ sus caminos mas ocultos;/ lo mismo que un bosque /de ramas y hojas transparentes”<sup>186</sup>.

La diversidad aparente de los seres es una proyección de la luz; en el interior de ella, de donde proviene lo diverso, eso mismo se contiene como unidad: “lo distinto cede, el mar/ se puebla de árboles y aves, el aire es ya continente”. Pero “cuando todo comienza a ser luz”, el poeta no puede resistir la absorción de la unidad: “apago el pabilo, todo/ vuelve a su paciencia triste”, incapaz de “seguir mirando/ al interior de la llama”<sup>187</sup>.

En “Aunque le pregunte al aire” (II, 169) la metáfora lumínica tiene proporciones más amplias, solares; el poeta recorre de modo inverso el camino de la luz. Como otras veces, nos abandona a nuestra pericia sintáctica para descubrir, al final del texto, un sujeto no nombrado y que —quizá puede deducirse— es Dios descendiendo por la luz. La búsqueda de la revelación no se inicia ahora en la “mata iluminada”, sino en la voluntad de dirigir la mirada hacia lo invisible, lo transparente. “El aire”, así, “se convierte en una calle invertida” que procede de “un río/ de libros, rostros, pañuelos”, que, a su vez, se origina en “una esbelta torre” que asciende “y se troca en arcoíris” y, más allá, “en escala”. Por ella “desciende una/ luz vertical y

---

<sup>186</sup> Recuerda Cirlot (1994: 102) que el bosque, en la medida “en que oculta la luz del sol, resulta potencia contrapuesta a la de éste”. El hecho de que sea “transparente” indica que las realidades particulares dejan de interponerse entre la mente del poeta y la luz que las hace comprensibles.

<sup>187</sup> Debe ser notado el contraste entre el tiempo presente mantenido a lo largo de todo el poema, y el pretérito distanciador de la última oración (“no pude seguir mirando”): si el poeta hubiese alcanzado la unidad vislumbrada, el poema no hubiese tenido lugar, pues la palabra constata la distancia entre la conciencia y el mundo.

amarilla/ por la que camina”... ¿Quién?, se pregunta el lector. Alguien innominado al que sólo se alude negativamente: “y ya no lo vuelvo a ver,/ aunque le pregunte al aire”, después de haber cerrado los ojos “para no cegar[los]”<sup>188</sup>.

Asumir la limitación que supone no poder acceder al centro desde donde irradia la luz, lleva al poeta a asumir también de un modo distinto las angustias que había formulado en la sección II de la colección. Algunos poemas de las secciones V y VI contienen un lectura dialéctica de aquellos otros del inicio. Si en “Tema de Orfeo” (II, 145) Crespo expresaba su “temor/ de hallar lo que había perdido” en “el envés de los versos”, en “Un silencio” (II, 172) Crespo afirma: “las palabras que no he dicho/ pacificadas, descansan/ en el limbo en que luz y sombra se dan la mano”. Lo no-dicho ya no son aquellos “gestos hostiles [...] /convertidos en lluvia/ que nunca acaba de caer”; ahora es concebido como parte de una totalidad de silencio que abraza a las palabras sí emitidas, de un modo semejante a como luz y oscuridad no se oponen en su origen. En un caso y en otro, lo que Crespo hace es unificar realidades que el lenguaje (y, de resultas, la experiencia) concibe como opuestas. El silencio ahora es “como un agua/ profunda, que deja ver las piedras claras del fondo” invita a “dejar la ropa/ llena de polvo en la orilla” y “serse” “transparencia sin más límites que el cauce”. Las palabras que el poeta no ha dicho, “dudan entre junco y alga”: entre manifestarse afuera, o continuar sumergidas en ese silencio general.

Si en los poemas anteriores, la luz era el elemento que desbordaba toda palabra y toda percepción parcial, en “Como los inocentes animales” (II, 175) luz y palabra se identifican. Aunque la luz desborde a la palabra, los hombres son llamados a la luz por la palabra, cuya dignidad, según ya explicamos, consiste en ser testimonio del sentido unitario que la luz representa<sup>189</sup>. En la exposición de Ficino (1970: 370),

---

<sup>188</sup>González Ródenas (1999: 193), haciendo también una lectura conjunta de “El pabito” y “Aunque le pregunte al aire”, advierte que en “el apresurado final de ambos[...] el poeta se presenta incapaz de mantener sus visiones y concluir satisfactoriamente el proceso de inmersión en la luz, un proceso de purificación, en su caso truncada, que guarda evidentes similitudes con el simbolismo de la mística”. Estos textos, por tanto, plantean enfoques sobre los que se volverá en colecciones posteriores de *Poesía*: la unificación de la mirada —de particular importancia en *El Ave en su Aire*— y la contemplación del origen de la luz, en *Ocupación del fuego*.

<sup>189</sup> Recordemos que, según Cassirer (1998, I: 66), el “complejo de sentido” que aflora en el lenguaje “no se nos revela mientras nos conformemos con aprehender el ser Uno en forma fragmentaria, despedazado en una multiplicidad de cosas particulares, sino sólo cuando lo contemplamos y aprehendemos como un todo viviente”

es clara la jerarquía de las potencias divinas y humanas que expresa el trayecto descendente de la luz; el hombre debe recorrerlo en sentido inverso, partiendo de la luz sensible de la visión y mediante la luz del intelecto que expresan las palabras:

Respondet rursus [mens] Deum esse lucem « in qua tenebrae non sint ullae » id est formam in qua nihil est informe, formositatem quoque in qua nihil est deforme. Deus certe sicut mens quae radius eius est monstrat, lux est invisibilis, infinita ventas, veritatis cuiusque rerumque omnium causa, cuius splendor, immo potius umbra est lux ista visibilis atque finita causa visibilium. Quoniam vero lucis veritatisque natura est, ut caeteris alia vere declaret, Deo cuncta per se vere clareque conspicua sunt. Perinde ac si visibilis lux cum sit colorum visibi. liumque fons seipsam intueatur tamquam omnicolorem, atque in se colores omnes sensibiliaque omnia videat<sup>190</sup>.

“Como los inocentes animales” ante el fuego, los hombres nos asustamos del brillo interior de las palabra, porque, en cuanto animales, somos “hijos, al fin y al cabo del silencio” y tendemos a la oscuridad del inconsciente. Sin embargo, no podemos huir, porque “de dentro del fuego nos contempla/ la salamandra ambigua/ que habita el interior de las palabras”. La referencia al bestiario tradicional identifica palabra y fuego. No somos llamados a la unidad del caos primitivo del que participa el inconsciente prelingüístico, sino a la unidad de la trascendencia supralingüística que expresa la luz. La luz nos llama a través de las palabras y nos invita a trascenderlas para encontrarla<sup>191</sup>.

Desde esta perspectiva, aquella “existencia ajena a mis ojos” de los versos antiguos, puede verse, en cambio, como “La luz ajena” (II, 176). Reconoce el poeta

---

<sup>190</sup> Traducción francesa de Bertrand Schefer (en Ficini 1998: 22-23): “L’intellect répond que Dieu est lumière dans laquelle aucune ténèbre n’existe, c’est-à-dire une forme (*forma*) qui ne contient rien d’informe et une beauté (*formositas*) qui ne contient rien de difforme. Dieu est de toute évidence, come le montre l’intellect qui est son rayon, une lumière invisible, l’infinie vérité et de toutes choses, dont la splendeur, ou plutôt l’ombre est cette lumière visible et finie, cause des choses visibles. Or, puisque la nature de la lumière et de la vérité est de révéler réellement les choses les unes aux autres, Dieu perçoit ainsi clairement et véritablement chaque chose par soi. Comme si la lumière visible, qui est la source des couleurs et des choses visibles, portait ses regards sur elle-même comme sur une lumière de toutes les couleurs, et voyait en elle toutes les couleurs et toutes les choses sensibles”.

<sup>191</sup> Tal como aquí se insinúa —ya lo advierten Blasco (2000) y Barrajón (2000)— la poética crespiana del silencio no expresa desconfianza hacia el lenguaje, sino la necesidad de trascenderlo. Recuérdense también las palabras de Lanz (2001: 629) comentadas en la Introducción (2.2.4): “en el silencio absoluto no hay espacio para el lenguaje, no hay posibilidad para el hecho poético; es más, [entendido como lenguaje del absoluto] la existencia del silencio implica la del lenguaje, y sólo dentro de éste o frente a él adquiere sentido”. Esta temática alcanzará formulación aún más compleja en el “Segundo libro de odas”, de *El Ave en su Aire*.

que a “los libros que un día” escribió “los querría empujar hacia el rebaño o la feroz manada”; pero ello es imposible, porque se han hecho “luz ajena”, pues han cumplido el designio expresado en “Sobre el alma” (II, 166) de servir de refugio a “los que un alma pugnan por fundar”: “quedan [...] entre luces y sombras amansados,/ esperando la voz que ha de ponerles, para siempre, nombre”. Poner nombre definitivo a las palabras del poeta: reintegrarlas al Verbo totalizador idéntico también a la luz y al silencio supralingüísticos.

En el polo opuesto al centro invisible de donde nace la luz se sitúa el cuerpo opaco de las piedras que, por ello, se hacen símbolo de la opacidad de la materia primera que ha de someterse al proceso de espiritualización. En “Consolación primera” (II, 167) el poeta se concibe a sí mismo —aspecto consciente de la realidad— como “sueño de lejanas piedras”, de una conciencia más elemental y primitiva que *conoce* lo que no puede ser concebido porque no tiene designación lingüística: “cuanto me ignora y es,/ pues no lo tiene [se refiere al nombre], anterior/ a los dioses y al deseo”

Si la luz no permite ser mirada porque ciega, las piedras, en el extremo contrario, totalmente opacas, también son impenetrables a la mirada humana, de ahí que sean un símbolo de lo inconsciente. En “El pedregal” (II, 178) Crespo se pregunta de qué es manifestación el plano estrictamente material —mineral— de lo existente: ¿“restos de algún naufragio/ trances sin nombre”?; “detrás de ellas habrá un paisaje abierto/ o soledad tan solo”. El poeta prefiere quedarse con la duda; no se atreve “a dar un paso más/ hacia lo que [le] engaña revelándose”. Lo manifestado como fenómeno es revelación y engaño a un tiempo, como corresponde al aspecto fronterizo de la realidad contemplada como símbolo, porque no puede colmar el afán del poeta, que es afán de unidad.

En consecuencia con este planteamiento, el poemario se cierra con un elogio de la docta ignorancia, que promete nuevos caminos de interiorización. “Ignorancia de otoño” (II, 179) empieza con una afirmación paradigmática: “para ignorar hay que vivir”. El objeto de la vida no es acumular conocimientos, sino albergar la ignorancia. A pesar de que se sabe en proceso de maduración, el poeta reconoce que “todavía no asoman/ amargos los gajos abiertos/ que oculta [su] temor”. Ese temor es causado por lo que el poeta sabe o cree saber, incluso si se formula como desengaño. “Sabes ya

216



que la lluvia/ no importa, que nada vale el plazo/ de la espera”. Sospecha, incluso, que el pensamiento consciente causa el temor, porque es también la causa de percibir la realidad como sucesión temporal: “¿Transcurren, pues, las estaciones/ o eres tú, tan absorto, el tiempo?”. Los conocimientos, pues, son un obstáculo para la sabiduría buscada, superracional y supralingüística: “ignorar es el alimento/ del hombre —el de esta brisa/ que no se sabe aire”<sup>192</sup>.

---

<sup>192</sup> Como veremos en el Capítulo IV, el “Segundo libro de odas” reformulará la dialéctica entre sabiduría e ignorancia, poniendo en claro el carácter quimérico de la última.

## 4. LIBRO DE ODAS

Los dieciséis poemas del *Libro de Odas* suponen un nuevo paso en la profundización de los temas que se despliegan en *Donde no corre el aire* y culminarán en *El aire es de los dioses*. Sin embargo, el título de la colección nos advierte de la personalidad propia de la misma. Por primera vez Crespo presenta un libro poniendo en primer plano el género al que adscribe los poemas en él reunidos. Ahora bien, no es el rigor estrófico lo que define a la oda, sino una temática y, sobre todo, un tono. El mismo Crespo, cuando aún no había terminado el poemario, se refería al mismo calificando a sus poemas como “muy exaltados en el sentimiento y muy contenidos en la forma”, en busca del “equilibrio deseable” (cit. Del Villar: 1978).

Las peculiaridades formales del libro, incluido su tono exaltado, traducen la progresiva asunción de las limitaciones del lenguaje para servir como órgano de conocimiento del mundo y de la estructura del propio *yo*. Quizá lo más evidente en una primera lectura de conjunto es la abundancia creciente de referencias a los dioses, directamente nombrados. Con ellas, el poeta delimita el ámbito de lo sagrado y logra invocarlo para rogarle que se haga activo y le ayude en la superación, a través de la palabra, de los límites que experimenta en su ser. Esta constatación nos aconseja detenernos sobre el significado de los dioses crespianos, antes de abordar la lectura de las dos últimas colecciones de *El bosque transparente*.

### 4.1. Los dioses de Crespo: numinosidad vs. “paganismo”

Hasta ahora, el poeta se había referido a los dioses casi siempre en tercera persona. Como personajes que objetivaban cualidades esenciales de la naturaleza, o estados de ánimo, transformados en fuerzas autónomas de origen desconocido. Dicho de otro modo, los dioses, hasta ahora, estaban subordinados a la concepción de antiguos o nuevos mitos; pertenecían a un mundo pensado como eterno, inaccesible

al hombre, pero descrito con lenguaje humano. Ahora, en cambio “dios” y “diosa” van a ser términos con los que el poeta, desde el lenguaje, se dirige a lo inefable y lo invoca.

El lenguaje común es vehículo de tantas ideas preconcebidas respecto a las cuestiones religiosas que estamos obligados a ser cautos y contemplar todas las implicaciones que se derivan del intento de hablar de lo divino. Una de las ideas tópicas a que nos referimos consiste en etiquetar de “paganos” o “paganizantes” a los autores que hablan —en plural y con minúscula— de “dioses”. Para Balcells (1990: 60), por ejemplo, ocultismo y paganismo van juntos en la poesía crespiana. El término “pagano” no es un sinónimo neutro de “politeísta”, sino un vocablo cargado de historia e indefectiblemente lleno de connotaciones de signo contradictorio. Así, el *Diccionario de la Real Academia Española*, todavía en su vigésima primera edición, identifica “paganismo” con “gentilidad” y considera que el adjetivo “pagano” se aplica a los “idólatras y politeístas y a todo infiel no bautizado”. El catolicismo rancio que rezuman estas definiciones, fue contestado por quienes, asumiendo el sesgo “anticristiano” de lo pagano, convirtieron el término en emblema de rebeldía, a base de oponer al ascetismo cristiano la sensualidad “humana” de los mitos grecorromanos. La alusión moderna de una pluralidad de dioses, es a menudo es una forma de proclamar la “muerte de Dios”. Así, desde finales del siglo XIX el paganismo ha quedado culturalmente relacionado con el hedonismo y, más modernamente, con el vitalismo. Particularmente, desde su puritanismo religioso, la sociedad victoriana y eduardiana calificó de “paganos” a los artistas que adoptaron el sensualismo como bandera de rebeldía: Wilde, Lawrence de Arabia, D.H. Lawrence, Foster.

Por otro lado, la historia del arte occidental ha hecho hincapié en la idea de que la representación de los dioses griegos y romanos es, principalmente, la aseveración del canon de la belleza física humana. De esta suerte, la modernidad ha soslayado en buena medida el aspecto sagrado y trascendente de la religión griega. Por ello, la siempre lúcida María Zambrano, en su ensayo *El hombre y lo divino* (1998), llama “paganización” al proceso de desvirtuación del potencial simbólico que sufre la religión romana bajo la presión del cristianismo y de los pueblos bárbaros. Y afirma que “al preguntarnos en momento nada alejado del presente ¿qué

son los dioses? nos hemos contestado con lo que eran cuando ya no eran dioses, cuando andaban vagando en busca de una sede, destituidos de su función” (Zambrano 1998: 226).

Conviene tener presentes estas reflexiones para captar la singularidad del pensamiento poético crespiano sobre los dioses. No hay en él, a nuestro juicio, una voluntad de contestar al ascetismo de las religiones abrahámicas con una exaltación de los aspectos sensoriales de la relación con el mundo, del modo en que, desde Nietzsche, se manifiesta en autores como Gide o, reforzando el factor esteticista, en Rémy de Gourmond y el primer Oscar Wilde<sup>193</sup>. Tampoco es el principal factor la recuperación de ninguna tradición mítica concreta desde un interés culturalista o puramente estético. En este sentido subraya Martínez Sarrión (1984) que su “dicción epifánica”, aun cuando se abreva en los mitos clásicos, se sitúa “en las antípodas del innoble pastiche con que nos machaca [...] la poesía española ¿joven? de estos años”; de ahí, también, que Molina Campos (1985) vea, en “la atmósfera del poema e incluso [en] el léxico, un carácter de representación más intemporal que fácilmente clasicizante”. Según opina Martínez Sarrión (1984), la manera crespiana de concebir a los dioses se hace eco de “la riquísima reelaboración que [los] mitos [clásicos] experimentaron en la poesía europea de la primera mitad de nuestro siglo” en manos de escritores como Rilke, Char o Juan Ramón Jiménez.

#### ***4.1.1 Politeísmo y monoteísmo***

Cuando el “politeísmo pagano” no queda reducido a un hedonismo secular, a menudo se considera que la contraposición entre “dioses” y “Dios” implica grados de conciencia distintos: los “dioses” serían protagonistas de mitos tan diversos como el mundo, pero sólo la concepción monoteísta intentaría aprehender el universo como

---

<sup>193</sup> Son elocuentes los comentarios de Crespo acerca del paganismo de este autor, consignados en su diario con fecha 10 de septiembre de 1979: “Acepto de Oscar Wilde su defensa de la libertad y su obra a favor de las clases desheredadas. Acepto sus contradicciones, su moralismo de hombre aparentemente inmoral. Pero no es una contradicción: es que su moral es otra, y fuerte. No acepto su visión, sólo hedonista, del paganismo porque me parece un simple pretexto para justificar ante los demás una pederastia que él ya había justificado en su fuero interno, que es lo que importa” (Crespo 1999: 338)

esencia única<sup>194</sup>. En esta línea, al definir “politeísmo”, Eugenio Trías asegura en su *Diccionario de espíritu* (1996: 136-137) que “en su primera *revelación* (anterior a la *reflexión* que sobre ella puede tramarse) todo panteón religioso aparece diversificado en una multiplicidad de aspectos de lo divino”; cada dios particular es, así como “una *mónada* (cit. el sentido de Leibniz): una *representación* del mundo a partir o desde la particularidad (plural) de un determinado “punto de vista”(desde la cual la totalidad que constituye el mundo aparece unificada en y desde la afirmación de dicha perspectiva, cuyo correlato es el mundo bajo un *aspecto* determinado)”.

Incluso sin ser especialistas, podemos observar cómo se concreta la emergencia de una Unidad superior a la diversidad de dioses en diversas tradiciones religiosas. En unos casos se deberá al desarrollo místico de la misma religión, en otros, a la reflexión filosófica sobre el sentido los mitos. El Brahma de las Upanishads se revela no sólo anterior en generación a los demás dioses védicos, sino superior a ellos en trascendencia, como lo prueba el desconocimiento demostrado por éstos últimos en la *Kena Upanishad*. Por otro lado, la misma tradición sagrada hindú reconoce la identidad consustancial en el culto a los dioses y a un Dios único. En el *Bhagavad-Gîta* IX, 23, Brahma —hablando por boca de Khrisna, al héroe Arjuna— le advierte: “incluso aquellos que adoran con fe otras divinidades, a mí es a quien adoran” (Martín ed. 1997: 181). Y, en otro pasaje, (IV, 11) afirma el Omnipotente: “En la misma forma en que ellos se acercan a mí, respondo a sus demandas”, y concluye: “los seres humanos, en todas las direcciones, siguen siempre mi sendero” (Martín ed. 1997: 99).

Dentro del ámbito católico, aún hoy podría parecer revolucionario el reconocimiento de la esencial equivalencia entre el culto monoteísta y el politeísta, y sólo planteable en el contexto de las últimas décadas de ecumenismo. Por ello sorprende tanto el agudo análisis comparativo de que es capaz Cornelio Agrippa

---

<sup>194</sup> Recordemos que, en opinión de Cassirer, la unidad de lo existente aparece como horizonte con la pregunta sobre el origen de los dioses: “toda diversidad, particularidad y disipación de la actividad divina cesa tan pronto como la conciencia deja de considerar esta actividad desde el ángulo de los objetos sobre los cuales se extiende para considerarla desde el ángulo de su origen”. Entonces, “la multiplicidad de la mera actividad se convierte en la unicidad del crear, en la cual se pone de manifiesto cada vez más definidamente la unidad de un principio creador”. Según el mismo autor, ello justificaría la evolución de los politeísmos hacia la intuición de un Dios único, postulado en términos de omnipotencia y bondad (véase Cassirer 1998, II: 269).

(1486-1535), desde la convicción —propia del humanismo platónico anterior a Trento— de la existencia inmemorial de una *prisca theologia*, previa a la revelación cristiana, pero valedora de sus mismas verdades esenciales. El fragmento de su *Filosofía oculta* (1510) que citamos a continuación<sup>195</sup> tiene el interés añadido de sus referencias a concepciones monoteístas atribuidas a autores antiguos:

Es así que los teólogos de los gentiles, que se manejaban con grandísima prudencia, honraban a un solo Dios bajo nombres diferentes y también bajo ambos sexos. Los hombres mortales, dice Plinio, agobiados de penas y trabajos hicieron muchos dioses de un Dios, para recordar su debilidad, a fin de que teniendo muchos dioses para repartir y escoger, como en porciones, cada uno buscase el favor de aquél que más necesitase[...]. Esa diversidad de tantas especies de divinidades provino de la divinidad y confusión de los hombres, que necesitaban recibir gracias en cantidad y de muchas especies según sus necesidades; pero sólo hay un Dios, soberano dispensador de todas las gracias y cosas. Por eso Apuleyo en su libro del Mundo, dirigido a Faustino, habla de esta manera: “Sólo hay un dios, una sola divinidad, pero se le acuerdan muchos nombres a causa de la multitud de aspectos por cuya diversidad adopta muchas formas”. Y Marco Varrón, en su libro del culto de los dioses, dice. Así como todas las almas se reducen a una sola Alma del Mundo o del universo, de igual modo todos los dioses se relacionan con un solo Júpiter que, al ser por doquier el mismo Dios, es adorado bajo el nombre de diferentes divinidades y poderes”. Es preciso, pues, saber intelectualizar perfectamente las propiedades sensibles, por medio de una analogía secreta; quien quiera entender los himnos de Orfeo y de los antiguos magos hallará de este modo que no difieren de los arcanos cabalísticos ni de las tradiciones ortodoxas. Los dioses que Orfeo llama Curetes e incorruptibles, Dionisio los denomina poderes. Los cabalistas los asignan a la numeración *pahad*, es decir, el temor divino; de modo que lo que en la cábala se llama *ensoph*, Orfeo lo llama noctem, noche; Tifón en Orfeo, es el mismo que Zamael en la Cábala.

(Cornelio Agrippa 1994: 266)

#### 4.1.2. *Unidad y pluralidad en la concepción crespiana de lo divino*

Advierte Molina Campos (1985) que, en *El Bosque Transparente*, “el misterio se organiza gnoseológicamente, se erige en categoría y se concreta en deidades que acaban siendo un solo dios [sic]”. Por lo expuesto en el apartado anterior, los dioses de Crespo serían en primera instancia, mensajeros de la Unidad que el poeta intuye y sabe inaccesible directamente. Lo primero que llama la atención es que no tengan nombre que los distinga en su pluralidad —infinitud, quizá—. De ello se sigue que no

---

<sup>195</sup> Trabajamos con la versión española de Héctor V. Morel (Buenos Aires: Kier 1994<sup>4</sup>).

tienen, por lo general, una personalidad diferenciada ni protagonizan relatos con pleno desarrollo; eran mucho más activas las figuras teriomorfas de *En medio del camino*. En la mayoría de los casos, Crespo sólo señala la presencia de los dioses, bajo las apariencias, en el mundo.

Esa presencia no deja de ser muy significativa. Según María Zambrano (1992: 222), “antes que la función propia de cada uno de los dioses —su referencia a la vida humana— existe una función genérica, propia de todos: función ejemplar que es su sola presencia”. “Al manifestarse —dice la autora— inducen a los hombres a hacerlo, a salir de ese laberinto que es la vida antes de entrar en la cultura”. Así concluye que “la presencia de los dioses atrae a los hombres hacia la luz”, abriendo, cada uno, “un camino en el arcano inicial, en el “lleno” [de la plenitud arcana], que es originalmente la realidad que rodea al hombre”. Su presencia abre un camino “y la vida humana puede desenvolverse, encontrando un hueco que es a la par una guía, [...] por donde se puede transitar, ir hacia alguna parte”. Sin esas representaciones tutelares del Sentido, el hombre “está cercado y perdido a la par en un contorno lleno, hermético, inaccesible, sin camino”.

Así pues, gracias a la ausencia de atributos distintivos, en los dioses de Crespo se reproduce *ab initio* el movimiento que lleva al hombre a enfrentarse con lo sagrado y otorgarle una forma —cifrada en el nombre— para poder comunicarse con ello esa dimensión. Como señala Ana Hatherley hablando de *El aire es de los dioses* (1997), se trata de “uma espécie de re-pregrinação às fontes mais profundas da nossa cultura e da nossa sensibilidade, num momento em que a história contemporânea atravessa mais uma das suas crises de descrença, de incerteza, de angústia do nada”. En palabras de Bonet (1989: 132) “el *paganismo* que puede hallarse en la poesía de Ángel Crespo [...] es más que un signo de rebeldía; expresa en último término un acercamiento a lo sagrado y un deseo de absoluto”.

María Zambrano ha descrito con gran viveza —y desde posiciones afines a las que ya conocemos de Cassirer— el impulso que lleva a los hombres a crear dioses. Su explicación permite comprender a los númenes como formas otorgadas por los poetas a estados de conciencia nacientes. Por ello, cabría pensar que la significación religiosa de estas figuras pudiera ser la misma, tanto si el poeta alcanza el rango de profeta para una comunidad, como si, por el contrario —según sucede en la moderna

sociedad secularizada —, los dioses sólo iluminan a una visión que se *individualiza* de las estructuras colectivas heredadas. Los dioses de Crespo, por tanto, no pueden ser reducidos a meras invenciones retóricas y deben, en cambio, considerarse como una respuesta —artística e individual— a una cuestión indudablemente religiosa. María Zambrano la plantea del siguiente modo:

¿De qué pueden nacer los dioses? Sería un grave error plantear así el problema. Los dioses no nacen, no se manifiestan un día, sino que están ya ahí; han estado siempre, es su forma lo que les viene dada por el hombre. Su presencia oscura preexistía a su imagen, que es lo que el hombre griego, tan dotado para la expresión, tan necesitado de forma logró darles. La estancia de lo sagrado preexiste a cualquier invención, a cualquier manifestación de lo divino. Preexiste y persiste siempre; es una estancia de la realidad de la vida misma. Y la acción de la vida misma es buscar un lugar donde alojarla, darle forma, nombre, situarlos en una morada para así él mismo ganar la suya; la propia morada humana, su “espacio vital”.

La estancia de lo sagrado, de donde nacen las formas llamadas dioses, no se manifiesta un día y otro; es consustancial con la vida humana. El esfuerzo poético griego fue darle definición. Definir los dioses es inventarlos como dioses, mas no es inventar la oscura matriz de la vida de donde estos dioses fueron naciendo a la luz. Sólo en la luz son divinos; antes eran eso que sólo diciendo “sagrado” nos parece dar un poco de claridad. Porque lo sagrado es oscuro<sup>196</sup>, y es ambiguo, ambivalente, apegado a un lugar. Lo sagrado no está enseñoreado del espacio, ni del tiempo; es el fondo oscuro de la vida: secreto inaccesible. Es el arcano.

Y todo lo que rodea al hombre y él mismo es arcano. El hombre es la criatura para la cual la realidad se le da como inaccesible. Pero siempre ha sentido la necesidad ineludible de despejarlo, de abrir camino, de llegar a ello, de que le sea manifestado. Los dioses son las formas de esa manifestación en que el arcano se revela; todo dios, por el mero hecho de aparecer, de tener un rostro y un nombre, de estar de manifiesto es ya benéfico. El arcano se ha convertido en misterio. Y un misterio es algo ya accesible: es la forma en que un secreto, sin perder su condición se manifiesta.

Cuando aparecen los dioses es su forma lo que ha advenido; ella es la novedad. Más la forma es sólo belleza, capacidad de función. Es la función divina lo que queda asegurada y liberada en la forma; la que encuentra en ella su garantía. Al prestarles su forma, el poeta ha colaborado con los dioses mismos, como colabora todo aquel que sirve a una revelación.

(Zambrano 1991: 221-222)

El artista contemporáneo, inmerso en una sociedad que, en cuanto tal, vive de espaldas a lo sagrado, se enfrenta en solitario a lo trascendente y necesita darle una

<sup>196</sup> Será muy pertinente, para comprender el desarrollo ulterior de la simbología crespiana, retener distinción que se hace en este párrafo entre los dioses, como manifestaciones en la luz, y “la estancia de lo sagrado”, cuyo atributo es una oscuridad preeterna.: la poesía de Crespo se encamina hacia la intuición *inmediata* de la misma.



forma nueva, propia, que le permita refundarse a sí mismo como hombre, es decir, en cuanto artista. Y ello siempre ocurre después de un largo proceso de interiorización que pasa necesariamente por un extrañamiento respecto a las formas heredadas. El artista plástico necesita poner en crisis los modos de percepción y de plasmación de formas que ha recibido. El poeta, por su parte, accede a lo sagrado como consecuencia de hacerse consciente de los límites del lenguaje y de los hábitos de pensamiento que condiciona. A tenor de lo expuesto por Zambrano, los dioses innominados de Crespo designarían a lo que está más allá del lenguaje. Las presencias descubiertas por el poeta prestan *forma* a lo indecible, toda vez que sus imágenes tiene función y calidad de límite entre lo determinado (humano) y lo indeterminado (sagrado). Salvatore Lo Bue, en *Origine orfica della poesia* (1983) aborda este aspecto con planteamientos que complementan a los expuestos por Zambrano:

Gli dei ermetici nascono come limite, e como limite de la parola di là dal nome, come necessità del nominare limitato. [...] Tra l'indeterminato e il determinato, il nome è l'origine che si identifica e identifica, il nome sono gli dei che si nominano, nel limite ermetico, nell'ordine che impedisce anche a un dio di oltrepassare i limiti concessi dalle leggi del suo mondo ordinato.

(Lo Bue 1983: 53)

Por todo lo dicho, interpretar las palabras de Crespo sobre los dioses obliga a tener presente el carácter de límite inherente tanto a esas figuras como al discurso que quiere referirse a ellas. Raimon Panikkar, en su ya citada *Iconos del misterio* (1998), advierte que “la palabra “Dios” apunta a un campo semántico de búsqueda y enseñanza radicalmente distinto de cualquier otro [, ya que] no hay parámetros adecuados que nos permitan hablar del “funcionamiento” de esta realidad”. Así, “el discurso sobre Dios es único y, por lo tanto incomparable con todos los demás lenguajes humanos”, y, por tanto, “irreductible a otro discurso”. El contenido de esta designación “es un símbolo y no un concepto”, y por ello “se revela y vela en el mismo símbolo del que se habla”, toda vez que “es tal porque simboliza y no porque es interpretado en un contenido eidético objetivo”. En cuanto discurso, sufre las limitaciones propias del lenguaje, que “siempre es particular y está vinculado a una cultura”; pero, a la vez, intenta trascender esas limitaciones desde la conciencia “de la inadecuación constitutiva de cualquier expresión”: “los hombres no hablan

simplemente para transmitirse información, sino porque tienen la necesidad constitutiva de hablar, es decir, de vivir plenamente participando lingüísticamente de un universo que es a su vez inseparable de la palabra, del *logos*.” Será esta “necesidad constitutiva” la que llevará a Crespo a trascender con palabras nuevas las palabras ya dichas y a comprender en los intersticios del propio discurso “las palabras que no he dicho”. Y ello sin perder de vista que “no se puede hablar de Dios sin un previo silencio interior” y que hacerlo supone desplegar “un discurso que revierte necesariamente en un nuevo silencio”, recobrado conscientemente como “encrucijada entre el tiempo y la eternidad” (véase Panikkar 1998: 17-32).

## **4.2. Libro de Odas (1977-1980)**

En el *Libro de Odas*, la *invención* de los dioses abre la posibilidad de nombrar lo incognoscible; con ello se reafirma el lenguaje como vía de conocimiento y superación, pues, a través de él, puede ponerse en crisis todo lo dado, en aras de una realidad superior, que excede el entendimiento, pero de la que es testigo simbólico la misma palabra *dios*. Podría leerse la colección como un ciclo que se iniciase cuando el autor describe como irreductible la distancia entre el mundo objetivo y el subjetivo, y que terminase cuando expresa el deseo de que la divinidad funda esa separación aboliendo el *yo*. A los dioses, así, se los haría depositarios, tanto de lo nouménico en el mundo, como de un nivel de la identidad propia más allá de la conciencia del *yo* — y sólo intuible a través de la imagen divina, como nos dirá Jung. Si logramos justificar esta lectura, podremos concluir, en su momento, que los dioses del *Libro de odas* ya formulan la pregunta en adelante central de la poesía crespiana, no respondida hasta *Iniciación a la sombra*.

### **4.2.1. Palabras de “ceniza” y “callar de la altura”**

En la primera oda (II, 183), el poeta se dice a sí mismo: “Ahora tan sólo puedes/ desear que esta lumbre/ consuma al mundo”. El espacio simbólico en el que nos movemos sigue siendo el mismo de *Donde no corre el aire*: el fuego purificador

devuelve lo diverso a la unidad de la luz. Ahora bien, la expresión “tan sólo puedes/ desear” denota al poeta consciente de que mientras se mantenga como sujeto contemplador de esa unidad, permanecerá escindido de ella. Y el modo de “enriquecerse” a partir del mundo volverá a ser el mismo que ya ha sido: “puedes reanudar entonces// tu historia de distancias/ y de campos que el sol/ siembra con pausa de oro: / que será tu riqueza”

El pórtico del *Libro* es, como vemos, un tanto desesperanzado, pues muestra al poeta sin más opción que mirar atrás y repetir el proceso. Se abre, a partir de ahora un ciclo de nueva reflexión sobre el sentido de la propia obra desde la doble conciencia del mundo sentido como unidad y de la irreductible distancia en la que, como contemplador, se ve confinado el poeta<sup>197</sup>. Pese a ella, en la segunda oda (II, 184) Crespo se afirma conocedor de la eternidad. De un modo que excede la razón (lo sugieren el hipérbaton constante; las sinestesias y oxímoros del texto). De un modo, por demás, incompleto, pues la “lengua” no ha “gustado”, aunque los “ojos” “ya han visto/ el sabor de la eternidad” que alumbra desde la tiniebla: “luminoso, si oscuro”. El poeta se siente “lúcido de las voces del abismo/ y del callar de la altura”; la realidad circundante se revela límite de un “abismo” al que llegan voces de trascendencia, pero la “altura” de donde proviene la luz que las ilumina se mantiene en silencio. El poeta aspira a una palabra superior en poder, capaz de aunar las “voces” y el “callar” de los que se siente “lúcido”: “sueño con un idioma/ sonoro de silencios”<sup>198</sup>. En contraste con ese signo utópico, la obra escrita se ve como “antología de ceniza” —los restos que deja la “lumbre” del poema anterior— “y de pasos perdidos, en la que apenas cantan/ voces, sino del aire”: sólo reconoce en su poesía el eco del elemento mediador entre el “abismo” de las criaturas y el “callar de la altura” de donde proviene la luz que las trasciende.

---

<sup>197</sup> El poeta se propone superar esta situación de un modo cada vez más consciente mediante la ordenación gnoseológica de su mundo simbólico (en el sentido que apunta Molina Campos 1985), pero se verá abocada nuevamente a ella al final de *Ocupación del fuego*

<sup>198</sup> Nótese que el poema, tanto por su temática del conocimiento inexpresable, como por formulación retórica, basada en el oxímoron y la sinestesia, puede clasificarse como una variación sobre un tema característicamente romántico y simbolista. En concreto, podría encontrarse en el texto el eco de la Rima I, de Bécquer.

La obra escrita es “antología de cenizas” porque su palabra no alcanza a ser “sonora de silencios”, sino, al contrario, al ser enunciada, deserta de ella lo esencial. He aquí uno de los temas que vertebran la obra de Crespo: la necesidad de trascender toda forma realizada, y con ella, todo enunciado. Según el *Bhagavad-Gîta* (VI, 44), “Qui désire connaître le Yoga [es decir, experimentar la divinidad,] va plus loin que la lettre du Véda”<sup>199</sup>, de modo que la negación de todo ser limitado y de toda palabra particulares forma parte de la dinámica de lo sagrado<sup>200</sup>. Por eso, en la Oda III (II, 185) Crespo dice escribir “entre negaciones altas” y aclara que se trata de una altura ideal, “como la esbeltez de un amor,/ no como torres o montañas/ que al fin han de caer”. No nos sorprende esta defensa de la negación, pues conocemos, desde *Claro: oscuro*, la ubicación metafísica de la nada (II, 42 y 44) y el poder taumatúrgico de “La palabra No” (II, 433-34). Podríamos pensar que las otras estrofas de este poema describen lo que se contempla a través del prisma del “no”, pues los términos de la imagen que desarrollan se ordenan de modo inverso a como creemos que se desarrollan. El poeta “escrib[e] bajo la amenaza/ de una luz que consume al fuego/ como a un ramaje, / como el fuego ennegrece el verdor del árbol”. Advirtamos que en esta imagen, la luz no es producida por el fuego, sino que es la luz la que absorbe al fuego, reintegrando en su seno la materia que el fuego ha consumido previamente. Esa es la luz que “amenaza” al poeta con un “amor que [lo] niega” y al que él se siente “dispuesto” precisamente porque lo reconoce como amor: “sus caricias/ destructoras han de salvar/ de la llama [de la muerte absoluta] a mi llama”, o identidad verdadera. Esa negación primera, necesaria para salvarse, anticipa el sabor de la plenitud, pues es “esbelto como las diosas/ después de haber amado”.

---

<sup>199</sup> Acudimos ahora a la versión francesa, poéticamente exquisita, de Sylvain Lévi y J.-T. Stickney (Paris: Maisonneuve, 1976). La versión española de Consuelo Martín (1997), citada más arriba, ofrece una lectura de esta *sloka* menos sugerente para nuestro propósito: “Con sólo buscar el camino de la meditación, se trascienden los actos religiosos”. A falta de conocimientos de sánscrito, inferimos que es más literal la francesa, al contrastar ambas versiones con la inglesa de Sri Aurobindo (Pondicherry, India: Sri Aurobindo Ashram, 1938): “Even the seeker after the knowledge of Yoga goes beyond the range of the Vedas and Upanishads”

<sup>200</sup> Recordemos las advertencias de Cassirer comentadas al principio de este capítulo: “la idealidad de lo religioso no sólo degrada la totalidad de las configuraciones y fuerzas mitológicas, confiriéndoles un ser de orden inferior, sino que también dirige esta forma de negación contra los elementos de la existencia natural-sensible misma”, que habían encontrado su independencia a través del lenguaje.

En el poema V del *Libro de Odas* (II, 187) el poeta medita sobre el carácter a la vez cíclico y progresivo de su ampliación de la conciencia poética, de manera que las etapas anteriores quedan integradas en la presente. A estas alturas de su obra, el poeta dice haber “muerto muchas veces” para resucitar luego y, de nuevo, “contemplar [sus] días”. A cada renacimiento dice no haber desdeñado “los viejos soles” que había sentido como luz y guía, ni haber olvidado tampoco “los nombres ya distintos”, pues “siempre había nombres/ que añadir a los otros/ —y no eran suficientes”. A cada “resurrección” no ha necesitado el poeta negar lo ya dicho —los “nombres ya distintos”, desgajados del Verbo—, sino que ha podido ampliarlos sin temor a agotar el Sentido. Uno de los aforismos de *La puerta entornada* afirma que “las cosas no necesitan de nombres nuevos para entrar en el mito”, “pues lo importante es la función que se descubre en ellas, lo que el poeta es capaz de contar de ellas porque lo ve o lo supone intuitivamente” (Crespo 1998: 10). Desde la experiencia de la propia evolución, el poeta dice ahora plegarse a cada nueva “muerte”, ir “gozoso a la tierra”, hacia lo elemental puro, de donde espera alzarse “con oro entre las manos”, tal como se había adelantado en la Oda I (II, 183)<sup>201</sup>. Ese oro espiritual es la conciencia renovada de la vida en el poeta, cuyo proceso evolutivo tiene su correlato en la vida física realizándose a la luz del sol: la oda VI (II, 188) celebra el carácter sagrado del trigo. Las espigas, producidas por la tierra gracias a la absorción de la luz solar, son honor de Ceres (“ornato perdurable/ del ara de una diosa/ cuyas caderas son/ redondas como el mundo”) o, en clave cristiana, sacramento: “renovado milagro/ a la zaga del frío, / [...] pan/ angélico que sacia”. De este modo Crespo reasume desde su conciencia actual los temas que propiciaron el inicio de su andadura poética.

#### 4.2.2 “¡No!, ¡nunca! estatua de mí mismo”

El *Libro de Odas* da cuenta también de cómo el poeta asume que, conforme vaya ensanchándose el espacio de la revelación, irá restringiéndose el espacio del yo,

---

<sup>201</sup> Recuérdese que el final de ese poema alude a “campos/ que el sol/ siembra, con pausa, de oro: / que será tu riqueza ”

pues le quedarán menos elementos en los que reconocerse. En la oda VII (II, 189) el poeta confiesa ante la diosa —que representa la plenitud del Sentido— que su temor ha sido siempre excederse en las palabras, “decir más, menos nunca”, puesto que ella permanece “eterna y callada”. En las dos últimas estrofas se le suplica que continúe sin *emanar* palabras, conservando, así intacta su plenitud. “Calla”, le ruega, para que “no la luz/ los orientes empañe”; el exceso de luz (proveniente de la diosa) puede velar los orientes de la perla que la refleja (el alma del poeta que acoge la revelación). El poeta ruega a su inspiradora que siga callando, consciente de que la revelación de la diosa consiste en un silencio elocuente para “el perdido escriba / que prefiere esperar, / las manos enlazadas”<sup>202</sup>.

La reintegración de la conciencia separada a la Unidad exige la progresiva disolución del *yo*. La prueba de que la divinidad está operante será la sucesiva negación de las palabras proferidas. El poeta se irá acercando a la plenitud de la revelación en la medida en que esté siempre dispuesto a no anclarse en ninguna forma concreta, y a dejar que la divinidad las trascienda todas; pues el símbolo, la forma revelada remite a lo divino, pero se vuelve opaco cuando se lo reverencia como a la divinidad misma. La oda VIII (II, 190) expresa el miedo a caer en el error de adorar una forma consumada una vez ha aprendido a interpretar sus “muertes” como sucesivas resurrecciones. Contempladas desde el ahora, “las marejadas del pasado/ [...] sólo traen imágenes/ que no se mantienen a flote// madera ya podrida de algo/ que no fui yo, por más que digan”. Esos escombros parecen representar lo mismo que las “cenizas” de la oda II (II, 184), pues son rescoldos de unas “luces que han vuelto ya al ovillo/ del que salieron engañadas”. No por ello el poeta se siente libre del peligro de considerar alguna vez finalizado ese progresivo desnudamiento:

[...] aquél, que aún no ha llegado,  
y cada día voy haciendo  
que se contraiga entre su nácar  
como caracol que sorprendes,

puede un día tornarse piedra  
en la que se quiebren mis pasos,

<sup>202</sup> Las figura del escriba como poeta atento a la revelación divina volverá a aparecer en el poema II del *Tercer libro de odas* (III, 392). Por otro lado, recordemos que los dioses se le negaban a Goethe “cuando [...] ponía la mano/ derecha –con la pluma/ sobre la página” (II, 88), pero las diosas se le entregaban cuando abandonaba su disposición a escribir.

canto que, por amor, no he de arrojar  
aunque las manos me calcine,

ni aunque amenace disolver  
su uniformidad la forma clara  
de mi presente, para hacerme  
—¡no! ¡nunca!— estatua de mí mismo.

“Aquel, que aún no ha llegado” es la identidad recóndita de quien habla, aún por descubrir, distinta, pues, de su *yo* empírico<sup>203</sup>. El poeta acepta aquí, implícitamente, la transitoriedad del *yo* de ahora, por más que aparezca como la “forma clara de mi presente”. Y a éste se opondría, en términos jungianos, un *sí-mismo* que trasciende a la conciencia y que impulsa al *yo* a realizar una Plenitud, respecto a la cual el *yo* de ahora es sólo señal y anticipo. Comprendiendo lo dicho, el poeta teme “por amor”, —por apego— no saber “arrojar” ese “canto” “aunque las manos [le] calcine” y detenga su proceso de desasimiento. El *yo* transitorio sería tomado, entonces, como algo falsamente definitivo y, por tanto, muerto y erróneo: “estatua de mí mismo”<sup>204</sup>. El *yo* de ahora sólo vale en tanto que operante del desnudamiento y toda posible forma acabada en el tiempo se rechaza como falsa. La “estatua de mí mismo” es despreciada desde la intuición de que el verdadero *Yo* es insondable, infinito<sup>205</sup>. Es en

---

<sup>203</sup> A partir del capítulo III de este trabajo comentaremos el paralelismo de algunas imágenes creadas por Crespo con ciertos mitos gnósticos de origen indo-iranio, con los cuales también puede relacionarse la figura de “aquel, que aún no ha llegado”: forma trascendentalmente realizada del *yo*. En el gnóstico *Himno de la perla*, como veremos, la contraparte divina del *yo* es representada por el “vestido de luz” con que se cubre al exiliado cuando regresa a la casa del rey, su padre. El mismo simbolismo encierra, según la tradición irania, la figura luminosa de la Daena, a quien reencuentra el alma al abandonar el cuerpo —y cuya belleza es proporcional a las virtudes del finado. El mismo ángel recibe el nombre de Shekina en el misticismo judío. Entre los autores contemporáneos, también Carles Riba, en *Elegies de Bierville*, XI, describe la intuición de una forma trascendental e ignota del *Yo*: una “secreta figura salvada”, bajo cuya inspiración el poeta puede “ja en mí mateix no pertanyé a l’obscur destí de les coses/ ni al precari pols de la memòria en la sang”; una vez adivinada esa forma trascendente, la vida es sólo un camino “per retrobar qui es jo mateix i madura,/ únic, de mi mateix i del meu deu salvador”.

<sup>204</sup> Un soneto recogido por el editor Balcells en *Primeras poesías* ya utiliza la imagen de la estatua para abordar el tema del *yo* como falso dios sometido a la mortalidad: “Los hombres somos dioses que preguntan, / dioses a los que nadie quema plantas/ ni para calma de sus iras santas/ animales cebados descoyuntan.// Somos seres de niebla que se juntan/ con Dios y el Diablo so las mismas mantas/ Penélopes creamos y Atalantas/ y héroes y heroínas que se ayuntan.// Damos la luz al mundo, florecemos/ como flores celestes, y tenemos/ palomas que se posan en los hombros// Después caemos como formas vanas// y nuestras esculturas soberanas/ se convierten en barro y en escombros (Crespo 1993: 116).

<sup>205</sup> Vattimo (1991: 87), desde un punto de vista nihilista y para reprocharle a Heidegger su fondo metafísico, utiliza una imagen afín a esa “estatua de mí mismo” que Crespo no quiere ser: “el Ser-ahí es un “animal metafísico” porque, siendo mortal es un constructor de monumentos. Para el evento

este sentido como debe interpretarse el aforismo de *La puerta entornada* que reza: “Afirmar a Dios es afirmarse. No se llega a Dios mediante la autonegación, sino mediante la autoafirmación” (Crespo 1998: 19)

Contrario a la “estatua”, el aire —por su movilidad y por ser vehículo de la luz— es el paradigma del autorreconocimiento en la indefinición y no en la forma concreta<sup>206</sup>. En la oda X (II, 192-193) la oposición aire/ viento representa la dualidad de aspectos de una misma sustancia. “El aire que ya no es viento/ y lo fue” contiene en un momento los seres que ha tocado en su fluidez: “las imágenes/ de cuanto rozó, y sus alas hirieron o acariciaron[...], la luz y tinieblas/ que su camino torcieron”; también atestigua su aspiración a abrazar la totalidad: “su arrebato y su nostalgia/ de ser agua, tierra y fuego”. Se diría que el poeta ve detenerse al viento en la sincronía de una imagen para que sus ojos se nutran, “beban” —*sicut cervus ad fontes*— “como ciervos a la tarde/ o al amanecer sus claros paisajes”; pero los dones de la visión “durarán/ hasta que se vuelvan [ellos mismos] viento”, es decir, se disuelvan en la movilidad para poder volver a llenarse.

---

[esto es, para el hombre al margen de su identidad metafísica], el querer ser monumento no significa sólo voluntad de afirmarse e imponerse [...]; sino también inseparablemente, vínculo con los monumentos del pasado: no se deviene monumento sólo imponiéndose como reconocibilidad duradera, sino “irguiéndose” al mundo de los monumentos, formulándose de acuerdo con una monumentalidad que no es nunca inventada arbitrariamente, sino heredada”. La trayectoria de Crespo hace pensar que, pese al paralelismo de la imagen, en modo alguno suscribiría el contenido antihumanístico y nihilista que se desprende del párrafo citado. Todo lo contrario, el rechazo a convertirse en “estatua de mí mismo” indica la voluntad de no detener la búsqueda espiritual en ningún yo-en-acto hasta poder desplegar —en términos jungianos— todo lo que el sí-mismo contiene en potencia. En cuanto ello sustenta una labor poética, lo dicho implica un grado máximo de confianza en el lenguaje, pese a que cada palabra una vez pronunciada se considere tan sólo “antología de ceniza”.

<sup>206</sup> Los valores simbólicos derivados de la movilidad del elemento aéreo han sido estudiados por Gaston Bachelard en *El aire y los sueños* (1ª ed. franc. de 1943). Las líneas que consignamos a continuación son pertinentes para la oposición aire-estatua tal como se presenta en las odas VIII y X: “Una imagen que abandona su principio *imaginario* y se fija en una forma definitiva adquiere poco a poco los caracteres de la percepción presente. Muy pronto, en vez de hacernos soñar y hablar, nos hace actuar.

Esto equivale a decir que una imagen estable y acabada *corta las alas* de la imaginación. Nos destrona de esa imaginación soñadora que no se encierra en ninguna imagen y a la que podríamos llamar por ello *imaginación sin imágenes*, lo mismo que reconocemos un *pensamiento sin imágenes*. Sin duda, en su vida prodigiosa, lo imaginario deposita imágenes, pero se presenta como algo siempre allende sus imágenes, está siempre un poco más allá que ellas.” Por ello, en opinión de Bachelard, “para una psicología completa, la imaginación es, sobre todo, un tipo de movilidad espiritual, el tipo de la movilidad espiritual más grande, más vivaz, más viva” y, consecuentemente, “el poema es esencialmente una aspiración a imágenes nuevas” (Bachelard 1958: 10).



La oda XI (II, 194) hace extensiva al poema la aspiración a la fluidez del aire. El poema quiere ser “no un monumento”, sino contener esa “nada que se hace ser”, es decir, la potencia de donde nace la forma en acto de ese “monumento” —en sí mismo, sólo pasto de la erosión y el olvido—: “nada de cuyo caos/ torso y abrazo emergen”. Pero esa aspiración es inalcanzable, pues “tan sólo un dios podría/[...]/ dar a su fuego forma/ no de mármol, de estrella”.

#### ***4.2.3. Los dioses: el camino de la transparencia, opuesto al límite del espejo***

La metáfora del espejo sirve en la oda XV (II, 199) para escenificar el sin sentido de un conocimiento que se propone aprehender cualquiera de las formas del *yo*. Cuando quiere convertirse en sujeto de un conocimiento en que el mismo *yo* es el objeto, sólo es capaz de encontrar reflejada su propia intencionalidad y su misma duda; por eso encuentra en su “yo figurado” la misma “atención” que “[sus] ojos/ a los de enfrente les prestan”, y no hay adquisición de conocimiento, porque todo es previsible: “Cuando le miro a los labios/ a mi yo de cristal, / sé que él hacia los míos mira, aun no viendo su mirar”. El resultado es descorazonador (“Así, no sé lo que sé/ de mí mismo en el espejo”) y desemboca en un solipsismo acuciante:

y cuando cierro los ojos  
o al cristal vuelvo la espalda  
para acabar el combate  
inútilmente reñido,  
un yo queda odiando al otro,  
de la doble angustia presa.

Para conocerse a sí mismo, parece decir el poema, es inútil la atención a los datos sobre el *yo* que el mismo *yo* puede percibir: están mutuamente condicionados. Pero si el espejo no sirve, también es improductivo mirar directamente a la luz para superar las dualidades y apariencias. La oda IX (II, 191) vuelve ahora sobre un motivo ya aparecido en “La mano contra el sol” (II, 23). No puede haber conocimiento —lingüísticamente consciente y expresable— sin la dualidad sujeto/objeto. Cuando el *yo* deja de buscarse en el límite del espejo para dirigir la mirada a la luz, la frontera de la identidad reconocible tiende a difuminarse frente a la fuerza activa de la luz: “luz que no me quieres ver/ por eso me estás cegando”. Los ojos del

poeta “son cada día más luz”, de modo que ha desaparecido el límite entre ambas y es imposible “separar las caras/ del diamante sin romperlo; / la luz de la luz”. La luz no puede ser conocida porque el poeta no puede saber “en dónde/ se encuentra [la] frontera”, ni la luz puede “ver” al poeta, que —vuelto también luz— ha dejado de ser su “espejo”. El *yo* empírico aspira a hacerse consciente del fluir del *Yo* supremo<sup>207</sup>.

Como hemos anotado en el capítulo II, a propósito del poema “La pintura” (I, 59-70), la luz es el símbolo de la divinidad misma en su despliegue emanatorio, que hace converger hacia sí todas las cosas, según expresión del Areopagita. Pero Ficino previene de la ceguera que produce mirarla directamente, tal como describe la oda IX: “Verum ad tam sublimem speculationem haud tam repente prosiliendum, sed gradatim ascendendum mens admonet, ne caligan cogamur ac splendore nimio obcaecari”<sup>208</sup> (Ficin 1970: 373).

Por otro lado, la identificación en la luz que presenta el poema nos lleva a recordar que en todas las tradiciones místicas indoeuropeas la revelación última se expresa como la identidad esencial entre el nivel más profundo de cada ser individual —por tanto, también de la conciencia humana— y el Ser inmutable que los trasciende y subsume. La identidad entre el atman y Brahman es revelada por Khrisna a Arjuna en el *Bhagavad-Gîta*. En el cristianismo, el estado de gracia, se adquiere por la participación del alma en el Espíritu. La iluminación, en uno y otro caso, es la experiencia consciente de esa Unidad<sup>209</sup>. La exaltación del amor que propicia la

---

<sup>207</sup> La identidad trascendental experimentada como fluido será encontrada, no como luz, sino como sombra, en *Iniciación...*: “La sombra me devuelve lo mismo que un espejo/ sin centro y sin contornos mi mirada [...] un mirarse que fluye más allá de sí mismo/ y al llegar a la sombra/ vuelve hacia sí su propio vacío acogedor” (III, 430)

<sup>208</sup> Traducción francesa de Bertrand Schefer (en Ficin 1998:24): “L’intellect nous avertit de ne pas nous élever si soudainement à cette sublime contemplation mais de monter par degrés pour n’être pas éblouis et le moins possible aveuglés par l’éclat (splendor) de la lumière”.

<sup>209</sup> Recuérdense también las palabras de Cassirer (1998, II: 302-3) describiendo los grados superiores de la intuición religiosa, cuando se reconoce existir sólo “aquello que recibe luz del centro religioso”. “La idealidad de lo religioso dirige [su] negación contra los elementos de la existencia natural-sensible misma”. Cuando la función religiosa descubre la interioridad y se retrae, “puede decirse que la existencia ha perdido su alma y ha quedado en una cosa muerta, y cualquier imagen es entonces, no la expresión, sino la antítesis de lo divino”, incluido el mismo yo, que aparece ya no más que como un nombre “que damos a unos complejos de contenidos existenciales precederos” en el que es imposible reconocer esencia alguna, sino únicamente la última ilusión, la más difícil de superar y de ver a través de ella, a la ilusión a través de la cual nos envuelve la representación empírica, atendida a “la figura y el nombre”

iluminación sustituye al ritualismo y a la rigidez legal de la conciencia religiosa precedente —la védica y la mosaica, respectivamente.

La figura divina encuentra su espacio mediador entre la esterilidad del conocimiento autotélico del *yo* y el imposible acceso directo al sí mismo, figurado en la luz. El espacio del dios es semejante al de “la mano contra el sol”, imagen con la que Crespo reflexionaba sobre la función mediadora del mito. Se presenta como emanación de la propia luz, en el “aire” que rodea a lo humano —sin perjuicio de que, como forma, deba ser trascendida. Se comprende, por ello, el tono apremiante en la oda XIII (II, 197), cuando se interpela a la diosa:

No levantes el velo  
si no has de levantar  
los demás; no descubras  
una forma, si no  
has de descubrirlas todas

No entiende el poeta “por qué[...]/ los ojos/ iluminar con rayos/ que la visión, la única/ salvadora, me niegan”. Cada vez que se atiende a una revelación definitiva, la “diosa cruel” “al punto” huye. Reconocemos el mismo sublime coqueteo del Alma en el *Cántico* de San Juan cuando pregunta: “¿Por qué, pues has llagado/ a aqueste corazón, no le sanaste?/[...]/¿por qué así le dejaste/ y no tomas el robo que robaste?”.

Y, como la crueldad es una efectiva estrategia de seducción, el poeta intuye que la manera de provocar a la diosa para que se revele de modo absoluto es “romper” “[su] bulto”, trascender su forma revelada, “para que al menos veng[a]/ enojada, y la injuria/ [le] haga escuchar [su] voz/ antes de aniquilar[lo]”; así, antes de ser “cegado” y “enmudecido” en venganza, el poeta espera ver “la ardiente luz oscura” que la diosa le niega cuando la adora sumiso, poniendo “una flor/ entre esos pechos duros” (oda XIV: II, 198)

El poemario se cierra (oda XVI: II, 200-201), sin embargo, con un tono, aunque exaltado, de humilde imprecación. De nuevo toma la voz el *yo* biográfico, sin que, por ello, Crespo haga concesiones a lo anecdótico. La necesidad del dios no responde sólo a la sed de absoluto, antes bien, a ella se llega después de haber experimentado largamente el desajuste entre un mundo subjetivo y el mundo exterior —investido de la “objetividad” que se arroga el sentido común— con caminos ya trazados, pero estériles para la búsqueda de la autenticidad:

Si pongo el mundo que tengo  
contra el mundo que me dan  
el que, creador secreto,  
fui poblando de fantasmas  
—deseos, recuerdos blancos  
de lo negro, correrías  
por desiertos que la nada  
me regaló, claras selvas  
con árboles de cristal—,  
si pongo uno contra el otro,  
no coinciden jamás.

¿Con cuál de los dos, oh diosa,  
me quedo: con el de afuera,  
por el que andar no sabría,  
con el que me dan los otros  
—lo negro en lo negro escrito,  
la ausencia de negación,  
rendición sin condiciones  
a lo que ya muerto muere,  
a lo que se niega a ver—  
o con el que no soñaba  
y él mismo quería ser?

En la última estrofa del poema se pide a la diosa que alumbre esa tercera vía recogida en los dos últimos versos, la de un mundo “no soñado” pero que quiere realizarse a través de su conciencia (“él mismo quería ser”). Éste, la realización del sí mismo, evitaría la tortura del solipsismo a quien vive presa de la disyuntiva entre dos mundos alejados e irreconciliables: “acaso, / por eso nunca ilumina el sol más alto a mi sol/ no va el río que en mi nace/ al mar sobre el que destella/ ni el pájaro viene al nido/ que con mis manos trencé”. Una instancia superior debe ejecutar la transmutación del *yo* que se ofrece a la inmolación, por eso el poeta ruega a la diosa:

Funde en uno lo que es dos  
con el amor de tus llamas  
y sea la leña yo.

## 5. EL AIRE ES DE LOS DIOSSES

Por ser el último libro de *El Bosque Transparente*, *El aire es de los dioses* es también el punto donde culmina toda la dinámica espiritual que da unidad al recopilatorio. Así parece proclamarse en el enunciado que le sirve de título. Si la forma más habitual de rotular los libros es mediante un sintagma nominal, una predicación completa parece proclamar algo diferente.

Hasta ahora ha predominado en *El Bosque Transparente* la tensión entre diferentes visiones del mito y entre la palabra poética y lo inefable. En *El aire es de los dioses* se advierte el mismo clima y preocupaciones que en los libros inmediatamente anteriores, sólo que la transparencia del bosque atravesado llega a ser total. La realidad fenoménica tras la cual se ocultaba el misterio pierde su opacidad y permite al poeta describir la dimensión sagrada como presencia inmediata. Como ha sabido subrayar Antonio Sánchez Romeralo (1989), el poeta quiere comportarse a ejemplo de los dioses, como “metamorfoseador de la realidad”, es decir, “ser, gracias a la palabra, como los dioses”. Merced al despliegue de tales facultades poéticas, “el lector va asistir maravillado, sobrecogido, al espectáculo que la palabra va creando: el nacimiento de un mundo natural y sobrenatural, al mismo tiempo, transido de belleza, todo él lleno de temblores y de señales mágicas que la presencia-ausencia de los dioses va dejando”. Señala el mismo autor que se trata, por todo lo dicho, de un libro de “ambición y confianza en la poesía”, pero en la medida en que nos invita a servirnos de ella como un instrumento de liberación y salvación, “frente a todas las limitaciones y todas las negaciones”, es, además “un libro de esperanza existencial”: la misma que anima al poeta desde *Una lengua emerge*.

A los efectos de nuestro estudio, el tema de la colección es, la identidad de los dioses y la relación que el hombre entabla con ellos. Aunque ésta a menudo es gozosa, no dejará de estar marcada por la ambigüedad, pues Crespo no perderá de vista que, aunque lo simbolizado sea infinito, el simbolizante en que se manifiesta — ahora, los dioses —, es una creación humana.

El sentido más profundo de esa ambigüedad puede ser iluminado desde los planteamientos de Salvatore Lo Bue (1983), quien distingue una actitud hermética y otra órfica en la poesía, según sea la relación que el poeta establece con los dioses. Sobre la base de documentos históricos y literarios en los que no podemos detenernos, la distinción que establece Lo Bue puede resumirse así: el poeta es hermético —como Homero— cuando respeta el límite del nombre tras el cual la vida divina se oculta; acepta los nombres divinos como don de Hermes, el mediador, que, a un tiempo, revela a los dioses y preserva herméticamente su mundo.

Hermes è il dio-nome del nominare ermetico, è la figura in movimento del limite, e come limite, il dio della necessità e della trasparenza de la necessità, l'indeterminata natura che diventa determinato mondo, la quieta risoluzioni delle contraddizioni della natura . L'avvento di Hermes significa l'avvento del nome che si vive figuradamente come essenza e se configura come la legge del mondo mitico. Tra l'indeterminato e il determinato il nome è l'origine che si identifica e identifica , il nome sono gli dei che si nominano e nominano, nel limite ermetico , nell'ordine che impedisce anche a un dio di oltrepassare i limiti concessi dalle leggi del suo mondo ordinato.

In principio, l'avvento del nome è fondazione del Mito, il risultare dell'armonia poietica tra Natura e Poesia: il nome del Mito sono gli dei, le figure nominate dell'armonia e dell'ordine fisico e poiético che risolve la differenza, e la contraddizione. *I miti rappresentano gli dei conformemente a ciò che po essere detto e a ciò che è indicibile, a ciò che è oscuro e a ciò che è visibile, a ciò che è chiaro e a ciò che è misterioso.*<sup>210</sup>

(Lo Bue 1983: 53)

En consecuencia de lo expuesto, la órbita divina aparece al entendimiento humano como origen de sí misma y del mundo de los hombres:

Il mondo ermetico costituitosi ermeticamente (dalla notte e dalla poieticità ermetica) per continuare ad essere deve essere e pensarsi come l'origine di se stesso, perché il nome sia l'origine dell'identità degli dei e degli uomini[...] è necessario che non perisca ed è necessario che non sia generato. Il pensarsi come essere ingenerato e senza fine propria costituisce la stessa eremiticità del mondo ermetico , senza poeti e senza tempi di origine, senza genesi poiética e senza futuro, per l'eterno presente che stabilizza gli dei nel loro nome.

(Lo Bue 1983: 53-54)

En la situación hermética, el poeta queda excluido del mundo que descubre nombrándolo, pues los dioses “non riconoscono il loro principio di determinazione, il

---

<sup>210</sup> En cursiva en el original. Según nota del autor, se trata de un fragmento de Salustio, *Peritheon kai kosmou*.

poeta stesso” (Lo Bue 1983: 56). Contra esa exclusión se rebela la actitud representada por Orfeo, quien persiguiendo un deseo humano (Eurídice) penetra con su mirada el mundo antes cerrado de los dioses:

L’atto del guardare è l’atto poetico che toglie alla ermeticità la maschera del principio e l’illusione del nome. [...] Lo sguardo è coscienza , visione possesso dell’origine propria alla poesia che non conosce l’ermeticità e vincoli al nome che fonda l’essenza.”

(Lo Bue 1983: 71)

La desconfianza de los dioses sitúa el origen de lo humano en el drama del yo. La mirada inquisitiva de Orfeo,

scopre le radici della parola e il fondamento umano del mito. Dissolve, rivelandolo il tragico nella nudità di una parola che non è piú principio di identità dell’uomo a traverso gli dei, ma principio de divisione dell’uomo da se stesso.

(Lo Bue 1983: 79)

La tensión entre ambas actitudes poéticas podrá ser seguida a lo largo de las secciones que componen el poemario. La postura órfica será, desde luego, la predominante y la importancia de la mirada que Lo Bue le asocia será uno de los motivos estructurales de la poesía madura de Crespo.

## ***5.1. “Al aire de los dioses”***

### ***5.1.1. Voluntad y dejación en la búsqueda de lo sagrado***

Algunos poemas de la primera sección del poemario presentan a un Crespo anhelante de una escritura utópica, característicamente hermética, al dictado de los dioses. En el texto inicial, “Con la siniestra mano” (II, 207), encontramos al poeta hablando a los dioses como presencias efectivas y haciéndolos responsables del discurso poético que se inicia. Les pide de nuevo, que velen para que la poesía que quiere ofrecerles sea capaz de realizar en sí misma los atributos divinos que más deslumbran a Crespo: fluidez, indeterminación, multiformidad. Así, pide poder escribir “con la siniestra mano”, es decir, desde la intuición, no desde la razón

excluyente, y hacerlo sin “destreza”, esto es, sin caer en la automatización de la costumbre. Entonces, “las líneas” serán, “como las rimas”, “tortuosas” y “una letra” podrá “leerse/ indiferentemente/ como una alabanza, un vituperio a [sus] gestos inmortales”; con ello se cumplirá un designio ya esbozado en el poema que cierra *En Medio del Camino*: la que califica como “torpe escritura” irá “sumando mundo”, es decir, sintonizando con el Poder Creador<sup>211</sup>: “recobrando azul para el cielo/(que no era azul), / y el temblor de las aguas/ (del fondo de los pozos), y/ en todo, y lo demás, la sed perdida/ (en sus cauces nacientes)”. Para que esta obra creadora no tenga fin, es necesario que el deseo nunca se satisfaga plenamente; por eso el poeta pide también a los dioses que, cuando su “torpe adrede mano” dé señales de estar ya “adiestrada”, vuelvan ellos “los ojos displicentes” para azuzarlo de nuevo: “para que yo quiera deciros/ no sabré con qué mano”.

“A sabiendas” (II, 210) profundiza un aspecto de “Con la siniestra mano” que acabamos de destacar: la necesidad de que el acercamiento a lo divino a través de la escritura se realice sin un control por parte del *yo* consciente. Según todas las tradiciones, el deseo se convierte en obstáculo para el conocimiento divino, incluso cuando se desdobra en un deseo de vencer al deseo. “A sabiendas”, advierte el poeta, “no se ofende a los dioses,/ y es inútil/ recabar sus favores” porque la plena conciencia está en ellos: “a sabiendas/ los dioses te espían/ y es inútil que quieras sorprenderlos”. Así, la manera de acercarse al conocimiento divino es comportarse con una indiferencia semejante a la de los que viven en lo Absoluto: “finge ignorar/ su cercana existencia./ Finge ser otro dios”. Para conseguirlo el poeta cuenta con el poder de los elementos que es capaz de movilizar con su canto y con la propia esquivez de los dioses:

Te ayudarán  
las sombras y los vientos,  
que –si cantas– existen,  
y la levedad de las hojas  
caídas– y las aguas.

Y te ayudarán  
a fingirte uno de ellos

---

<sup>211</sup> Recuérdese que en el apartado I.6.5 hemos interpretado “Meditación de lo mortal”(I, 305) como alusión a una Inteligencia superior, que “va juntando/ tanto disperso mundo”.



sus versátiles pasos  
y tu propia ignorancia.

En el poema que comentamos aparece excepcionalmente la figura que, por antonomasia, es superior en trascendencia y poder a los dioses griegos y romanos: el Destino. Con su mención se alude implícitamente al carácter en último extremo contingente de los dioses, que deberá ser trascendido. La única voluntad consciente es la del destino, pues “a sabiendas/ sólo el destino trama sus intrincada redes”. De ellas escapa “algún dios”, poseedor de alguna revelación superior al destino, pero inaccesible a la mente humana individual, porque ya no puede ser predicado de ningún sujeto, ni siquiera palabra de ningún hablante, sino puro ser indiferenciado:

pero ese dios, difícil  
es que quiera mostrarte  
lo que ignoras: pues todo es igual

Así queda establecida la distancia hermética, en el sentido de Lo Bue, entre el conocimiento-palabra humana y el Ser divino. La voluntad circunscribe al hombre a su actividad, a su propio plano de existencia. “Tuyo es el juego” —se recuerda el poeta— “puedes inventar/ sus reglas —y sus trampas”. Si algo alcanza el hombre de lo divino está destinado a ignorar su triunfo (“Si acaso ganas/ no han de querer pagarte”), por lo que la única actitud prudente es emplear la voluntad en reverenciar a los dioses sin esperar dialogar con ellos: “A sabiendas,/ si pierdes, paga a los dioses lo que creas justo”.

Según se desprende inequívocamente de su título, el poema complementario del que acabamos de comentar es “Sin querer” (II, 226-227) y expresa la conciencia del estado intermedio en el que se encuentra el poeta: por un lado, la certeza de que “a sabiendas” es inútil intentar trascenderse; por otro, la ignorancia de lo que puede alcanzarse “sin querer”. El poeta sabe que debe actuar “sin querer,/ sin encontrar una niebla de olvido” que le permita “extraviarse en [su] presente” y “sin desaprender esa música lejana” que lo llama a la trascendencia. Actuar “sin querer” es contradictorio con el propósito de “conseguir/ en el día brumoso,/ escuchar el silencio lleno de alas”; nos parece que nada de lo que hacemos “sin querer” tiene sentido (“vamos impulsados por remos/ de una leña que no consume/ el fuego que nos arde”) y que lo que escapa a nuestra voluntad propende a la aniquilación: “caminamos hacia un final/

que nos aguarda indiferente/ —no es cazador— con su sima de olas/ sin sal y sin espumas”. Este estado de duda es el límite de anulación del ego en el que sitúan técnicas de meditación como el yoga y el zen, cuyo mecanismo consiste en distanciarse de los propios pensamientos, emociones y deseos, para que, la iluminación, de producirse, irrumpa en la vacuidad de la incógnita<sup>212</sup>:

Sin querer  
ignoro si es posible  
recobrar el aquí que ignoro,  
o, ciego y en silencio,  
sumergirme en el río  
que me niegue a vosotros,  
sin querer.

La voluntad y la palabra son, al parecer, estados de la mente por las cuales la conciencia individual se manifiesta escindida del sí mismo trascendente. Acaso pueden identificarse con las “semillas” de las que hablan los *Yoga Sutras* de Patanjali (cap. I: 46-51)<sup>213</sup>. Vaciar la conciencia de toda manifestación supone que el hombre se reduce a su esencia mediadora. Comentando una sentencia del *Libro de los XXIV sabios* (“Deus est oppositio ad nihil mediatione entis”, “Dios es lo opuesto a la nada por la mediación del ser”, de ahí se infiere) afirma Raimon Panikkar (1998: 23) que “no necesitamos [otra] mediación, porque aquello último que nosotros somos, nuestro ser, es precisamente, mediación”, por lo que, en el encuentro con lo divino, “la única mediación posible es nuestro propio ser, nuestra existencia desnuda, nuestra propia entidad entre Dios y la nada”.

La visión que nos ofrece el canto “A la Muerte” (II, 225) encaja con lo que acabamos de decir. La muerte es vista como reintegradora de todas las manifestaciones de vida al Ser primordial, de ahí que se la llame “divina Muerte” y se

---

<sup>212</sup> Según Patanjali, *Yoga Sutras*, IV, 1, “Para quien ha renunciado incluso a obtener el más alto estado de conciencia y ejercita la discriminación, sobreviene *Dharma-Megha-Samadhi*”. Swami Vishnu Devananda puntualiza que “Incluso el deseo de liberación ha de abandonarse, puesto que es un *vritti* similar a cualquier otro deseo” (Devananda 1980: 266). Prueba del interés de Crespo por la filosofía vedanta es su artículo “Una introducción a la sabiduría védica”, recogido en *Las cenizas de la flor* (1987). Se trata de una reseña de la obra *Actualidad de las Upanishads* (Barcelona, Kairós, 1985), de Swami Nityabodhananda, discípulo de Sri Sivananda, como el citado Vishnu Devananda.

<sup>213</sup> “Todas las formas de *samadhi* [iluminación] a las que se llega a través de la meditación en un objeto externo son *sabiya* “con semilla”. Independientemente del grado de sutileza alcanzado, el meditador está todavía en los dominios de *Prakriti* en los que existe la relación objeto-sujeto.[...] La Realización no sobreviene hasta que el meditador se ha purificado y alcanza ese estado de *samadhi* en el que el intelecto deja de inquirir” (Devananda 1980: 212)

la considere “incansable y amorosa”. El poeta profetiza que “caerán los imperios y las hierbas/ caducarán, y el aire/ se acostará ya piedra,/ y no habrá más miradas que descubran la luz de tus mansiones”. En cuanto poseedora de “mansiones” cuya “luz” pretenden escrutar los ojos mortales, la muerte es vista como el aspecto destructor-regenerador de la acción divina.

### **5.1.2. Dioses como celebración de la belleza**

Quizá los poemas que mejor ilustrarían la actitud hermética son los que se limitan a celebrar la contemplación de los dioses. Asumida la distancia radical entre dioses y mortales, cobra importancia la idea de la belleza, identificada, al modo platónico, con su verdadero ser. La identificación de las presencias divinas en las cosas es congruente con los objetivos que señalaba Crespo para la poesía hacia los años de composición de *El Bosque Transparente*:

Lo que la poesía pretende, como todas las metamorfosis, es revelar la verdadera naturaleza, es decir, la naturaleza oculta de las cosas, que no son símbolos de realidades superiores a ellas, como quiere el simbolismo, sino realidades que no se muestran a la mirada superficial ni se entregan a las manipulaciones torpes, incluidas las que tratan de dignificarse bajo los nombres de ciencia objetiva, pues sólo es capaz de revelarla la palabra poética.

De “Notas para una lectura alquímica de la *Metamorfosis*, de Jorge de Sena” (1981) (Crespo 2001: 216)

Tanto si se trata de dioses innominados, de nombre clásico, o de nueva creación, los de Crespo vienen a representar la llamada hacia un sentido oculto que se manifiesta en la belleza de las criaturas. Así lo vemos en el “Madrigal a Afrodita” (II, 214), donde la diosa del amor es responsable de la visión del paisaje bajo su aspecto áureo. “Están entre las flores” (II, 223) señala a los dioses como presencias intangibles (“como notas/ musicales sin cuerpo”), sostenedoras de la vida y la belleza en la naturaleza: “te ven/ no huyen” y cuando “pasas entre ellos” y “pisas las flores”, “ellos las levantan antes de que te alejes”.

Entre los poemas dedicados a dioses grecorromanos, destaca “Ego mersa cavernis” (II, 231), que lleva por título un fragmento de Ovidio (*Metamorphoseon*, V, 639). El poeta ruega a la divinidad de las aguas subterráneas que no se retire a las profundidades de la divinidad abscóndita (“a las sulfúreas cavernas remotas”) y le

pide que se deje contemplar mezclada con la vida en la superficie (“mira que aún de la menta sonrén/ los verdecientes omisos aromas; / sigue la aurora espaciando sus luces primeras”), y —lo que es más importante— le pide que “bajo el sol”, “su simulacro luciente reflej[e]/ a nuestros ojos de niebla llagados”, de modo que podamos reconocernos.

“Entre los plátanos” (II, 217) y “Dios silvestre” (II, 219) abundan en la idea de que la presencia del dios es la forma revelada del noúmeno de cada ser. En el poema “Entre los plátanos” el síntoma de la presencia es la transmutación operada en la realidad, cuando ésta es contemplada desde la detención del devenir<sup>214</sup>. El poeta evoca una “tarde que cae en [su] recuerdo/[...]/cerca de aquellas piedras/ que no eran piedra” y hablaban “el habla de las piedras que ya no son”. Cuando la opacidad material de las piedras pierde su contingencia para el contemplador, se convierten en expresión de aquello que las trasciende, toda vez que, mediante el proceso, sujeto y objeto escapan a la sucesión temporal. El instante (cuya intemporalidad es sugerida por la detención del sol) unifica al perceptor y a lo percibido en un presente eterno y da lugar a la figura de la diosa:

(¿[...]qué estaría  
mirando el sol sin querer irse?)  
Yo tampoco quería:  
que entre los solos plátanos  
había visto ya sus pies de ninfa  
y su frente de ninfa.

En “Dios silvestre” (II, 219) la presencia divina es identificada con la conciencia de la belleza. Por la última estrofa del poema nos enteramos de que el dios silvestre, antes de ser reconocido como tal, es un “rosal silvestre en flor”. Es dios en la medida en que su belleza no es considerada como un fenómeno-para-ser-contemplado; no es belleza relativa a un sujeto que reduzca el rosal a puro objeto ajeno a toda conciencia, sino “pura expresión de la belleza/ no para contemplar, contemplativa. [Su] belleza se duplica en [él]/ y a [sí] mismo [le] muestra”, de modo que es “contemplado/ por [su] propia hermosura”. Afirmar la divinidad del rosal a

través de la conciencia de su propia belleza es la consecuencia última de haber conjeturado, al principio de *En medio del Camino*, la actividad consciente de aquellas hierbas que contaban las pestañas de su observador en el poema “Las cosas” (I, 45). Si el camino para el conocimiento de la divinidad es el buceo en la autoconciencia, es lógico atribuir esa misma capacidad a lo percibido como bello. La ecuación: Belleza = Bien = Dios implica que lo bello es autoconsciente —por participación en la conciencia divina— y por eso puede epifanizarse como dios.

El conocimiento inmediato de los dioses que hemos podido leer en los textos precedentes, lleva al poeta a salvar su propio pasado, superando así, triunfalmente aquel “temor/ de leer lo ya escrito” (II, 145). Comprende que ha andado “Errante” (II, 208), en la búsqueda de lo que ahora cree haber hallado: “tras las huellas más puras/ y ardientes de los dioses”. Todo el periplo anterior cobra nuevo sentido visto desde esa nueva conciencia; comprende que lo recogido en el camino no era para el propio goce sino ofrecido al ideal divino:

No sólo flores, ni siquiera aromas  
para mí cuando erraba,  
sino el propio recuerdo de sus pasos  
abriéndose camino en mis olvidos

La “desnudez” de los dioses es la que ayudó al poeta “a estar desnudo”; y fue guiado por su “ignorancia” como pudo seguirles por “el camino borrado de noche/ —por la pala del tiempo”. De hecho, los dioses siempre han estado presentes: “Nunca idos” (II, 221). Diríamos —parafraseando a San Agustín— que el poeta los buscaba porque ya estaban en él y la forma en que ahora los presencia es el resultado de largas metamorfosis purificadoras:

[...]como la “tabla  
que fue semilla incierta, en paja, arena,  
y tronco al fin y se secó cortado,  
bajo un sol que temía consumirlo:  
cortó la sierra y el cepillo  
lamió, comida a clavos, y hoy está  
sosteniendo agua y pan y el codo amigo”.

---

<sup>214</sup> Señala M.T. Bertelloni (1989: 53) que la poesía, “como discurso total” e “iter cognoscitivo gnóstico”, “no se da [...] gratuitamente. Es necesaria una ruptura del flujo causal de la existencia, una inversión de la mirada cotidiana, para que el horizonte pierda su rigidez y su aparente finitud”.

Esos dioses nunca se habían ido; son como la “semilla” que está presente aún en la “tabla”. “Nunca/ idos, nunca orillados por los oros ajenos”, son la forma más radiante de la libertad vivida o soñada:

Desde dentro de mí,  
dioses nombrados e innombrables, númenes  
que en mí y fuera de mí sois libertad  
única no habéis muerto.

### **5.1.3. Los dioses como creación poética**

Una serie de poemas de “Al aire de los dioses” están dedicados al carácter dual de las figuras de los númenes, proyecciones de la voluntad creativa del poeta, pero revelación de una fuerza que los trasciende y que viene a ocupar y a sobrepasar la forma en que la conciencia quiere hacerlos inteligibles. Estos poemas, pues, responden a un planteamiento metapoético y son muestras de un discurso límite que, por un lado, reconoce a lo mítico su poder revelador, pero, por otro, expresa la necesidad de trascender el mito<sup>215</sup>, manifestando así lo que —siguiendo a Lo Bue— podría entenderse como conciencia órfica de la divinidad.

“Para lograr su monumento” (II, 220) desarrolla de modo inverso un motivo que ya había aparecido en el poema XIV del *Libro de Odas* (II, 198); el poeta ahora se imagina como escultor capaz de hacer dioses “firmes como el bronce y ligeros como la nube/ y misteriosos como el agua/ subterránea, y brillantes como las entrañas del oro”. Tentados por la habilidad del artista para crear formas los dioses descienden desde su infinitud: “Algunas diosas se [...] revelarían” al artista “para lograr su monumento”, gracias a la carnal vivacidad de los símbolos propiciatorios, con “caderas” y “sexos ardientes” capaces de “violiar” —vivificar— el mármol.

Son especialmente llamativos ciertos cantos dedicados a dioses que aún no han alcanzado nombre ni forma definitiva. Este planteamiento sitúa la existencia de los mismos en la voluntad del poeta de trascenderse; los dioses habitan en un plano que sólo se vislumbra desde el grado de conciencia alcanzado por el poeta. Son

---

<sup>215</sup> Recuérdese que, según apunta Cassirer (1998, II: 302-303), todo planteamiento religioso evoluciona hacia un punto en que debe afrontar la crisis de “desligarse de su base mitológica” para afrontar la dimensión ideal que le es inherente.

dioses en la medida que ese grado de conciencia desarrolla una energía que absorbe y desrealiza al *yo* que otrora fue “errante”. He aquí una explicación para su carácter dual: su forma se esboza con el esfuerzo del poeta, pero, si *son*, necesariamente han de ser más fuertes que quien crea la forma en que se manifiestan.

El primero de estos poemas está dedicado “Al dios desconocido” (II, 218), cuya presencia “reluce” adyacente —pero no idéntica— a las cosas bellas (“en la piel/ de los toros, en los tobillos/ de la doncella”) o esenciales (“la ceniza”, “las paredes encaladas”, “la oscuridad”). El poeta no alcanza a ver sus “ojos hondos” o sus “senos altos”, es decir, percibir la unidad de su figura, porque se lo “impiden” sus propios “ojos”, “en los que más reluce” el dios. Así pues, ese dios se camufla en la apariencia de diversidad que el mundo ofrece a quien aún tiene la conciencia de observador escindida del objeto de su contemplación. Se revela a la vez en lo bello del objeto y en el órgano que permite reconocer la belleza.

La relación que el poeta quiere establecer con “El dios mudo” (II, 228) no es puramente perceptiva, sino de comunicación —de comunidad— lingüística. El dios está presente, pero el poeta le impreca: “¿Tú no me reconoces, o no juzgas/ que me puedes hablar/ con las palabras que/ sólo entienden los dioses?”. Para explicarse su mutismo, se pregunta si acaso él mismo “no [es] bastante dios”, consciente de que el proceso de divinización que le ha de permitir llegar a “cambiar/ una sola palabra” con el numen consiste en seguir “embeb[iendo] de luz” las palabras para elevarlas a poesía. Mientras se completa ese proceso, la conciencia sigue escindida: “No, todavía no/ puedo hacer que mi canto/ me deje al otro lado/ de mi voz”. Por ello el número de los dioses “está por completarse”<sup>216</sup>.

En “Juego de azar” (II, 230) Crespo aclara el sentido de ese “embeber de luz las palabras”. En busca del Verbo esencial, el poeta asevera: “No escribo una palabra en la que no/ me juegue cuanto tengo y cuanto espero/ querer tener”. Y está dispuesto a mantener esa determinación, incluso desconociendo si es una exigencia esencial (“¿así habláis vosotros, dioses?”), o si es un mandato arbitrario (“un alto/ capricho

<sup>216</sup> “Al dios desconocido” y “El dios mudo” expresan dos aspectos de la frontera entre el hombre y lo divino: los condicionamientos de la percepción y del lenguaje. La superación de dicho límite será un tema recurrente a partir de *El Ave en su Aire*, y afectará a ambas facetas: la unificación de la mirada y la construcción de un discurso capaz de afirmar y negar simultáneamente sus predicados.

que no puedo/ compartir”). Tal como se plantea en los últimos versos, la aspiración a incorporarse al mundo de los dioses debe ser tan radical que contemple, incluso, el riesgo de desatar sólo el odio de los inmortales:

Pero no he de escribir  
una sola palabra  
en la que no me juegue vuestro amor  
o, siendo vuestro, el odio

Al no obtener confirmación ni respuesta, el poeta queda frente a “Los dioses iguales” (II, 229) porque, después de ser proclamados, no alojan la revelación definitiva y, por tanto, se revelan formas vacías, mera obra humana, en la que se reconoce la hechura del simbolizante, pero no se percibe la presencia de lo simbolizado. El poeta siente “inventar cada día/ un nuevo dios[...]/ igual al anterior”, pues “la negación florece/ envenenando el agua/ que [ha] de beber”. La negación del dios es la muerte del poeta, porque la forma del dios es su proyecto de plenitud consciente. Cuando acierte a “inventar” la forma de ese “dios de verdad y mío”, los anteriores “se revel[arán] distintos”, es decir, no serán anulados por la desesperación y mostrarán su sentido profético a posteriori.

“El dios soñado” (II, 232) es el único capaz de resolver la paradoja de ser a la vez “dios de verdad” y “mío”. En el poema que Crespo le dedica, se hace un gran esfuerzo por clarificar cuánto de subjetivo-creador y cuánto de objetivo-trascendente hay en la conquista de ese dios. El poeta le propone una forma, pero ésta sólo vale si el dios la llena y la trasciende, englobando el acto creador del poeta. El punto de intersección es la palabra, habida cuenta que cada enunciado poético participa de la unidad del Sentido. El poeta se dirige al dios, consciente de que éste procede, “ardiente de belleza”, “del mundo” que el *yo* ignora, y que, en cambio, es capaz de “iluminar” desde un acto de fe previo (“porque sé que existe tanta hermosura”). La llegada del dios acerca al hombre —aunque sea un sueño suyo— la plenitud de la Divinidad inagotable:

como uno de sus rayos  
—que es él— me envía el sol; como yo digo  
una palabra —que soy yo— y te digo  
que vengas, que un momento  
dejes de ser silencio  
y sueñes mi palabra.



La palabra del hombre convoca al dios para que “en un momento deje[...] de ser silencio/ y [la] sueñe”. Si el dios accede y se prende en la palabra del poeta, se manifestará como Verbo capaz de otorgar el ser que sostenga al hombre-poeta y a su palabra. El poeta órfico, consciente de su poder creador, siente, sin embargo, nostalgia de la poeticidad hermética.

## **5.2. “Teofanías”**

Si el tema de la sección “Al aire de los dioses” es la presencia de lo divino en el mundo exterior al poeta, el tema de “Teofanías”, segunda sección de *El aire es de los dioses*, es el encuentro del poeta con lo divino en su propio interior, por lo que volvemos a una especulación sobre el símbolo de la luz y sobre los límites del lenguaje que enlaza directamente con el *Libro de Odas*. Otra vez nos encontramos un Crespo pugnando por expresar un estado de conciencia que se sitúa más allá de toda forma, palabra o poema; cualquier enunciado lo traiciona y, en último extremo, se convierte en obstáculo que impide progresar en ese conocimiento. Así, conforme la reflexión de Crespo va haciéndose más honda, más evidentes son los paralelos entre los estados que los poemas ilustran y los pasos que, según los maestros espirituales de Oriente y Occidente, se suceden en la búsqueda de la iluminación<sup>217</sup>. Nos será útil tener presentes sus enseñanzas para interpretar correctamente, sobre todo, la dicotomía entre acción voluntaria y pasividad en el proceso que pone al hombre frente a lo divino.

### **5.2.1. La falsedad de los nombres y el silencio como utopía del poema**

El poema 1 de esta sección (II, 235) presenta al poeta “alumbrado” por una “oscuridad” que se va “convirtiendo” “en dios”, sea porque “yo la convierto/ en claridad” o “porque se transmuta ella en luz”. Durante este proceso, “es un dios que no tiene nombre/ todavía” y, por ello, “es más un dios: ni luz ni oscuridad”. En una

---

<sup>217</sup> Prueba de que Ángel Crespo estuvo interesado en este concepto intercultural e interreligioso es su reseña de la obra colectiva *Qué es la iluminación* (J. White, ed., Barcelona: Kairós 1989), publicada en

segunda reflexión, el poeta concluye que no es él quien puede “la oscuridad” de lo inefable “golpear con lo oscuro” de su ser limitado, “para alumbrarla”; al contrario, “es ella/ la que [le] golpea los ojos/ para volverse luz” y hacer que el poeta “vea un dios”. Una vez encontrado, el poeta se pregunta cuál es su nombre, pero concluye que “todos son falsos —los nombres—”<sup>218</sup>, son el subterfugio que utilizan los dioses “para esconderse”, pues “no quieren/ ser en nosotros lo que son”. Los hombres “imaginamos nombres de dioses”, pero “la luz no tiene nombre/ sino de oscuridad”; la oscuridad que, para la razón, supone aquello que no tiene nombre porque excede lo expresable: “nombre no tienen los dioses porque son la luz”. Así, en un supremo acto de voluntad, el poeta cierra los ojos, para que no salga de ellos la oscuridad vuelta luz y le obligue a llamarla “con un nombre de dios/ —que será falso”, porque traicionará el aspecto inefable de la realidad que el dios representa.

El nombre, como vemos, no es respetado como revelación, sino denunciado como frontera de racionalidad que impide percibir lo real directamente, es decir, en su aspecto sagrado. Así, el poema 3 de la serie (II, 238-239) sugiere que en nuestros instantes de contemplación un “alguien” divino intenta comunicarse con nosotros “colmándose de nuestra brisa”, pero tampoco él puede hallarnos, quizá porque nuestro verdadero ser desaparece tras el acerbo conceptual que nos mantiene alejados de la verdadera realidad:

[...]—en ese instante  
 en que ha puesto la mano  
 contra la brisa, ha alzado  
 levemente la planta  
 leve del pie, su pecho  
 se ha colmado  
 de nuestra propia brisa  
 y ha querido entregársenos  
 y no ha encontrado a quién

---

*Diario 16* (25 de enero de 1990). La reseña se titula “La conciencia cósmica” y en ella Crespo se refiere a dicho estado como meta de la imaginación poética de Dante y Milosz.

<sup>218</sup> Según González Moreno (1989), la proclamada falsedad de los nombres, en cuanto designan realidades estáticamente entendidas concuerda con la visión dinamicista de Crespo. Al estudiar “La configuración analógica de *El bosque transparente*”, el autor destaca que el símil es la herramienta lingüística para trascender el nombre hacia la unidad. Subraya que Crespo suele hacer recaer la comparación no sobre los sustantivos sino sobre los verbos de las proposiciones que intervienen en el símil.

El poema pretende escapar del plano conceptual; aspira a contener lo inefable, lo roza, pero, palabra humana al fin, no alcanza su cometido. “De verso a verso” — dice el texto 4 (II, 240-41)— “hay un vacío/[...]/ que nunca colman las palabras”. El blanco del papel en la pausa versal se convierte en símbolo de lo inefable<sup>219</sup>. Esa distancia irreductible que separa dos segmentos de escritura es también descrita como “silencio que no rompe el quiebro de la voz” y como “una escalera que ignoras/ si sube o si desciende” y “si ya la has andado otra vez/ a pesar de no ser camino”. La escalera “no es camino” porque no conduce a ninguna parte delimitada por un orden racional; lo que importa de ella es que supone una intersección vertical, que conecta de forma oscura —no puede ser de otro modo— con la trascendencia, en medio del esfuerzo humano para ajustar toda la realidad al plano de la percepción y para comprenderla en el orden sucesivo de la inteligencia verbal. En un segundo intento por encontrar una imagen alegórica más precisa, Crespo recurre nuevamente a la metáfora del “hilo” que ensarta las perlas de un “collar” de palabras y versos. Pasarlos “de verso/ a verso” le resulta imposible, pues queda siempre la dimensión eternamente abierta de lo inmanifestado, justo en el momento en que la palabra sale de ese territorio para manifestarse: “estuvo a tu lado/ tan sólo/ antes de tu palabra”. Así la palabra, manifestada en poesía adolece siempre de cuanto ha dejado atrás en la dimensión del silencio<sup>220</sup>, la totalidad de que proviene. Directamente relacionado con esta concepción, un aforismo de *La puerta entornada* reza:

Todas las palabras tienen dos sílabas más: el silencio que las precede y el silencio que las sigue. El primero ya ha sido pronunciado por los dioses, como muy bien saben los poetas que intentan pronunciar el segundo.

(Crespo 1998: 10)

Por este camino estamos llegando al motivo inequívocamente simbolista del poema imposible. “Teofanías”, 5 (II, 242) lo aborda en su aspecto de inminencia, y lo hace

---

<sup>219</sup> De modo análogo, cierta tradición rabínica declara que la presencia de Dios en la Torá, no se realiza a través de las letras sagradas del alfabeto hebreo, sino a través de los huecos que dejan sus trazos. Por otro lado, la tradición ortodoxa asegura que la iluminación llega al orante, no desde la figura representada en el icono, sino a través del aura que la rodea. Ambos casos ilustran la misma idea que creemos descubrir en el planteamiento de Crespo: lo no manifestado expresa mejor que el signo la virtualidad del poder divino.

<sup>220</sup> En el capítulo III profundizaremos en la dimensión metafísica que el silencio representa.

con la escritura del negativo de ese otro poema eternamente anhelado. Se pretende describir ahora el contenido de una intuición que aún no tiene forma verbal, para concluir que no puede llegar a tenerla. En busca de una imagen que dé cuenta de esa intuición, el poeta examina y descarta toda una serie de figuras candidatas a representarla; todas ellas tienen en común el hecho de referirse a fenómenos acaecidos en un paisaje anímico y percibidos merced a un singular afinamiento de las facultades receptivas en un instante de alerta contemplativa. Aquello a lo que se refiere el poema “no es”, asegura su autor, “la catástrofe/ que, como luz difusa, se cierne/ sobre la espera, sin ocaso” ni “una cuerda tendida/ de sol a sol/[...] que vibra sin movimiento, / y es por ello el temor mismo”; ni tampoco “su sombra en el agua”. La respuesta afirmativa, después de tantos descartes, se refiere a un elemento aún más sutil que los examinados: “es el poema que creías tuyo/ y que no has de escribir nunca”. Palabra quimérica que tiene su glosa en otro aforismo de la misma serie que el anterior: “Temo las palabras que digo porque sé que me acercan a lo que no seré capaz de decir” (Crespo 1998: 9).

### ***5.2.2. Hacia la visión de la unidad***

Establecida nuevamente la insuficiencia de la palabra poética en los textos que acabamos de comentar, las “Teofanías” restantes, hasta el final de la serie, vuelven a explorar el inasible territorio de las relaciones entre el *yo* de la voz poética con las figuras divinas. Estas deben ser examinadas teniendo presente que, aunque se describen con metáforas tomadas del mundo de la percepción sensible, no son una reflexión restringida a términos puramente fenoménicos; en realidad, aluden a un enfrentamiento entre niveles diferentes de existencia, de suerte que el contemplador-poeta va mitigando su ser aparente en la medida en que va creciendo su conciencia de lo contemplado-divino<sup>221</sup>.

<sup>221</sup> De este modo, la poética de Crespo empieza a manifestar la desrealización del yo que sobreviene cuando la conciencia intuye que ella misma “no es nada real, sino únicamente la última ilusión, la más difícil de superar y de ver a través de ella [...] la ilusión a través de la cual nos envuelve la representación empírica, atendida a “la figura y el nombre” (véase Cassirer 1998, II: 302-3)

En el poema 6 (II, 244) el poeta expresa su asombro ante un fuego que arde frente a él, cuya procedencia desconoce, pero del que afirma que está “consumiendo lo que no veo/ para mostrármelo mejor”<sup>222</sup>. Ese fuego, pues, produce un extrañamiento respecto “al mundo que creía mío” y arde entre “su aire” [de ese “mundo”] y el “yo/ consumiéndolo todo y despertándome”, es decir, disolviendo en unidad todos los particulares y llamando al poeta a una conciencia más alta, donde se pierde la noción de tiempo y espacio. El poeta, alumbrado por el “resplandor” que otrora “fue invisible”, descubre ahora una figura que pertenece a otro plano de la existencia: “un cuerpo/ transparente y desnudo/ cuyos senos son de nieve/ que no disuelve el fuego”.

Al final del poema 7 (II, 245) el símbolo de unos ojos trascendentales que no sólo ven, sino que emiten luz, expresa el encuentro con una dimensión de la existencia en que es abolida la diferencia entre el perceptor y lo percibido<sup>223</sup>. Pero vayamos por partes. “La noche ” del absurdo “se aproxima a quien la huye”, pero “su tiniebla se enciende para quienes la aman”. Literalmente, se convierte en *noche amable más que el alborada*, pues su luz “es una claridad/ tan extremada/ que ante ella/ retrocede la luz del día”. “Para los ojos/ que se ciegan de amarla”, esa “claridad” “deja ver pupilas que nos miran/ desde siempre: unos ojos/ de que toda luz mana”. En estos versos citados, el hilo conductor del proceso no es ya la comprensión ni la percepción, sino el amor. Crespo, pues, sigue de cerca a San Juan, cuando hace avanzar a la Amada “sin otra luz ni guía/ sino la que en el corazón ardía” y le hace decir: “aquesta me guiaba/ más cierto que la luz del mediodía”. La imagen de los ojos mortales que son vistos e iluminados por otros ojos trascendentes trae a la memoria un fragmento de Pablo en que las miradas encontradas también simbolizan la limitación del conocimiento humano y la omnisciencia divina: “Ahora vemos por espejo, en oscuridad; más entonces veremos cara a cara: ahora conozco en parte; mas entonces conoceré como soy conocido” (*Cor*, I, 13,12<sup>224</sup>).

<sup>222</sup> Esta imagen de lo ígneo, como comprobaremos en su momento, ya reúne los principales carismas con que se presentará en *Ocupación del Fuego*.

<sup>223</sup> Con ello se adelanta uno de los motivos estructuradores de *El Ave en su Aire*

<sup>224</sup> Cito la versión de Cipriano de Valera.

La única forma de progresar en el acercamiento hacia la presencia trascendente es la suspensión total de la actividad volitiva. En esto Crespo tampoco contradice a las doctrinas tradicionales, incluida la mística cristiana más cercana. El poema 8 (II, 246) gira todo él en torno al concepto de abandono, que significa silencio interior del *yo* para acercarse a su propio ser que parece adivinarse mejor como un “es” que como un “soy”. Mediante el aquietamiento de las ideas, el poeta — el hombre— adquiere la plenitud en sí de los elementos del mundo objetivo. “Como [...] la tierra/ se abandona al fuego y al agua/ y al capricho del viento”, el *yo* debe abandonarse a los constituyentes que le sirven de soporte— y de los cuales él mismo es ilusoria excrecencia: “abandonado/ a mi alma y a mi cuerpo/ para que se conozcan/ tal vez se abracen o dispersen/ o se eleven como una llama/ o se lluevan y se vayan al fondo/ de sus pozos”. Desde ese abandono es como se percibe la posesión de lo *otro* también como abandono: “abandonado, me envuelve la música<sup>225</sup>/ del abandono de su cuerpo”.

Con los poemas 9 y 10 volvemos, desde la conciencia de la proximidad de lo divino, a la contemplación de las realidades concretas reintegradas en la unidad. El punto de partida del poema 9 (II, 247) es la piedra, el elemento que podría parecer más inerte, el fenómeno que más opacamente encierra a su nómeno<sup>226</sup>. “Mi única luz”, dice el poeta, “mora en la piedra/ enterrada como un oro en flor/ en el seno materno como/ la mariposa yace en la oscura crisálida”. La luz, potencia oculta de la piedra, es descubierta por el “verso” del poeta, porque también era pura potencia cuando se encontraba “en todos [sus] fuegos internos”. Los paréntesis de ambas estrofas guardan una correspondencia: de la luz aún oculta en la piedra se dice que “es ella misma el sol/ errante de un momento”; de los “fuegos internos” más allá de la apariencia del *yo*, se dice que “ellos son otro sol”, pero “no de un momento”. Si el poeta es capaz de descubrir el fuego oculto en los fenómenos, es porque en su ser más

---

<sup>225</sup> Esta noción de música como percepción de una armonía alcanzada tras el aquietamiento de la voluntad es de ascendencia mística y neoplatónica, tal como subrayaremos más adelante. Por el momento, baste advertir que se prefigura aquí uno de los motivos centrales de *Iniciación a la Sombra*.

<sup>226</sup> Hemos analizado este aspecto más arriba, al comentar “Piedras contra piedras” (I, 290). Recordemos que Jung (1999: 88) reconocía a lo pétreo la capacidad de simbolizar “la infinitud del cosmos y del caos, del sentido y del absurdo, del propósito impersonal y de las leyes mecánicas [...]Contenía y era a la vez el misterio inmenso del ser, un concepto inmanente del espíritu”.

profundo está unido al fuego eterno, inmarcesible. Pese a saber que es así, su conciencia aún no vive plenamente en esa unión y queda espacio en ella para el deseo; por eso, dice, “yo le llamo mi luz/ a aquella luz que aún no poseo”; pero esto mismo es lo que hacen los dioses “cuando rozan/ a esta piedra sus manos”. Vemos pues, que la identificación dioses-luz no es completa; ellos también desean la luz que no poseen<sup>227</sup>, y que yace en lo más oscuro: el interior de la piedra (el inconsciente en estado puro: la insospechada región donde se confunden psique y materia) convertida en punto de encuentro al que tienden la luz del hombre y la de los dioses.

La misma línea de lectura que acabamos de hacer del poema 9, podemos extenderla al poema 10, complementario del precedente, si bien el punto de encuentro ahora no es la piedra sino el pájaro. “La paloma” es, en este texto, símbolo de la versatilidad del mundo fenoménico. En su primera aparición se califica —no sin humor— como “metálica y polémica”, y enseguida se suceden las preguntas sobre su verdadero color: “¿es verde, azul, / es morado o es rojo/ ese reflejo es amarillo/ o ceniza su pico?”. Todo el poema es un relato de los sucesivos rápidos movimientos que el ave realiza en un entorno inmediato de apariencia tan variable como el de ella misma. Hasta que toda esa aparente diversidad cromática se funde; primero, en el blanco que unifica los colores, que finalmente son trascendidos por la luz, pues la paloma ha dejado de reflejarla para hacerse transparente:

[...] pliega las alas y aletea  
y vuela, y de la copa  
aireada a la tierra  
roja, amarilla, parda,  
no cesa (arriba, abajo,  
en medio, de perfil,  
mirando, con la espalda  
contra mis ojos), no cesa hasta que se hace  
transparente —tras blanca.

El argumento de este poema tiene mucho que ver con “La tarde: el pájaro” (I, 112) sólo que, ahora, en vez de triunfar la elusividad del símbolo, el poeta es capaz de

---

<sup>227</sup> Recordemos que en el “Libro de odas”, IX (II, 191) se presentaba una variante de este motivo; allí la luz no puede ver al poeta cuando éste “ya no [es] su espejo” y lo atraviesa sin verlo porque “[sus] ojos/ son cada día más luz”. Según se desprende de ambos poemas, pues, los dioses y la luz necesitan —como los humanos— codiciar la luz oculta en lo opaco, para ser conscientes de la que en ellos mismos brilla.

penetrar en la opacidad de lo percibido para restituirle la transparencia de su unidad en la luz.

El poema 11 (II, 250) resume, completo, el proceso de percepción-contemplación-fusión-unión. El primer verso juega un papel de equívoco título, pues aunque reza “a la sombra”, en realidad está dedicado a la contemplación de la luz. El poeta “a la sombra” contempla “extasiado, / pero despierto, el sol que pasa/ de un lado al otro de la catedral” y ve como la luz “cambia/ de color (amarillo, color/ de sombra, azul, rojo)”, y cómo, con su evolución, las apariencias se funden y confunden. Cuanto más atenuada la diversidad en su percepción, más fluida se muestra la realidad, más permeable a la trascendencia de la luz que la sustenta y, en definitiva, más claramente muestra su proximidad esencial al poeta: “va transformando la piedra/ en bosque y en arenas/ movedizas en agua/ que se estanca y discurre, en un aire que me va envolviendo en esta luz”. Gracias a esa proximidad esencial, el poeta puede contemplar cómo su “propia mirada” se añade a la impresión de unidad que le sobreviene, “se pierde entre los ramajes, /entre las dunas, entre las olas, / entre las melenas del aire/ y la irisación de la luz”. Hasta que se detiene el flujo temporal, “no es día ni es de noche”, porque “ya no es/ el tiempo —tan sólo un estar/ frente a frente/ a la sombra.”

Su permanencia “a la sombra” denota ahora que el *yo*, aun menguado en su determinación, sigue escindido a pesar del éxtasis y hay una diferenciación que permite la percepción “frente a frente”. Es cierto que los límites entre contemplador y contemplado se vuelven elásticos, como queriendo diluirse: “ya todo gira, / se compenetra si me invade, / se me abre si lo invado yo”. La distancia no llega a abolirse —de ahí que, en el resquicio, tenga lugar la palabra poética—, pero la contemplación del mundo como unidad *florece* perfecta: “al final, ya no queda/ sino una magna magnolia/ total y sin sombra/ a mis pies”. Diríase que por no circunscribirse demasiado explícitamente a la tradición oriental, el loto, que es el trono de los dioses en la iconografía hindú y budista, ha sido sustituido por la flor que más lo recuerda en forma y tamaño: la “magna magnolia”<sup>228</sup>.

---

<sup>228</sup> No podemos soslayar la coincidencia de los motivos de este poema con algunos bien conocidos de la pintura de Claude Monet. A él se debe la más famosa recreación del paso de la luz sobre la fachada



“Teofanías” concluye con un poema que cierra también esta serie hilada como una meditación que venimos siguiendo desde el poema 6. En efecto, el poema 14 (II, 254) resume todo lo dicho anteriormente y anuncia un paso más hacia adentro de la conciencia cósmica. “La oscuridad/ se hace tan densa” para el contemplador que su presencia absoluta hace inútil su designación, y entonces “hasta de oscuridad pierde su nombre”. No queda así ninguna posibilidad de falsear la verdad, en el sentido que se nos advertía en el poema 1 (II, 235: “todos son falsos los nombres”), y, por ello, sobreviene la percepción de la unidad de todo lo diverso (ya troncos y árboles/ frutales, aves, aguas/ cantarinas, se tallan/ en puro asunto oscuro). Se prefigura entonces una dimensión de la conciencia de la que ya no va a dar cuenta este poemario, acaso porque sea puramente inefable. “La voz”, al quedarse sin nombres “graba largos/ caminos, no de sombra, mas sombríos” y se cierran, como dicen los maestros yóguicos, las ventanas de la percepción: “la conciencia/ ya sin tacto ni oído”, “comienza la caída/ vertiginosa” “hacia la luz”. Lo que alumbra desde el fondo son aquellos ojos trascendentales “de claras tinieblas” de los que hablaban los primeros poemas de la sección. Ahora, más próximos, el poeta contempla mejor su luz y ve que “empiezan, de encendidos, a extinguirse”, esto es, a ser también oscuridad para el contemplador quien, por ello, suspende en este punto su palabra. No obstante, en este cierre puede verse prefigurado el “desenlace” de la poética crespiana, con la sombra como la revelación definitiva.

### 5.3. “Asedio de una diosa”

La tercera sección de *El aire es de los dioses* está formado por éste único poema en prosa que consta de cuatro partes (II, 255-261). Su tema es básicamente el mismo que el de las “Teofanías”, pero ahora se desarrolla en tres esquemas narrativos, a los que se añade una conclusión en torno al advenimiento de momentos de percepción inusuales: una diosa acecha detrás de toda realidad tangible, dispuesta

---

de una catedral (la de Rouen); al final de sus días y de su obra, obsesionado por los lotos de su estanque, les dedica una serie de grandes paneles en los que empiezan a forzarse las fronteras del impresionismo para dar los primeros pasos en la abstracción.

a revelarle al poeta una dimensión insondable. Destaca de nuevo, en el proceso narrado, la pasividad del *yo* ante la invasión de lo desconocido<sup>229</sup>.

Crucial para entender la unidad que centra todos los frentes del “asedio” es la reflexión sobre lo especular que abre el segundo fragmento. “Todo es espejo”, dice el poeta, “cuando invade tus ojos, se empaña —te obstinas— en asediar la imagen imprevista”; y aclara que no se refiere sólo a los objetos que reflejan la luz (“el agua, el metal terso”), sino a todo lo que el hombre experimenta y le devuelve la conciencia inmediata de sí, en la que está habituado a reconocerse (“también tus manos, la fuga del tiempo [...], el miedo a los pasos que van negando los caminos”). El asedio de la diosa consistirá, pues, en no devolver a las miradas del poeta las imágenes en que el *yo* puede reconocerse. Al desaparecer el reflejo del contemplador en lo contemplado, se hará sensible la presencia de la diosa<sup>230</sup>.

La primera emergencia de lo divino le sobreviene al protagonista después de haber pasado “dos días [...] en el bosque” —lugar al que los aspirantes a iniciados deben retirarse para vencer sus limitaciones. De vuelta al ámbito conocido de la casa, algunos hechos sorprendentes abren el paso hacia la dimensión oculta. En vez del “esperado polvo” sobre un disco que el personaje dejó sin guardar, encuentra un “moho” que identifica, no como el resultado de un proceso natural (“el que florece cuando la lluvia desata humedades y sombras”), sino como signo de un devenir espiritual (“el moho de la espera, o tal vez el que segrega la angustia de la música que

---

<sup>229</sup> *Los trabajos del espíritu* (1999) recoge la mención del poema en el diario de Crespo, con fecha 8 de septiembre de 1979: “Movido por experiencias recientes, no sé si reales o imaginarias, pero en cualquier caso verdaderas, escribo dos partes de un poema que intuyo más largo. Se titulará “Asedio de una diosa” e irá en *El aire es de los dioses*. Antes veía el otro lado de las cosas con ayuda de las palabras; ahora empiezo a servirme de las palabras para obligarlas a expresar lo que veo sin valerme de ellas” (Crespo 1999: 337). La misma obra recoge, un poco más adelante, el relato de una de esas experiencias “verdaderas” (aunque no se sepa si es real o imaginaria) que parecen haber dado pie a este poema: “hoy he pensado, mientras utilizaba un libro, sentado a la mesa de mi biblioteca, en otro libro; he mirado y lo he visto en la mesa, al alcance de la mano, a mi derecha. Cuando he ido a utilizarlo, ya no estaba allí, ni a mi izquierda. Me he levantado a buscarlo en un anaquel. No estaba. Al llegar a la mesa, estaba a mi izquierda, en la misma posición en que lo vi la primera vez a la derecha”(Crespo 1999: 374-375). Por su parte, Balcells (1990: 60, nota 7) recoge las impresiones de Crespo sobre el poema, cuando recién compuesto. Son palabras dirigidas a José Corredor Matheos (Mayagüez, 16 de septiembre de 1979): “Hace unos días escribí un poema totalmente esotérico, titulado “Asedio de una diosa”... no me atrevo a corregirlo. Es el descubrimiento de lo otro a través de lo más vulgar y cotidiano”.

teme no ser escuchada”). Pese a que el poeta intenta “fingir ignorancia” y deshacerse de la incómoda suciedad, considerada no más que como materia, el “moho” va revelando su calidad de anzuelo. El pañuelo con que intenta apartarlo, “sigue insufriblemente blanco”, pero lo que deja al descubierto no es la placa de vinilo, sino una suerte de “agujero negro” que enfrentará al poeta, sin pretenderlo, con algo que no es materia. Primero, aquella “espiral demasiado negra, que nunca termina de mostrarse[...]”, deja ver, en cambio, cómo “duerme un río, una brisa se ignora”. Queda oculta, luego, “su geometría igual” y deja de “copiar” las “facciones” de quien lo mira, para, “convertido en espejo nocturno, en pozo sin fondo vibrante de ausencias”, mostrar a la diosa acechante, “virgen y entera”, “ambigua”.

El segundo fragmento narra el enfrentamiento del personaje-poeta con un espejo “que es también un espejo”,<sup>231</sup>. Objeto, donde los haya, susceptible de convertirse en símbolo, el espejo oculta su propio ser para copiar las imágenes situadas frente a él. La marea de la realidad anega al poeta, empujando contra él la superficie del espejo; atraviesa el vidrio, convertida en “fuente”, “lluvia” o “tan únicamente violencia”, porque el poeta se ha situado frente al espejo “no para ver[se]”, sino “buscando[...]” a la diosa; es decir, se ha atrevido a inquirir por la figura del Sentido —y no por la propia imagen— en el objeto que más eficientemente se niega a sí mismo como fenómeno y cuya existencia se supedita a la función de reflejarnos: el espejo. La mirada del narrador se concentra en “dos luces iguales” —sus ojos—, haciendo abstracción de las otras imágenes (“he logrado desterrar pared y cortinas, y las líneas de un paisaje sin sueño”). Esas luces no sólo las ve, sino que le “miran” e, inesperadamente, le “horrorizan” al sentirlas ajenas, como ojos “extraños”. Poco a poco surgen a su alrededor las facciones de la diosa (“una frente tersa, los pómulos quizá arrebolados, calientes, demasiado vivos”). Esa imagen “buscada” voluntariamente por la mirada es desbordada por la realidad material entera rompiendo la superficie ilusoria del espejo. La riada incluye la materialidad del ser

---

<sup>230</sup> La realidad como espejo del yo y como límite de la mirada será, en adelante, una metáfora recurrente en la obra de Crespo, hasta la sombra, al fin, devuelve a la mirada una imagen “sin centro y sin contornos”.

<sup>231</sup> Con esta paradoja se significa que —de acuerdo con la interpretación dada a poemas anteriores— toda realidad es figurado espejo del yo que, al distinguirla, se proyecta en ella. El texto de ahora se refiere a un espejo en que coinciden el sentido literal y el figurado.

mismo que mira, de ahí que sea cegado “aquel que se atreva a contemplar su propio rostro”; no el que pretende “mirar”, sino el que se atreve a “contemplar”, tomar su propia imagen como objeto de meditación en pos del conocimiento más profundo. La revelación de la diosa no puede ser perseguida: “La espera es el único esfuerzo justo del hombre”. La espera pasiva, de nuevo —y no la voluntad—, según nos confirmará el cuarto y último fragmento del poema en prosa.

El tercer fragmento es paralelo al primero. Narra en tiempo lento y describe con minuciosidad febril el encuentro del poeta con un “insecto diminuto” que reclama su atención al ocupar el sintomático lugar del “margen de una página” mientras está leyendo. Tras algunas vicisitudes que podrían ser tenidas por perfectamente triviales, el poeta advierte que la mosca presenta una “extraña conducta, no de animal ajeno, no mostrar temor estando tan viva, no huir más de una mano y, tan muy luego, a la sombra de un vaso”. Insignificante, pequeña y vulgar, la mosca, como el “moho”, se convierte en anzuelo de la diosa para capturar las miradas errantes del poeta y precipitarlas, inesperadamente en la contemplación divina. “La sombra del vaso”, el lugar donde insiste en posarse el insecto, se desvela al fin como “la cima, nunca oculta, jamás descubierta, de un seno rosado: mostrando la parte más eréctil y puntiaguda”.

El primer párrafo del cuarto y último fragmento expone las conclusiones del poeta. La más importante es la renuncia, la negación “a la cadena de actos y pensamientos, de percepciones y decisiones, de cada día”. A la misma llega desde la conciencia de que “el único obstáculo al estado que ansío es, precisamente que toda pretensión es un deseo, aunque se disfrace de abandono, un acto maldito de la voluntad”. Finalmente, reducir la actividad “al mínimo fatal: ese querer que pasa a ser inconsciente [...]sin demasiada prisa” es el que propicia la comunión total y la promesa definitiva de fidelidad por parte de la diosa<sup>232</sup>.

La conclusión del poeta en el fragmento final, así como las estrategias de “asedio” de que es víctima, permitirían pensar que en la figura de la diosa se revela espontáneamente el ser-en-sí de lo contemplado, radicalmente distinto de lo que la

mirada encuentra en un primer momento, porque ella misma lo determina, condicionada por la concepción lingüística, que sería el *a priori* de todo acercamiento a lo real

#### 5.4. “Revelaciones”

La sección *Revelaciones* se inicia con una serie de odas “A la luz” en las que el poeta abandona el tono especulativo y la concentración paradójica que, en otros momentos, ha ido asociada a este tema. La luz sería la primera manifestación del ser y representaría su unidad antes de que ésta se disipe en la multiplicidad de los objetos que la reflejan. Por tanto, es posible ver en ella el camino propuesto por el ser inmanifestado para que los seres encuentren el camino de vuelta a la unidad. En este sentido, el “Himno” que abre la serie (II, 265) afirma de la luz que “habla sin palabras, y toca/ sin llegarse y nos sabe/ aromar” sin forma ninguna excluyente. Lo que el poeta celebra de la luz es que se contenga frente al hombre; en vez de desbordarlo con una manifestación total de su unidad, la luz se deja descubrir y comprender gradualmente:

“[...]Oh, la ternura  
de la luz que, pudiendo  
cegarlos, sus profundos  
ojos anida entre su propia alada  
cabellera inmortal, que nuestro paso  
aligera, pudiéndonos dejar  
marchitos en el valle[...]”

En dos poemas de “Revelaciones” se aborda con mayor complejidad conceptual y estilística la situación de los dioses respecto a luz y sombra. En “Preguntas” (II: 266-267) el poeta duda si deben identificarse con la fuerza discernidora y contrastiva que se otorga a la luz perceptible (¿Son [...] ella templando, / mordiendo retinencias [...]?) o si, al contrario, son la manifestación de una luz superior y esencial que es oscuridad sólo porque nuestros ojos no la distinguen:

---

<sup>232</sup> Véase hasta qué punto esta idea concuerda con el aforismo de Patanjali (*Yoga Sutras*, IV, 1, en Devananda 1980: 266) apuntado más arriba, en el apartado 5.1.1, a propósito del poema “Sin

¿O son la misma luz,  
silenciosa y oscura,  
que camina incesantemente,  
música que silencia su propia armonía,  
como la ola muere en su mar,  
como en su propia luz se apaga y nace  
esa otra luz que son tal vez los dioses,  
que su esplendor suscita y prohíbe?

Los tres últimos versos parecen situar a los dioses en la frontera entre dos especies de luz: la inferior de ellas es “suscitada” por el “esplendor” de los dioses que, a la vez, “prohíbe” contemplar la luz superior —sombra para nosotros— que los engendra. El tercer poema de “Revelaciones”, “Hambres” (II: 267-68) llega a ser más explícito en el mismo sentido y lleva al texto la dimensión subjetiva de lo oscuro, que cobrará protagonismo en libros posteriores. El texto se dirige a la “Nada nuestra”, considerada como “acaparadora de ortos/ innombrables”, es decir, como un vértice de absorción de luz. “Los inmortales toman su sustancia” de “las cavernas infinitas” y de “los abismos” de esa nada; tanto ellos como nosotros aspiramos a contemplar, más allá de las imágenes especulares, la nada que es nuestra sustancia. Crespo prevé —ya en *El aire es de los dioses*— una epifanía futura en que los dioses tendrán “miradas que sostengan las nuestras/ sin apartarse” con las que “en nuestra propia nada/ contemplarán la que comparten ellos”.

Los últimos textos de esta sección, que cierran también *El Bosque Transparente* están destinados a clarificar la posición del poeta, después de su evolución a lo largo de todo el poemario. Es significativo que después de odas tan exaltadas como las que acabamos de comentar, se vuelva al poema en prosa para mostrar la dimensión existencial más inmediata —inserta en la vida cotidiana— de sus hallazgos. “Uno de mis pies”(II, 269-270), por ejemplo, sitúa —valga la expresión— *a ras de suelo* el problema angustioso de la doble conciencia, material y celeste, en que el poeta se siente dividido<sup>233</sup> —y se duele de que sea “por desgracia, uno solo” de sus pies el que “pisa un camino diferente”. El pie que permanece en tierra, gravado “con su carga de años y vacilaciones”, se comporta “como un ancla”

---

querer”.

<sup>233</sup> En palabras de M.T. Bertelloni (1989: 54) en *El Bosque Transparente* “se advierte la presencia de dos mundos y la seguridad o mejor aún, la capacidad del poeta de vivir en ambos, de ser punto de convergencia de dos mundos, el mundo de la apariencia y la contradicción y el mundo de la armonía”.

o, bajo figura platónica, “como piedra atada a mi espíritu”, que impide al poeta realizar su “más plenario deseo” y frustra la aventura de “aquel pie de repente ingrávido”.

Crespo se atreve a describir lo fugazmente entrevisto. Lo que nos dice resume cumplidamente lo que, desde el lenguaje, puede decirse de ese nivel de experiencia: en primer lugar, que no hay referencia lingüística para ella, y por lo tanto, no puede haber comunicación intersubjetiva en lo referente al nivel más profundo (“nadie me ha dicho cómo se avanza en pura luz”); en segundo lugar, que *per negationem*, puede describirse la visión trascendental como ajena a las determinaciones de la experiencia sensible, es decir, más allá de los *a priori* del espacio (“No existían lo alto ni lo bajo, ni lo lejano ni lo próximo, ni la luz era más ni era menos”) y del tiempo<sup>234</sup>, cuyo curso inverso es como “la lana en el ovillo y la cera en la vela (o no sé si en el vellón y la colmena)”. Al aludir a una experiencia sin determinación de espacio y tiempo, lo que nos está diciendo el poeta es que ha tenido algún acceso a la *parte* eternamente inmanifestada del Ser total, que trasciende y subsume toda manifestación. Por eso “lana y ovillo y cera y vela” se resuelven en “claridad sin descanso y sin cansancio”. Y también por eso, no hay *lugar* para el *yo* del poeta como manifestación escindida del ser total: “pero el camino no era para avanzar, ni para retroceder —ni tampoco para quedarme allí— de haberlo hollado con ambas plantas”.

Pese a haber vencido el “pie” lastrado por “los años y las vacilaciones”, el poeta conserva de la visión la conciencia de la aspiración a la Unidad. Ha superado las oposiciones que se manifiestan en el mundo de las apariencias (“ya no confundo la noche con el día haciéndolos diferentes”); integra como parte de la propia trayectoria también las opciones no tomadas (“ni me pesan los pasos que no he dado como un agua reprimida que reclama su cauce”); y, finalmente, “ha aprendido” que todo lo distinto y manifiesto se redime de los azares del devenir por su vuelta a la Unidad y a lo Inmanifestado, que se designan ahora con el nombre del Logos gnóstico del Evangelio de Juan: “He aprendido —con la mitad y con la otra mitad—

---

<sup>234</sup> Conviene no perder de vista la crítica de las coordenadas perceptivas llevada a cabo por P. D. Ouspensky, según hemos comentado a propósito del “Libro Quinto” de *En medio del camino*.

que agua y tierra, y aire y fuego (y cuanto soy entre sus cuatro apariencias) no son otra cosa que el deseo de luz en la Palabra”<sup>235</sup>.

Presentados consecutivamente, “A la luz” y “Uno de mis pies” marcan, pues, la confluencia en la vía de la luz de los caminos ascendentes que pasan por los mitos y por el lenguaje, en línea, otra vez, con las reflexiones de Cassirer y en cumplimiento de lo que anunciamos al exponer las líneas maestras de su *Filosofía de las formas simbólicas*<sup>236</sup>.

Los tres siguientes poemas en prosa de “Revelaciones” abundan en cómo el poeta es activamente consecuente con ese “deseo de luz”. Parece como si toda dimensión mística, por lo mismo que elimina la diversidad fenoménica, reduce la conciencia a la pasividad. Pero Crespo, genuinamente platónico en esto, proclama en “Sólo sus sonrisas” (II, 270) “el ascetismo de la embriaguez”, tomando cada emanación de Belleza, como signo de un dios (“Por Afrodita, una ebriedad de flores y de aromas[...]Por Apolo, la luz más cercana”). Rechaza el “ascetismo de los sobrios”, el “de las revelaciones abolidas” porque “la madre incesante, prodigiosa de las afloraciones, es celosa de aprobación”. Las “afloraciones del Ser” son mensajes con los que la conciencia del poeta debe enfrentarse, identificados como dioses: “Repartido entre el olvido y los frutos candentes, aconsejado por todos los númenes, los adoro, les urdo ardidés, los creo y los detesto”. Pero, en consonancia con aquel “deseo de luz”, advierte el poeta “en mis cantos sólo doy cuenta de sus sonrisas”.

En los dos últimos textos del poemario vuelve Crespo a la versificación para cerrarla sintetizando lo aprendido en el proceso que reflejan sus páginas sobre luz, sombra y dioses. “Las sombras”, dice el poeta, “van cayendo como un regalo de los dioses” (II, 273). Aunque en otros textos se preguntase por la relación de los dioses con la luz, ahora afirma que las sombras “son de sus incorruptibles cuerpos y de sus almas inmortales imágenes”. Las sombras, son regalo divino porque presentan sensiblemente las mismas virtudes que en textos anteriores se cantaban de la nada.

---

<sup>235</sup> A propósito de este final, Barrajón (2000: 78) hace hincapié en que “el conocimiento que ofrecen estas revelaciones no conduce a la posesión del Absoluto, sino a la comprensión del deseo que lo lleva hacia él”.

<sup>236</sup> Habíamos adelantado entonces que la poética de la luz actuaría como un metalenguaje para referirse a un estadio de conciencia superior al lenguaje y a los mitos. Lenguaje y mito convergen en la luz, como consecuencia del proceso de desrealización inherente a la intuición religiosa.



Igual que la nada en su “Elogio” (II, 44), las sombras son aquí “espejo/ en el que todo encuentra su unidad/ de nuevo”. La sombra es regalo de los dioses porque permite ver en ella la paradójica imagen de lo inmanifestado, el ser plenario, como pura potencia; oculto en ella, cada ser individual “es otra vez, y cada vez”, “el puro pensamiento que se esconde de sí mismo, acosado por la luz”. Obedeciendo a un planteamiento claramente idealista, cada ser individual es una emanación del Pensamiento-Ser; “acosado por la luz”, cada fragmento disperso, debe ser encajado de nuevo en él. La sombra de la no-distinción, ofrece una imagen pasajera de cada ser individual devuelto a la unidad y actúa como arquetipo que orienta el proceso de unificación definitivo.

Así, no es extraño, que tras el advenimiento de la sombra —y, acaso a través de la misma—, el poeta entrevea “Un camino” (II, 274). Se cierra, pues, el poemario en el momento en que se augura un nuevo ciclo espiritual y con él, el ocaso de los dioses. El poeta dice ahora conocer “que un camino se está abriendo ante [él]/ en las llanuras y en los montes invisibles del aire”. Se trata de un camino que atraviesa el espacio y el elemento que, según reza el título del libro, “es de los dioses”. El poeta se siente “sin ánimo para ser su romero”, pues desconoce su final que, sin embargo, prevé “más allá del deseo”. La alternativa a seguirlo es dejarse ahogar por un río que “corre cerca” del camino, cuya agua “es transparente/ y letal, sin embargo”, quizá porque detenerse en él supone también detener la propia evolución espiritual. El temor del poeta se justifica si tenemos en cuenta que el camino que “los dioses” “ofrecen” al poeta, se lo “niegan” a sí mismos. Lo que se augura, por tanto, es que si el poeta lo transita, los dioses se desvanecerán, como imágenes que son, creadas por su “deseo” de acceder al mundo trascendente. Fruto de la dinámica misma de lo sagrado, los dioses desaparecerán en *El Ave en su Aire*, para permitir el paso del poeta hacia un conocimiento aún más directo de lo trascendente.



### Capítulo III: PARNASO CONFIDENCIAL y AMADÍS Y EL EXPLORADOR

El segundo volumen de las *Poesías* de Ángel Crespo contiene dos poemarios cuyo contenido fundamental fue elaborado en el mismo período en que se compusieron los textos de *El Bosque Transparente*. Se trata de *Parnaso Confidencial* y *Amadís y el Explorador*. La primera edición de *Parnaso* se publicó en 1984<sup>237</sup> (el mismo año en que Crespo termina *El Ave en su Aire*), pero sus textos más antiguos se remontaban a 1971 —cuando se inicia *Claro: Oscuro*. En la edición de *Poesía* (1996), *Parnaso Confidencial* se amplía hasta 1995, año de la muerte de su creador. Por su parte, *Amadís y el Explorador* nunca fue publicado como volumen aparte; sus poemas más antiguos datan de 1977 y son, pues, coetáneos de *Colección de Climas*, tal como lo atestiguan los diarios de Crespo recientemente publicados bajo el título de *Los trabajos del espíritu* (1999). El libro se inicia, pues, durante la “segunda singladura, la humanística [...] y se espacia a lo largo de un ciclo creador completo, el de la tercera *salvación*”, la del “espiritualismo trascendental”, como la denomina Balcells (1999: 318). *Amadís y el Explorador* tampoco se cierra hasta la publicación de *Poesía*. Se trata, por tanto, de dos colecciones a las que se fueron sumando poemas a lo largo de casi un cuarto de siglo. El único caso semejante que presenta la obra de Crespo es el breve *Orfeo Furioso*, que abarca composiciones entre 1971 y 1995; pero en este caso, no se trata de una obra de crecimiento lento, sino de un proyecto que Crespo no tuvo tiempo de terminar —de ahí que figure en calidad de apéndice al tercer volumen.

Cabe preguntarse por qué razón *Parnaso Confidencial* y *Amadís y el Explorador* no fueron consideradas como partes de *El Bosque Transparente*, cuando la mayoría de los textos son contemporáneos de los incluidos allí y las

---

<sup>237</sup> La fecha que figura en la portada de aquella edición acota sólo el principio del poemario, pero deja la obra abierta y expresa la intención de continuidad: *Parnaso confidencial (1971- )* (Jerez de la Frontera: Diputación Provincial de Cádiz, 1984)

preocupaciones de fondo, esencialmente las mismas. La respuesta parece clara: ha sido una suerte de heterogeneidad formal lo que ha preservado a ambos poemarios como libros autónomos que han ido creciendo a lo largo de muchos años. La clave estaría en la pérdida de protagonismo del *yo*, sujeto de la indagación poética desplegada en *El Bosque Transparente* y que volverá a ser el centro en *El Ave en su Aire*. En *Parnaso Confidencial* el punto de mira se desplaza hacia las segundas y terceras personas que lo habitan. En *Amadís y el Explorador* el poeta presta voz a personajes de mundos míticos y simbólicos preexistentes para adquirir óptica más distante sobre sus propias obsesiones. La distancia, no obstante, se transforma en instrumento de profundización. Al interpretar mitos que no son de propia creación y al encarnar la voz de otros creadores, Crespo logrará ser más transparente en la expresión de su propia poética y más explícito al exponer sus intuiciones sobre lo sagrado.

## **1. *Parnaso confidencial*: poetas frente a la divinidad**

Como en los “parnasos” del siglo de oro y los posteriores, neoclásicos, el de Crespo constituye un homenaje a sus más admirados artistas —sobre todo, poetas, pero también pintores y músicos. El adjetivo “confidencial” sugiere que no se trata de un ejercicio de crítica literaria<sup>238</sup>; la confesión lírica de cuanto la propia poesía debe a la creación de otros autores se sobrepone a la habilidad imitativa exhibida en esta obra. Según Balcells (1984), Crespo “intenta concordar ontológica, plástica y rítmicamente con los autores homenajeados”, y resultado es una lección de virtuosismo métrico y rítmico —inédito en la poesía original de Crespo, pero ampliamente atestiguado en su obra de traductor. El objetivo de nuestra investigación no nos permite detenernos en estos aspectos y nos obliga, en cambio, a rastrear

---

<sup>238</sup> En palabras de José Miguel Prado (1999: 298), “El adjetivo que califica la inspiración a la que el poeta debe gratitud añade la información de que aquella es algo que se desvela en confianza, en una noticia reservada, tal vez por la conciencia de que el corpus ofrecido es necesariamente y para siempre inacabado. Este libro es más que un conjunto de poemas, es una ventana abierta a la intimidad del poeta”.

nuevas muestras de la preocupación de nuestro autor por lo sagrado, a través de su reflexión metapoética.

Crespo quizá vio en la figura de “Empédocles de Agrigento” (II, 280) un emblema de su primera andadura poética, presidida por la intuición de que *todo está vivo*. Así, Empédocles representaría la interrogación ingenua sobre el misterio de la realidad: “los habares en flor/en los tallos sin nudos /¿qué mensaje nos traen del reino subterráneo, en que la tierra/ ya no es de tierra: diosa de estos campos?” La respuesta que se da es a la vez ingenua y audaz, pues tras los dioses heredados, Empédocles — y en esto le sigue Crespo— intuye la divinidad de lo elemental<sup>239</sup>: una “tierra que ya no es de tierra: diosa de estos campos”<sup>240</sup>.

Si en Empédocles Crespo se reconoce tal como era *En medio del camino*, “Leyendo a Leconte de Lisle” (II, 294-296) es capaz de condensar toda la reflexión sobre los dioses que se despliega en *El Bosque Transparente*: la conciencia de que sus formas son creación humana, sin que ello reste verdad a lo que se deja intuir gracias a sus nombres. “Preguntar por los dioses”, medita el poeta “¿Es preguntarse y responderse a sí mismo? [...] ¿es preguntarme por mí mismo?” El proceso que lleva a

---

<sup>239</sup> Jaeger, al estudiar *La teología de los primeros filósofos griegos* (1947), señala que “Empédocles siente que ha revelado el verdadero carácter de los divinos poderes actuantes de la naturaleza[...]” descubriendo, en primer lugar, “las imperecederas formas primarias de la existencia corpórea; en segundo, en las fuerzas del Amor y del Odio que mueven el mundo corpóreo, aunque sólo los ojos del espíritu puedan captar[lo]; tercero, en aquel universal estado del mundo que surge cuando la bondad y la perfección alcanzan su consumación en el ciclo de estas fuerzas cósmicas. El pluralismo ontológico de Empédocles se vuelve así en su teología un politeísmo filosófico. Los dioses quedan así transformados en principios universales de la existencia natural” (Jaeger 1952: 154)

<sup>240</sup> José Miguel Prado (1999: 301-302) ilumina con gran erudición el significado de la figura de Empédocles y de cuantas referencias a él asociadas aparecen en este poema: “Crespo siempre se sintió seducido por el difusor de la teoría de los cuatro elementos [...] y todas las leyendas esotéricas tejidas en torno a este personaje que la tradición considera un *hombre divino*. Ligado al pensamiento órfico-pitagórico, creía en la transmigración de las almas hasta purificarse completamente y alcanzar de nuevo el estado incorpóreo de divinidad”. La mención de los habares en flor es una alusión a la religión órfica, “que prohibía, en una de sus máximas más conocidas, comer habas, porque en esta planta que, alimentada por el agua, crece sin nudos y se eleva trepando desde la tierra al aire, siendo además su materia susceptible de desaparecer purificada por el fuego una vez que, cumplido su ciclo vital, se seca, veían los creyentes un símbolo e incluso una prueba palpable de la transmigración de las almas”. Por otro lado, Prado interpreta a “la diosa de estos campos” como Perséfone, “esposa de Hades y madre de Dionisio Zagreo, personaje clave en los cultos místéricos de la Antigüedad”. A nuestro entender, la indeterminación de Crespo es voluntaria. De la interpretación filosófica de Jaeger (1952) referenciada en la nota anterior se deduciría, más bien, la divinización de la Tierra misma, figura predilecta de Crespo, anterior a la constitución del panteón olímpico; a ella se refiere indirectamente con el título “Anteo errante”, dentro de *El Ave en su Aire*, y la menciona también en la serie “Délficas”(III, 411-413).

la intuición de los dioses empieza en la constatación de que el dinamismo de la realidad desborda permanentemente los conceptos dentro de los que queremos fijarla para poder pensarla, de suerte que la polaridad sujeto-mundo queda configurada a imagen y semejanza del lenguaje. “Siento que la vida —no que la muerte—”, aclara el poeta, “me está devorando”, con todo aquello que, desde la experiencia, excede el mundo conceptual: “la ausencia y la lluvia”, “el recuerdo y la indiferencia ante el futuro”, “lo que no deseo volver a oír” y “lo que me persigue por dentro de mi abismo”. A este magma sin límites abarcables “se le llama dioses; y me atrevo a ponerle un nombre”, que deberá ser negado “pues toda afirmación se vuelve piedra” y “ningún dios puede hablar desde dentro de estos mármoles”<sup>241</sup>.

La relación que Crespo establece entre labor humanística y búsqueda espiritual quedan bien clara en los homenajes que dedica a los humanistas-poetas que tradujo. Lo primero que llama la atención en dichos poemas es la relación de afecto personal que Crespo establece con estas figuras pertenecientes al pasado, pero vivificadas, más allá de toda erudición, por la continuidad en la obra de quien se siente su discípulo<sup>242</sup>. Francesco Petrarca (II, 286) “saldrá a su encuentro a

---

<sup>241</sup> No es la primera vez que nos encontramos con el rechazo a la estatua: por su muerta fijeza traiciona aquello esencialmente fluido y ambiguo que quiere elevar a monumento. En la oda VIII (II, 190) el poeta se niega a anclar su *yo* en una “estatua de [sí] mismo”; se sueña imposible escultor, tan virtuoso que las diosas se le revelarían “para lograr su monumento” (II, 220) —y, al hacerlo, “violarían el mármol”, pues, como nos dice ahora, toda revelación sobrepuja a la forma inmóvil.

<sup>242</sup> Sobre la relación maestro-discípulo habremos de volver al final de este capítulo, después de comentar el monólogo “Eduardo Chicharro”, en *Amadís y el explorador*. Apuntemos, por el momento, que este es un aspecto esencial para valorar el alcance de la voluntad culturalista de Crespo y se manifiesta muy claramente ahora, cuando se dirige a aquellos poetas que ha interiorizado hasta el punto de abordar su traducción como reescritura. Emilio Lledó (1998) describe con gran agudeza un concepto mayor de magisterio al que implícitamente se honra en estos poemas. Según este autor, “los contenidos del pensamiento [...] adquieren una configuración especial como historia literaria, política, filosófica. El lenguaje recibido y en el que se nos narran esos sucesos reales o ideales encierra lo mejor de las experiencias humanas. Su excelencia consiste en que, como fruto de múltiples abstracciones, ese lenguaje es ya, sin el peso de los hechos, pura luminosidad y libertad”. La actividad cultural, según Lledó (1998: 165) constituiría el espacio “donde se aprende a revisar, o sea a volver a mirar los contenidos del lenguaje. Un lenguaje en el que felizmente puede enfrentarse la memoria peculiar, donde cada individualidad va tallando, a su manera, los perfiles de su propia estatua, con la memoria histórica que como saber se nos transmite. La comunicación entre estas dos modalidades de la memoria se hace en los cauces de la palabra”, y ésta adquiere “un particular significado en al conjunción de maestros y discípulos con que se inicia, expresa o tácitamente el diálogo de dos fundamentales formas de memoria. La del saber que el maestro organiza, a través de su propia experiencia y la receptividad del alumno”. Debe subrayarse que, en la concepción de Lledó (1998: 166) la escritura y la lectura prolongan en el espacio y el tiempo la relación maestro-discípulo, con la misma finalidad: “el clausurado y, a veces, angosto espacio donde se cría la memoria individual, se abre así a un dominio de infinitas resonancias en el que vivimos las experiencias que otros idearon para

saludar[le]” en el más allá, “tras sufrir” nuestro poeta “el postrer daño”, y allí continuará su magisterio, ya extinta la palabra humana, en una distinta y más pura realización del Verbo: “al canto que ya estoy presintiendo/ me inicies tú, que ya lo has aprendido”.

En un texto contemporáneo, no incluido en *Parnaso Confidencial*, “A Dante, de su traductor” (II, 451)<sup>243</sup>, Crespo invoca al florentino y le pide literalmente ser “purificado” para transportar, “a tu dictado, en mis palabras/ lo que las tuyas de su nada hicieron”. De nuevo encontramos la palabra como acotación de una nada que para Crespo, como hemos visto reiteradamente, supone la dimensión insondable e infinita de la realidad. *Parnaso Confidencial* incluye otro poema dedicado “A Dante Alighieri” (II, 285). Una vez concluida la peregrinación creativa y metafísica tras sus pasos, Crespo le habla al maestro en los tercetos encadenados que lo acreditan como su traductor y como su discípulo iniciado. Ha contemplado la cosecha teológica de Dante, dispuesta en su impresionante orden alegórico (las hacinas de la santa trilla,/ ya sin paja, todas destinadas,/ tras la molienda, a la cándida cilla); ha visto, incluso, “a Beatriz y a las almas transmutadas”. Y, aunque no ha llegado a la contemplación más elevada —“porque mi vista no era/ como la tuya, inmune a lo divino”—, se muestra convencido de que la fidelidad —espiritual, artística— al poeta hará merecer el estadio último: “hice a mi palabra que fingiera/ con tanto amor tus versos, que el Destino/ no ha de impedir que estemos frente a frente/ cuando haya andando todo mi camino”.

Otro poeta más cercano, el “Walt Whitman” (II, 296) que revive en Crespo, sabe “que el hombre sólo se justifica/ si busca la unidad de lo que, misteriosamente unido,/ se fragmenta a sus ojos para que su mirada se haga más pura,/ no negando aquello que ve, sino buscando lo que, a fuerza de brillar, se nos oculta”. Partiendo de esta convicción, no es extraño que este Whitman se parezca tanto al Crespo que

---

nosotros. La existencia individual toma consciencia de pertenecer a un universo de significaciones y sentidos que acompañan y fecundan la originaria soledad”.

A la luz de lo apuntado por Lledó se entiende con toda profundidad la voluntad de nuestro poeta por ocupar un lugar en una cadena de transmisión cuya continuidad también está muy viva en la conciencia de sus maestros: Dante siguiendo a Virgilio; Petrarca, en relación epistolar con los autores antiguos que elige como maestros.

<sup>243</sup> El texto figura en la sección “Homenajes”, entre los “Poemas contemporáneos de *El Bosque Transparente*”, segunda parte del volumen II de *Poesía*.

nosotros conocemos: en pos de sí mismo, se encuentra “con todas las cosas” (recordemos los primeros libros de *En Medio del Camino*), y cada una de ellas es “una sílaba del nombre fingido de Dios” (recordemos: “todos son falsos, los nombres”, II, 235), que anota esperando “poder descifrarlo un día”. En este texto se llega a hacer explícito el grado último del conocimiento extático: penetrar el lenguaje, interpretando el nombre de Dios, es igual a descubrir el “propio rostro en el espejo hecho de arena de luz”, esto es, igual a reconstruir la unidad del *yo* restableciendo la unidad de la luz infinitamente fragmentada (“arena”) en el mundo fenoménico. Al interpretar la dimensión panteísta de Walt Whitman, Crespo lo hace desde su propia poética de la luz y los dioses como sucesivas emanaciones de la unidad, tal como hemos visto que se forjaba en *El Bosque Transparente*. Nunca hasta ahora nuestro poeta ha sido más explícito.

En “Juan Ramón Jiménez” (II, 300-301) se celebra a otro cantor de la unidad metafísica, revelada en la letra de una “poesía total”. La díada nombre divino-identidad humana, toma ahora la forma más ambigua del símbolo juanramoniano: en el centro “la flor y la contraflor”, y a su alrededor, realizando el tránsito entre el Misterio y el mundo manifestado, “un verso que quiere ser/ luz, y a la luz vuelve verso”. La labor espiritual de ese verso ideal es reconstruir la unidad, tal como se explica al glosar el tema de Juan Ramón “Todas las rosas son la misma rosa,/ amor, la única rosa” (II, 332-334). “Todas las rosas”, cuando son llamadas a la conciencia de unidad “piensan su rima, liman tallo y tropos,/ preparan su camino de regreso/ a la rosa total”. Esa “rosa total” se perfila como una nueva imagen de la nada, comprendida ahora más claramente como totalidad infinita y, por tanto, sin partes; no sólo es la unidad del Ser, sino que abarca también lo no manifestado: la Posibilidad universal, como la llama R. Guénon. Atendamos primero al poema:

Todas las nadas son la misma nada,  
la nada que contiene aquella rosa  
donde el no crea el sí de los colores  
distintos, donde se hace aroma y pétalos  
el no ser que ha de ser, multiplicándose,  
mentida multitud, presencia única,  
en la que reina el ser al que sostiene  
la nada, amor, la nada: la única rosa.



Según la especulación metafísica de Génon, en *Los estados múltiples del ser*<sup>244</sup> “el infinito, [...] para ser verdaderamente tal no puede admitir ninguna restricción, lo que supone que debe ser absolutamente incondicionado e indeterminado pues toda determinación es forzosamente una limitación”; por el contrario, “lo que carece de límites es aquello de lo que nada puede negarse, por lo tanto, lo que contiene todo, aquello fuera de lo cual nada hay” (Guénon 1987: 17-18) “La perfección en sentido absoluto es idéntica al Absoluto entendido en toda su indeterminación” y, en cambio, no al Ser, “que al sufrir una determinación, es de naturaleza inferior (Guénon 1987: 21-22). “El Ser no es infinito, puesto que no coincide con la Posibilidad total” (Guénon 1987: 35). Puede decirse que Génon afirma en términos metafísicos lo mismo que Crespo en torno al símbolo juanramoniano de la rosa: “el No-ser[...]es superior al Ser, siempre que estas palabras sean entendidas en el sentido de que lo que el No-Ser comprende está más allá de la extensión del Ser , y contiene en principio al propio Ser”. La perfección del infinito sólo corresponde “al conjunto del Ser y el No-Ser, puesto que tal conjunto es idéntico a la Posibilidad universal”(Guénon 1987: 36)

Fijémonos en que la nada que se describe en estas “Variaciones” es el sostén de todo lo que es y se manifiesta: “el no crea al sí de los colores/ distintos” . Según la concepción crespiana, lo manifestado es “mentida multitud, presencia única,/ en la que reina el ser al que sostiene/ la nada” que, finalmente, es “la única rosa”. Ello parece coincidente con la explicación de Génon, en el sentido de que “el estado de manifestación es siempre transitorio y condicionado” y que “sólo el estado de no manifestación es absolutamente permanente e incondicionado” y sólo en él “todas las cosas [...] subsisten eternamente en principio, independientemente de todas las condiciones particulares y limitativas que caracterizan a los distintos modos de la existencia manifestada”. Por ello, afirma el sabio franco-egipcio que es “de la no-manifestación de donde la manifestación, en su condición transitoria, extrae toda su realidad”, y concluye que “el No-Ser, lejos de ser la nada”, entendida como negatividad absoluta, es todo lo contrario: pura posibilidad (véase Guénon 1987: 43-

---

<sup>244</sup> Desconocemos la fecha de la edición original francesa; manejamos la traducción española de Barcelona: Obelisco 1987.

45), la mayor afirmación concebible, sin posible negación ni contradicción en su seno.

Dice la estrofa cuarta del poema que comentamos que “la nada escribe rosas en la rosa”, es decir, precipita el mundo fenoménico perceptible como multiplicidad, “y cada cual le da nombres distintos”; pero esa “nombradía”, que diría Juan Ramón, no disipa nuestro espíritu definitivamente en la ilusión de multiplicidad: “todos los nombres nombran a la sola/ rosa, que se transforma en ola, en nube,/ en isla y en nevada, en rama, en ala,/ en claridad”; se convierte en múltiples realidades, pero también, preciso es subrayarlo, “en la palabra rosa”. Se contiene pues, en estos versos, una reafirmación de la teoría simbolista del lenguaje, como piedra angular de la poética del movimiento y de sus transformaciones históricas; teoría que remite, por otra parte, a concepciones gnósticas y neoplatónicas que serán ponderadas más adelante. El lenguaje, lejos de ser mera convención humana, es elemento que permite establecer la conexión entre la pluralidad del mundo y la Unidad anhelada<sup>245</sup>; en términos gnósticos, el nombre vendría a ser una semilla del pleroma depositada en cada ser individual, como herramienta para reconstruir la plenitud de lo Uno.

## 2. Amadís y el explorador

La colección *Amadís y el Explorador* tiene un estatuto muy especial dentro de la obra de Crespo, por el carácter dramático de los poemas que contiene. Es la única vez que Crespo crea personajes a través de los cuales abordar los problemas que le preocupan. Según el estudio clásico de Robert Langbaum, *The poetry of experience* (Londres: Penguin 1975<sup>2</sup>), el poema concebido como monólogo dramático está en el fundamento de la lírica moderna precisamente porque el hombre contemporáneo carece de un patrón moral objetivo al que referir su experiencia. En el monólogo dramático el hablante busca la empatía del lector sin presuponer una complicidad basada en valores compartidos. Por ello los juicios y sentimientos que el poema

---

<sup>245</sup> Recuérdese que también Cassirer (1998, I: 66) , sin salir de los términos de la filosofía del lenguaje, afirmaba que el “complejo de sentido” presente en el lenguaje sólo “se nos revela” cuando “el ser Uno [...]lo contemplamos y aprehendemos como un todo viviente”.

expresa no pueden presentarse como válidos en sí mismos, sino que deben ser referidos a unas circunstancias concretas, tal como se han transformado en vivencia para el *yo* que habla.

En España, la técnica del monólogo dramático y la denominación “poesía de la experiencia” se asocian a la actitud realista asumida por la mayoría de los poetas desde la posguerra y mantenida por muchos después de decaer el interés por los temas sociales. Tras los pasos del Cernuda del exilio y de los anglosajones contemporáneos de “The Movement”<sup>246</sup>, algunos poetas de la segunda generación realista intentan abrir la poesía a los temas de la experiencia cotidiana, así como a los tonos y usos lingüísticos conversacionales. Uno de sus objetivos de los monólogos de Gil de Bidema, Carlos Barral o Gabriel Ferrater es que el *yo* poético se parezca lo más posible —en registros y matices— a una personalidad empírica, sin dejar, por ello, de ser ficticia<sup>247</sup>.

La forma en que Crespo recurre a la dramatización en *Amadís y el Explorador* es muy distinta de la practicada por la mayoría de los poetas de su generación, pues la dimensión que le interesa del mundo y de la experiencia no es la cotidiana. El protagonista lírico de *El Bosque Transparente* especulaba sobre lo sagrado a través de figuras míticas creadas *ad hoc*. Ahora, en *Amadís y el Explorador*, Crespo pretende “saber más y más sobre la trascendencia, pero a partir del conocimiento que tienen de ella los que la viven y saborean” (Balcells 1999: 320). Intervienen en los diálogos dioses grecorromanos, y personajes de diversas tradiciones religiosas: la mitología germánica (Odín), el Gehová del *Antiguo Testamento*, Bilal, el primer almuédano musulmán; junto con ellos, un personaje de ficción que encarna el ideal de la

---

<sup>246</sup> El antólogo Edward Lucie-Smith (*British poetry since 1945*, Londres: Penguin 1985<sup>2</sup>), incluye en el grupo a Philip Larkin, Donald Davie, Elisabeth Jennings, Kingsley Amis y Thom Gunn.

<sup>247</sup> Magnini González, (1977: 73-95), al analizar los elementos que configuran el tono de la obra de Gil de Biedma establece las conexiones entre las ideas de Langbaum (1975) y las de Machado, en *Juan de Mairena*: “El monólogo dramático es un proceso mediante el cual la experiencia que el poema revela está contada por un observador, hablante o personaje que no es necesariamente el poeta. Según Langbaum con palabras que recuerdan mucho a las de Machado: “debemos más bien pensar en él como un personaje en una acción dramática, un personaje que ha sido dotado por el poeta con las cualidades necesarias para que el poema le suceda” (pp. 72-73). Riera (1988) analiza la ascendencia anglosajona de los postulados teóricos de la Escuela de Barcelona en el capítulo quinto de su estudio, y dedica un apartado a “El uso literario de la lengua coloquial en la E. de B.” dentro del capítulo noveno (pp.257-308), donde se pasa revista de los componentes morfosintácticos y referenciales del tono conversacional empleado por los poetas de ese grupo.

caballería, Amadís y, elevado a guía espiritual, el antiguo compañero de aventuras postistas: Eduardo Chicharro. Desde el punto de vista de esta tesis —y dejando otros aspectos para futuros análisis—, podemos decir que Crespo utiliza la mayor parte de las citadas *personae* para imaginar libremente las particularidades de su contacto con lo sagrado y, de este modo, abolir la distancia cultural —la fosilización dogmática— que pudiera separarnos de ellas y, por consiguiente, probar su aptitud para expresar la experiencia teofánica.

El poemario se compone de cinco monólogos y cinco diálogos. Los primeros están protagonizados por personajes que han alcanzado un conocimiento de lo divino. Los diálogos, en cambio, reproducen el modelo pedagógico cuyo referente indiscutible es Platón: un maestro explica a un neófito las contradicciones y paradojas de la divinidad. Gracias a este planteamiento dialógico, Crespo llega a aseveraciones sobre los dioses que no podían tener lugar en los textos puramente líricos de *El Bosque Transparente*.

Examinaremos los textos de este poemario que nos parecen más apropiados a nuestro estudio de acuerdo con nuestras necesidades expositivas, dentro de la unidad que el poeta quiso crear al reunirlos y ordenarlos. Un estudio que priorizase la cronología de los textos, debería tener presente, sin embargo, que los monólogos “Dafne” y “Eduardo Chicharro”, así como el diálogo “Abraham y Gehová” fueron compuestos durante el último año de la vida del poeta, en 1995<sup>248</sup> y que, por lo tanto, pueden también estudiarse en paralelo con la poesía posterior a *Ocupación del Fuego*.

## ***2.1. Dafne***

En el poema Dafne (II, 341-42) la ninfa convertida en laurel expone el conocimiento de lo trascendente alcanzado en contra de su propia voluntad. Haber huido de los deseos de Apolo y haber tomado la forma de árbol no anula su conciencia, sino que le proporciona una orientación vertical que la hace más apta para percibir la conexión entre lo terreno y lo celeste. Desde su metamorfosis, Dafne

---

<sup>248</sup> Debemos este dato a la amabilidad de la doctora Gómez-Bedate, pues la edición de *Poesía* (1996) no incluye las fechas de composición individual de cada poema.

afirma saber “las palabras que ignoraba,/ las de la oscuridad, la luz, el viento/ fasto y nefasto”; la inmovilidad del árbol se convierte en medida de las fuerzas exteriores, sin posible lucha ni huida: “sé de los acentos indiferentes y de los que acatar se hacen”. Pero la imagen que domina todo el poema es la del conocimiento del mundo subterráneo. “Mis raíces”—dice Dafne— “se desdoblán en miles de ojos:/ yo que no/ quise entregarme a la otra luz”<sup>249</sup>. Con estos ojos insospechados percibe la vida y el movimiento allí donde quienes viven sólo en superficie todo lo ignoran o sólo imaginan quietud y muerte. En síntesis: se le han hecho accesibles los secretos que permiten comprender lo existente como organismo en evolución. El poeta imagina a Dafne ser testigo presencial de los juegos amorosos que, según Empédocles, unen a los elementos para formar la realidad perceptible; del desarrollo de la vida mineral, que los alquimistas quisieron reproducir y acelerar en sus retortas: “Sé bien dónde germinan los metales,/ crecen, maduran oro y siglos,/ bosques, florestas oscuras que fueron/ los subacuáticos desiertos”. Presencia, en fin, los entresijos secretos del ciclo del agua: el primer elemento intuido como clave de la unidad material, perviviente en sus múltiples formas y caminos: “las aguas/ caminan de puntillas entre pastos/ de manganeso, entre la plata. Son las palabras, los acentos/ del coro, son las nubes, nunca exhaustas, el mar/ que se convierte en lago, en fuente/ de otro río, otro mar — donde madura la música del oro”.

## **2.2. Bilal**

El monólogo “Bilal” (II, 379), aunque mucho más antiguo parece ampliar la temática de “Dafne”. Al motivo del saber oculto añade el del compromiso del poeta como adalid del resto de los humanos. Estamos ante el tema claramente simbolista del poeta-profeta. Como Dafne, Bilal no se encuentra con el milagro yendo en pos de la luz, sino huyendo de ella. “El primer muslim que hizo de almuédano” deja clara su condición de “artesano/ hábil para el adobe” y “experto camellero”, “hombre/

---

<sup>249</sup> Dafne, que huía de la luz (el sol, Apolo) alcanza un conocimiento trascendente gracias a las raíces que ahora hunde en la oscuridad de la tierra. Este planteamiento y la fecha de composición del poema (1995) aproximan el texto al mundo simbólico de *Iniciación a la sombra*.

sencillo”, al fin, incapaz de “inventar tanta gloria” como ha de relatarnos<sup>250</sup>. Lo que avala la veracidad de la profecía o la visión es que la misma no es suscitada por la voluntad del hombre, sino como imposición de la voluntad divina<sup>251</sup>. Por su sencillez Bilal es “un fiel sin imaginación”, a quien se manifiesta la visión “porque no exige el milagro imaginar”, sino aceptar humildemente: “inclinarse la frente, iluminada/ por su imprevisto fuego”. Consecuentemente, Bilal recuerda la “ironía familiar” con que miraba, antes de que la revelación se produjese, a la realidad mundana en que, insospechadamente, se manifestará lo sagrado: el gallo<sup>252</sup>. El día en que su potencial simbólico se desencadena, el ave “crece”, no en masa aparente (“como la tolvenera” o “la tromba marina”), sino en plenitud de sentido, hasta arrebatar las facultades de quien lo mira y abolir la distancia entre contemplador y contemplado: “igual que una voz que cantando estuviese, y en un coro/ se transmutara, que arrastrando al ánimo/ en su seno lo hiciese oído y voz”. Aquello que ve Bilal no deja de presentar forma de gallo, pero, por la colosal belleza y proporción de sus “plumas”, “ojos” y “alas”, “comprende” haber sido testigo de una manifestación angélica: “haber visto al que mora junto al trono más alto” [¿Gabriel?]. El hombre que así contempla al gallo, entra en posesión de su significado simbólico, y se hace cantor de Dios, pues “el cielo se había abierto/ y una luz [...] tocó [sus] labios”, de modo que la realidad toda se ilumina con su inspirado canto. Gracias a su llamada a la oración, los hombres se

---

<sup>250</sup> El monólogo fue compuesto teniendo como fondo el inicio de la revolución islámica en Irán. Con fecha 30 de noviembre de 1979, Crespo anota en su diario sus primeras reacciones ante los acontecimientos y alude, sin mencionarlo, al poema que ahora comentamos: “No estoy de acuerdo con que Jomeini y los estudiantes persas hayan invadido la embajada norteamericana. Es una falta de caballerosidad. No más ni tampoco menos. Simpatizo, en cambio, con el rechazo de la civilización tecnológica y la sociedad de consumo por parte del Islam, del que este episodio es un síntoma. La Iglesia Católica es demasiado universal para sentir de esta manera: tiene demasiados intereses seculares. Y no digamos, la protestante, esclava del Estado. ¿Será posible un rechazo en nombre del espíritu? Puede que se esté cocinando una guerra mundial debido al fanatismo de Jomeini y a la imposibilidad de ceder del capitalismo —el sistema más inflexible que jamás ha existido— y puede que dicha guerra empeore las cosas. Sin embargo tengo esperanza de que, un día, la humanidad descubra que el poder económico y el estado son sus dos grandes azotes. ¿Será el Islam capaz de ponerla en camino de comprenderlo? En este sentido cuenta con toda mi simpatía. Y es tan verdad, que desde hace años me he interesado por el Islam y escrito un par de monólogos, que pienso publicar pronto sobre figuras islámicas no célebres; como debe ser para evitar connotaciones erróneas” (Crespo 1999: 393-394).

<sup>251</sup> Recuérdese que este es el motivo central de la historia de Jonás, convertida en reflexión metapoética en *Nabí* de Josep Carner.

<sup>252</sup> Cirlot (1994: 213) apunta que esta ave es emblema de alerta espiritual y resurrección, por saludar al sol incluso antes de que aparezca en el horizonte

aperciben de su doble naturaleza y pueden ser “como la arena que,/ siendo la tierra, viaja con el viento y es otra vez camino al posarse”. Por esta capacidad de ser el elemento más pesado, la tierra, y, a la vez, dejarse llevar por el más ligero, el aire, que representa al espíritu, la arena es la “levadura” que hace crecer al mundo<sup>253</sup>. Aunque “medio ciego,” Bilal está seguro de que quienes le escuchan y “se arrodillan” para orar no son sombras, “sino cuerpos/ que la vida y la muerte se reparten/ sin elegir”. El propio Bilal se sabe mortal y espera trascender en “la inflexión de [su] voz en las voces/ que no ha de oír”.

### 2.3. *Eduardo Chicharro*

El tema del poeta que espera alcanzar una suerte de trascendencia a través del eco de su voz en voces venideras es llevado a la máxima expresión en el monólogo titulado “Eduardo Chicharro”. El mismo título figura en un poema-homenaje al fundador del postismo en *Parnaso confidencial* (II, 318); el texto de *Amadís y el Explorador*, sin embargo, contiene las palabras de Chicharro, quien desde el otro mundo se dirige a nuestro poeta en endecasílabos postistas.

Chicharro viene de “un mundo de espejos que se espejan/ unos en otros” a confirmarle a Crespo la existencia real del mundo que los postistas pretendían poner de manifiesto. Este Eduardo Chicharro tiene, pues, la misma existencia que el Virgilio de Dante y objetiva la misma fe por parte del poeta vivo. Eduardo advierte a Ángel que para entender su revelación debe pensar “que es verdad/ que te hablo yo como ahora te imaginas/ y que lo que imaginas no me engaña”<sup>254</sup>. A la pervivencia del primer postista contribuye la vivificación de su mensaje en el propagador de su eco, que es Crespo. El relevo que Crespo toma de Chicharro no es meramente artístico, sino esotérico: el compañero y maestro se revalida como emisario de “un mundo de músicas que, unas/ a otras, responden con la nota única con que estas

---

<sup>253</sup> Esta imagen confirma la tesis de Bachelard en *El aire y los sueños*: la movilidad es una de las metáforas de la espiritualización; la arena en volandas es tierra penetrada de aire, como el hombre, según la simbología tradicional, barro portador de espíritu.

<sup>254</sup> Henri Corbin (1993), como expondremos en el capítulo V, ha estudiado la tradición del gnosticismo musulmán que reconoce poder revelador real a la imaginación.

tantas músicas se hacen”<sup>255</sup>. De las palabras que Crespo le adjudica cabe deducir que el poeta muerto y transmundano, *tel qu’en Lui-même enfin l’éternité le change*, confirma en su fe al poeta que escribe y le conmina a mantenerse en la conciencia de la unidad a través del conocimiento-creación, sin renunciar nunca “a saber, aunque todo lo que aprendas/ deba no ser verdad, pues más importa/ querer buscarla que encontrarla”. La escena puede asociarse a la comunidad humanística intemporal sentida por Petrarca, que le permitía escribir cartas a sus personajes del pasado más admirados, pero, sobre todo a las conversaciones mantenidas por Dante con los habitantes de la eternidad. Tal como se presenta el monólogo, entre Chicharro y Crespo no hay sólo afinidad estilística, sino identidad en el Espíritu; en palabras del poeta ultramundano: “Estoy dentro de ti y en otro mundo/ —tú lejos de éste— y giran en redor/ los planetas no dichos”.

#### **2.4. Acteón**

El monólogo Acteón (II, 356) sigue muy de cerca los detalles del episodio narrado por Ovidio en *Metamorphoseon*, III, vv. 155-260. La intertextualidad explícita está aquí al servicio de la reflexión metapoética, pues el texto de Crespo se presenta como el discurso mediante el cual el héroe, desde su adquirida perfección estelar, revela a Ovidio las circunstancias verdaderas de su divinización. En realidad, lo que hace Crespo es indagar en el significado religioso del mito al prestar voz al protagonista humano del encuentro furtivo con lo divino. En su *imitatio*, Crespo se permite el virtuosismo de integrar con fidelidad detalles no funcionales del texto imitado, como el nombre del valle y su vegetación, el de las ninfas que acompañan a Artemisa y el de los perros cazadores. Pero, sobre todo, aprovecha la insistencia de Ovidio en la escisión del *yo* que, dentro del protagonista, pone de manifiesto el castigo de la diosa: la metamorfosis afecta al cuerpo de Acteón —convertido en ciervo y despedazado por sus canes— pero no a su conciencia, que permanece como testigo —en cierto modo ajeno— de cuanto ocurre. Abundando en este rasgo del

---

<sup>255</sup> Esta metáfora muestra una correspondencia entre “nota única” y “tantas músicas” paralela a la que las “Variaciones sobre un tema de Juan Ramón Jiménez” (II, 332-334) entre “la única rosa” y “la



personaje ovidiano, el nuevo Acteón es visto como quien busca su forma perfecta tras los pasos de un dios y finalmente la halla, de modo que la tragedia de su cuerpo mortal queda minimizada por la brillante apoteosis de su alma.

Ya ascendido al cielo, el Acteón de Crespo sabe que, al dejar atrás ojeadores y jauría, “iba/ [...] en busca/ de [su propia] luz” bajo la influencia de Artemisa: “el trato/ con el duro deporte de la diosa/ algo le había dado de su órbita/ invariable a la mía,/ ya sofocada por su quieto centro”. Se trata de un proceso de negación del ego para hacer posible la realización divina: “negándome ganaba/ para los dioses lo que así ella me dio”. En el caminar hacia el lugar abscóndito, Acteón busca abolir la dualidad en que vive. “son mis años”, dice, “de serme dos en uno/—el que fue y el que ahora/ va a ser—, los que a la fuente/ solitaria se acercan”. A la contemplación llega porque son “[sus] velos,/ no la túnica leve de la diosa” lo que “dej[a] caer al borde”. “La forma de la diosa” que se presenta ante sus ojos, “no era Artemisa”, sino “la perfección de un cuerpo/ no femenino ni viril, un cuerpo/ como un alma”; “mi deseo”, concluye, “negándome a mí mismo”. Vale la pena subrayar el carácter andrógino de la imagen contemplada: como la figura que aparece en el arcano XXI del Tarot, el Universo, representa la plenitud del arquetipo último del *sí-mismo*, conquistado al final de todo el ciclo iniciático. Su visión, por tanto, provoca en Acteón la asunción de su dimensión celeste, y su correspondiente ascensión, tras depurar totalmente su existencia material. Lo que Acteón ve es el contenido último de su propio deseo, de manera que su ser se divide en lo que es contemplación del infinito y lo que es satisfacción sensorial. Lo primero consiente en hacerse luz eterna; lo segundo, es abandonado a la destrucción.

## **2.5. Abraham y Gehová**

Los monólogos que acabamos de estudiar tienen en común presentar a un personaje al que se le ha revelado la dualidad de su existencia en una experiencia que le ha dado acceso a su ser más profundo. Los diálogos, en cambio, enfrentan a dos personajes con muy diversa profundidad de conocimiento. El tema de los diálogos

---

palabra rosa”, según hemos comentado en el apartado anterior.

que nos interesan es el papel que puede jugar el hombre en su propio trabajo de realización y hasta dónde controla realmente las consecuencias de sus actos. Observemos que se trata de planteamientos propios de la tragedia, sobre los cuales va a pronunciarse el poeta por primera vez. Desde el punto de vista que guía nuestro estudio, la idea que resume los poemas que analizaremos a continuación sería la siguiente: la revelación sucede por iniciativa y responsabilidad divina, y la acción del hombre no debe traspasar los límites humanos de la ética, ni siquiera cuando persiga alcanzar la realización divina.

Podemos considerar que el diálogo “Abraham y Gehová” (II, 363-368) plantea el problema al nivel más general y abstracto, mientras que el que sugiere la síntesis-solución es el que da título al libro, “Amadís y el Explorador”. El diálogo entre el primer Patriarca y su Señor —*dixit Dominus domino meo*— se produce en el momento en que Éste detiene el sacrificio de Isaac. Gehová aparece asustado de su propia omnipotencia, que le ha llevado a los límites de la crueldad y la injusticia y contrariado por su misma omnisciencia, que lo convierte en responsable de toda la creación. Abraham no “entiende” las razones de Dios para su cambio de opinión, pese a que Gehová no se expresa mediante oráculos, sino con su propia voz “como el día del pacto” y llega a preguntarse si no será el “Enemigo” quien quiere evitar la muerte del “hijo/ que tiembla,[...]/ sin comprender ni preguntar”. Conforme avanza en el diálogo con Gehová sin entenderle, Abraham deja de estar “orgulloso/[...]/ de obedecerle tanto a quien [le] enreda en la tupida red/ de sus palabras” Incluso llega a juzgar que la actitud de Gehová “no estando en un Dios, maldad sería”. A lo largo del diálogo, el representante de la humanidad va afirmando su criterio humano, es decir, encontrando su libertad frente a la cruel arbitrariedad divina, que le llevará, en su última intervención, hasta la desobediencia: “Señor, no he de callar aunque lo mandes...”.

Para Gehová, la obediencia ciega de Abraham es una forma de orgullo humano, que le ha obligado a descubrir y reconocer la crueldad de haber exigido el sacrificio de Isaac. “Calla lengua vanidosa” —le dice— “pues yo soy mi Enemigo,/ el tuyo y mío, y, siendo todo, soy/ tú mismo, y negación de cuanto puedo/ afirmar o negar”. Al haber sido creados los hombres a imagen y semejanza divina, el sacrificio que les acerca a Dios debe provenir del pleno ejercicio de su libertad. Por ello el

282

sacrificio de Isaac, aunque invalidado, queda como “una prefiguración de la mayor de las figuraciones del futuro...”: la crucifixión del Hijo, “...cuando quien de verdad suba al del sacrificio sea,/ además de ser único, el difícil de creer”. Quienes sigan a Jesucristo, pues, lo harán ejerciendo su libertad humana y no siguiendo ciegamente un mandato. Por la muerte del Unigénito, anuncia Jehová, “seré yo mismo” y no la “estirpe” de Abraham, “quien clave y quien desclave/ y, sin romper los huesos,/ escarnezca y me clave y me desclave/ y me escarnezca para siempre amén”. El camino, pues, será señalado para “los hijos de los hijos” de Abraham, pese a que se mantendrá la inexcrutabilidad de la condición divina<sup>256</sup>.

## 2.6. *Odín y la Ragazza*

Por diferentes que sean los personajes y el tono de “Odín y la Ragazza” (II, 372-375) el problema que se dramatiza sigue siendo el mismo que en el anterior diálogo. Incluso, como veremos, hay una alusión intertextual que nos permite considerar que en este poema está en germen el que acabamos de comentar (compuesto muchos años más tarde). Quien dialoga con Odín, rey de los dioses nórdicos no es una muchacha cualquiera, sino que se la denomina “Ragazza”, en italiano, para que encarne no ya un mito, sino una forma de entender la vida — incluido su sentido más profundo— que Crespo relaciona con el mundo mediterráneo, del que Italia, la “otra patria” del poeta, viene a ser su quintaesencia. No es ajeno al drama, pues, aquella oposición de mundos culturales y míticos que ya hemos rastreado en *Claro: oscuro y Colección de climas*. En el diálogo, la chica se muestra entre indiferente y escéptica ante las maravillas con que intenta impresionarla Odín, convencida de que “no excederse, sino hallarse es/ el oficio del hombre”. El

---

<sup>256</sup> Las paradojas morales a que da pie el episodio bíblico que se recrea en este diálogo han generado dos comentarios filosóficos célebres. El primero, por parte de Kierkegaard (*Temor y temblor*, 1843), que ve en la obediencia ciega de Abraham el paradigma de la actitud verdaderamente religiosa; el segundo, por parte de Sartre (*El existencialismo es un humanismo*, 1968). Sin embargo el poema parece directamente relacionado con *Respuesta a Job*, de C.G. Jung (1952) pues el problema que se plantea es esencialmente el mismo: también para Jung la moralidad del hombre, basada en el discernimiento entre bien y mal, es superior espiritualmente a la omnipotencia indiscriminada del Jehová veterotestamentario. Éste representa un concepto de la divinidad que contiene, indiferenciados,

dios exige al hombre alimentar sus propios “fuegos” con “haces cada vez cortados en más altas laderas” para cumplir el designio de “ser más que hombre”; pero lo Ragazza piensa que “no es preciso malgastar hacha o manos/ en laderas abruptas”, ni tampoco —subraya— “subir con el haz/ a cuestras, pues la voz/ del cielo (ya en la pira)/ prohibirá el inútil sacrificio”, tal como sucede en la historia de Abraham e Isaac. “Nuestro oficio no es/ deshumanar”, continúa la Ragazza, pues “los dioses/ dan de gracia los bienes inmortales” a quien los merece, esto es, “a quien/ se hunde en su centro, con afán parejo/ al que a la estrella en su centro mantiene”. Los númenes que adora la Ragazza, en la tierra “donde crece el limonero”, maldicen el “frenesf” y la “hybris”, y aceptan, en cambio, “el deseo,/ que es como lluvia con calor de llanto y de sonrisa”<sup>257</sup>.

## 2.7. *Perseo y el Cowboy*

Las reflexiones que hemos hecho a propósito de los diálogos anteriores nos han de permitir entender la diferencia entre heroísmo e inmortalidad que se plantea en “Perseo y el Cowboy” (II, 345-351). Al prototipo de héroe secular —mezcla de turista yanqui— que es el Cowboy, Perseo le confiesa que “los héroes/ no suelen ser dueños de sus actos”, pues “los dioses/ suelen guiar su mano/ mientras ellos/ bajan los párpados y elevan/ el filo de la espada”. Como “los inmortales” “al querer aman más que a las resultas/ del empeño del hombre” —para escándalo del pragmático Cowboy— “un héroe más suele/ valer muerto que alentando/ a sus ojos”. El Perseo de Crespo confiesa que fue “más hombre y menos dios” tras la decapitación de la Medusa (“aquella/ ocasión inmortal”). Cuando deseó a Andrómeda y la liberó del monstruo marino lo hizo “con sus oficios de hombre”, mientras los dioses —indiferentes como los pinta Hölderlin— “se limitaron a mirar/ o a volver la cabeza”. De regreso a Argos, Perseo mata sin querer al padre de Danae, su abuelo, y se convierte en heredero del reino al mismo tiempo que cumple un oráculo funesto. Por

aspectos que parecen antitéticos a la razón humana (de ahí que el Gehová del poema se declare su propio Enemigo, es decir, que contenga el Mal, no independizado en la figura del Diablo).

<sup>257</sup> La apología del deseo como camino de acercamiento a los dioses y el paralelismo entre el centro del yo y el centro de la estrella remiten al monólogo “Acteón”, comentado anteriormente.

ser fruto de un crimen, Perseo rechaza la herencia y cruza el mar para fundar Micenas. La lucha puramente humana por Andrómeda y el predominio de la ética sobre la arbitrariedad del destino, al rechazar el reino, es lo que le vale la inmortalidad a este Perseo: “¿Tú no sabías” —pregunta al Cowboy— “que el fruto de injusticia, aunque se llame/ don de lo alto, debe/ ser rechazado por la misma mano/ que lo hizo madurar?”. Perseo ha alcanzado la divinidad por virtudes contrarias a aquella obediencia ciega hasta la injusticia mostrada por Abraham. Dioses y hombres son ambos inmortales, “mas la inmortalidad de la segunda [raza]/ la ganan para ella sus mejores”. El trabajo en pro de la inmortalidad no se realiza en el plano temporal, que debe, pues, regirse por leyes humanas, sino en “el alma del hombre, y ésta es/ como el espejo que recibe/ o no la luz, pero su rayo acecha siempre”.

## ***2.8. Amadís y el Explorador***

Indudablemente, “Amadís y el Explorador” (II, 385-391) es el diálogo que Crespo consideró la clave de este libro, pues es el que le da título. Ninguno de los dos personajes que hablan aquí ha alcanzado la inmortalidad; de hecho, no se trata de dos seres totalmente independientes, sino de dos momentos distintos de la misma personalidad. Pese a la sugerencia del título, nos inclinamos a pensar que es mayor la deuda del poema con el género medieval del debate que con la novela caballeresca. Ambos personajes encarnan sendas actitudes complementarias en la indagación espiritual y sucesivas en el proceso de maduración: acción y contemplación.

El personaje con nombre, Amadís, vive penitente y contemplativo en una Peña Pobre, que, según dice, “en todas partes se halla”. Es la forma evolucionada del Explorador, que va buscando una verdad que aún cree distinta de sí mismo. Porque no coinciden en el tiempo, el que aún es Explorador no puede comprender a Amadís.

El Explorador está convencido de que “la acción tan sólo/ nos quita de la nada” y avanza hacia las aguas primordiales en que proyecta su ideal, el “río enredado en herméticas florestas” cuya fuente sólo puede calmar su sed, y más allá, “la tierra virgen y el tiempo virgen”. Amadís reconoce en el Explorador su propio pasado, cuando “lanzas quebraba, hendía cotas[...]/ hería al tiempo, desoía su

voz[...]/ y amaba, amaba, amaba”, pero, desde la contemplación, lo ve como “endriago/ locuaz” de sus propios “sentidos”. A la búsqueda desafortunada del Explorador, Amadís opone la conciencia de ser él mismo “el transcurso de otro río —mas cauce sin orillas/ en el que sólo hay voz, llama del hombre alta/ que tras ardua aventura/ meditando consume su orgullo y su impaciencia”. Por eso advierte al hombre de acción que no “[ha] de encontrar/ virginidad en el mundo que en cepo/ e infierno de [sí] mismo ha convertido”; la búsqueda no tiene fin “si aún no está madura/ [la] acción para tornarse luz y espera”. Pero el Explorador no está aún preparado para reconocer a su propia forma perfecta y Amadís no logra hacerse comprender por el estadio más tosco de su propia personalidad. “No ha llegado nuestra hora”, reconoce el más sabio, y cada uno se desvanece a los ojos del otro en espera de que se produzca su coincidencia en el momento eterno.

### **3. Dualismo y unidad en el esoterismo crespiano**

Interpretábamos el “Libro Quinto” de *En medio del camino* en un sentido esotérico al descubrir, en aquella sección, un intento de pensar la realidad desde coordenadas distintas a las espacio-temporales compartidas. Ahora, al cerrar el análisis del segundo volumen de *Poesía*, debemos recapitular sobre otra faceta fundamental de lo que constituiría el ocultismo crespiano: el dualismo inherente a su concepción poética del mundo y del hombre. Se trata de un dualismo que aspirará a resolverse en unidad y, para conseguirla, su investigación poética da forma a una búsqueda espiritual sostenida<sup>258</sup>. La posición de Crespo acaso puede calibrarse mejor cuando su escritura no se dirige a la creación de nuevos mitos, sino a la hermeneusis de mitos tradicionales y de emblemas creados por otros poetas. Futuros trabajos propiamente mitocríticos y bio-bibliográficos podrán aportar más luz sobre las

---

<sup>258</sup> Este aspecto de la cosmovisión crespiana ha sido señalada por Mantero (1989-2: 176), quien subraya que el dualismo es inherente a una comprensión espiritual de la existencia en el mundo, frente a cierto *holismo* de referente puramente material: “Crespo cree en lo dual de la existencia del espíritu frente al mundo, aunque compruebe al espíritu *en* el mundo. Lo importante es distinguir entre el dualismo último de Crespo, que desaparece en la fusión pero el resultado es espiritual siempre, y el

fuentes imaginales y filosóficas de esta concepción. Sin embargo, puesto que no esperamos de un poeta la exposición sistemática de un ideario, sino el desarrollo artístico de sus intuiciones, las bases documentales, por el momento pierden importancia y cobra mayor relieve la vinculación a una tradición inmemorial que acaso se hace presente cada vez que intenta comprenderse el mundo mediante símbolos y no mediante conceptos.

### ***3.1. Algunas consideraciones históricas***

Especialistas como Trías (1996: 64-73) y García Bazán (1993: 68) señalan un origen oriental para dicha tradición esotérica, que al entrar en contacto con el logos griego vendría a fecundarlo y a prestarle elementos para la reinterpretación de la propia tradición mítica occidental. Según expone el estudio clásico de Hans Jonas, *La religión gnóstica*<sup>259</sup> (1958 y 1962), el primer momento de contacto entre ambos mundos culturales se produce merced a la expansión de Alejandro, por lo que los movimientos espirituales de la antigüedad tardía suponen un eslabón privilegiado en la transmisión del pensamiento simbólico oriental a un Occidente en el que la filosofía racional lo había postergado. Si el helenismo tuvo una fase ascendente como cultura griega cosmopolita y secular, en los últimos años de la Antigüedad, a ese universalismo le sucedió un período de nueva diferenciación basado en cuestiones espirituales: todo el pensamiento de la época adopta un sesgo religioso que divide en sectas un acerbo común de cultura en lengua griega. En opinión de Jonas (2000: 56), aunque “el pensamiento oriental continuó siendo mitológico”, gracias al elemento heleno, “aprendió a dar a su ideas forma de teorías y a utilizar no sólo imágenes sensuales, sino conceptos racionales a la hora de exponerlas”. De este modo llegarían a su formulación definitiva visiones de mundo de raíz oriental —como el dualismo, el fatalismo astrológico y el monoteísmo trascendente, entre otras— que permean toda una serie de fenómenos filosóficos y religiosos simultáneos o próximos en el tiempo:

---

holismo [...] [que] constituye el paradigma actual, sin dualismo en ninguna fase y con unidad de partes de exclusivo fundamento físico o material”.

<sup>259</sup> En adelante nos referiremos a esta obra según la reciente versión castellana: Madrid: Siruela 2000.

“la expansión del judaísmo helenístico, y, en especial, de la figura judeoalejadrina; la expansión de la astrología babilonia y de la magia[...]; la aparición de distintos cultos místicos en el mundo helenístico romano y su evolución hacia religiones de los misterios espirituales; el surgimiento del cristianismo; el surgimiento de los movimientos gnósticos y de sus grandes sistemas dentro y fuera del marco cristiano; y la aparición de las filosofías trascendentales del último período de la Antigüedad que dan comienzo con el neopitagorismo y culminan con la escuela neoplatónica” (Jonas 2000: 59-60).

José Montserrat, el mejor conocedor en España del contexto cultural en que nació el cristianismo, encuentra el común denominador de los movimientos gnósticos en una concepción dualista sobre fondo monista que se expresa por un doble movimiento de degradación y reintegración en un conjunto de mitos que pueden resumirse en la siguiente formulación: “hay en el hombre una centella divina procedente del mundo superior, caída en este mundo sometido al destino, al nacimiento y a la muerte; esta centella debe ser despertada por la contraparte divina de su yo interior para ser, finalmente, reintegrada a su origen” (Montserrat<sup>260</sup> 1983).

Esta función reintegradora a la unidad desde la dualidad no sólo informa los mitos de las sectas gnósticas, sino una concepción del conocimiento que fueron ellas las primeras en formular en Occidente y que ha sido de especial relevancia en el pensamiento religioso posterior. No se trata del conocimiento racional de un objeto, sino de un experimentar “la presencia inmediata de la esencia acósmica”. Este conocimiento es la *gnosis* “en el sentido más elevado y al mismo tiempo más paradójico del término, ya que se trata del conocimiento de aquel que no es susceptible de ser conocido”. La experiencia “implica una desaparición de las facultades naturales: el vacío creado por esta desaparición es llenado por un contenido extremadamente positivo”, de modo que “la aniquilación y la deificación de la persona se funden en el éxtasis espiritual” (véase Jonas 2000: 303-306).

Jonas (2000: 305) puntualiza que la “elaboración *conceptual* de una ascensión interior que culminaba en el éxtasis místico” y su articulación en “estadios

---

<sup>260</sup> El autor se hace eco de U. Bianchi ed., *Le origini dello gnosticismo*. Colloquio di Messina, 13-18 aprile 1966, 2ªed., Leiden, 1970, págs XX-XXI.



psicológicamente definibles” fue obra de Plotino y los neoplatónicos. Aclara, sin embargo, que “la experiencia o idea de la iluminación pneumática era más antigua y, al menos en parte, un fenómeno gnóstico”. En opinión del mismo autor, “el concepto mismo de un poder salvífico de la gnosis como tal, superior al de la mera fe, sugiere algún resorte hacia algún tipo de evidencia interior que, por medio de su naturaleza elevada, sitúa el acontecimiento de la transformación y la posesión de una verdad superior más allá de toda duda”.

En enfoque de Harold Bloom puede ayudarnos a entender la importancia de la oposición entre la “mera fe” y la “gnosis” trazada por Jonas. En *Presagios del milenio* (1996)<sup>261</sup> el eminente crítico de Yale interpreta el gnosticismo en una línea que tiende a subrayar su pervivencia hasta la actualidad como sustrato de múltiples actitudes espirituales despreciadas y reprimidas por las ortodoxias eclesiales a las que se han enfrentado.

Cuando [...] decimos que lo que nos hace libres es la gnosis, o el “conocer”, entonces somos gnósticos, y en lugar de creer [por la fe] que algo fue y es así (algo que sería distinto para los judíos y los musulmanes), nos basamos en un conocimiento interior, en lugar de en una creencia externa. La gnosis es lo opuesto de la ignorancia, no de la incredulidad. *Gnosis* es una antigua palabra griega ampliamente utilizada por judíos y cristianos, y no significaba saber que algo fue de una determinada manera, sino simplemente conocer algo o a alguien, incluyendo a Dios. “Conocer a Dios” posee un sesgo especial que lo convierte en la gnosis: se trata de un proceso recíproco, en el que Dios conoce lo mejor y más antiguo que hay en ti, una chispa existente en ti y que siempre ha sido de Dios. Esto significa que Dios nunca ha sido totalmente externo a ti, por extraño que esté de la sociedad o del cosmos que habitas. [...]

El verdadero conocimiento de quienes éramos [...] nos retorna a una entidad universal que contenía a todo el género humano. Todos nosotros poseíamos una doble naturaleza: Dios y hombre, con una reciprocidad que se movía entre ambos aspectos. El conocimiento de sí mismo y el conocimiento de Dios estaban en armonía y ninguno era teórico, sino experimental.

(Bloom 1997: 211-212)

El planteamiento de Bloom nos interesa especialmente porque, por encima de consideraciones historicistas, pone en relación el concepto de gnosis con la espiritualidad personal defendida por muchos de los grandes creadores literarios que forman, en líneas generales, la tradición a la que Crespo se adscribe explícitamente: Dante, Blake, Emerson, Whitman... La reflexión de Bloom nada puede decirnos de la

---

<sup>261</sup> Citaremos la obra por la edición española de Barcelona: Anagrama 1997.

coincidencia de los motivos entre la imaginación crespiana y el gnosticismo histórico; sin embargo, puede iluminar el sentido de la búsqueda espiritual de nuestro poeta: de la que hemos venido siguiendo hasta aquí y, sobre todo, de la que inspira su poesía desde *El ave en su aire* hasta *Iniciación a la sombra*, como tendremos ocasión de comprobar a partir del próximo capítulo de este estudio.

### **3.2. Imaginación “gnóstica” en Parnaso Confidencial y Amadís y el Explorador**

La dualidad del ser humano en la tierra, que pugna por resolverse en unidad podría considerarse como uno de los temas implícitos en los dos libros que acabamos de comentar. Es particularmente importante en el monólogo “Acteón” (II, 355-59); el personaje recuerda haber puesto en la venación sus “dos vidas juntas” y haber contemplado a su cuerpo material devorado por sus “humanos/deseos”; el deseo de trascendencia, en cambio, le ha permitido realizar la gnosis, en este caso, la proyección del verdadero ser al plano superior, de las estrellas, tras haber dejado caer sus propios “velos” y haber visto de frente la ambigüedad del cuerpo divino, “no femenino ni viril, un cuerpo/ como un alma”: el arquetipo de la totalidad.

El diálogo “Amadís y el Explorador” (II, 385-91) enfrenta a dos personajes que son dos momentos diferentes de la misma identidad, puestos en sincronía, pero, sobre todo, dos estados distintos de conciencia respecto a la realización divina. El Explorador es el hombre abocado a la búsqueda en la exterioridad mundana; Amadís, penitente, se siente en posesión de su palabra, y del infinito (“cauce sin orillas en el que sólo hay voz”) y sabe que la forma de hallar el objeto de su búsqueda es “meditar” para consumir “su orgullo y su impaciencia”. La contraposición entre acción y meditación en ambos personajes permite trazar un paralelo con la divergencia que observa Jonas (2000: 286-7) entre la idea de virtud en el clasicismo griego y su negación gnóstica: “la virtud en el sentido griego (*areté*)” es acción: “la realización excelente de las diversas facultades del alma en su trato con el mundo”; la actitud meditativa y de mortificación que ha llevado a Amadís a la Peña Pobre se

relaciona, como todo ascetismo, con una actitud “anticósmica”: la negación del valor de lo mundano y, en consecuencia, de la voluntad del hombre<sup>262</sup>.

El hombre aspira al conocimiento trascendente porque en su existencia material posee “semillas” de una vida superior, capaces de ser avivadas e iluminadas. En el despertar de esa porción del Ser eterno dentro del ser finito juega un papel fundamental la palabra emitida en el plano material, pero que participa de la Palabra primigenia<sup>263</sup>. En el alegórico “Himno de la perla”, de los *Hechos de Tomás* el protagonista es un peregrino hijo de los reyes de Oriente, enviado a Egipto con el fin de buscar y encontrar la perla —símbolo de la gnosis iluminadora—. En Egipto pierde memoria de su origen y de su misión por haber caído en connivencia con unos malhechores. Su padre, sin embargo, no lo abandona y le envía una carta que, “volando como un águila”, se posa sobre el peregrino y, como *logos* enviado que es, se hace “todo discurso”, recordándole cuál es su misión (véase Trías: 1996, 64-67). Una vez encontrada la perla, puede ascender de nuevo al reino de su padre. Al llegar allí le es ofrecido el vestido celeste, que le parece “como un espejo de sí mismo”; “lo vi todo entero en mí mismo”, dice “y a mí mismo entero en él, puesto que nosotros éramos dos diferentes/ y no obstante, nuevamente uno en una sola forma” (cit. García Bazán: 1993, 68)

Si en un contexto cristiano el Logos salvador es el Evangelio, en un contexto literario no confesional, podríamos interpretarlo como la obra de los autores preferidos por nuestro poeta, que aparecen tratados en *Parnaso Confidencial* con dignidad de maestros espirituales. No hay que forzar la interpretación del poema para ver el paralelo entre el “Walt Whitman”(II, 296) de Crespo y el peregrino del “Himno de la Perla”. El poeta americano anota en cada cosa “una sílaba del nombre fingido de Dios,/[...] con la sola esperanza de poder descifrarlo un día”, descubriendo así su propio rostro “en el espejo hecho de arena de luz”. La esperanza de Whitman presupone el carácter sagrado de las palabras en cuanto participantes del Logos

---

<sup>262</sup> Recordemos que ya en el último fragmento de “Asedio de una diosa”, el poeta concluía “El único obstáculo al estado que ansío es, precisamente, que toda pretensión es un deseo, aunque se disfrace de abandono, un acto maldito de la voluntad” (II, 261).

<sup>263</sup> Recuérdese la afirmación final de “Uno de mis pies”(II, 269): “He aprendido —con la mitad y con la otra mitad— que agua y tierra, y aire y fuego (y cuanto soy entre sus cuatro apariencias) no son otra cosa que el deseo de luz en la Palabra”.

superior. De igual modo, en el impresionante canto a la Unidad que son las “Variaciones sobre un tema de Juan Ramón Jiménez”(II, 332-335) de la “rosa total” emanan las “rosas” particulares que quedan ocultas bajo nombres distintos; pero también emana, como ya hemos subrayado, la “palabra rosa” para que todo lo disperso pueda reconocerse en ella. Advierte Jonas (2000: 94) que “fue Plotino quien en su especulación formuló conclusiones metafísicas completas a partir de la metafísica de la “Unidad *versus* la Pluralidad”. Dispersión y recogimiento, categorías ontológicas de la realidad total, son al mismo tiempo patrones de acción de la experiencia potencial de cada alma, y unificación interna *es* unión con el Uno. Así emerge el esquema neoplatónico de la ascensión interna, de los Muchos al Uno”<sup>264</sup>.

Los grandes poetas del pasado, capaces de revelar el Logos en las “palabras de la tribu”, merecen veneración como profetas o maestros espirituales de quienes el poeta del presente no sólo toma el relevo artístico, sino que llega a encarnar al mismo espíritu. Así, en el monólogo “Eduardo Chicharro”, el poeta aparecido<sup>265</sup> se

---

<sup>264</sup> “La naturaleza del alma jamás descenderá al no ser total. Llegará, sí, en su bajada hasta el mal, y en este sentido hasta el no ser, no hasta el no ser absoluto. Pero recorriendo el camino contrario, llegará no a otra cosa, sino a sí misma, y, de este modo, no estando en otra cosa, no estará más que en sí misma. Ahora bien, estar en sí misma sola y no en el ser es estar en aquél. Y si, partiendo de sí mismo transformado en esto, tiene en sí mismo una imagen se remonta hasta el Modelo, alcanzará la meta de su peregrinación” (Plotino, *Enéadas* VI, 9, 11 en Zolla, 2000, I: 195-196)

<sup>265</sup> Sin buscar paralelos en la literatura confesional y estrictamente religiosa, cierto episodio relatado por Jung en sus memorias puede aportarnos elementos para reflexionar sobre cuánto de ficticio y cuánto de empírico puede haber en esta aparición del poeta admirado. Conviene, por lo demás, no perder de vista que, tal como nos enseñará Corbin más adelante, lo imaginal pertenece a una realidad que no puede calificarse de empírica ni de ficticia). Jung (2000: 218-219) narra como un momento relevante en su proceso de formulación de su teoría sobre el inconsciente el del contacto con cierta figura especular, a la que nombra “Filemón” que da voz a potencias de la psique que no forman parte del complejo del *yo*, sino que lo orientan y contribuyen a su evolución: “Filemón y otras figuras de la fantasía me llevaron al convencimiento de que existen otras cosas en el alma que no hago yo, sino que ocurren por sí mismas y tienen su propia vida. Filemón representaba una fuerza que no era yo. Tuve con él conversaciones imaginarias y él hablaba de cosas que no había imaginado saberlas. Me di cuenta de que era él quien hablaba y no yo. Él me explicaba que yo me comportaba con mis ideas como si la hubiese creado yo mismo, mientras que en su opinión, estas ideas poseían su propia vida, como los animales en el bosque o los hombres en una habitación, o los pájaros en el aire[...] Así iba yo familiarizando paulatinamente con la objetividad psíquica, la “realidad del alma”. A partir de las conversaciones con Filemón se me hizo patente la diferencia entre yo y mi objeto ideológico. También él se me presentaba objetivamente, por así decirlo, y comprendí que hay algo en mí que puede expresar cosas que yo no sé, ni sospecho, cosas que, quizás, vayan dirigidas incluso contra mí.// Desde el punto de vista psicológico, Filemón representaba una actitud de superioridad. Era para mí una figura misteriosa. A veces se me aparecía de un modo casi real. Me paseaba con él por el jardín, y era para mí lo que los indios definen como guru.” Jung refiere como, tiempo después tuvo oportunidad de contrastar su experiencia con la de un indio amigo de Gandhi, quien le corroboró que, dentro de las relaciones entre *guru* y *chelah* “hay quienes tienen por maestro a un espíritu”. Concluye el sabio suizo:

identifica como una suerte de forma trascendente del poeta que escucha: “Estoy dentro de ti en el otro mundo”.

En esta línea, haber traducido a Dante y a Petrarca supone haberles tributado el máximo vasallaje de fidelidad como maestros y esperar, en premio, departir con ellos en el más allá. De Petrarca, en concreto, espera que salga a saludarlo y le entregue nada menos que “una veste[...]/ de otro color y de distinto paño/que la que visto ahora”, en un claro paralelo con el mito gnóstico del “Himno de la Perla”. Los tercetos del soneto dedicado al cantor del Laura (II, 286) son inequívocos a la hora de valorar las enseñanzas recibidas: la perfección artística alcanzada es perecedera y sólo vale en cuanto iniciación al Logos superior (véase Jonas 2000: 303-306):

Presumo que las rimas que tú hacías  
y que los versos con que voy vistiendo  
tus ideas, las de otros y las mías

sean allá silencio, si no ruido,  
y que al canto que ya estoy presintiendo  
me inicies tú que ya lo has aprendido.

---

“no me había apartado en modo alguno del mundo de los hombres, sino simplemente había experimentado lo que les sucede a los hombres que se dedican a trabajos de este tipo” (Jung 2000: 220).



## Capítulo IV: EL AVE EN SU AIRE

### 1. Introducción

#### 1.1. Primera recepción del poemario

Debemos empezar diciendo que la primera publicación de *El Ave en su Aire* (Barcelona: Plaza & Janés, 1985<sup>266</sup>) no suscitó el volumen de comentarios en la prensa que hubiese merecido una obra de su calidad y de un poeta en plena madurez. Con todo, quienes se apercibieron de la presencia del libro supieron valorar con profundidad, desde el primer momento, la dimensión inusual de su simbolismo. Ello quizá sea síntoma del inicio de un viraje en la sensibilidad crítica, que hará posible, pocos años más tarde, el enorme impacto de *Ocupación del Fuego* (1990).

La poética que sustenta *El Ave en su Aire* es, en líneas generales, la misma que fundamentaba *El bosque transparente*. Balcells (1985) destacó la continuidad de su peculiar culturalismo —sobre todo en la serie “Anteo errante”— pero también la apertura de un camino de “interiorismo”, sustentado 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 en pos de ella”<sup>267</sup>. En efecto, quizá la más importante diferencia respecto a libros anteriores es que los textos cada vez presentan de forma más clara como el enfrentamiento entre un yo que va desdiciéndose de sus atributos y un absoluto cada vez más pleno de existencia. Tal es

---

<sup>266</sup> Esta edición contenía, como una segunda parte, las colecciones de aforismos “Con el tiempo, contra el tiempo” y “La invisible luz” que habían sido publicados en forma de libro en Carboneras de Guadazaón, por El toro de Barro, en 1978 y 1981, respectivamente. En la breve revisión a la que procedemos pasaremos por alto los comentarios críticos dedicados a la segunda parte del poemario —tendientes, algunos, a subrayar negativamente la desigualdad de la misma y su heterogeneidad respecto a la obra en verso. La carta de Crespo a García Martín (en *Jugar con fuego*, nº 8-9, Avilés 1979) muestra al poeta indeciso pero proclive a unir en un solo volumen los dos géneros, tal como hizo en 1985. La edición de *Poesía* (1996), sin embargo, prescinde de la obra aforística.

<sup>267</sup> De ahí que, el mismo autor, años más tarde considere la obra como un estadio más profundo de la que llama “salvación tercera: espiritualismo trascendental”, iniciada en “Donde no corre el aire” (véase Balcells 1990: 63-65).

el resultado, según Bertelloni (1986), de una evolución en la que “el yo empírico [ha sido asumido] en el yo poético, liberado de todo lo anecdótico”, y que, por tanto, ha sido asimilado al sujeto imparcial de una “fenomenología intuitiva” que investiga “libre de prejuicios” la constitución del mundo y del propio yo sobre el fondo de una unidad intuitiva<sup>268</sup>. Precisamente la unidad como tema es la novedad que aporta el poemario, considerado desde nuestra especial perspectiva; en ella desaparece la multiplicidad de las teofanías presentes en *El Bosque Transparente* y tiende a resolverse en unidad el dualismo de que hemos hablado a propósito de *Parnaso* y *Amadís*.

Una vez asumida la perspectiva de la unidad, ésta presidirá todos los temas: la mirada del poeta sobre la realidad circundante tiende a difuminar los contornos de los objetos que se presentan como distintos y a poner sordina al contraste de sus atributos. La unidad es fruto de la intuición, que cobra fuerza sobre la percepción y sobre el raciocinio, determinados ambos por el uso pragmático del lenguaje. Julio López (1986) ponderó en su justa medida la importancia cognoscitiva de este proceso y sugería que “el neosimbolismo de Ángel Crespo” no podía ser analizado, según ha hecho la crítica durante décadas, sólo como parte de una tradición estética. “Para E. Cassirer o para H.G. Gadamer, que son filósofos —nos recuerda este autor— el símbolo corresponde a la inquisición óptica y también existencial sobre *lo otro*; de ahí que para descifrar los símbolos se requiera de una hermenéutica especial que implica en primer lugar la familiarización intelectual con el mundo de *lo otro*”. Sólo esta perspectiva revelará la verdadera dimensión e implicaciones del “macrotema de la identidad, del desdoblamiento del yo” y el de la “metapoesía”, mediante los cuales *El Ave en su Aire* “nos reconcilia con la mejor y mayor cultura poética y filosófica de nuestro tiempo”. Desde esta óptica, Julio López reclamaba para Crespo el reconocimiento como uno de los antecesores y guías de los poetas posteriores desde la aridez del realismo social al caudal del simbolismo.

---

<sup>268</sup> Según Bertelloni (1986), “El mundo no se le presenta jamás a Ángel Crespo como extraño, como lo otro[...] La poesía lo revela como manifestación de su conciencia poética, en la que sujeto y objeto, yo y mundo, se presentan en recíproca y positiva dependencia. Esto le confiere una atmósfera de alegría vital, que nos recuerda el círculo mágico protector en el que todas las cosas viven en simbiosis, sin cortes ni rasgaduras. Es justamente esta visión mágico mítica que al ensancharse, abre el camino de la concepción esotérica que manifiesta”



Recordemos que en *El aire es de los dioses*, en cada elemento del paisaje y hasta en el hecho de contemplarlo se descubría un contenido sagrado. Aquellos dioses expresaban la vida trascendente de cada realidad perceptible; innominados y fugaces, sin apenas relatos que protagonizar, no podían ser distinguidos entre sí y se convertían ellos mismos en expresiones particulares de la unidad. Con *El Ave en su Aire* Crespo sobrevuela —y trasciende— *El Bosque Transparente*; ya no va descubriendo y multiplicando teofanías —los dioses—, sino que tiende a ver todas las realidades sumergidas en el Sagrado Uno, ya intuido en la figura de la nada. Por encima de la variedad de motivos inspiradores, el gran tema de la poesía madura de Crespo es la desrealización de los seres particulares, sumergidos en la marea de la Unidad o de la Nada divina<sup>269</sup>. El nivel de conciencia que este proceso implica, desencadena, necesariamente, una *crítica* —en el sentido kantiano— de la percepción, del *yo* y del lenguaje que los condiciona<sup>270</sup>. Todo particular nombrado queda afectado por esta desrealización, y el proceso cada vez se acerca más al núcleo emisor de la voz que habla que siente desdibujarse los límites de su *yo*. El “elemento” que simboliza la unidad, como en *Donde no corre el aire*, vuelve a ser la luz, por contener ella sola los secretos de la ilusoria percepción diferenciada. Cuando se penetra en la luz única, deja de percibirse la diversidad del mundo de las apariencias. Así, cuando se penetra su unidad, la luz es oscuridad para el entendimiento, tal como se insiste en el “Segundo Libro Odas”. El instrumento de la conciencia gozosa de la unidad es la misma poesía; de ahí, también, el especial lugar del tema metapoético: cuando Crespo se distancia, lo hace para proclamar que el proceso creativo y la palabra poética son los lugares donde se hallan los vestigios del triunfo de la Realidad Entera sobre el discurso racional y sobre los atributos del sujeto.

---

<sup>269</sup> Como prevenía Cassirer (1998, II: 302-3), una vez vislumbrada, “la idealidad de lo religioso no sólo degrada la totalidad de las configuraciones y fuerzas mitológicas, confiriéndoles un ser de orden inferior, sino que también dirige esta forma de negación contra los elementos de la existencia natural-sensible misma”.

<sup>270</sup> Crítica que, para Bertelloni (1986) da lugar, como hemos visto, a la aplicación de un método fenomenológico intuitivo.

## ***1.2. Consideración previa: sentidos del calificativo “místico”***

Una tradición crítica heredera aún de la Contrarreforma ha reservado el calificativo de místicos para los autores religiosos, la verdad de cuyas experiencias espirituales avala, de modo excluyente, la institución eclesiástica. Desde este punto de vista es imposible considerar a Crespo como un poeta místico, de igual modo que sería imposible referirse al misticismo de Juan Ramón Jiménez o al de Jorge Guillén. Un punto de vista no confesional y antropológicamente más amplio lleva a reconocer que las manifestaciones místicas se dan en todas las grandes religiones universales y filosofías de sesgo religioso, como el neoplatonismo y el gnosticismo, a las que nos hemos referido en el capítulo anterior. Más aún, una perspectiva que contemple el fenómeno religioso —y toda proyección expresiva— como instrumento de la autoconciencia, admitirá que el horizonte místico pueda ser vislumbrado por aquel pensamiento que contemple los límites del lenguaje, cuestione las coordenadas de la percepción y, de resultas, llegue a poner en duda la mismidad del *yo*<sup>271</sup>.

La definición de mística expuesta por Ferrater Mora (1994: 2419-22) —referida al neoplatonismo— alude al “contacto del alma individual con el principio divino”, que la lleva a “conocer (aunque no le permite enunciar) la esencia y la existencia[...] de la realidad divina. Ahora bien, como estudiosos de la literatura, no nos corresponde calibrar experiencias, sino interpretar textos y, por lo tanto, nos interesa la plasmación artística de ese proceso vivencial. El mismo Ferrater subraya que “en el proceso que conduce a la unión mística desempeña un papel fundamental la inteligencia (si bien la inteligencia “intuitiva” y no la meramente “discursiva”)”. La poesía, en cuanto irrupción de lo intuitivo en lo discursivo, ha probado ser, tradicionalmente, instrumento adecuado para dar canal a esa intelección nueva de la realidad y, por lo tanto, puede ser testimonio de un proceso en el que, “por medio de

---

<sup>271</sup>Este sería, como hemos analizado anteriormente el planteamiento de Cassirer: “el yo, en sus propios productos [lingüísticos, mitológicos y artísticos], se provee a sí mismo de una especie de “opuesto” que para él aparece de modo completa y puramente objetivo”, y “sólo en esta especie de proyección puede contemplarse a sí mismo” La reflexión metalingüística revela al hablante que toda la ordenación léxica descansa en una unidad de sentido. A partir de ese momento el lenguaje se convertirá en un instrumento problemático para expresar una visión unitaria que, sin embargo, le será irrenunciable como forma de conocimiento (véase Cassirer 1998, II: 268).

un constante ímpetu trascendente”, las cosas —que “son al mismo tiempo medios y obstáculos”— van siendo “atravesadas” y “trascendidas”; si no eliminadas, “sí iluminadas y, sobre todo, transfiguradas” (véase Ferrater Mora 1994: 2419-22).

Ese proceso —vital, intelectual, poético— es el que ha de llevar desde el dualismo en que se vive la condición existencial al monismo radical en que se aspira culminar la gnosis. Comentando el *Tratado de la Unidad* del sufí murciano Ibn Arabi, dice Roberto Pla (1987: 16): “En la Unidad Realidad Última el sujeto y el objeto son una misma cosa. Esta particularidad se revela a la mente cuando, una vez alcanzado el conocimiento de sí mismo, se ve que el sí mismo y Él no son cosas diferentes. Desde ese mismo momento, el ternario psíquico tradicional —conocedor, conocimiento, conocido— se funde en la Unidad”.

En la poesía de Crespo, tal como se desarrolla en los libros que analizaremos a continuación, asistiremos al intento de resolver el dualismo identificado en *Parnaso* y *Amadís* en una totalidad monista. Constantemente intuye que el ser de las cosas está más allá de su apariencia y también se muestra consciente de que el sujeto que percibe y habla no puede ser objeto de observación, porque no puede llegar a ser verbalizado. En la sucesión de poemas podremos ver desarrollada como un drama esta dualidad: el deseo simultáneo de acceder a una conciencia más auténtica del Ser y el temor a que ella disuelva el *yo* que protagoniza la indagación. Y, entre ambos extremos, el progresivo desnudamiento y la sucesiva puesta en cuestión de lo observado, de la observación y del observador<sup>272</sup>.

Intentaremos verificar cuanto acabamos de exponer a lo largo de nuestra lectura de *El ave en su aire*, para la cual, como hemos venido haciendo hasta ahora, respetaremos la estructura y orden del poemario, dedicando apartados diferenciados para cada una de sus secciones: “Lira secreta”, “Segundo libro de odas” y “Anteo errante”.

---

<sup>272</sup> Los comentarios de Crespo recogidos en la entrevista concedida a Arturo San Agustín (1985) no dejan margen a dudas sobre la conciencia religiosa con que el poeta acomete este proceso. Crespo pondera aquí la importancia de los aspectos esotéricos en la obra de Pessoa, parte de cuyo atractivo consiste en que, cuando se enfrenta a la realidad, “descubre la superficie, pero también la impregna de misterio”; la actualidad del genio portugués “es indiscutible, ya que ahora hay una tendencia a la espiritualidad no eclesial”. Hablando en términos más generales, considera Crespo que “La poesía desde siempre ha sido una actividad intelectual y de tipo religioso. Hasta el siglo XIX ningún autor la consideró como algo infantil”.

## 2. “Lira secreta”: metafísica de la percepción

### 2.1. “Lira secreta” 1 y 2

#### 2.1.1. Crepúsculo y noche como metáforas de la unidad

Los primeros poemas de “Lira secreta”, primer apartado de *El Ave en su Aire*, sitúan el discurso poético entre los polos de la mirada. El momento de lanzar la mirada contemplativa al mundo es “A la hora del crepúsculo” (III, 13), no para agudizar el sentimiento del tiempo, como los autores del anterior cambio de siglo, sino para ver cómo la realidad muestra su cara más auténtica cuanto más borrosos aparecen los límites entre los seres habitualmente percibidos como distintos: a esa hora, “más claro/ aúlla el can, ladra el lobo”; el pleno día “disfraza la guerra” heracliteana que sostiene la aparente armonía del arco tensado: la diferencia; y “la oscuridad” impide percibir “el negror de las aguas”, es decir, la oscuridad esencial en que todas las cosas son una. “La paloma en el arce y el búho en el olivo/ dialogan la armonía que huye de la luz, de la oscuridad”(III, 14). Si nuestra lectura del hipébaton es la correcta, la “oculta luz” del crepúsculo permite ver a las “flotas” de la noche “con su mar engalanadas”; pero eso ocurre “al borrarse mis ojos” (III, 13), es decir, en la medida en que el contemplador deja de ser el *yo* de la enunciación.

La segunda estrofa del poema “La paloma y el búho” (III, 14) imagina de un modo más explícito el lugar “donde a la vez es día y noche”. El tiempo, al que la tradición ha asociado la imagen del río, se detiene allí en “dos riberas” por medio de las cuales avanza otro “río al que entorpecen sus propias aguas” —acaso la eternidad, que, respecto al tiempo, se mueve en dos direcciones opuestas— y que “sólo una mano/ inmortal puede detener” para “dejar/ a nuestros pies la rosa”<sup>273</sup>.

En “Desde el brocal” (III, 15), símbolos que ya habían aparecido en libros anteriores cobran un significado nuevo, adecuado al presente ciclo introspectivo. Nos referimos, por un lado, a los ojos que miran desde la oscuridad y, por otro lado, al espejo. El escenario de la mirada es ahora uno de los más característicos del

---

<sup>273</sup> Recordemos que la flor —rosa, magnolia o loto— es arquetipo de la totalidad y que ya aparecía como don divino recibido en la meditación en “Teofanías”, 11 (II, 250-251).

simbolismo tradicional: el pozo. Según Cirlot (1994, 371), “mirar el agua de un lago o de un pozo equivale a una actitud mística contemplativa”; “sacar agua de un pozo[...] es un extraer desde lo hondo: lo que asciende es un contenido numinoso”. Aquí no se saca agua, pero se contempla cómo “la imagen que hacia el brocal asciende[...] la devuelve el agua más pura” y es, por ello, “teofanía de mí mismo”<sup>274</sup>.

Recordemos que el último poema de “Teofanías” (II, 254) presentaba unos “ojos de claras tinieblas” esperando “al otro lado” de una oscuridad “tan densa que/ hasta de oscuridad su nombre pierde”. Ahora, esos ojos que observan desde lo oscuro, son, reflejados en el agua, los mismos del poeta, que “miran sin preguntar, como sabiendo la respuesta”. Con intención de no perderla, decide “juntar los párpados/— para buscar dentro de [sí]” no ya la mirada, sino lo que la convierte en teofanía al reflejarla: “el agua de este pozo”. Vemos, pues, como el planteamiento del poema se articula hacia la intuición monista: una sustancia *otra* trasciende a la propia identidad y se encuentra tanto en el exterior como en el interior del contemplador: en el fondo del pozo y en el interior de los ojos que miran.

Pero la intuición de lo Uno despierta en el *yo* el terror frente a su propia anulación y, así irá alzando límites —cada vez más débiles— tras los cuales protegerse. Hasta que llega a producirse la gozosa exclamación “Yo soy Él”, común a sufíes y vedantistas, la conciencia individual retrocede ante la intuición monista. De este modo la mente se convierte, ella misma, en el principal obstáculo para alcanzar lo que desea. “No es posible entender la Unicidad desde la dualidad, ya que cualquier movimiento que haga la mente es ya dualidad” (Pla 1987: 18). Esta contradicción puede percibirse en “Bajo los cielos del ocaso” (III, 20). Cuando “las flores se desdican” bajo la unidad de “la noche —inmensa flor—” “las imágenes de las flores” terrestres, a pesar de que no se ven, “tientan más que las estrellas/ y su remoto aroma”. La mente, el *yo*, tiende por inercia a la dualidad que le permite reconocerse como sujeto frente a objeto. “Como en la imagen del centauro” (III, 18), “si separas la parte humana/ de la animal, ambas perecen”; el poeta hace un esfuerzo por mantener las oposiciones dentro de la unidad que intuye: “Y con el pensamiento/ mantengo

---

<sup>274</sup> En el “Segundo libro de odas” la purificación de la imagen del yo se hará en otro espejo: el de la palabra.

unidos día y noche: / lo humano sobre el sol, y bajo el sol/ el animal indómito”. Pero la parte animal del centauro, el caballo, se transfigura también rápidamente en una apelación a la unidad trascendente. En “Sin rienda ni espuela” (III, 19) el poeta “al anochecer” viaja “a una frontera/ de caballos salvajes”. De entre un “remolino de grupas y de crines/ que amenazante avanza”, “un caballo se adelanta”; “ni espuela ni rienda quiere el viaje” que el animal propone. En “Caballos de luz” (III, 26) la luz se convierte en manada ecuestre<sup>275</sup> de dimensiones cósmicas a la que se suma el poeta como caballo: “hablo de grandes manadas/ de luz equina —y ecuestre—, / se rompe el suelo a mis pies/ —ecuestre yo— y los relinchos multiplican las estrellas”. Así pues, la oposición entre “el hombre” y “el animal indómito” no detiene el vértigo de la Unidad.

Esa visión unitaria del mundo, a la vez inmanente y trascendente, desborda la capacidad del lenguaje, creado para establecer diferencias, en el sentido que apunta Cassirer<sup>276</sup>. Esa inadecuación es el tema de la sección 2 de “Lira secreta”: nuevo ciclo, que se suma a los de *El Bosque Transparente*, dedicados a especular sobre la posibilidad de trascender el lenguaje mediante la poesía. Bajo “Una presencia única” (III, 23) de la noche sobrevenida, “todo pierde sus nombres/ que no eran suyos, todo asciende/ a ritmo puro y armonía, / y se hace una luz sola”; esa “presencia” “anula todas las distancias”; el acto lingüístico que designa esta unidad ha de incluir al sujeto y al objeto de la contemplación: “—y no hay *cielo estrellado*/ fuera del verso que *me canta*”<sup>277</sup>. Ese verso intuido es impronunciable para el poeta (pues, como discurso, pertenecería a un sujeto que trasciende al *yo*).

“El deseo de no olvidar” (III, 27) todo cuanto, en su existir particular, no es más que un instante del devenir es lo que “nos hace/ mover a la palabra”. “De nocturna que era”, arrancada de nuestro silencio preconsciente, “se hace día/ y nos seduce con su mísera existencia”. Desde este pobre instrumento que sustenta nuestra conciencia, el poeta no sabe “qué nos recuerda, o quiere/ decirnos esta noche” que

---

<sup>275</sup> Una variante de este tema ya aparecía en “Ese caballo negro”(II, 16).

<sup>276</sup> Según Cassirer (1998, I: 272-273) el lenguaje imprime al mundo una forma con la cual “se contrapone a la mera subjetividad de la sensación y el sentimiento” y lo convierte en un conjunto de realidades objetivas crecientemente delimitadas y frente de las que se sitúa el yo.

<sup>277</sup> La cursiva es nuestra.

aparece como la imagen de una unidad más antigua que la conciencia<sup>278</sup>: en ella “nada/ tiene otro nombre que el de arena”.

La unidad no puede ser nombrada a riesgo de desaparecer fragmentada en designante, designación y designado<sup>279</sup>: “El miedo a lo sagrado” (III, 24) “suele/ detener a la lengua que se apresta a pronunciar”; se hace imposible “no un poema: tan sólo un verso”, “y ni siquiera/ el principio de un verso: ni tan sólo/ el nombre de esta noche”. La imposibilidad del lenguaje es la contraparte del instante eterno percibido en la inmovilidad del paisaje: “baja el silencio con sus altas alas” a proteger el mundo, “tan bello [...] en este instante/ que no quiere mover ni de sus hierbas/ la más menuda brizna, / para no ser distinto”

### ***2.1.2. La poesía, síntesis de palabra y silencio***

La detención de mundo y lenguaje frente a frente corresponde tan sólo a un instante de contemplación. Pero exige una justificación para continuar escribiendo. La dialéctica entre silencio y palabra se resuelve a favor de la síntesis poética.

---

<sup>278</sup> La nostalgia de un estadio prelingüístico, el anhelo de recuperar la comunión con una unidad perdida serán temas constantes, de forma cada vez más radical, en la poesía de Crespo. El enfoque metalingüístico y metapoético nos parece que ha de ser el que más rendimiento nos dé para su lectura. No olvidemos, sin embargo, que se trata de temas clave de la literatura contemporánea, vinculados al desarraigo existencial del hombre moderno. Harold Bloom (1997) considera que la mayoría de respuestas de orden espiritual que proponen los artistas se alinean en una tradición que arranca de la heterodoxia gnóstica: “La libertad se basa en un regreso a lo que precedió a la creación caída. Ahora estamos abandonados, sentimos añoranza y temor, más a menudo denominado “depresión”. Sin embargo, desde una perspectiva gnóstica, nuestro trauma es el desconcierto: al haber sido arrojados, estamos aturdidos, y al ser víctimas de la mentira, nos olvidamos de qué es lo que sabemos. En definitiva, se trata de conocer la parte más antigua que hay en ti, y ese es el conocimiento de la parte mejor de tu yo. La creación no podría alterar es aparte mejor; incluso ahora existe una chispa en ti que está purificada y es original, inmaculada. Esta chispa es también una semilla y de ella surge la decidida gnosis, que nos libera” (Bloom 1997: 219-220).

<sup>279</sup> La palabra poética es el crisol donde los nombres diversos se funden en la unidad que da nombre a la realidad entera. Por otro lado, la sola emisión de la palabra corrobora la dualidad, detrás de la cual se esconde el yo de quien habla, que se autopercibe como escindido: Según Plotino, en lo Uno “no hay discurso ni transición de una cosa a otra” (cit. Zolla 2000, I: 182); por lo tanto, “la comprensión de aquel no se logra ni por ciencia ni por intuición, como los demás inteligibles, sino por una presencia superior a la ciencia. Ahora bien, el alma se aparta de ser una, es decir, deja de ser del todo una siempre que adquiere ciencia de alguna cosa. Porque la ciencia es razonamiento, y el razonamiento multiplicidad[...] Es preciso por tanto, trasponer la ciencia y no salirse en modo alguno de la unidad; bien al contrario, hay que abandonar la ciencia y los escritos y todo otro espectáculo aunque sea bello. Porque toda belleza es posterior a aquel y viene de aquel, como toda luz proviene del Sol” Plotino, *Enéadas*, VI, 9,4 (cit. Zolla 2000, I: 191)

“Como Gensei en la montaña” (III, 29) reafirma la concepción de la poesía como punto de encuentro entre palabra y silencio. Si el poeta sigue cultivando el lenguaje en su poesía no es por temor, dice, a la aniquilación de su conciencia (“por temor a que el silencio/ me abra un camino que me pueda/ descaminar del monte en la montaña”), sino para propiciarle luz al raciocinio, integrando silencio en el lenguaje:

Tal vez sea el destino del poeta  
hacer de su palabra  
pura noche que alumbra al día  
—como Gensei, callando,  
inspiraba a los dioses.

Al parecer el poeta quiere permanecer en la dualidad, como si aún no fuese el momento de abolirla; desea seguir “escuchando”, recibiendo los signos que dan testimonio de la unidad, fecundar de ese silencio<sup>280</sup> su palabra poética.

## **2.2. “Lira secreta”, 3: hacia la mirada unitaria**

### **2.2.1. Aurora: nuevo ciclo iluminativo**

Después de una primera sección articulada en torno al crepúsculo y una segunda, en torno a la noche, la tercera parte de “Lira secreta” se abre con poemas dedicados a la aurora. La luz de la tarde ponía en cuestión los límites dentro de la realidad, límites que la noche eliminaba. La aurora es portadora de una luz de comprensión nueva. Por eso es tratada como símbolo de la “función naciente” (ver Cirlot 1994: 90) del alma: la intuición de la identidad entre el carácter subjetivo y objetivo de lo real. Todo ello implica una forma de conocer por participación, que es

---

<sup>280</sup> La exposición de Guénon ilumina la sustantividad del silencio al que aquí nos referimos y justifica la identificación entre el silencio de los humanos y la palabra de los dioses. “Así como el no-Ser, o lo no manifestado, comprende o envuelve al ser, o principio de la manifestación, el silencio contiene en sí mismo el principio de la palabra; en otros términos, lo mismo que la Unidad (el Ser) no es más que el Cero metafísico (el No-Ser) afirmado, la palabra no es más que el silencio expresado; pero inversamente, el cero metafísico, al ser la unidad no afirmada, es a su vez algo más (e incluso infinitamente más), lo mismo que el silencio que es un aspecto del Cero metafísico en el sentido que acabamos de precisar, no es simplemente la palabra no expresada, pues es preciso considerar como incluido en él todo lo que es inexpresable, es decir, no susceptible de manifestación formal (pues quien dice expresión, dice manifestación, e incluso manifestación formal) ni por tanto determinación en modo distintivo” (Guénon 1987: 41).



la que simboliza la imagen de “el ave en su aire”, título del libro, pero también del poema que cierra esta sección.

En “Presencia de la luz” (III, 33), la aurora adviene como una “anteluz pura dibujada/ con minas de sol y de luna”, pero también “por mi mano y mi mirada”; es pues, una aurora en la que confluyen la luz de los cuerpos celestes y la fuerza creativa del *yo*. De su carácter espiritual nos alerta el hecho de que vaya “cubriendo” tanto “lo escondido” como “lo aparente”, y que “nunca acaba de llegar” porque está libre de circunstancias y se dirige a lo que “está suspenso”, ajeno al “sitio y la hora”, a la “subida” y al “descenso”, al “ocaso y a la aurora”. Sin imágenes exteriores, “sin paisajes”, la conciencia se “hunde” “dentro/ del fulgor que me huye” —puesto que no es abarcable a la mente—, y que “me acosa”; aparece “otro mundo”, una imagen del sí mismo “en cuyo centro/ permanece la fugaz rosa” que armoniza los contrarios.

Esta nueva “presencia de la luz” es fruto de la asunción del doble simbolismo solar, tal como se expone en “Como el sol” (III, 35). Según sintetiza Cirlot (1994: 417-419), el sol, al ser “un astro de fijeza inmutable, [...] revela la realidad de las cosas”; por eso “se relaciona con las purificaciones y pruebas, a causa de que éstas no tienen otra finalidad, sino tornar transparentes las opacas cortezas de los sentidos, para la comprensión de las verdades superiores”. Aunque el simbolismo solar más extendido asimila al astro a una imagen heroica, ojo divino y fuente de energía, se habla también, desde el Rig Veda, de un sol “negro” opuesto al “resplandeciente”; “la alquimia recogió esta imagen del *Sol niger* para simbolizar la “primera materia”, el inconsciente en su estadio inferior y no elaborado. El Sol se halla entonces en el nadir, en la profundidad de la que debe con esfuerzo y sufrimiento, ascender hasta el cenit. Este ascenso definitivo, pues, no se trata del curso diario, sino que éste se toma como imagen, es simbolizado por la transmutación en oro de la primera materia, que pasa por los estadios blanco y rojo, como el sol en su curso”.

El poema “Como el sol” (III, 35) es explícito respecto a cuanto acabamos de resumir. “Igual que el sol, que emerge/ más luminoso cada día, / así nos vamos acercando/ a nuestra nueva juventud”, quienes acompañan al astro “en su viaje/ nocturno bajo las tinieblas”. Cuando “llega la noche”, “el sol duerme, invisible, en su regazo”, sin temor al “cortejo de rumores/ indescifrables” que acompaña a la oscuridad. Para mantener nuestra fortaleza “sin temer/ no encontrar la salida”, es

necesario “no querer saber cuáles aguas, qué pájaros” resuenan en nuestra noche. Es preciso, pues, cultivar “un espíritu de ausencia de determinaciones positivas, de renuncia a toda afirmación” que pone la sabiduría intuitiva por encima de toda ciencia discursiva —la *docta ignorantia* del Cusano (véase Ferrater Mora 1996: 2549-51)— que ya se prefigura aquí con imagen de sombra.

### **2.1.2. La visión: creación y azar en el conocimiento**

El resto de los poemas que componen la sección 3 de “Lira secreta” desarrolla esta nueva conciencia del mundo desde la base de un apercibimiento progresivamente más hondo de los factores puestos en juego en el acto de conocer, simbolizado por el sentido de la vista. Se plantea la cuestión en “Alondra oscura” (III, 36), y se apunta su resolución en “El ave en su aire” (III, 49).

La “oscura alondra alada” del primer poema es, en principio, no una realidad, sino una negación (“todo es esclavo de su propia ausencia”, según otro texto que comentaremos enseguida; III, 48). En tanto que puro objeto, previamente a su clasificación formal (“acontecer de plumas y de trinos”), el pájaro no se sabe si “reclama” o “exorciza” a la “luz” que “ya nos viene hiriendo”, e ilumina tanto a lo contemplado como a su contemplador. La “alondra” alcanza el sentido que le confiere el observador, con relación a la unidad trascendente que ilumina a ambos: “Estas volando en mí”, dice el poeta, “y fuera de mí vagas/ como una estrella negra/ ilumina su cielo”, es decir, absorbiendo luz. Dentro del contemplador está “la hoguera” que ilumina, “fuera” de él, las “cenizas y humo” de este pájaro dividido, a la espera de la palabra capaz de unificar ambas dimensiones de la realidad: “¿qué palabra/ sabrá juntar tus vuelos, / o silenciar tus trinos?”

La hoguera interior del poema que acabamos de comentar podría interpretarse como el sol interior de los alquimistas, la porción de luz otorgada por la Divinidad al alma humana. Ambos soles actúan de modo semejante; el astro, “sin salir de su esfera nos incendia”; nuestro sol interior, irradia a través de “nuestras miradas”, que son “otra manera de entregarnos”. Así, “Entre lo deseado y el deseo” (III, 37) “no hay distancias, ni apenas diferencias”, pues lo primero es creado por el segundo: “Quien

que lanza una flecha no va en ella?": "donde van nuestros deseos/ vamos nosotros, como el sol".

Cuando salimos del ámbito metafórico de la percepción, para entrar en el del deseo<sup>281</sup> ya no tenemos en cuenta sólo las implicaciones fenomenológicas, sino también las consecuencias morales de considerar al sujeto como único depositario verdadero de la realidad. Así pues, es necesario que el alma tome conciencia de su verdadera naturaleza, para que el deseo no la esclavice<sup>282</sup>. Los poemas "Oscura primavera"(III, 38), "La adelfa" "Nubes" y "Los dos caminos" exploran la relación entre conciencia de la verdadera naturaleza del propio espíritu y la profundidad que el mismo alcanza en su proyección a un tiempo receptora y creadora.

En "La adelfa" (III, 39), texto clasificado explícitamente como "Alegoría", se pondera la prudencia a la hora de mirar y desear. Se rehusa mirar a la lejanía, "al cielo que se está cayendo/ de nubes y de luz" y "a las colinas", "a las que no sé subir" y también al interior oscuro de la tierra, "al suelo, lleno de muertos ignorados y raíces". Entre ambas distancias, "la adelfa, cuya rama cede al peso de la flor", alegoriza los frutos espirituales de la humildad<sup>283</sup>.

Si "La adelfa" constituye una reflexión que previene contra la *hybris*, "Los dos caminos" (III, 41) permite una lectura complementaria, como exaltación de la imaginación, y como vindicación de su papel en el conocimiento trascendental (tema que veremos desarrollado en "Anteo errante"). Partimos ahora de la correspondencia entre la realidad interior y la exterior, tal como ha sido expuesta en "Alondra oscura" (III, 38). "Hay dos caminos sólo: / soñar y ver", pero "sus rodadas se confunden, / pues lo que no convoca el sueño", es decir, lo que no es proyección del alma, "es

---

<sup>281</sup> En palabras de Melo e Castro (1989: 140), "a problemática da visão se equaciona em termos de luz es sombra, mas tambem de desejo e unão, nesse ponto onde coincidem e perdem o seu nome, na procurada metamorfose da procura"

<sup>282</sup> He aquí otro planteamiento característicamente gnóstico. Dice al respecto Jakob Böhme, que "es el ojo de Dios el que confiere vida al alma; su estado primitivo está en el fuego, y el fuego es su vida; pero si por la voluntad y la imaginación no abandona el fuego por la luz, pasando por la sombría muerte que la lleva a otro principio, el del fuego-amor, permanecerá en su fuego original y no conocerá más que la áspera ira, el deseo ardiente y la consunción y el hambre; y andará errante por la eternidad, que es la eterna angustia" (cit. Roob 1997: 245).

<sup>283</sup> Según palabras de Jakob Böhme "las tinieblas están ocultas en el centro de la luz", "quien en su soberbia quiere ponerse a la altura de Dios, como hizo Lucifer, no conocerá más que las tinieblas. Por eso lo mejor para el alma es permanecer en un "relajado" estado intermedio, entre la más alta espiritualidad y la más profunda humildad"(cit. Roob 1997: 244).

polvo y humo que nos ciega”. “Si soñar y ver es igual lumbre” —los guía la misma luz—, no hay aspiración excesiva para nuestra alma, ni conocimiento verdadero que se oculte a nuestra intuición: “no hay monte al que no suba esa vereda, / agua profunda que nos niegue vado, / cuerpo fuera de su alma, / dios soñado enemigo”.

### ***2.1.3. La visión: luz y espejos en el autoconocimiento***

En la línea de justificar la veracidad de la intuición, en “Oscura primavera”(III, 38) el poeta se pregunta de qué realidad superior son manifestación las realidades manifestadas, incluyendo la propia identidad: “¿De qué árbol somos sombra, o de qué agua/ somos lluvia?”. Cuanto “somos” y cuanto percibimos alrededor es el modo en que “se finge” una oculta fuerza generadora (“oscura primavera”), de modo que todo lo manifiesto sólo puede comprenderse como paradoja: “¿Y todo se dice mintiéndose?”. En vez de derivar esta pregunta hacia la angustia, la respuesta toma forma de pensamiento consolador: “sombra” y “lluvia” no se degradan en su caída; de igual modo, “nuestra caída nos previene” que “la verdad” de nuestro origen y de nuestro ser real permanece “intacta y siempre nueva” y “al ocultarse, enseña a conocerla”<sup>284</sup>.

El ser del hombre se analiza a través del símbolo del espejo en el poema “Nubes”(III, 40). Advierte Cirlot (1994: 194) que “desde la Antigüedad el espejo es visto como un sentimiento ambivalente”, pues “es una lámina que reproduce las imágenes y en cierta manera las contiene y las absorbe”. Así, para Crespo “nuestro espíritu” no es sólo una parte (“deudo menor”) del universo que nos circunda, sino que es ilimitado, como la totalidad y puede abarcarla entera: “porque se niega a todo límite/espejo del espacio es nuestro espíritu”. “Las nubes” que surcan el espacio atraviesan también su doble espiritual sin que ellas (el objeto en el espacio) ni

---

<sup>284</sup> De nuevo nos parece perceptible el paralelismo del planteamiento crespiano con el del *aggiornamento* del gnosticismo llevado a cabo por Harold Bloom: “Desde el punto de vista gnóstico, el Dios de las fes organizadas occidentales es un impostor, sea cual fuere el nombre que tome. Su acto de usurpación queda enmascarado al rebautizar la plenitud original con el nombre de abismo, o caos, y al llamar obscenamente creación a la caída en la división. La degradación divina se nos presenta como un acto benigno; el gnosticismo se inicia al repudiar ese acto, en el conocimiento de que la libertad se basa en un regreso a lo que precedió a la creación caída” (Bloom 1997: 219).

nosotros (el sujeto depositario del espejo-espíritu) sepamos “hacia dónde van” ni “de dónde vienen”. Ignoramos su “morada” y “nuestro reino”, pues los caminos de las nubes se esconden tras el fondo opaco del espejo: “les miente, y nos miente, los caminos”. El espejo, por lo mismo que refleja, oculta; su capacidad de reflejar la luz es consecuencia de su opacidad. De este modo, el espejo se transforma en metáfora de la conciencia racional: es capaz de reflejar la luz, pero impide conocer su trasfondo espiritual unitario. Según el discípulo de Böhme, G. Gichtel, “sin los contrarios nada se puede manifestar, nada se refleja en el espejo si su otra cara no está oscura” (cit. Roob 1997: 240)

El mismo símbolo especular articula también “Preguntas a la luz” (III, 44-47) y los poemas dedicados al líquido elemental, “Madre agua” (III, 43) y “Como el agua” (III, 47). En el primero, la luz aparece más claramente que nunca como imagen de la unidad; el poeta le hace preguntas precisamente porque quiere saber si corresponden a una intención consciente, atribuible a una identidad, los paradójicos fenómenos que la luz genera. Más que preguntas, Crespo hace complejas afirmaciones que quisiera la luz misma le confirmase. ¿Es ella lo único que existe siempre “y los otros/ no somos sino cristales que nos repartimos una imagen sola, un fulgor/ que la dispersión reúne?”. Su trayectoria, como las emanaciones del sistema plotiniano, avanza desde la unidad hasta la multiplicidad. Como fenómeno espiritual, no se detiene allí donde la opacidad la refleja —“en la “imagen/ oscura, que no se oculta”—, sino que “penetra” “hasta la cueva” platónica del mundo sensible, donde “se siente la muerte/ que ha de quebrar cada luna/ y borrar su simulacro”<sup>285</sup>.

Como expresión de la Unidad, la luz es lo contrario del tiempo: como él, “no se gasta” pero “nos gasta”; sin embargo, no nos destruye, sino que “en eternidad nos

---

<sup>285</sup> La estrofa muestra sorprendentes coincidencias con el grabado (cit. Roob 1997: 263) que ilustra el tratado de Athanasius Kircher “Ars Magna Lucis et umbræ”, publicado en Roma en 1665, en el que el sol, a la izquierda, tiene por encima la “Auctoritas Sacra” y emite tres rayos de luz de diferente amplitud: uno débil, que se filtra por un catalejo, al espejo de los sentidos; otro más potente llega al interior de la cueva del alma, donde otro espejo (podría corresponder a “cada luna” en el poema) lo desvía considerablemente debilitado; el tercero lo recibe la luna, que lo proyecta sobre el mundo sensible. Del lado oscuro de la cueva y de la luna, “simulacros mortales”, está la “ratio”, como medio de conocimiento que investiga en lo opaco y oscuro. Se trata de un grabado muy divulgado, aunque no podemos asegurar que Crespo lo conociera en la época de composición de este poema, es decir, antes de 1985. Una reproducción del mismo hace las veces de portada interior de la obra del historiador del

sume”. Así, el acto de mirar directamente a la luz, comprenderla y nombrarla es camino hacia la gnosis siempre futura:

¿Y hasta cuando? ¿Hay un por fin  
—que no es final ni comienzo—  
en el que tantas infieles  
imágenes, tantos rostros  
falsamente verdaderos,  
tantos silencios que suenan  
a única palabra, puedan  
ganarte o aniquilarse  
al reflejar la unidad  
que desgranar los espejos?

A la cualidad reflectora, el agua añade la transparencia y la fluidez, que permite atravesar las imágenes que aparecen en su superficie. El agua es, pues, un espejo que convida a penetrar en su misterioso fondo: “Así nos invitas, oscura/ diosa, a tu seno inviolado: a la profundidad de que procede/ cuanto, disperso, en él se reconoce/ uno y unido en tu celoso abrazo” (“Madre agua” III, 43). Acceder al interior del espejo, en el plano simbólico, significa tanto como penetrar la parte oculta de nuestro propio espíritu: ver nuestra propia visión, lo cual ya no es un cambio perceptivo, sino en la cualidad y el grado del ser. Por ello, el deseo expresado en “Como el agua”(III, 47) es el de “hundir en ella, no la mano, / sino los ojos —y fundirse en el agua”. En su interior todo converge también en la unidad: la “piedra que se confunde con el agua” representaría la disolución de los accidentes en la esencia; consecutivamente, el “agua que se vuelve su nombre” y el “nombre que se convierte en su agua” realizarían la reintegración de la dualidad de significante y significado a la suma realidad de lo Uno<sup>286</sup> indiviso.

Los dos últimos poemas de esta serie ahondan en esta idea de la mirada que hace desvanecer la diferencia entre el contemplador y lo contemplado. “Una sola mirada” (III, 48) revela que la realidad externa toda es ilusoria: “todo es esclavo de su propia ausencia”; la “belleza” “sólo[se la] concede/contemplación liberadora”. “Solo ella es capaz” de hacer simultáneos el “vuelo” y la “quietud”, en “ella” misma y en

arte Jurgis Baltrusaitis, *El espejo* (Madrid: Miraguano-Polifemo), a la que Crespo dedicó una reseña con el título revelador de “Magia e imagen” (*Diario 16*, 2 de febrero de 1989).

<sup>286</sup> Dice Ibn Arabi en su *Tratado de la unidad* (1987: 16): “No hay nombre salvo Él. No hay denominado salvo Él. Por eso se dice que Él es el nombre y el denominado”.

“ello”, lo contemplado. “Sólo/ una sola mirada/ es capaz de abolir la nada toda”. En esa “sola mirada” no hay distinción entre el sujeto y el objeto; se multiplica hacia adentro como en el interior de dos espejos enfrentados.

La imagen de la unificación de las miradas para significar la unión de la conciencia con lo Uno aparece en místicos de diferentes tendencias. Según Plotino, en el instante de la contemplación “el vidente mismo era una sola cosa con lo visto — diríase no “visto, sino aunado”— [y] si el vidente lograra recordar en quien se transformó durante su consorcio con aquel [lo Uno], obtendría un retrato mental de aquel” (*Enéadas*, VI, 9, 11, En Zolla 2000, I: 194). En el Zohar, se dice, para describir el éxtasis, que “los dos ojos se han convertido en uno[...]Todo se alimenta de esta mirada cambiante[...] Si este ojo se cierra un instante, todo dejará de existir. Por eso se le llama ojo abierto, ojo superior, ojo santo, ojo que todo lo ve, ojo que no duerme ni sueña, ojo avizor integrante de todas las cosas” (cit. Roob 1997: 243). Y también Meister Eckart afirma “El ojo en el que veo a Dios, es el mismo ojo en que Dios me ve a mí; mi ojo y el de Dios son un ojo y una visión y un conocimiento y un amor” (cit. Roob 1997: 243). Algunos comentaristas interpretan en este mismo sentido Mateo 6:22, “Lucerna corporis tui est oculus tuus, si oculus tuus fuerit simplex: totum corpus tuum lucidum erit”.

La “sola mirada” del poema que acabamos de comentar rompe las fronteras entre el contemplador y lo contemplado y, de este modo, se hace presente lo nouménico, que es la unidad detrás de todos los fenómenos y que, por primera vez, se aparece aquí en forma de fuego. La mirada unificada consigue “destruir las miradas del espacio/ y ascender, por encima del tiempo, como esa llama que lo ignora”. Tal llama colma todo límite y es el fin de toda trascendencia; por ello, “su brillo no quema ni consume, ni sale de sí mismo”; “sus alas van por el aire” pero, a la vez, “ellas son su aire”, de modo que con ellas se puede “volar dentro del ave”.

### ***2.3. “Lira secreta” 4 y 5: el lugar del poema***

En la parte central de “Lira secreta” se agrupan los textos a través de los cuales el poeta llega a intuir la unidad subyacente a la tríada perceptor-percepción-

percibido. Las partes 4 y 5 se dedican a investigar si queda espacio para la identidad del *yo* y de la palabra, considerados desde el nuevo peldaño ascendido hacia la unidad.

### **2.3.1. Las limitaciones de los signos**

En “La ignorancia”(III, 55) el lenguaje aparece como la frontera irreductible entre la conciencia y el Ser. “En su idioma de árbol” la “acacia” contemplada tiene “un nombre/ que desconozco —y llevo/ un nombre que ella dice/ y no entiendo” y “la tórtola, /[...]/sabe tres que los otros/ dos igualmente ignoramos”. A través del lenguaje, la comunicación entre las distintas partes de la realidad se convierte, así, en “múltiple desencuentro”.

Considerado el lenguaje como mero sistema de comunicación, desarraigado del ser, parece imposible alcanzar a través de él el conocimiento de la verdadera realidad: “A fuerza de querer medir/ las palabras con las palabras/ ni certeza ni paz alcanzaré; / porque los dones más preciados, ajenos son a la medida que a sí misma se mide” (“Palabra con palabra”, III, 61). Se hace eco el poeta de uno de los problemas fundamentales de la filosofía del lenguaje, que se han tratado más arriba<sup>287</sup>. Si el hiato entre el signo y la realidad es irreductible, el lenguaje no ofrece camino ni para conocerla ni para trascenderla y acaba siendo “laberinto en el que el hilo/ confía Ariadna al Minotauro” del absurdo.

Otra posibilidad, sin embargo, es entender el lenguaje, no como signo de la realidad, sino como manifestación del ser<sup>288</sup>, a la vez expresión que emerge a la

---

<sup>287</sup> Recordemos que, para Cassirer, la realidad exterior es “sólo el mundo de lo pensable” (1998, I: 263-64) y según Marshall Urban (1952: 311) el lenguaje no se ajusta a ella, sino que es más bien “el molde en que la realidad, como significativa, se da primero”.

<sup>288</sup> Según Cassirer (1998, I: 63-64), “La pregunta por el origen y naturaleza del lenguaje es fundamentalmente tan vieja como la pregunta por la esencia y origen del ser. Pues justamente lo que caracteriza a la primera reflexión consciente sobre la totalidad del mundo es el que lenguaje y ser, palabra y sentido no se hallen aún separados, sino que aparezcan en una unidad inseparable. Puesto que el lenguaje mismo es un presupuesto y una condición de la reflexión[...] la primera toma de conciencia del espíritu lo encuentra ya como una realidad dada equiparable a la “realidad” física y del mismo rango. [...] Para ese primer nivel de la reflexión, el ser y la significación de las palabras se remiten también a una libre actividad del espíritu en la misma escasa medida que la naturaleza de las cosas o la naturaleza inmediata de las impresiones sensibles. La palabra no es una designación y denominación, no es un símbolo espiritual del ser, sino que es una parte real de él. La concepción mítica del lenguaje que por todas partes precede a la filosofía se caracteriza continuamente por esa



conciencia desde el interior del sujeto, y reflejo del mundo exterior. Las palabras alcanzan ese estatuto simbólico —que afecta al plano del ser y no sólo al de la expresión— gracias al trabajo del poeta, que las libera de toda ganga de utilitarismo. Más radical aún, en “Si yo no hubiese sabido” (III, 79), Crespo fantasea sobre una hipotética poesía creada *ex nihilo*, sin partir de una convención lingüística previa. “Si yo no hubiese sabido/ de palabras” —afirma— “no diría cosa/ que de pura luz no fuese”; y aclara que no se refiere a “esta [luz] que está muriéndose/ de su oscuridad” en el *mundo sublunar*, sino a la que, virgen y trascendente, permanece ignota más allá de la conciencia que se alcanza desde el plano verbal. “Cada decir”, en tal caso, supondría “ver nacer de nuevo” “al mundo”, lograr que cediesen “los enjambres de fuerzas y existencias” para establecer el cosmos en el caos.

Se reelabora en los versos citados el ideal de poesía como palabra creadora, tema recurrente de la tradición romántica, sobre el que Crespo reflexiona en una entrevista concedida a Carlos de la Rica<sup>289</sup>, poco después de la publicación de *El Ave en su Aire*:

“Según el Génesis, Dios crea las cosas nombrándolas al ordenar que se hagan. Pero la palabra de Dios no es palabra de los hombres. Quiero decir, que llamar palabras a la voluntad creadora de Dios es una figura literaria. Y fíjate que Dios dice que se haga la luz y hay muchas clases de luz; que se hagan los animales, etc., y hay muchas especies de animales y de etcéteras. De manera que lo que llamamos la palabra de Dios, según la Biblia tiende a la unidad. Adán, en cambio, va nombrando a cada especie y tiende a la pluralidad. De toda esta simbología bíblica deduzco que hay dos clases de literatura, la que imita a Adán, - llamada realista u objetiva o cosa semejante - y la que prefiere seguir —unas veces con reverencia, otras con orgullo— el ejemplo de Dios.”

A este segundo tipo de poesía, dice Crespo, se “suele llamar simbolista, o esotérica”; la misma —como antes deducíamos y ahora confirmamos— “no ve en la palabra el espejo de la cosa, sino, antes al contrario, una pantalla entre las cosas y nuestros

---

indiferenciación entre la palabra y la cosa. Para dicha concepción, su esencia está contenida en el nombre de cada cosa. Efectos mágicos se asocian a la palabra y a la posesión de la misma[...] toda palabra y nombre mágicos descansan en el supuesto de que el mundo de las cosas y el de los nombres son una sola realidad porque constituyen una sola relación causal. Es la misma forma de la sustancialidad y la misma forma de la causalidad la que rige en cada uno de ellos y los enlaza mutuamente para constituir un todo encerrado en sí mismo (Cassirer 1998, I: 63 -64)

<sup>289</sup> Rica, C. de la, “Galería de Autores manchegos; Ángel Crespo, el Vanguardista”, en *La Hora de Castilla-La Mancha*, 1 de noviembre de 1985.

sentidos espirituales. Es la poesía que busca la unidad, hasta donde es posible al hombre.”

“Teoría de los colores” (III, 72), “Diálogo” (III, 73) y “Árbol” (III, 74) forman una tríada en la que, mediante diversas alegorías, se especula sobre cómo los dos polos del mundo fenoménico —el del contemplador y el de lo contemplado— llegan a sentir su unidad nouménica pese a la ruptura que establece la conciencia del *yo*. El primero de los poemas citados es, en realidad, una teoría de la percepción. “Cada color me canta: dice mi alma”; en cada percepción y en cada emoción obtenemos una imagen parcial de nuestro ser perceptor, de nuestra alma; se trata de una imagen obtenida por deducción y en negativo: “pero no/ dice ella una sola palabra: no se canta”. Tan sólo cuando lo percibido es símbolo de la no-percepción, no-distinción<sup>290</sup> suscita la positiva afirmación del alma:

Tan sólo el negro canta una verdad:  
y la dice y se dice.  
Y, entonces, una luz brota del seno  
de lo oscuro: y la muda empieza a hablar.

De modo semejante, en “Diálogo” (III, 73) algo que se mantiene intencionalmente incógnito “me dice cosas bellas que no entiendo/ aparte su belleza”; y el *yo* responde “ebrio de luz, / lo que tampoco entiendo y bien entiende”.

En el símbolo del “Árbol” (III, 74) quedan definidos los lugares respectivos que ocupan el conocimiento intuitivo (verdadero arraigo en el Ser), el conocimiento-expresión racional y el conocimiento-expresión poética. Las “raíces” “exploran” “donde no hay sombra sino libre/ materia original”<sup>291</sup>, nadir de aquel “sol no encendido”, sol negro de la materia prima alquímica: “imágenes que buscan realizarse”. Las imágenes que se concretan en el plano de la manifestación son consideradas “sólo” “verdor” y “madera” “flores” y “frutos que, ácidos aún, / caen en la tierra”, confinados al ciclo de la materia. En cambio, “un sonoro/ simulacro, un

---

<sup>290</sup> En este sentido, el color negro que se nombra en el fragmento próximo es una nueva prefiguración de la sombra como arquetipo totalizador de la poética crespiana, según veremos en los capítulos V y VI de este estudio.

<sup>291</sup> Recuérdese que también las raíces de Dafne metamorfoseada (en II, 341-342) presenciaban la maduración de los metales.

vislumbre/ de lo que mis raíces acarician” logran expresarlo las frondas del árbol al contacto del viento, el más espiritual de los elementos<sup>292</sup>.

De los tres poemas que acabamos de analizar inferimos la insustancialidad del mundo manifestado, frente a la verdadera realidad, que permanece subyacente. Crespo acerca la óptica barroca del desengaño desde los objetos caducos del mundo exterior a la precariedad de la palabra, que es mero “simulacro”, y al *yo*, que no puede obtener constancia de sí mismo, sino por reflejo especular de lo exterior. Este proceso de acercamiento óptico puede tomarse como hilo conductor para una lectura conjunta de las partes 4 y 5 de *El Ave en su Aire*.

“La diminuta hoguera crece” (III, 54) habla de la desmaterialización en nuestra mente de los objetos exteriores. “La rosa deja de ser rosa/ de tanto imaginarla”, y, entonces ya no sabemos “con qué mano/ cortar el verde tallo de la flor/ que olova en la memoria”, ni acertamos a “mirar con engañados ojos” su apariencia, “su blanco, su granate, su rosa, su amarillo”. La idealidad del fuego proyecta el espíritu hasta aquella “única rosa” de las “Variaciones sobre un tema de Juan Ramón Jiménez” (II, 332), parece imposible invertir el proceso para recuperar la materialidad de la rosa perceptible: “cómo hacer/ otra vez el camino/ que hiciste para hacer la primer rosa?”.

“Paisajes interiores” (III, 75) confirma, desde su título, cuanto acabamos de decir. El poeta declara saber que “hay dentro de [sí], sin cómo ni cuándo” una totalidad que desbordan la experiencia —y con referencia a la cual, entendemos, el mundo exterior se hace inteligible. Lo que aparenta ser sólo una enumeración caótica

---

<sup>292</sup> Según Cirlot (1994: 77-81), en su significación más general, “la estructura del árbol” expresa una “diferenciación morfológica correlativa a la triplicidad de niveles que su simbolismo expresa: raíces, tronco, copa”. “El árbol conduce una vida subterránea hasta el cielo”, lo que justifica, para el mismo autor “su asimilación a la escalera”. El árbol del poema que comentamos alegoriza tres niveles de comprensión y expresión lingüística, razón por la que la escalera en que hace pensar es aquella del *Tractatus* (6.54) de Wittgenstein. Aclara Ferrater Mora (1994: 2419-22) que, para el filósofo alemán, “lo inexpresable y puede ser tanto aquello de que se tiene una vivencia inmediata e intraducible a un lenguaje intersubjetivo” (el conocimiento adquirido mediante las raíces) “como aquello que resulta cuando una vez comprendidas las proposiciones conducentes a una aclaración del lenguaje se llega a la conclusión de que ellas también carecen de sentido y constituyen, a lo sumo, esa “escalera que hay que arrojar” (en el poema, la “madera” y “los frutos” que caen en la tierra) tras haberla escalado (una vez trascendido el lenguaje en la expresión poética: el ramaje en el viento). Para Wittgenstein —y también para Crespo, en un sentido que se verá más claramente al comentar el “Segundo Libro de Odas”— “lo místico” aparece bajo dos formas: “o *antes* del lenguaje [...] o *después* de él, y ello de tal suerte que el lenguaje con sentido quedaría siempre comprimido bajo dos especies de mística”.

de corte surrealista puede leerse como alegoría. En la figuración de esos “paisajes” encontramos imágenes que significan la paradójica unión de contrarios, siempre cara a Crespo (“un agua que no corre/ ni se estanca, una nube/ que la ilumina con su sombra”) y otras en las que se subvierten las reglas de causa y tiempo: “un pájaro que anida en su trino” o “la huida de una cierva/ perseguida —no el animal/ ni su gentil carrera—”. Otras imágenes, en fin, denotan los límites que también presenta el conocimiento dirigido hacia el interior, pues no poseemos categorías que nos permitan penetrar “más acá” de la conciencia del *yo*. Nuestra verdadera identidad queda fuera de los límites de nuestra comprensión, como “una urna/ cuyo interior no puedo ver/[...]/ y un dibujo detrás de la pared”<sup>293</sup>.

### ***2.3.2. Primera aproximación al fuego crespiano: el mundo como fuego***

En los poemas de la sección 4 de “Lira secreta” la creación poética queda asociada al símbolo del fuego con connotaciones que apuntan ya directamente a como aparece en el último poemario publicado en vida por Ángel Crespo: *Ocupación del Fuego*. En *El Bosque Transparente* el fuego era objeto de meditación y su valor simbólico estaba asociado al de la luz. El fuego crespiano de ahora es el gran agente de transformación, “mediador entre formas en desaparición y formas en creación” y, por ello, “símbolo de transformación y de regeneración” tal como ya aparece en los Puranas indios, lo formula Heráclito y se recoge en la tradición alquímica (véase Cirlot 1994, 209-210). Los modernos editores de Heráclito, Kirk, Raven y Schofield (1987: 289-290) justifican del siguiente modo este simbolismo asociado al fuego: “debido a la regularidad con que absorbe el combustible y emite el humo, a la vez que mantiene una cierta estabilidad entre ellos, personifica, de un modo claro la regla de la medida en el cambio inherente al proceso del mundo, del que el logos es una expresión. De esta suerte —añaden— es natural que se le conciba como el constitutivo mismo de las cosas, que determina activamente su estructura y comportamiento —lo que garantiza no solamente la oposición de los opuestos, sino

<sup>293</sup> El interior de la urna y el reverso de la pared son tan inaccesibles como el dorso del espejo al que se

también su unidad a través de la discordia”. Además de constitutivo de los seres y agente de transformación, al ser lo único que mantiene una identidad (si bien multiforme e inconstante: pura energía) en el proceso del cambio, Bachelard lo identifica como imagen arquetipo de lo fenoménico en sí extendiéndose en una sucesión de presentes (véase Cirlot 1994, 209-210).

Asociada a la actividad poética, la imagen del fuego se alinea con la preocupación crespiana por la dialéctica entre *forma definida* (asociada a muerte, engaño, “simulacro”) y *potencia creadora e informe* (asociada a la pureza de lo inmanifestado, a la verdad dinámica). Fuego es el instante presente en el que confluyen hacia lo uno, desde su escisión, lo nouménico subyacente tras el mundo objetivo y lo nouménico oculto tras la máscara del *yo*. El mundo manifestado, sea fenómeno mundano, palabra o conciencia no es más que el rescoldo del fuego que verdaderamente *es*.

Por cuanto hace al mundo de los fenómenos exteriores, Crespo se demuestra casi del todo apegado a la cosmogonía heracliteana en “Tinieblas y agua” (III, 56), por más que el texto se presente como un comentario a Beroso. El legendario sabio caldeo estableció que “antes de ser el tiempo sólo había/ tinieblas y agua”; sólo unas “sacrílegas manos”, opina el poeta, podrían intentar “separar luz de oscuridad” y “remar contra el tiempo”. El fuego del devenir “se alimenta” “de agua/ [...] y de tinieblas”. El fuego representa, así, la existencia de cada realidad en un instante del devenir: “la rosa deja de ser” lo que designa el nombre “rosa” cuando “su perfume” —su esencia— “se convierte en fuego”, mientras su apariencia queda reducida a “ceniza”; entonces, “la diminuta hoguera crece/ y el viento dispersa el rescoldo que ya no es pura lumbre”(III, 54).

### **2.3.3. La poesía como fuego**

El motivo del fuego como símbolo metapoético que articula toda la sección 4 de “Lira secreta” puede reconstruirse desde “Antes del poema” (III, 62). Como

---

aludía en “Nubes” (III, 40)

fenómenos mundanos, “las palabras/ eran otras —tan sólo / sonora inercia/[...]llama inerte sin humo ni madera”. “A base de “violentar las palabras” (III, 60), el artífice las dispone para crear el “simulacro” de la unidad nouménica intuita: el poema. Lo que se eleva a poema, se salva del tiempo: “el espejo del río [lo] refleja sin llevárselo/ y arrastra la madera/ que no ha sabido arder hacia el abismo”.

Pese a trascender el carácter utilitario del lenguaje, el poema no es más que ese “simulacro”, al que sigue escapando lo inefable. La definición de “El poema” (III, 53), establece claramente que las “palabras” que “huyen del poema” y “nos dejan para siempre”, “son las más bellas”, porque no se han escindido de la Plenitud ni degradado para manifestarse<sup>294</sup>: “callan/ porque su luz las enmudece”. “Sólo las que atraviesan sin quemarse/ las puertas de ese fuego/[...] fluyen en su música”. “Poesía secreta” (III, 57), en la misma línea, cifra el valor del poema en su poder para convocar en torno de sí y en su interior a lo indefinido e inmanifestado, el silencio: “los silencios, / entre sílaba y sílaba, entre canto/ y canto, cantan más/ que las palabras que se prestan/[...]al acto de arder”. Y, entre las palabras que forman el enunciado “dicen más aquellas que vacías/ llegan [...] y las llena la nada del poema”, “y más aún las que nunca se llenan”. En el poema, el enunciado verbal hace posible la “llama”, la ocurrencia de lo inefable en el devenir temporal; de ahí que las palabras que leemos “tan sólo sean/ leña en el fuego”. Esta dialéctica entre “leña” y “llama” constituye la “Vida del poema” (III, 58). “Lo que voy escribiendo”, dice Crespo, “voy quemando con mis propias palabras”; ellas “son fuego que se alimenta de su misma llama”, pues el fuego del ser real se hace “madera”, materia verbal, y en el mismo acto ya la “extingue” y desborda “para incendiar un nuevo sequedal”. En la medida en que, según propia definición de Crespo, el poema va robándole terreno a lo inefable, es leña que consume “a la llama” del ser “y a la brasa” del lenguaje común que lo significa convencionalmente.

En “La opresión del poema” (III, 59) y “Para no morir” (III, 66), al poema se le confiere una entidad aparte del texto escrito. Personificado —acaso con el mismo nivel óptico que los dioses—, dirige al yo la llamada a lo inefable desde el lugar que

---

<sup>294</sup> Ello nos remite a la misma concepción del silencio glosada por Guéron (1987), según hemos comentado en una nota anterior.

luego irá ocupando la escritura. Su existencia simbólica se sitúa entre nuestro *yo* y lo Uno. Por eso “nos atormenta reclamando/ lo nuestro que hay en él, lo que en nosotros es suyo”. “Y nos derrota” porque “distinguir es imposible/ su instante que no es día ni es noche”. No podemos restituírle lo suyo —“un vuelo de ave”—, ni “recuperar lo que fue nuestro/ gracias al acto de entregarlo”. Gracias al ser del poema, el *yo* queda enlazado a la trascendencia, aunque el *yo* mismo no la alcance. Así, el poeta debe aceptar que la “palabra transfigurada” no se le entrega totalmente “para no morir con [él]” (III, 66) y le pide que mantenga esa misma ambigüedad (“nunca te entregues del todo a ellos”) cuando se manifieste en el lector futuro: en “los labios que/ te dirán cuando no puedas restañar mi angustia”.

#### **2.3.4. La identidad del yo**

En los poemas que acabamos de comentar hemos descubierto cómo la palabra poética deja constancia verbal de la intuición de un mundo nouménico más allá de las apariencias. El *yo* del perceptor y el hablante es también un espejismo más difícil de trascender que el del mundo.

Varios son los poemas que abundan en el carácter ilusorio de la identidad del *yo*, que sólo puede tener constancia de su existencia por referencia a cuanto le rodea. Así, “la sola realidad” (III, 64) es “el espejo”; “él es el objeto y la mirada que lo dice”, y, en él, “nuestra ausencia y presencia coinciden”: la ilusión de que poseemos una identidad y la comprobación de que la misma es falsa, pues no puede ser experimentada sin que haya un desdoblamiento *ad infinitum* de sujeto/objeto<sup>295</sup>. El espejo, en fin, “finge tanto espacio/ cuanto la luz precisa/ para que su reflejo nos desmienta”.

“En mí mismo tropiezo” (III, 81) cuenta en imágenes el drama del *yo* que no puede adquirir la perspectiva que le permita experimentarse y conocerse, pues no puede salir de su propio ámbito: “oleaje, / a mí mismo me arrastro/ sin salir de mi cauce”. El ser del *yo* es “tan leve como la luz”, por ello, dice, “me enciendo, y aire y

---

<sup>295</sup> Según Lledó (1998) este desdoblamiento irreductible hace del diálogo consigo mismo la forma más elemental de la facticidad del *yo* y confiere carácter especular a las palabras.

agua reflejan/ mi desatada imagen”. Pero ese reflejo le sirve a los elementos “para verse”, no para que el *yo* pueda verse a sí mismo. El *yo* es el extremo consciente del universo, pero no puede hacerse consciente de su propia consciencia, del mismo modo que el ojo no puede verse a sí mismo.

En el texto que abre la sección 5, “Otro espejo” (III, 69), el poeta dice haber buscado algo en las realidades exteriores (“en los cerros y en las hondas estancias de las aguas”) y en las interiores (“la ignorancia y la memoria”) “sin entender qué ni a quien perseguía”. Ahora reconoce no haber dejado nunca de contemplar su “propio rostro”. Lo que parecía “afán”, “soledad” o “una faz sin color ni facciones”, en realidad no eran sino proyecciones del *yo*: “he tropezado en todas tus paredes, / en todos tus pantanos he caído/ todas tus flores mis pies han pisado”. Y, finalmente, debe rendirse a la evidencia: “al fin, de bruces he dado en tu hoguera”. De manera que, ya sin posibilidades de engañarse del mismo modo, debe buscar otro punto de referencia para conocerse: “ahora busco otro espejo”, que ya no puede estar en el exterior.

El mismo proceso y la misma situación se describen, con otro argumento en “Al pie de la alta escala” (III, 70). “Contra la negación de mi mismo he luchado”, dice Crespo, y se compara, por ello, con Jacob en el pasaje del Génesis; no deja de ser significativo que queden identificados fuerza divina y negación del *yo*. El enemigo “era de sombra, / y al sí de fuego de mi espada [...] / fue impenetrable” hasta que “la mano de un dios/[...] / o el amor de una diosa” le han permitido “herir aquel vacío”, de manera que, a partir de entonces, la vida del *yo* cobra fuerza de su negación, a la vez que sigue mostrándole resistencia:

[...]Y luego  
brotó de él una luz color de sangre  
y a mis pies me vi muerto:  
Le abracé y el vencido me dio vida  
Y de ella cobró aliento.

Pero la lucha que sostienen el *yo* y su negación es ya sin convicción, pues se realiza “con espadas de humo” y “al pie de la alta escala” que comunica con la divinidad y para acceder a la cual, es preciso aceptar la negación del *yo*.

Este mismo tema lo encontramos en “Todo es oro” (III, 71). El texto alude a la imagen de un peregrino que, aun siendo renunciante, conserva adherencias al *yo* en



forma de ideas preconcebidas sobre la divinidad: se “sostiene” en “sandalias con hebillas de oro/ y polvo que será algún día/ adobe de [sus] templos”. Este personaje, trasunto evidente del poeta, se pregunta si no será mejor “tener[se]” “en los pies descalzos” “y el camino/ andar desnudo” para alcanzar la meta del mayor despojamiento y la mayor riqueza: “dar a donde nada/ son templos”, ya que “las sandalias/ y el polvo, todo es oro”.

Varios son los poemas de los últimos apartados de “Lira secreta” dedicados a la figuración del territorio ignoto que se oculta tras la máscara del *yo*. “Puede ser una paisaje” (III, 63) “—deslumbrado/ de luz ajena— lo que habita/ nuestro interior”; e incluso “puede ser que a nada/ podamos llamar nuestro”. En cualquier caso, mirar “hacia dentro” implica un “olvido” “tan profundo” que se accede a “una estancia/ de la que sentirás que acaba de irse/ quien nunca estuvo en ella.” Esta figura que parece recién ida pero que nunca ha estado presente es la que ahora llega: el *yo*, que al aceptar su negación accede a un espacio en el que ya no es *yo*. En otro poema ese lugar se describe como “Una estancia” (III, 82) donde “imperes tú, ya libre de ti mismo”. La misma es imaginada como unión de contrarios y reino de la sinestesia: “para que todo sea en todo/ múltiple y uno, a ejemplo de los dioses”. Ese lugar “donde siempre/ me han esperado /¿y me recibirán?” está “Detrás de la colina” (III, 83) que aparece como la última frontera.

### **3. “Segundo libro de Odas”: metafísica de la palabra**

El “Segundo libro de Odas” agrupa un conjunto de treinta y un poemas, divididos en estancias de versos blancos con un esquema métrico tendente a la regularidad, mantenido a lo largo de cada uno de los textos. Podría creerse que su rigor formal es lo que ha desplazado a estas “Odas” fuera de “Lira secreta”, aunque los poemas de una y otra parte tratan los mismos temas. Sin embargo, el contraste formal es sólo un síntoma de que nos hallamos ante colecciones que presentan enfoques distintos a cuestiones análogas. De hecho, todos los textos datan de un mismo período, que se cierra en 1984. Los más antiguos figuran en el “Segundo libro

de Odas”, iniciado en 1978; “Lira secreta” y “Anteo errante” fueron comenzados en 1980 y 1979, respectivamente. Así pues, las secciones de *El Ave en su Aire* no se ordenan cronológicamente. Ello invita a hacer conjeturas sobre la intención del autor y parece verosímil que Crespo adoptase un método de perspectivas complementarias para explorar con mayor profundidad la tensión entre mundo, identidad y lenguaje.

En “Lira secreta” la reflexión sobre el lenguaje se organizaba en torno al poema; ahora, en cambio, la categoría central en el “Segundo libro” es la de palabra. Hemos allí visto emerger el fuego del poema como síntesis superadora de sujeto, objeto, tiempo y espacio, y constatación de la unidad nouménica por encima de toda diversidad aparente. En estas odas, en cambio, lo que se aborda no es el momento de la intuición poética, sino el mundo del significado en la lengua compartida, así como la posibilidad de construir una identidad individual a partir de ella<sup>296</sup>. Las palabras, aunque imperfectamente, se sirven a la intención del poeta de dar voz a lo inexpresable porque no son meros signos convencionales, sino símbolos capaces de movilizar la intuición hacia la unidad, que las hace inteligibles; son, pues, el paso obligado hacia aquello que las trasciende. El “Segundo Libro de Odas” investiga sobre el valor simbólico de las palabras, que remite —nos dirá el poeta— a su fondo inefable. Gracias a la infinitud que alienta en la palabra, al sujeto individual le es dado columbrar una identidad subsistente por encima del tiempo; de ahí que en el “Segundo Libro” tenga una importancia significativa la memoria.

### ***3.1. Entre el “océano” de la “ignorancia” y el “horizonte” de la luz***

El enlace entre la palabra y lo inefable lo lleva a cabo el personaje de la Noche —invocado también como “Oscura”— deidad comparable a las de *El Bosque Transparente*, con la importante salvedad de que ahora se trata de una figura única. Su significación es contradictoria, pues convergen en ella tres aspectos bajo los que se podría enfocar lo que no cabe en el lenguaje: lo prelingüístico, lo superracional y lo inefable. En la Oda II (III, 89) la “Noche” es celebrada como “diosa, la más casta/

y la más fructuosa”, con “manos” que “purifican” y “senos” “que nutren/ a la vida y la muerte”. Ella “oculta” con su “manto/ inalterable [...] toda/ va na sabiduría”; “nos ciega/ con su exceso de luz/ se eleva por encima de los ecos diurnos” (aspecto suprarracional) y nos ofrece recuperar o conquistar esos estados de conciencia que excluyen a la palabra: “abre las anchas puertas que el temor/ traspasar nos impide” y nos propone “viajar en rápidos bajeles/ hacia un lejano puerto” (aspecto prelingüístico). El *yo* —en forma de memoria y proyección de futuro— teme por su aniquilación ante tal propuesta (“temen los pasados/ y venideros días nuestro viaje”). Pero, si finalmente la acepta, se hace partícipe “de una sabiduría tan celosa/ que, si vida nos da, sella los labios” (aspecto inefable).

Aparentemente, el culto de la diosa nocturna consiste en la ignorancia; por eso el poeta se la pide como don espiritual en la oda III: “Para que yo sepa amarte, / dame ignorancia”<sup>297</sup>, “que acierte/ a olvidar tanto, que ignore/ mi ceguera —que no sepa/ que tú me estás engañando” (III, 90). En la última frase de esta plegaria se sugiere lo contradictorio y quimérico de la petición, tal como se explica en la oda V (III, 92-93). Desde la conciencia hablante, la ignorancia aparece como “don de los dioses”, “reposo/ [...] tentador” y “anuladora del abismo/ abierto a nuestros pasos”; pero sólo es “sugeridora de visiones” reconfortantes “al que aceptarla ignora”; sumido en la ignorancia, no es culpable, entonces, de deleitarse en los consuelos vacíos de ese “manto estrellado/[...]/ que nos envuelve *como un cielo*” —sin serlo realmente. En cambio, la “ignorancia” es “siempre fatal/ al que, triste, la invoca, / pues su ambición detestan siempre/ nuestros dioses inconsolables”<sup>298</sup>. Para la conciencia, una vez nacida, reconquistar el no-saber en forma de “ignorancia”, implica siempre destruir las ideas preconcebidas y el apego a lo que consuela: “ignorancia, que solo alcanza/ quien despojarse intenta/ del estrellado manto amable/ para, desnudo, amar sabiduría/ sin saber qué quería”.

---

<sup>296</sup> Volvemos de nuevo a la distinción propuesta por Lledó (1998) entre “lengua materna” y “lengua matriz”, capaz de modificar los significados “en un discurso personal”.

<sup>297</sup> García Nieto (1985) pone de relieve el contraste entre este deseo de ignorancia de Crespo con el protagonismo de la inteligencia en la poesía de uno de sus reconocidos maestros: Juan Ramón Jiménez.

<sup>298</sup> Recordemos que, en “Asedio de una diosa”, 4 (II, 260), se describía la voluntad como obstáculo insalvable: “El único obstáculo al estado que ansío es, precisamente, que toda pretensión es un deseo, aunque se disfrace de abandono, un acto maldito de la voluntad”.

La reflexión sobre el lenguaje y la poesía llevada a cabo en el “Segundo libro de odas” parte, pues, de la existencia incontrovertible de la conciencia y de la imposibilidad de reconquistar la “ignorancia” que la precedió: la inocencia prelingüística, imaginada como plenitud y ausencia de límites entre *yo* y *no-yo*. Dada la falsedad de una “ignorancia” voluntaria, la unidad a la que puede aspirar la conciencia no puede ser concebida como retroceso de sí misma, sino como gnosís superior al lenguaje.

En la oda XIV (III, 106) se alude de nuevo al viaje propuesto por la Noche en la oda III, desde otra perspectiva y con significativas variaciones. Ahora aparece el poeta con “el pie en el umbral” y no se atreve “a dirigir” “la mano” a “la cerradura”, en la que —importante es señalarlo— “nadie ha dejado una llave/ de oro, de plata o de hierro” que permita escapar. No sintiéndose puro (“mis palmas no tienen aún la blancura del lino”), “abandon[a] las tablillas y el estilo” —los instrumentos de la escritura— “con temor/ de que el sol funda su cera”. Empieza una introspección, asaltada de visiones: “contemplo/ un puente que, al primer paso/ que intento dar, retrocede”, como si se tratase de la “pasarela” que daba acceso a los “bajeles” de la Noche (III, 89). Asomado, luego, “al brocal/ de un pozo”, el poeta no ve su figura reflejada en “su espejo”, “aunque la luz llega al fondo/ y es el agua transparente”. Recordemos que en uno de los primeros poemas de “Lira secreta” el poeta, que sí se había visto “Desde el brocal” (III, 15) terminaba juntando “los párpados/ —para buscar dentro de [sí mismo]/ el agua de este pozo”. ¿Tiene ahora acceso, en este pozo interior, a aguas de profundidad mayor que la imagen especular del *yo*? En cualquier caso, cuando se acaba la visión interior y “abre los ojos”, comprueba que “era verdad” que en la puerta no había llave, pero también “que el sol no ha derretido la cera”; ello puede interpretarse como señal de que la escritura es posible y necesaria. Si la Noche invitaba engañosamente a la imposible utopía prelingüística, el sol ilumina a la palabra, sin desbordarla, desde una instancia supralingüística<sup>299</sup>.

Descartada, por falaz, la ignorancia intencionada, el sentido espiritual del lenguaje consiste en ser la herramienta con la cual emerger del magma preconsciente.

Convertido en poesía, es, además, la atalaya desde la cual poder intuir lo que está más allá del mundo que tiene cabida en el lenguaje comunicativo. Es así como aparece en la oda que abre el conjunto que analizamos (III, 87). “Toda presencia”, el ser manifestado en su conjunto, “es mar” informe, “y sólo las palabras/ pueden ponerle orillas”, límites. Apostado en ellas, el yo adquiere una conciencia separada del “mar”, cuyo “silencio” se le representa como “olas, sal y espuma”; “desde sus playas/ o sus acantilados”, “emerge” para cada conciencia “un horizonte/ que huye cuando le acosan/ las velas y los remos”. Por eso las palabras son “aves de luz”, “nacidas de lo oscuro”, gracias a cuyo “vuelo” y “canto”

el mar de las presencias  
nos cambia sus fantasmas  
por la luz una y única  
que nos ahogaba como  
un inmenso océano  
cuya sombra avivaban  
nuestras miradas ciegas”.

El estado prelingüístico y preconsciente nos tenía sumergidos en una sombra indiferenciada (“océano”) pues, en él, nuestras “miradas” eran “ciegas” a su naturaleza luminosa; la palabra nos hace aspirar a la unidad concebida como luz, pues, mediante ellas, la conciencia “ilumina” la sombra de donde procedemos<sup>300</sup>. Por la palabra trascendemos el caos y en la palabras mismas prefiguramos la unidad que las trasciende.

### ***3.2. Luz y sombra en la palabra***

La luz solar a la que asoma la palabra hace emerger, con ella, un horizonte inalcanzable, siempre y cuando no se vea en ella solamente el objeto de un intercambio banal. A la dualidad desde la que puede ser comprendida la palabra se refería Crespo en una entrevista publicada en la revista *Mancha* (junio-julio de 1985)

---

<sup>299</sup> Según esta interpretación, el astro ocuparía respecto a las tablillas de cera el mismo lugar —con paralelo significado— que ocupaba respecto a la “mano” en “La mano contra el sol”(II, 23): palabra y mito son mediadores necesarios para que la conciencia pueda asimilar su luz.

<sup>300</sup> Observemos que, en este poema, la sombra es la ignorancia de la luz en las “miradas ciegas”. Más adelante será cuando Crespo descubra que hay otra sombra que es origen de la luz

poco después de la publicación de *El Ave en su Aire* y a propósito del homenaje que le fue tributado en Tomelloso:

“A lo que aspira el poeta es al conocimiento del mundo por una vía no puramente racional[...] yo creo que la intuición es algo tan inherente a nuestra inteligencia como la razón y que, por lo tanto, hay que buscar el conocimiento del mundo a través de una síntesis de razón e intuición, y creo que esto sólo puede intentarlo la poesía[...] Esa mezcla uno tiene que tener cuidado al manejarla, porque puede derivar, si es intuición pura, hacia la locura y si es razón pura, hacia la tontería”.

(cit. Sánchez, M. C. 1985)

Varias son las odas de este “Segundo Libro” dedicadas a dilucidar las proporciones de razón e intuición, de luz y sombra que se manifiestan en la palabra. La vigésima octava (III, 121) convierte a la palabra en eje que permite columbrar la unidad dentro de la cual se mueven los opuestos: “se abrazan en las palabras/ el agua” del devenir temporal “y el fuego” que espiritualiza la materia, y mutuamente se agitan, de manera que “una música de nubes/ y de raíces —de vuelo/ y permanencia— el raudal/ va, encendiendo, repitiendo” hasta que “los árboles/ tornan de cristal la hoja”, es decir, hasta que la maraña de los fenómenos se convierte en “bosque transparente”.

La transparencia del bosque, suscitada por virtud del poder simbólico de la palabra permite al hombre trascender lo temporal. En la oda décima tercera (III, 105), el tiempo, del que se dice que “es y no es”, “nada eterna en movimiento”, aparece, por ello, en forma de serpiente autofága, el ouroboros, de la tradición alquímica, “cuyos anillos/ a sí mismos se estrangulan” y representan el ciclo fatal de la materia, al que pertenece el hombre en su ser corporal, pero del que escapan las palabras. “Frente a ti”, dice el poeta, “yo sé afirmar los instantes que desdices/ mientras quieres acabarme/ sin desdecir mis palabras”; ellas “bogan” en la misma “corriente”, y, aunque no la “frenan”, tampoco son “hurtadas” por sus remolinos, ni “dejadas en la orilla”. Hablar es, pues, “juego implacable”: mientras el tiempo “se niega” a sí mismo, el poeta “lo dice”: “en tu no ser afirmo/ el ser que me estás mintiendo”<sup>301</sup>.

---

<sup>301</sup> Recordemos que Cassirer (1998, I: 261-262) nos advertía que desconocemos “por qué vía consigue el lenguaje escapar del flujo heracliteano del devenir, en que ningún contenido retorna verdaderamente idéntico, contraponiéndose en cierto modo a él y extrayendo de él caracteres fijos”. Este desconocimiento irreductible ha hecho postular desde siglos atrás la total arbitrariedad del lenguaje como sistema interpuesto entre la conciencia y la realidad. Lledó (1998) advierte que el uso que de ese sistema hicieron los hombres “permitió al lenguaje despegarse de su inmediata referencia a las cosas y

Afirmar el ser del lenguaje, escapando del devenir temporal equivale a encontrar, por reflejo, la propia identidad del *yo*, también bogando sobre el tiempo<sup>302</sup>: “Mirar para transmutar/ y transmutarse; decir/ para que cada palabra se nos convierta en espejo” (oda XV: III, 107). La sección 4 de “Lira secreta” identificaba el poema con el fuego de un acontecer nouménico superior al objeto y al sujeto. Consecuentemente, la palabra con que el poema se construye no puede ser arbitraria, ni puede ser mero azar el enfrentamiento entre sujeto y objeto en la mirada, sino secuencias de un proceso de transmutación, como declara la oda XX (III, 113):

[...]lo mirado [no]es  
ajeno a la mirada,  
pues el azar, sin ella  
no es el ave en su aire:

como no es río el agua,  
sino su movimiento  
ni un milagro esta alondra,  
sino el estarla viendo

Pero la palabra, a pesar de ser espejo del sujeto no es mera creación arbitraria del mismo, porque, “la sostiene” la diosa “Oscura”, “igual que a la espuma su agua”. La imagen que la palabra devuelve a quien la dice, aunque no sea objetiva, sino especular, es reflejada por una esencia nouménica inabarcable, que va revelándole al

---

comenzar a referirse a sí mismo”. En este proceso “las palabras se *cosificaron* [...]al ser portadoras de un significado que no tenía que *verificarse* necesariamente en el mundo entorno. En opinión de Lledó (1998:139) la proyección de un mundo de referentes ideales, lejos de ser mera ficción gratuita “nos lleva a descubrir en [el lenguaje] el verdadero mundo especulativo que forma la vida mental, o sea, la silenciosa vida interior, del “animal que habla”. Ello permite al sabio barcelonés afirmar que las “supuestas palabras abstractas” “son tan reales como el mundo que señalan las manos, que miran los ojos”. En su opinión, “jamás habrían aparecido en el lenguaje humano, jamás se habría descubierto el territorio que señalan, si su creador —la especie humana— no las hubiera entendido tan necesarias y vitales como el aire, la luz o el agua”. La función de las abstracciones que desaffan al tiempo es, para Lledó “descubrir la capacidad creativa del hombre, la construcción de la cultura como territorio que surgido de la mente y la sensibilidad, inventa también ese espacio teórico donde realizarse”. Consecuentemente, considera que “una terrible clausura de nuestro horizonte de posibilidad es suponer que esos términos sólo funcionan en el campo de la utopía” (véase Lledó 1998: 147-148).

<sup>302</sup> Postular una identidad por encima de las manifestaciones del yo en el tiempo equivale a rebelarse contra la posibilidad de que “detrás de la aparición, del phantasma, no hubiese sino el inconsistente fluir del tiempo que nos atenaza, al presentarnos casualmente aquellos estímulos a los que respondemos. Un ser al que no alimenta memoria alguna. Un ser disuelto en la simple recurrencia de sus manifestaciones, que sólo engarza el tiempo sobre el lugar histórico donde el azar puso a desgranarse una insignificante biografía” (Lledó 1998: 144)

yo su verdadero carácter insondable: “transformadas/ por mi voz, puedo mirar/ al que en mí mismo ignoraba”<sup>303</sup> (III, 107).

Conviene advertir que esta diosa invocada como Oscura, representa lo suprarracional. El rito que propicia su favor no es la ignorancia falaz, antes descartada. Se trata de la insondable oscuridad sagrada: un *telos* de sentido ubicado más allá de toda posible conceptualización: “Tú no eres la luz, / y nos ves”, le dice el poeta, “pues tú eres la oscuridad despierta, no esa dormida/ luz que oscuridad llamamos/ y fin y principio tiene”. Se trata de la “oscura medida de la luz”, la unidad desde donde ésta se proyecta en la diversidad de las apariencias<sup>304</sup>. “Tú, que a la mentida luz/ pones puertas”, inquiriere Crespo, “¿algún día, / abiertas de par en par, / nos dejarás contemplarte?” (Oda XVII: III, 109). Se trata, en fin, del horizonte suprarracional último al que apunta el sentido que se reconoce en las palabras.

Gracias a este fondo metafísico que las sustenta y al que tienden, las palabras son también herramienta de la intuición, en la búsqueda de la Unidad que la razón dispersa. Si ésta opera con conceptos opuestos, la intuición se plasma en imágenes, que los unifican, tal como describe la oda XXVII (III, 121): “Imaginando lo cierto, la verdad y la mentira/ ceden y su ser de sombras se nos convierte en olvido”. Además, “lo que era silencio oscuro” en nuestro ser preconsciente “se ilumina en nuestra voz, / pues ignorancia no era, / —que era una alondra sin aire”, la cual, una vez *verbalizada*, ya vuela ante nuestra vista. Usar intuitivamente el lenguaje, por lo tanto, es valentía opuesta al subterfugio de la “ignorancia”: “Madura la realidad/ verso a verso, imaginando”, y “el tiempo que fluye” en el “terso cristal” de las palabras “se convierte en ritmo claro”. El instante ígneo del poema refleja la temporalidad como “puro destino/ donde mentira y verdad/ dejan de tener sentido”.

---

<sup>303</sup> Podría decirse que estos versos dan forma poética a la idea de la transformación de la lengua materna en “lengua matriz”, “fuente de significatividad, en la que no importan tanto los significados que recogemos, cuanto los significantes que emitimos, y con los que acabamos modificando esos significados”; aunque no exista el “lenguaje privado”, la lengua compartida, adecuadamente asumida, permite tejer “el hilo de un discurso personal que alienta y modula el lenguaje que poseemos, la voz que somos” (Lledó 1998: 140)

<sup>304</sup> Por primera vez la oscuridad ocupa el lugar del Primer Principio.



### 3.3. *Las formas y los nombres*

Las imágenes de que hablábamos ahora no son creaciones absolutas y arbitrarias. Son *formas* en las que cristaliza la realidad externa y, por ello, aportan conocimiento al contemplador; y ello, gracias a que la misma presencia de la “Oscura” que sustenta el espejo de las palabras extiende su dominio a la realidad toda, revelándola y ocultándola a voluntad. De ahí viene otra vez la sospecha — confirmada más tarde en *Iniciación*— de que la sustancia de la palabra es el silencio, y de lo iluminado, lo oscuro:

¿Es posible que, elocuente,  
se finja voz el silencio  
para que sea el poema;  
y lo será que, incendiaria,  
se finja la noche fuego  
para salvar lo que incendia?

( Oda XVI: III, 108).

La aspiración a la unidad está operante en el mundo fragmentario de la manifestación gracias a la figura de la Oscura, quien, mientras dura la separación entre sujeto y objeto, pone, “por amor”, “en el amor” —o aspiración a la unidad—, la frontera de “aborrecimiento” que son las formas y el lenguaje; y ello para que sea posible atisbar, desde la dualidad, un horizonte de unidad, aun a costa de avivar el dolor de la distancia entre realidad y deseo:

“Tú pones en el amor  
aborrecimiento, Oscura  
—y es amor—, como una niebla  
que impide que, al contemplarte,  
el río y el bosque ardan”

Una vez comprendido el lugar metafísico de la palabra como punto de anclaje para sujeto y mundo, al poeta aún le queda afrontar el problema de la correlación entre su palabra concreta, su imagen del mundo y el contenido de su identidad. No es un tema nuevo en la poesía de Crespo la contraposición entre el dinamismo de la potencia formante y el estatismo de la forma en acto; lo que varía es el nivel de abstracción y las implicaciones que de ella se derivan ahora. La oda VI define a “la forma” como “breve don” “repetido/ y nunca idéntico”, pues la forma es la herramienta en que se

nos hace inteligible un mundo que es esencialmente fugaz y móvil —al precio de inmovilizarlo, reducirlo a esquema y, por ello, falsearlo. Ninguna forma en acto expresa el fluir de la potencia formante, que se vislumbra como “don breve perseguido, / y no alcanzado por forma alguna/ —sin el que no hay forma posible”.

### ***3.4. Estratos de la memoria***

Las formas que almacena cada mente en su memoria constituyen el bagaje en que cifra su identidad el *yo*, a la vez que son el mapa con que este *yo* hace suyo el mundo. La oda XIX (III, 112) se dedica al proceso de idealización que sustenta el proceso. En plena madurez creativa y personal, Crespo se siente con perspectiva para recomponer los fragmentos de su memoria. Su “recuerdo está empezando/ —con el tiempo, contra el tiempo—/ a excitar un fuego que/ ni apenas rescoldo era”. El sentido del recuerdo no es revivir la fugacidad de momentos pasados, sino que su sentido esencial salve el presente:

—no es para que cante el pájaro  
que no durará en la rama,  
ni el agua que se va corra,  
ni la flor se mienta efímera:  
es para que siempre cante,  
siempre arome, corra siempre  
—contra el tiempo, con el tiempo—  
aquella ave, flor y agua”.

Si identificamos como memoria la esencia remanente de lo vivido, el proceso de decantación e idealización que la sostiene se ha efectuado, principalmente, gracias al olvido. Así, al recordar los “valles de mis campos” (oda XXIV, III, 117), el poeta reconoce que “aroma[...] mejor/ que la flor su recuerdo”, pero duda si “es más alto el álamo/ allí o en [su] memoria”, de modo que ya no sabe si la “umbría” que, cuando presente, “no vi[ó] tan generosa” la transita ahora “[su] olvido o [su] memoria”. En cualquier caso, las imágenes atesoradas llegan a ser más poderosas que las percibidas en acto. Así, en la oda IX la “lluvia/ sin contrapunto” que está cayendo puede convertirse en “cortina/ que aparto para mirar/ a mis paisajes lejanos” y a un “sol”

que “no está en el aire/ ni posa en el mar”, sino en el interior del poeta, “como un espejo terso y limpio de otros aires”.

Los nombres representan un grado aún mayor de abstracción e inmovilidad que las formas visibles. Según la espléndida oda XXVI, cuando la muerte “se hace nuestra/ con nuestro nombre, se alza/ frente a la muerte que muere, / el nombre que ella no mata” (III, 119). Se refiere al nombre con el que nos designan —que nos identificará aún después de nuestra muerte y sólo en este sentido nos sobrevive. Pero el nombre con que nos designan no sirve para nuestro autoconocimiento. La oda XXIII recoge el motivo cabalístico del nombre verdadero, que no es convención, sino expresión de nuestra sustancia última. Ese nombre verdadero, inefable, “que yo no sé [,] / lo sabe el fluir del agua”, “lo canta, al volar, el viento” o se siente “crepitar/ en el fuego”. Lo saben, pues, los elementos móviles, fluidos y proteicos porque dice el devenir completo que somos, en vez de ser bueno, como el nombre con que nos llaman, para designar la idea que de nosotros queda cuando ya estamos muertos:

Quien me repite el que sé  
es la tierra: más yo quiero  
echar tierra sobre un nombre  
que no arde, fluye ni vuela”.

Tan siniestra es la inmortalidad edificada sobre los nombres que, según la oda XII, (III, 104), pueden considerarse “dichosos los que mueren/ en el desierto”, pues es más perfecta su restitución a la unidad: “Bajo un alzado cielo/ de azul continuado, recuerdan las canciones/ que concertaron vivos// y las cambian gustosos/ por el don de la arena: / cubrir su monumento/ de distancias y olvido”<sup>305</sup>. En definitiva, aunque el nombre nos sobreviva, el poeta siente la necesidad de trascenderlo, para unificar ser y conocimiento.

Al explicar la posición metafísica de la palabra, veíamos que le correspondía la de hacer posible la unidad dentro de la diversidad; sin embargo, el poeta encuentra que “las palabras de la tribu”, de las que necesariamente ha de partir, están entorpecidas, para su función más alta, con la carga del pasado, del que son herencia, y con el lastre de su valor utilitario. Así lo expresa la oda VIII (III, 97): “La voz sobre

la voz/ no es nueva voz: es eco”, sospecha; y sabe que “la palabra no es, / sino libre en su vuelo”. Formas, palabras, imágenes, conceptos “quieren continuarse/ sin mí o conmigo —muerto/ o vivo—, más sus manos/ muertas me dan la muerte”. El poeta se siente arrastrado al “borde de un pozo” por “los que viven [su] vida” en las palabras que se ve forzado a usar. Menos mal que, cuando pareciera que no queda más posibilidad que repetir “gestos” y “trazos” la diosa “Oscura” le ofrece “la rama/ dorada” que posibilita al poeta, en cuanto tal, trascender el lenguaje, de modo que “convierte las tinieblas/ en virgen paraíso”. Y la misma diosa —no podía ser otra— le asiste también, según la oda X (III, 100-101) en el difícil trabajo de trascender las imágenes de la memoria biográfica concreta (“cartas de colores/ desvaídos y añejas/ fotografías”):

Navego entre memorias  
Y tus manos, Oscura,  
Invitan, mientras andas  
sobre el cristal profundo,  
a valerme a las náyades,  
cuyos cantos olvido.

Trascender la memoria colectiva impresa en los nombres y atravesar las imágenes de la memoria biográfica posibilita reconocer un recuerdo más lejano aún: la reminiscencia, en el sentido platónico. En la oda XXX (III, 123), dedicada a esta noción, se hace también referencia indirecta al mito de la caverna. La imagen del río del fluir temporal, se retrotrae a una “fuente que manaba” de una “caverna” que el poeta desconoce, pero supone “inundada de luz”, porque “deslumbra” a los “ojos” del “día”. Pese a ignorar el origen, “su olor a raíces/ aromáticas” y el “oro” que el agua porta son conocidos: producen “un rumor que ya oí”. “Si al cruzar la frontera” de la existencia consciente, “los olvidé” —como ocurre a las almas que se deslizan de su cortejo en el *Fedón*—, se pregunta el poeta “¿está viniendo al destierro mi país?”. Si la respuesta es afirmativa, como sugiere el poema, la manera como el “país” eterno sobrevendría al “destierro” mundano sería a través de las formas reconocibles en el mundo manifestado, así como sus designaciones.

---

<sup>305</sup> La arena del desierto como lápida es una variante de la “piedra sin inscripción alguna” de Bécquer y del nombre “escrito sobre agua” de Keats.

La oda XXV (III, 118) imagina el problema de las palabras y las formas de la realidad temporal, planteado desde la eternidad recobrada del mundo de las Ideas. No sabe si está en “otra orilla”, o en “la misma, / pero con distinta luz” —la Jerusalén celeste descendida sobre el Gólgota, el “país” reinstaurado en lo que fue “destierro”. En cualquier caso, recuperada la plenitud de sentido de los designantes, “¿qué nombre le daré al agua” —se pregunta— “si es la misma? , si no es/ igual, ¿qué dirá ese nombre?” Los nombres no serán necesarios si no existe la diferencia entre los seres:

[...]desde la otra ribera  
el agua no será río  
ni mar, sino espacio puro

en el que quepan los sueños  
hechos realidad, la alondra  
se invente su propio aire

y —memoria contra olvido—  
los mismos árboles sean  
selva aquí, allí paraíso”.

Cerrado el periplo dantesco entre selva y paraíso, ya no se necesitarán los nombres, sino que será omnipresente “el Nombre conseguido”, el Verbo del Primer Principio.

Vemos, pues, como el lenguaje es depositario de una terrible ambigüedad: contiene una llamada metafísica a la libertad total en la unidad, a la vez que fosiliza una concepción del mundo que esclaviza al sujeto, quien, por otro lado, no tiene más remedio que liberarse de ella para acercarse a sí mismo<sup>306</sup>. La oda XXIX se hace eco del sufrimiento que provoca esta ambigüedad: “Cuando me vuelve la espalda/ la que yo pensé presencia/ ya entregada, de su engaño/¿cómo librar mi memoria?” El poeta ha visto una “clara mirada” y una “misteriosa sonrisa” “en un espejo, / ignorando su otro lado” y ahora no sabe si “es que se ha vuelto” o si “lo rompió [su propia]

---

<sup>306</sup> “Ser en el mundo, es esencialmente ser lenguaje. Pero esta constitución esencial del hombre puede tomar una *forma auténtica* o una *forma inauténtica*. Auténtica cuando en el habla se expresa el despliegue de una consciencia que dice y expresa la realidad y veracidad de su vinculación con el mundo, y que se ha consolidado y sustanciado en ese despliegue. Inauténtica, cuando el habla no es sino la forma anquilosada con que el lenguaje objetivado y momificado en la mera vaciedad de sus fórmulas no expresa sino la masiva presencia verbal clausurada e inerte. Una especie de costra que recubre la consciencia y que acaba apoderándose de ella, ofuscando su carácter especulativo, su posibilidad de reflejo, su posibilidad de pensar” (Lledó 1998: 146)

mirada”(III, 122). Ya vimos que en la oda XV la “Oscura” sostenía el espejo de las palabras. Ahora, esa figura que personifica el aspecto misterioso de la realidad llega a identificarse totalmente con el espejo, tras un largo proceso intelectual que discurre, no sin errores, por el “imaginar ver”, “pensar”, “saber entender”, hasta la identificación del “ser”:

Si imaginé ver en él  
Lo que pensé su presencia,  
Tal vez entender no supe  
Que aquel espejo era ella.

La oscuridad inabarcable como fondo de las palabras es lo que, por reflexión, permite a la conciencia construir una identidad —de fondo también insondable<sup>307</sup>.

La oda que cierra la colección, con el número XXXI (III, 124) es una vuelta a la ya cultivada metafísica de la luz intelectual, que ha de haberse visto necesariamente modificada por la concepción de la palabra como espejo sustentado por la Oscuridad. En referencia a series de poemas anteriores, ahora no “pretende” “hacer preguntas a la luz” “contra mi ser y mi querer”; efectivamente, ya vimos que cuando el poeta se dirigía a la luz, esta aparecía como la otorgadora del ser del que estaba ávido el poeta. Ahora sabe que la luz es “el velo que al mostrarse/ oculta su propia belleza”; ella se “alza terca ante mis ojos/ y su ser deseado” y “es ella misma la repuesta que me invita a luchar hasta abolirla/ igual que el sol da cuenta de las nubes/ para verse en el lago”. Notemos que, en la comparación final, poeta y sol se identifican como cuerpos luminosos, mientras que la luz, como la nube, interfiere en la visión total y directa, precisamente porque el espectro de “sus siete tramas insidiosas” crea la ilusión de multiplicidad. Abolida la luz, desaparece el simulacro de las formas y se revela la oscuridad como símbolo de la unidad, en un sentido que hace presentir el desenlace de *Iniciación a la sombra*: no es la “sombra” que ven las

---

<sup>307</sup> En relación con lo apuntado en la nota anterior, la “autenticidad” de la palabra crespiana consiste en sostener la mirada frente al oscuro fondo insondable del lenguaje. Lo cual, por otro lado, si hacemos caso a Crespi (1988) tiene implicaciones religiosas. Recuérdese que, como se ha comentado en la Introducción, el citado autor cifra la experiencia religiosa de la posmodernidad como «l’expérience radicale du non sens est vécue comme attention à une limite infranchissable, et donc comme le mintinen d’une tension qui reste une forme de foi et d’espoir».

“miradas ciegas” de la “Oda I”, sino la que encuentran los ojos que trascienden la luz de las palabras<sup>308</sup>.

#### 4. “Anteo errante”

Las colecciones extensas de Crespo reservan un apartado para aquellos poemas en los que queda constancia de los lugares concretos que han actuado como motivo inspirador. “Anteo errante” se alinea, así, con *Docena florentina* (más tarde, “Libro Quinto” de *En medio del camino*) y “Colección de climas”. El contraste con el ambiente de “Lira secreta” y “Segundo libro de Odas” es grande. En ambas series se procedía desde una suerte de crítica radical del *yo*, del lenguaje, del mundo percibido y del concepto de forma; todo allí era símbolo y ninguna palabra agotaba el sentido en su definición lexicográfica. Los versos de “Anteo errante”, en cambio, permiten vislumbrar un esbozo de *yo* biográfico en un escenario concreto: Crespo viajando en compañía (varias veces alude a un “nosotros” que no incluye al lector) por su querida Italia y por la antigua Occitania. Desde el punto de vista de nuestro trabajo, lo que nos interesa de “Anteo errante” es comprobar en qué medida se conserva la coherencia poética al descender desde la amplitud metafísica de las otras dos secciones hasta los paisajes concretos por los que yerra Anteo, alejado de su tierra madre<sup>309</sup>.

---

<sup>308</sup> Los motivos poéticos surgidos de la tensión entre el *yo* y la luz aparecen ya en *Primeras poesías* (1993), con sorprendente semejanza a las odas que acabamos de citar. “Lo que estoy queriendo” (Crespo 1993: 123) menciona las inútiles preguntas a la luz y ella misma como respuesta: “Haciéndolas, pretendía/ librarme de sus angustias/ [...]// Y ahora veo que la luz, / si le pregunto, pregunta/ por qué no entiendo que es/ ella la respuesta única”. Por otro lado, en el soneto “La red” (Crespo 1993: 124) aparece el motivo del mundo iluminado como engaño para el *yo*, a quien oculta “la invisible luz” de la oscuridad: “A lo encendido y a lo transparente/ atado estoy, mientras la red se cierra/ en torno a mí: la luz que me hace guerra/ ambigua despaciosa y diligente.//[...]// Más que de bronce o que de seda suave/ dura y flexible malla está tramando./ y mostrarla tan bella es el señuelo// de esta invisible luz, y que la acabe/ y en torno a mí la cierre estoy buscando:/ y aunque me quede el aire ya no vuelo.

<sup>309</sup> El título “Anteo errante” convierte a la figura del gigante hijo de Poseidón y Gea en alegoría del destierro. Según el *Diccionario de mitología griega y romana* de Pierre Grimal (Barcelona: Paidós 1983, p. 33) Anteo era invulnerable mientras tocaba a su madre, es decir, a la Tierra, pero Heracles, a

#### 4.1. Venecia, espacio teofánico

La sección 1, “Plata en la Laguna”, trata a Venecia como lugar sagrado, propicio a las teofanías, y en el que están presentes todas las connotaciones artísticas asociadas a la ciudad. Se huye, sin embargo, de los tópicos que lo asocian a los sentimientos decadentes. Aparece la Serenísima entre nieblas, flanqueados sus canales por “palacios desiertos”, surcada por “naves nocturnas”, poblada por “visitantes de sueños”..., pero no es la moribunda asfixiada por sus propias galas que ha querido retratar el llamado “venecianismo”. Es, sobre todo, el lugar mágico donde lo material parece más evanescente y lo indefinible casi puede percibirse: el poeta siente allí multiplicada el ansia de conquistarle terreno a lo inefable<sup>310</sup>.

#### 4.2. Dimensiones ocultas

Lo indefinido tiene distintas apariencias en esta parte del poemario. El poeta, cansado “de dibujar lo que la niebla oculta”, desdeña “este dibujo de mis manos” y aspira a poder “dibujar esta niebla misma”, esto es, a *decirla* con “las pocas/ palabras que consiente/ —aún de verdad— la niebla” (III, 129). Nótese como la “niebla”, igual que la luz en el último poema del “Segundo Libro de Odas”, ocupa el lugar de mediador —y de obstáculo—, que hace posible la percepción pero, por lo mismo, es el más difícil de percibir. La magia de Venecia consiste en hacer manifiesto todo un mundo (*mundus imaginalis*, según expresión divulgada por Corbin) que se sitúa entre el observador y lo observado; mundo siempre presentado, pero, hasta aquí, omitido por la mirada y ahora, al fin, perceptible. Ocupa una dimensión que no es

---

su paso por libia en busca de las manzanas de oro, combatió con él y lo ahogó levantándolo sobre sus hombros”.

<sup>310</sup> Cinti (1989) subraya que, ya desde el “Libro Quinto” de *En medio del camino*, Venecia “expresa una especial función, casi una virtud demiúrgica, capaz de poner en relación lo real con lo metafísico, nuestro mundo de apariencias con lo absoluto”. Más que los lugares concretos de la ciudad se cantan los contactos del poeta “con aguas, con aire, con reflejos, con fantasmas, con nieblas; en la niebla que oculta las cosas más que revelarla”. Por su atmósfera única y las leyendas que asaltan al visitante, “lo invisible juega un papel importante en esta ciudad y no hace falta darse mañas para descubrirlo, ya que se impone de por sí, con una fuerza y un dominio tales que lo real pasa casi a segundo plano”. Por otro lado, “no es tan sólo una ciudad transfigurada por medio del arte, sino que hace falta añadir que esta transfiguración se aviene con la ideología crespiana de una morada apta para el hombre y en donde el hombre encuentra especiales ataduras para su espíritu” (véase Cinti 1989)



ninguna de las tres conocidas, pero se infiere de la observación atenta de cualquier maravilla cotidiana. Por ejemplo, si “se ve al agua moverse/ mas no se siente el aire que la mueve” de eso se deduce que no hay contacto entre uno y otro medio. Aquello que la mirada desatenta identifica como límite, alberga un espacio *otro* que escapa al devenir temporal; acceder a él supone liberarse de todo temor y todo deseo:

Me aproximo deprisa hasta ese ocaso  
y no temo a la muerte:

entre el agua y el aire he visto  
una pradera interminable  
por la que caminar sin descanso  
y sin deseos de elevarse<sup>311</sup>

(“Entre el agua y el aire” III, 136)

Diríase que es la existencia de una cuarta dimensión —más que la elaboración ornamental de imágenes y recuerdos— lo que determina el modo de percibir a Venecia y orienta las imágenes con que es descrita la ciudad. Un gran poema, justamente famoso, de esta serie, “Venecia recorrida por un caballo” (III, 134), da la figura del animal a esa presencia mágica, dinámica y estática al mismo tiempo. Su movimiento no se produce en el espacio donde la materia está sometida a su ciclo. La figura literalmente espectral se mueve por la ciudad sin verse afectada por su medio físico.

Un unicornio caballo de crines  
onduladas que no mueve el viento  
como el caballo de un grabado  
o de una tela sin montura  
ni caballero descabalgado  
caballo que cruza Venecia  
de noche ni vuela ni para  
al espantarse de los puentes  
con gracia de caballo manso,  
corriendo sin que se despeine

---

<sup>311</sup> Es interesante el paralelo que traza Cinti (1989: 167) entre este poema y el que cierra *El Bosque Transparente* que hace de que el camino que aparece al final del *El Bosque Transparente*: “Es interesante destacar que entre el agua y el aire, que son elementos fundamentales de Venecia, el poeta ha encontrado una zona parecida a la del “camino” que es el tema del poema que cierra su obra precedente”; “allí confiesa que se siente sin ánimo para hecerse romero de tal “Roma” desconocida”. En cambio, “en la laguna veneciana” el poeta descubre una pradera interminable por la que proceder andando sin advertir cansancio y sin ganas de elevarse ni de alejarse de aquel lugar”. Cinti interpreta el detalle como “confirmación de esa patria ideal que representa Venecia”, para Crespo, “lugar ni totalmente del mundo ni del cielo, y por eso el cielo parece también servirse de este lugar para su mediación”

con la crin rizada de la cola  
al pie de casas y canales  
deshabitados llenas de agua  
que no le salpica los flancos

Como ha puesto de relieve Enrique Badosa (1989), la ausencia de puntuación y el encabalgamiento constante contribuyen a mimetizar el ritmo del movimiento que se describe, libérrimo porque no vence ninguna resistencia. Se trata de un ser inmaterial, pero su plano de existencia no es el de las ideas abstractas<sup>312</sup>, sino el de los entes sutiles: el texto pondera su presencia bella y fugaz. Los últimos versos del poema señalan el paso desde la belleza contemplada de Venecia hasta los versos mismos del poeta mientras se están escribiendo y, justo en el momento en que se pone fin a la lectura, se insta al lector para que sorprenda al animal en el momento de su huida: “un caballo/ que se pierde en Venecia/ entre mis versos: ese caballo”.

“Plata en la laguna” (III, 132) se articula enteramente en torno a la pregunta inicial “Dónde poner esta plata que flota en las olas/ de la laguna”; la interrogación se repite de diferentes maneras, para evidenciar que no hay posible plasmación espacial, ni siquiera por mano de artista, para la plata a la que Crespo se refiere: “¿En qué cuadro de quién, en qué te la/ que cae de unos hombros[...]” “En la crin de un caballo que omitió el Veronés, en la túnica/ que Bellini negó a su Madonna?/ ¿Acaso en la nube que no vio Canaletto?” La clave de la imposibilidad es que lo que el poeta ve no es ningún objeto, sino un advenimiento trascendental: “¡Oh nueva alquimia: el sol transmutándose /en plata a mis ojos!”. El sol, símbolo de la inteligencia divina, al que corresponde el más noble de los metales, el oro, se transforma en plata lunar frente a los ojos mismo del poeta, dando fundamento a un reino de intuición imaginativa.

“Reflejos de hojas”(III, 133) toma como motivo otro caso de efecto óptico que pone en crisis la percepción utilitaria de la realidad. El primer párrafo de este poema en prosa es una descripción objetiva de “las hojas de los árboles de San Samuele” reflejándose en “el agua del Canal Grande”. Pero en el segundo y último se

---

<sup>312</sup> Por lo tanto, nos parece demasiado restringida la identificación del animal con la muerte según propone Badosa (1989), si bien la fugacidad es uno de los rasgos semánticos más importantes de la imagen galopante.

recupera el simbolismo ya insinuado en “Madre agua” (III, 43): el agua reúne y unifica, al reflejarlas, las realidades dispersas, de modo que se modifican los límites de sus dimensiones físicas. “¿Cómo leer entonces el mundo? Pues como un mar proteico, el canal devuelve la imagen de ese soto de adivinada sombra que no puede caber en él”

### **4.3. Revelaciones de lo oscuro**

Si la imaginación es el instrumento para traspasar los límites de lo que parece real, la imagen de la pura posibilidad, la nada plena de donde surge toda forma es, como ya hemos visto en el “Segundo libro de odas”, la oscuridad. En “Anteo errante” no es una figura alegórica, pero tampoco un accidente perceptivo. El poeta, por ejemplo, es devuelto “en pie a la tarde, con las manos brillantes de oro”, como purificado, por haber contemplado lo oscuro en “El fondo de un canal (Castelo)” (III, 142). Los más dispares seres se aglomeran en ese fondo “entre varas torcidas y tablas sin salvación”: “las huellas invulnerables de las gaviotas, las heridas iguales de los remos, las arcadas del can extraviado se amasan en el fondo que sustentan una flor intacta: una corola caída de manos inocentes que se resiste al juego de la luz y la sombra, a los transcurso del sí y del no”. El poeta “cierra los ojos” para “entregar[se]” al “remar pausado” y ser, también él, navegado por ciertas “Naves nocturnas” (III, 139) que no se pueden avistar. Son como *barcos ebrios* que surcan “una lumbre/ que va quemando noche” y “transportan una carga de colores/ en busca de un paisaje al que, imposible, sólo renunciarán tras su naufragio”.

El tema de la verdad de lo oscuro aparece también asociado a paisajes que no son el veneciano. En “Espejismo”(III, 149), por ejemplo, la caída del sol rompe “la densa muralla ilusoria” y “la reciente oscuridad” disuelve el “laberinto” de imágenes creado al superponerse a la visión de “las landas de la Camarga” el recuerdo de los campos de la infancia. “Anochecer en Alcolea” (III, 159) describe esos campos bajo la luz crepuscular. Siente el contemplador que las realidades particulares aún visibles, con su apariencia fija, le “niegan” un “camino” hacia “el transcurso y la quietud”. Por eso “la tarde” no es más que una “cortina” que el poeta se insta a apartar “para que entre la noche que [lo] asedia”.

#### ***4.4. La imaginación como órgano de conocimiento del transmundo***

Desde un concepto restrictivo de ficción literaria todas las figuraciones de Crespo que acabamos de comentar podrían interpretarse como invenciones arbitrarias sin más fundamento que la voluntad creativa. Hay, sin embargo, dentro de la misma serie veneciana algunos textos que permiten suponer la creencia en planos de realidad ajenos a la percepción cotidiana y habitados por seres igualmente ignotos. Son textos, también vinculados a la poética de la oscuridad.

En “Visitantes de sueños” (III, 137), por ejemplo, se pregunta si “los que se ahogaron[...] / en esta agua de la luna” le perdonarán haber cruzado “entre la niebla, de noche / el Canal Grande” “viendo quizá sus sombras, confundiéndolas / con una barca próxima”. Pero el poema más explícito en el sentido que ahora nos interesa es “Los palacios desiertos” (III, 140-141). Durante el día, progresa lentamente en ellos la entropía, descrita no como degradación, sino como pujanza vital: “Golpea el agua, bajo el sol, las puertas / carcomidas”; “como hiedra sutil, cual florecidas / lianas, la humedad de la laguna / sube a los aposentos, y sus hojas / y tallos los invaden”. Pero el “atardecer” “los puebla de rumores de sedosos pasos”. Estas presencias espectrales nada tienen de terroríficas, pues no se trata de muertos. “Quienes dan estos pasos”, “no son quienes antaño dispendiaban / su vida en ellos, no quienes alzaron / [...] / sobre agua los muros, // ni aquellos que soñaron al mirarlos / [...] / ni los que poseerlos merecieron”. Son, en cambio, almas que aún no encarnadas, “vidas que madura el tiempo”, “como maduran luz o poesía / la estrella o la palabra”.

No es necesario concebir un Crespo realizando actividades como médium, en el sentido en que las practicaron Pessoa o Yeats, por ejemplo<sup>313</sup>. Basta que le reconozcamos el carácter de médium a la actividad imaginativa en general y poética

<sup>313</sup> En *Con Fernando Pessoa*, cap. 3, “La iniciación a lo oculto”, Crespo recogió tres artículos que patentizan el interés de nuestro poeta por los aspectos mágico-místicos en la obra y en la vida de los escritores citados: “Esoterismo e iniciación en la obra de Fernando Pessoa”, “Iniciado en la Orden Templaria” y “Yeats, Pessoa y lo oculto” (véase Crespo 1995: 179-216)

en particular<sup>314</sup>. Los equívocos visuales que crean agua, niebla y luz en Venecia son medios propiciatorios para sugerir una cuarta dimensión desde el espacio tridimensional, igual que los recursos metafóricos proporcionan al hombre caminos para concebir lo real que la racionalidad coarta en la vida corriente. Venecia es la ciudad donde “el tiempo no se apresura”, la que “soñando envejece, lo mismo que el hombre que no fía de abril ni enero” (III, 132). La ciudad artística por excelencia, lo mismo que el alma de cada hombre veraz, en su imaginación cumple los consejos que la Mente da a Hermes en uno de los discursos del *Corpus Hermeticum*:

“Piensa que nada es imposible para ti, considérate a ti mismo inmortal y capaz de comprenderlo todo, todo arte, toda ciencia, el carácter de cada ser vivo. Llega más alto que cualquier altura, más abajo que cualquier abismo. Reúne en ti mismo todas las sensaciones de lo que ha sido creado, del fuego y del agua, de lo seco y de lo húmedo; imagina que estás en todas las partes al mismo tiempo, en la tierra en el mar, en el cielo; que aún no has nacido, que estás en el útero, que eres joven, viejo, que estás muerto, que te hallas más allá de la muerte. Y cuando hayas comprendido todas estas cosas de una sola vez —tiempos lugares, substancias, cualidades, cantidades—, entonces podrás comprender a dios”

(Copenhaver, ed 2000: 160)

#### ***4.5. Vertientes de la memoria y nuevas prospecciones en el mito***

Esta forma de imaginación, literalmente mágica, capaz de abolir el tiempo, sustenta a una poética de la memoria que aporta nueva luz a la vivencia crespiana de los hechos culturales a través del mito. La sensación de retorno y *déja vu* es una primera llamada de atención hacia la percepción iluminativa de que sólo hay un presente eterno y un mismo paisaje bajo una apariencia cambiante. En “Espejismo” (III, 149), como hemos visto más arriba, el recuerdo del paisaje infantil impone un “horizonte” “con su círculo recordado” sobre la visión actual de la Camarga. En “Luna nueva” (III, 164) el recuerdo de las “noches claras” manchegas, “perfumadas de jara y romero” visita al poeta, sumido en la oscuridad de una noche tropical sin luna.

Pero el recuerdo, fragmentario, borroso, puede venir no sólo de la vida en transcurso, sino también de existencias anteriores. El poeta reconoce sobre su hombro

---

<sup>314</sup> En el capítulo final de este estudio haremos referencia al carácter revelador que, según Henri

la mano amical cuando “La aparición de Casanova” (III, 135) sale a su encuentro, frente a su casa veneciana. Crespo le reprocha al libertino que no lo haya abordado “de frente”, como debe hacerse con un amigo, aunque reconoce no recordar el nombre que tuvo en una vida pasada, cuando le había abierto aquella puerta.

La memoria personal es trascendida en pos de los arquetipos que configuran los contenidos esenciales de la conciencia, a través del mito. De ahí que, en *Anteo errante*, sea tan importante la presencia de Homero, como el mayor mitógrafo de la tradición occidental. Diríase que quiere ser Odiseo, de vuelta a la patria, este Anteo, quejoso de haber vivido “en tantas ciudades” sin que ninguna sea la suya, y que implora a los dioses “tiempo para ganar una ciudad” (III, 163) y sentirla propia aguardando a la muerte. Se trata de Crespo retornando del destierro tropical, con tiempo aún suficiente para arraigar en Barcelona, y, desde ella, ocupar el fuego e iniciarse en la sombra.

En “Odiseo en Provenza” (III, 145) se analiza la función del mito heredado, como informador de la memoria individual, a la vez que se deja entrever cómo cada mito contiene las claves simbólicas que permiten ir más allá de su propio relato. El poema se presenta como un monólogo de Odiseo rememorando un pasaje de sus andanzas “que no ha recordado Homero”: un amor gozado en la costa de Provenza, en una “tarde alta y sagrada, como ahora”<sup>315</sup>. “El viento que viene del mar, / que no encabrita olas y, en cambio, doblega/ las retamas y [...] hace/ cerrar los ojos” configura un paisaje inequívocamente *mediterráneo*. Este sólo adjetivo evoca una realidad, más que geográfica, espiritual, que permite *recordar* un episodio no recogido en la letra del mito —el texto de *La Odisea*— y, sin embargo, totalmente determinado por ella. Así, son los “dedos” de Homero los que “están cubriendo [los] ojos” de Odiseo-Crespo. Es Homero quien comparte con él su propia —mítica— ceguera, para que pueda *ver*, para que tenga acceso a los episodios del mito que omite el relato, esto es, a la infinitud simbólica que el texto abre, aunque no *dice*.

En “Homérica” (III, 160) a la evocación biográfica se yuxtapone uno de esos episodios omitidos. La “tinaja” evocada, “en el patio de casa, junto al muro/ de

---

Corbin, concede a la imaginación el misticismo sufí de Ibn Arabi.

adobes y la higuera”, “era igual/ que la que había en Festo cuando Homero”<sup>316</sup>. En la tina manchega “se ahogaban las avispas”, insectos de dolorosa picadura; pero el poeta las “acorría” “a menudo” “con un tallo de genciana”. En la tina imaginada de Festo “de seguro/ bebían las abejas”, productoras de miel; pero a aquellas “nadie [las] salvaría”, y, por lo tanto, morirían víctimas de su avidez de belleza, al posarse sobre los senos de “una joven cretense”<sup>317</sup>.

“La vuelta a Ítaca” (III, 165) es una interpretación del último canto de la Odisea, a la vez que entra en diálogo con otros textos contemporáneos que parten del mismo motivo. El poema de Crespo contrapone a la naturaleza humana de Ulises la realización divina que alcanza como resultado de sus andanzas. Gracias a ella se erige rey de nuevo y establece la paz entre los itaqueos.

La primera estrofa del poema hace referencia explícita a *Odisea*, XVI, 285-294<sup>318</sup>, fragmento en que Odiseo da instrucciones a Telémaco para que esconda las armas de la casa, de modo que los pretendientes no puedan defenderse de su legítimo dueño. Si, como sabe Ulises, “el hierro atrae al hombre”, sin duda a él, como hombre, le sería posible “rescatar las armas manchadas por el humo” y hacer valer su derecho y su fuerza contra quienes quieren vengar la muerte de los pretendientes. En tanto que merecedor del auspicio divino en la aventura del autoconocimiento, el héroe no se ha ido “a la guerra, / sino al amor”; de otro modo, “no sería un dios/ quien alumbrase las

---

<sup>315</sup> Nótese que es la intuición de lo sagrado en lo percibido “ahora”, lo que desencadena la evocación mítica y la visión teofánica.

<sup>316</sup> Algunos historiadores defienden la teoría de un Homero cretense, basada en que los dialectalismos más antiguos de los textos que se le atribuyen son minoicos.

<sup>317</sup> El contrapunto avispas/abejas no es gratuito, pues, como señala Ciriot (1994: 49), para los órficos, igual que en la tradición indoaria y musulmana, las abejas simbolizan las almas “no sólo a causa de la miel, sino por su individuación producida al salir en forma de enjambre: igual salen las almas de la unidad divina, según dicha tradición”

<sup>318</sup> Consignamos la traducción de José Manuel Pavón (Madrid: Gredos 2000). Marcamos en cursiva los préstamos que pasan al texto crespiano:

[...]En la cámara baja  
las irás a guardar bien al fondo y, si aquellos galanes  
las echen de menos, tú diles con blandas palabras:  
“Las he puesto *a resguardo del humo*, pues ya ni parecen  
ser las mismas que Ulises dejaba al salir para Troya,  
*tan tomadas están del vapor del hogar*; y un motivo  
aún más fuerte me inspira además el Cronión y es el miedo  
de que, presas del vino, algún día se enrede en vosotros  
riña tal que os hiráis infamando el banquete y la misma  
pretensión que aquí os trajo: *es el hierro quien tira del hombre*”.

estancias/ y el arco y el escudo” para dar justo castigo a los impostores y ganar la esposa y el reino que le pertenecen. Si la aventura hubiese sido guiada por el “aire” humano de Ulises y no por el designio divino de Atenea, no se hubiese producido la anagnórisis de la nodriza Euriclea volcando “el balde/ frente a quien retejió toda la trama”. Al asumir su destino de héroe, Ulises operó la mutación alquímica en su espíritu: cambió “el hierro por un oro/ al que no vela el humo” y se llevó “a Ítaca, / intacta en sus reflejos”, de modo que todo sus trabajos son el desarrollo de un germen de amor a la tierra y a la esposa, una realización de lo que era en el origen.

El poema que acabamos de comentar nos lleva necesariamente al famoso “Ítaca” de Konstantino P Kavafis, escrito también en segunda persona, como interpelación al héroe. La diferencia es que el neogriego toma una postura existencialista y no tiene en cuenta la dimensión divina del héroe. Kavafis le aconseja rogar para que el camino sea largo, lleno de aventuras y encuentros, que mantenga siempre la idea de Ítaca en el corazón, aunque, sin forzar la travesía; que llegue a la patria rico de todo lo que habrá ganado durante el camino. En la versión de Kavafis se desarrolla sólo la idea de viaje, pero se soslaya el hecho de que se trate de un retorno. Es más, Kavafis menosprecia el objetivo del viaje —su fin y su finalidad—: “Itaca te regaló un bello viaje./ Sin ella el camino no hubieses emprendido./ Mas ninguna otra cosa puede darte.// Aunque pobre a los encuentros, no te engañará Itaca./ Rico en saber y en vida, como has vuelto, / comprendes ya qué significan las Itacas”<sup>319</sup>

El sentido que Ángel Crespo otorga al viaje de Ulises está más cerca del que le da Carles Riba en una de las más bellas y complejas reelaboraciones contemporáneas de Homero: *Elegies de Bierville* (1942). El retorno a la patria es una reconquista del origen a la que el iniciado llega guiado por el amor desde el exilio, tras haber quedado “ric del que ha donat i en sa ruïna tan pur” (Elegia II), y que se opera gracias a la voluntad de “el meu deu parcial, que m’ha elegit per orgull fins a la injusticia” (Elegia VII). Ese dios parcial no es más que la epifanía de otro Dios que lo trasciende, y que “en mi havia nascut del seu cel/ [...] / i en els meus anys de fruit,

---

<sup>319</sup> Traducción de José María Álvarez, en Konstantino Kavafis, *Poesía Completa* (Madrid: Hiperión 1988<sup>15</sup>), p. 47.



profund, completava/ el meu compte de sofriment terrenal amb el seu propi diví; fins que *tot fos amor*” (Elegia XI). El final del viaje llega cuando el amor, purificado por el periplo de desaprendizaje y desnudamiento en el exilio, alcanza su objeto ideal y la identidad desgajada del exiliado se restablece a la plenitud originaria. Ambos poetas, pues, leen el periplo odiseico como alegoría gnóstica, en la que el exilio y el retorno son designios divinos que obtienen correspondencia en el alma del héroe en forma de un amor que sufre las pruebas del despojamiento y es premiado con la recuperación de su dignidad real<sup>320</sup>.

#### **4.6. Imaginación: arte y teurgia**

Encontramos en “Anteo Errante” algunos poemas que aluden al poder mágico de la realidad imaginada para superponerse a la realidad material aparente y cambiarla. En “Cúpulas” (III, 155) Miguel Ángel aparece aún en Florencia, “anonadado/ de tanto sol y de pensar/ desterrarse por dinero a Roma”. Ningún detalle es gratuito: el artista aparece con la cabeza “en la escuadrada esquina”, apoyada en la estabilidad pétreo del cubo, y sentado “en el guardacantón” al que “los palomos/ venían de la cúpula a cagarse”. La cúpula de Brunelleschi es octogonal y el octógono, según Cirlot (1994: 208), es la figura de transición entre el cuadrado de la materia terrena y el círculo del infinito. Miguel Ángel contempla el “vuelo circular de aquellas aves/ que entre sustos y dudas, / una vez y otra semejaba/ tropezar, no encontrarle la salida/ al curvo palomar/ que él estaba soñando para Roma”. Se refiere a la que será cúpula circular de San Pedro —proeza arquitectónica superior a la del Brunelleschi—, que aun antes de realizarse materialmente, desde su virtualidad imaginal ya es capaz de encerrar el vuelo de las aves.

En “El aire de Parma” (III, 153) es el propio poeta, aspirante a mago, quien materializa una figura bien semejante a la cúpula soñada; pero ahora quiere ser él mismo la presa: “Quería pedirle a aquel aire/ que se cerrase en torno/ como un transparente cristal/ que me impidiese irme de Parma”. Es el deseo de perpetuar un

---

<sup>320</sup> Recuérdese todo lo dicho en el capítulo III, 3 de esta tesis acerca de los mitos gnósticos y su interpretación. Téngase presente, en especial, el argumento del *Himno de la perla*.

instante de plenitud donde aparecen en unidad de sentido el paisaje presente, resultado de un pasado histórico (“transitaban sombras amigas/ desde las obras de la catedral/ hasta el escaparate en que los libros que soñaron”) y el recuerdo de La Mancha rural (“yo iba caminando/ por una alfombra de recuerdos/ —la paja que se derramó/ de la era a la cija, // la sombra que caía en ella/ a media tarde —que ninguna/otra ciudad habían tapizado/ para mis pasos más despiertos”). En cualquier momento, “las campanas” pueden devolver al poeta al devenir temporal y “romper” “aquel claro/ aire, que a la ciudad —hecho cristal— casi fanal<sup>321</sup> ya era”.

El mayor éxito del poeta como encantador se narra en “Luna nueva” (III, 164), poema al que ya antes ya nos hemos referido. Como en el dedicado a Parma, configura el carácter sagrado del momento la superposición del recuerdo al paisaje presente. La evocación de las “noches claras” de la infancia, “perfumadas de jara y romero” visita al poeta, sumido en la oscuridad de una noche tropical sin luna. Todos los elementos presentes están desempeñando su papel en el instante (“la voz del múcaro, la fruta/ que golpea, al caer, la tierra/ húmeda”), de modo que parecen reclamar “un tributo/ a [las] manos casi vacías” del poeta, quien añade, entonces, la luna añorada: “mi única dracma lanzo aire/ de la noche extrajera, / y veo cómo brilla y como asciende/ donde no había luna”<sup>322</sup>.

---

<sup>321</sup> Una de las acepciones que da María Moliner para este término es ‘campana transparente, generalmente de cristal, con que se protege una luz para que no la apague el viento’.

<sup>322</sup> Contrariamente, dice un aforismo de *Con el tiempo, contra el tiempo*, “Cuando el poeta encuentra la dracma, se siente más pobre que cuando la estaba buscando”(Crespo 1997: 17)

# Capítulo V: OCUPACIÓN DEL FUEGO

## 1. EL pensamiento poético crespiano en el marco de la hermenéutica simbólica

### 1.1. *Un hito en la recepción de Crespo.*

Cuando *Ocupación del Fuego* salió a la luz (Madrid: Hiperión 1990) fue recibido por la prensa general con atención pocas veces dedicada a los libros de poesía —en cualquier caso, muy superior a la concedida a *El Ave en su Aire*<sup>323</sup>. Parece conveniente detenerse en este hecho antes de entrar en el análisis de la obra. El poemario no representa, a nuestro juicio, un cambio de orientación respecto a las dos entregas anteriores, a las que tampoco ensombrece en calidad. El redescubrimiento del poeta parecería ser fruto de un cambio en los presupuestos de la crítica tanto como a los méritos —sobresalientes— de la colección. A ese cambio, como esperamos demostrar, habría contribuido el mismo Crespo, en su faceta de crítico y teórico, en la segunda mitad de los años 80.

Los juicios valorativos se convirtieron en reconocimiento a la significación del conjunto de la poética crespiana. En el poemario se ve la culminación de una obra “ágil, clásica, ya en su pura dimensión de magisterio” (Rica 1991), realizada en silencio<sup>324</sup>, desde lejos y al margen de los cánones del realismo social: “versos ajenos a modas pasajeras y sólo ceñidos a las necesidades intrínsecas de lo poético”, dice Payeras Grau (1991). Asimismo, se pondera la totalidad de la labor cultural del autor —“una de las más sólidas del actual panorama español” (Molina 1991)—, con

---

<sup>323</sup> Un catalizador de este éxito pudo ser el regreso de Crespo a España y su participación directa en la vida cultural del país. Es nuestra intención probar, sin embargo, que hubo factores estéticos e ideológicos de influencia mucho más decisiva.

<sup>324</sup> En este sentido, es importante la observación de Xavier Martí (1991): “No ha recibido premios (sólo alguno de los que se otorgan a la obra publicada), nunca ha formado parte de los cenáculos de la llamada “literatura oficial”... Sin embargo, Ángel Crespo está considerado una de las máximas figuras de las letras españolas”

especial acento en la faceta de traductor y ensayista, por su capacidad de hacer arraigar en España las líneas cardinales de la cultura europea; ello lo convierte, según Piedra (1991), en “uno de esos escritores que en algún momento de nuestra formación literaria han llenado vacíos y ordenado la comprensión crítica de los creadores a los que nos enfrentábamos”. Del todo concluyente, Fernando Valls (1991) considera que “si en estos tiempos la palabra sabio sigue teniendo algún significado ello se debe a personas como Crespo”.

La carrera que culmina en *Ocupación del Fuego*, pone en evidencia, según Bassets (1991) que la generación a la que Crespo pertenece por edad “no se circunscribió al grupo de Barcelona<sup>325</sup>” y que “no todos [sus miembros] hicieron gala de una estética realista, ni se acomodaron a las urgencias de una vida política ahogada por la dictadura”. En oposición a las definiciones generacionales, presenta a Crespo como “poeta nada realista, más bien próximo a la poesía filosófica e incluso mística”, desarrollada en el “exilio intelectual, el de tantos escritores que se llevaron su sabiduría y su vocación pedagógica a las universidades americanas”<sup>326</sup>.

Fanny Rubio (1991), desde su autoridad como especialista en las revistas literarias de postguerra<sup>327</sup>, califica a las dirigidas por Crespo antes de abandonar España —*El pájaro de paja*, *Deucalión*, *Poesía de España*, *Revista de Cultura Brasileña*— como “últimos logros de una modernidad interrumpida en las anteguerra”; al valorar la totalidad de su obra poética publicada por aquel entonces, le otorga al poeta “uno de los espacios más significativos y menos convencionales de la poética del presente”, conquistado —según Concha García (1991)— a fuerza de “apartarse del discurso elemental y poco trascendente” y “elevándolo al rango de lo sagrado”. Para Martínez Ruiz (1991), Crespo “se escapa cada vez, en uno y otro libro, de las apropiaciones de críticos y antólogos”; considera el suyo un “proceso a

---

<sup>325</sup> En 1998 Carme Riera había publicado *La escuela de Barcelona* (Barcelona: Anagrama). El premiado ensayo se subtitula con un enunciado susceptible de polémica: “Barral, Gil de Biedma, Goytisolo: el núcleo poético de la generación de los 50”. Ningún intento de introducir matices en el canon de la poesía española de posguerra —a principios de los noventa, y aún hoy— puede soslayar la importancia e influencia de esta obra.

<sup>326</sup> Sin embargo Bassets yerra al afirmar que Crespo “no fue compañero de viaje contra el franquismo”, pues no abandonó España hasta 1967.

<sup>327</sup> Como es bien sabido, resulta imprescindible su estudio *Las revistas poéticas españolas 1939-1975* (Madrid: Turner 1976)

contracorriente” y lamenta como “ocasión perdida” la que llevó a “esterilizar” las “semillas de [su] simbolismo mágico que hubiera alzado a la lírica a una dimensión o disemia reactivadora”. Aparece, pues, “la aportación de Ángel Crespo a la poesía española” como “capital y, todavía, no lo suficiente reconocida”, pese a las “casi cinco décadas” de “entrega a la causa poética y cultural” y de “militancia abierta, receptiva” en “los mejores vanguardismos y clasicismos” (Rica 1991).

Como vemos, buena parte de las valoraciones de *Ocupación del Fuego* reivindicaban colateralmente una revisión de las categorías de la historiografía literaria, en particular, del canon de la poesía de postguerra. Dentro de este contexto, en marzo de 1991 Crespo participó con otros poetas de su edad —A. Gamoneda, M. V. Atencia y M. Padorno— en un encuentro en Gran Canaria para pronunciarse en contra del método de las generaciones<sup>328</sup>, reivindicar su condición de poetas periféricos<sup>329</sup>, y señalar la insuficiencia del rótulo “Generación de los 50” —cada vez más unívocamente asimilado a la *escuela de Barcelona*<sup>330</sup>.

---

<sup>328</sup> “Ángel Crespo reconoció que las antologías y nóminas generacionales “son siempre el desarrollo de un prejuicio” y confesó su experiencia personal de que “aquellos aspectos por los que generacionalmente se me representa son los menos representativos de mi poesía. Definitivamente, dijo, hay que reemplazar el concepto de generación por el de corrientes literarias, tal y como hace, por ejemplo la historiografía francesa ” (Puente 1991).

<sup>329</sup> “Hay una tradición de aledaños que, en cierto modo, ha servido de fundamento para convocar a cuatro poetas tan diversos y dispersos: “tradición plural, silenciosa y cargada; que nos convoca en la oportunidad de que cese una pequeña zona de ese silencio”. Miguel Casado establece la pertinencia de ese encuentro poético en la sugestiva perspectiva de hilvanar el discurso de autores actuales en el ojal de una historia, silenciosa y silenciada, de despropósitos del manual. Ese manual que da la espalda a unos poetas en la lectura cómoda, débil y uniformizante de la realidad literaria de la comarca hegemónica. Miguel Casado menciona los casos de Alonso Quesada, Domingo Rivero, Tomás Morales, Rosa Chacel y Cirlot al salpicar de mojonos el itinerario de esa tradición de la periferia” (Rodríguez Gago 1991)

<sup>330</sup> Son elocuentes los siguientes fragmento del artículo de Antonio Puente “Los otros poetas del 50 reivindican su condición de periféricos”, publicado en *El Sol*, el 4 de marzo de 1991: “Los nombres de Manuel Álvarez Ortega o César Simón, Rosendo Tello o José Hilario Tundidor, planearon —junto a la mención del honor de Alfonso Costafreda—, para denunciar el afán de ponerle puertas generacionales al campo de la poesía y reivindicar que no es Escuela de Barcelona todo lo que reluce. El ovetense Antonio Gamoneda reconoció estar harto de las sucesivas “emboscadas” que le tienden en todos los actos públicos a los que acude. En ellos, dijo, “de una forma imprevista aparece siempre la dichosa referencia al 50, y lo que ha terminado por ser su homólogo: la Escuela de Barcelona. El autor de *Edad* tuvo estas palabras definitivas para el trío barcelonés compuesto por Barral, Gil de Biedma y Goytisolo: sus poéticas no son más que un derivado castellanizante de un poeta injustamente eclipsado: Gabriel Ferrater”

## ***1.2. Dos obras fundamentales en la comprensión global de la poesía de Ángel Crespo***

De lo resumido en el apartado anterior cabe concluir que la publicación de *Ocupación del Fuego*, marcó un hito en la recepción de la obra de Crespo en su conjunto. Todo parece indicar el interés suscitado por el poemario se debió a factores más profundos que el simple sucederse de las modas literarias. Las mutaciones dentro de lo que Even-Zohar (1990) llamaría “polisistema literario” responden a cambios más hondos y más generales en el ambiente cultural —en el “horizonte de expectativas”— que acoge la producción individual.

Durante los años 80 el interés de la crítica y del público se había volcado predominantemente en la llamada “poesía de la experiencia”, interés que se acentuó aún más por la desaparición inesperada al final de la década —y en fechas relativamente próximas— de dos nombres capitales del *grupo de Barcelona*: Carlos Barral y Jaime Gil de Biedma. Pese a esta preferencia crítica, durante esos años se dieron pasos en la dirección de situar a la obra de Ángel Crespo en el lugar que, por calidad, le correspondía entre los poetas del medio siglo. Dos importantes estudios del conjunto de su obra intentaron proporcionar al lector elementos filosóficos y literarios para comprender el desarrollo de una poética basada en la dinámica del símbolo puesta al servicio de la indagación trascendental.

La más temprana de esas contribuciones se debe a María Teresa Bertelloni: *El mundo poético de Ángel Crespo* (Carboneras de Guadazaón: El toro de Barro 1983). Se trata de una primera aproximación de corte fenomenológico, dispuesta a resaltar las implicaciones epistemológicas de esta poesía. En medio de muchas virtudes, la principal limitación de que adolece esta obra es la de detenerse en *Donde no corre el aire*, es decir, en el momento en que las sugerencias esotéricas intencionadas empiezan a menudear en la poesía de Crespo<sup>331</sup>. El estudio no tiene en cuenta *El aire*

---

<sup>331</sup> El poeta mismo lo refiere en “Mis caminos convergentes”: “Adquirí conciencia durante mis largas temporadas de lectura, aislamiento y meditación, de que, por cima de la tradición formal transmitida por nuestra cultura, hay una riquísima tradición conceptual, que no es solamente cristiana, sino también pagana, y que se refiere, como término ideal y real a un mismo tiempo, más que a un Más Allá situado en el Empíreo, a una realidad otra que se halla en lo cotidiano, en nuestro mundo, y que sólo la poesía puede iluminar mediante una síntesis de lo racional y lo intuitivo. A partir de *Donde no corre el*

*es de los dioses*, pese a que la edición de Olifante (Zaragoza 1982) es anterior al ensayo de Bertelloni que comentamos. La reedición corregida y aumentada del estudio (Madrid: Huerga y Fierro, 1996) incluye secciones dedicadas a *Ocupación del Fuego* y a los que llama “poemas póstumos”, así como un capítulo explícitamente consagrado a “La dimensión epistemológica de la poesía de AC”. Pero, con todo, la parte central de la producción crespiana, sigue eludida.

El segundo de los estudios de conjunto, *Poesía y poética de Ángel Crespo* (1990) se debe a José María Balcells y su publicación precedió en apenas unos meses a la de *Ocupación del Fuego*. Ha hecho fortuna entre los críticos posteriores su denominación de las que considera tres grandes etapas crespianas como sucesivas “salvaciones”; la última de ellas, reconocida por Balcells como de “espiritualismo trascendental” aparece en esta ordenación como paso último de un movimiento de búsqueda único a lo largo de toda la obra. “Superados los caminos del mundo sensible y cultural —dice el crítico catalán— queda por explorar, vía intuitiva, las misteriosas correspondencias entre los entes más allá de nuestro dominio”. Aunque un tanto sumaria con el período más fecundo del poeta, la aproximación de Balcells es acertada en cuanto considera que a partir de *Donde no corre el aire*, “el mundo del sentido deviene de forma cada vez más acusada, desnudo ámbito transfenoménico”. A él se accede mediante el “modo poetosófico” que “aspira a captar realidades del trasmundo a través del verso, un verso mediante el cual se desocultarían las redes secretas de los seres y de las cosas” (Balcells 1990: 63). Ahora bien, Balcells, después de mencionarla, no se adentra en la dinámica interior de esa “poetosofía”. El método puesto en práctica por Balcells hace evidentes las limitaciones de los presupuestos positivistas en el acercamiento al discurso poético. Por no caer en la paráfrasis de los versos o en afirmaciones que no pudieran ser verificadas directamente en la materia textual, el crítico pasa de anunciar la gnosis poetosófica a esbozar un inventario de los motivos en que la misma se formaliza, eludiendo, sin embargo, adentrarse en el contenido gnoseológico al que dichos motivos remiten.

---

*aire* me propuse reflexionar sobre mi poesía para tratar de ver hasta qué punto la escrita hasta entonces por mí podía servirme de apoyo en la aventura del conocimiento que me disponía a emprender”(crespo 1989:27)

Además, entre la publicación de la monografía de Bertelloni y la de Balcells ven la luz, en 1989 los dos volúmenes de la revista *Anthropos* dedicados a Crespo, de enorme importancia en la *canonización* del poeta. Sin embargo, por necesidades de nuestra exposición, no nos ocuparemos de ellos ahora, sino en epígrafes posteriores.

### ***1.3. Labor teórica y crítica de Crespo durante los años 80***

Quizá quien mejor contribuyó a la comprensión y justa valoración de su poesía fue el propio creador, en su faceta de teórico y crítico. Durante los años en que se está gestando *Ocupación del Fuego*, Crespo lleva al punto más alto su conciencia del símbolo y su concepto de poesía como forma de conocimiento. Los escritos teóricos y críticos de esos años son explícitos en este sentido. Se trata de una profundización de ideas ya declaradas en “Per una generazione realista” (1964) —al marcar las diferencias con el realismo social— y luego maduras hasta dar nacimiento a los dioses de *El Bosque Transparente*. Pero hasta ahora, sus ideas sobre el mito y el mundo transfenoménico servían, sobre todo, para justificar su opción artística y ética. La diferencia ahora es que, en la plenitud de su carrera, Crespo se siente con el suficiente bagaje para extraer de sus antiguas intuiciones las consecuencias gnoseológicas más profundas.

Así pues, las claves de lo que Balcells (1990) llamó luego “espiritualismo trascendental” las dio el propio Crespo, en diversos escritos, desde la segunda mitad de los años 80. Dos son los textos fundamentales en este sentido. En 1987 publicó un recopilatorio de artículos periodísticos bajo el título de *Las cenizas de la Flor* (Madrid: Júcar 1987) y, en 1989, “Mis caminos convergentes”, breve autobiografía espiritual y literaria, presentada como “autopercepción de un proceso histórico”, incluida dentro del número monográfico que le dedicó la revista *Anthropos* (VV.AA. 1989: 19-34). Ambos escritos responden a la convicción, declarada en el segundo de ellos, de que “para tratar de profundizar, [...] en el fenómeno poético, se precisa algo que no depende de uno, intuición y sentido artístico, pero también algo que sí se nos puede exigir, estudio y reflexión”. De ello se sigue la determinación de “reflexionar



sobre la poesía” y “el deber de poner los resultados de [las propias] reflexiones a disposición de los demás” (Crespo 1989: 30).

Antes de entrar en el contenido de estos escritos debe subrayarse la singularidad de *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura* para la que fue redactado “Mis caminos convergentes” como pórtico de uno de los dos números monográficos que la revista dedicó a estudiar y a antologar la obra de Crespo (el nº 97 de la revista y el nº 15 de la serie documental *Suplementos*, en junio de 1989). Amén del papel que estas publicaciones suponen en el reconocimiento a la trayectoria del poeta, podría verse en ellas un síntoma de afinidad entre la poética crespiana y una de las líneas intelectuales que convergen en *Anthropos*: la hermenéutica simbólica<sup>332</sup>. El subtítulo del monográfico, que califica a la labor crespiana como “Una poética de la metamorfosis cultural”, podría interpretarse en este sentido.

En relación con este planteamiento, parece que otro factor importante en la nueva recepción de Crespo fue el arraigo en la Universidad de Barcelona —en la que Crespo impartía sus clases a su regreso a España— de los postulados hermenéuticos de G. Durand, y, por extensión, de los temas y métodos del Círculo Eranos que este teórico de la simbología y la hermenéutica supo plasmar en el Centro de Investigación sobre lo Imaginario, el CRI de Grenoble. En torno al profesor Alain Verjat se creó en Barcelona, a mediados de los años 80, el G.R.I.M. (Grup de Recerca de l’Imaginari i Mitocrítica), vinculado al CRI de Durand, que en marzo de 1985 convocó el *Col.loqui internacional sobre els valors heurístics de la figura d’Hermes*, en el que se intentaba actualizar el simbolismo de esta figura mítica como modelo de análisis de la realidad y como alternativa de discurso cognitivo.

La maduración de las ideas de Crespo sobre el símbolo poético coincidió con lo favorable del clima intelectual de esos años en la universidad que lo acogía. Subrayemos la idea de *coincidencia*; no pretendemos evaluar hasta qué punto las ideas que florecen en torno al GRIM influyen sobre Ángel Crespo, puesto que nunca

---

<sup>332</sup> Una rápida vista de los autores a los que *Anthropos* había dedicado números monográficos durante los años 80 confirma esta apreciación. Muchos de los nombres que figuran en la lista han sido tenidos en cuenta en la redacción de esta tesis: Eugenio Trías (nº 4, 1981), Emilio Lledó (nº15, 1982),

se vinculó directamente al grupo. Ausente de España desde 1967, fue desde Puerto Rico desde donde se introdujo en el estudio de la tradición hermética y simbólica, a las que se refiere<sup>333</sup>, sin aludir en ningún caso a la sistematización epistemológica llevada a cabo por Durand.

Hay pruebas, sin embargo, de que Crespo, conoció y valoró positivamente la labor del grupo. La más evidente es la reseña publicada en *Diario 16* (24 de agosto de 1989) sobre el volumen colectivo editado por Alain Verjat y titulado *El retorno de Hermes. Hermenéutica y Ciencias Humanas* (Barcelona: Anthropos, 1989). De los planteamientos de Durand, Crespo extrae sus propias conclusiones y los contrapone a las de los teóricos de la posmodernidad, también en boga a finales de los años 80<sup>334</sup>

---

Raimundo Panikkar (n° 53-54, 1985), Andrés Ortiz-Osés (n°57, 1986) María Zambrano (n° 70-71, 1987), Fernando Pessoa (n° 74-75, 1987).

<sup>333</sup>Según puede leerse en *Los trabajos del espíritu* (1999), ya en los años 70 Crespo se documenta sobre la alquimia, saber que —como Durand— alaba en tanto que modelo de ciencia natural no desgajada de la esfera del espíritu, y que estudia con vistas a tenerlo en cuenta para el análisis de la poesía de Jorge de Sena. Con fecha 13 de marzo de 1978, Crespo escribe en su diario: “Acabo de leer dos libros sobre Alquimia de muy diferente carácter. *Alquimia*, de Titus Brukhardt, me parece una obra seria, pero elemental, en la que enfoca la ciencia alquímica como un camino de perfección, del que parece excluida la consecución de otro oro que el espiritual. *El tesoro de los alquimistas*, de Jacques Sadoul, muestra más riqueza de datos y se orienta a la demostración, mediante documentos históricos, de que la transmutación de metales en oro, se ha producido un número relativamente grande de veces. En todo caso me interesa este contacto no materialista con la naturaleza mucho más que las ciencias positivas de nuestros días, que han sacado a las ciencias físico químicas del campo de las ciencias del espíritu y que tratan de dominar a la naturaleza sin entenderla, sin penetrar en la esencia espiritual del mundo. De ahí que los científicos actuales —por ignorancia o por complejo de inferioridad— sean los peores enemigos del humanismo; y la paradoja de que sean los más favorecidos, puesto que nosotros somos capaces de comprender el sentido de sus investigaciones, mientras ellos son incapaces de entender nuestra actividad. No cabe duda de que lo que la ciencia ha ganado en exactitud lo ha perdido en profundidad: es pura especulación fenomenológica [sic] sin el menor rasgo de belleza estética y con muy poco, si algo, de metafísica. De ahí el retroceso del arte puramente matemático y técnico durante los últimos años, y el interés por el arte mágico y las artes mágicas, pues el hombre está necesitado de belleza gratuita y, sobre todo, de belleza en la que sentirse implicado” (Crespo 1999: 200-201).

Por otro lado, con fecha 3 de septiembre de 1979, Crespo se declara decidido a interesarse por Carlos Castaneda, tras la lectura de los *Seis ensayos heterodoxos* de Giménez Frontín, obra por la que declara gran admiración. El interés por Castaneda surge desde un claro *parti pris* que le hace prever una afinidad con las propias ideas: “en cuanto a su estudio sobre la obra de Castaneda, procuraré leerla cuando caiga en mis manos. Me interesa porque yo también creo en la “otredad”, como dice feamente Octavio Paz, y creo que la poesía es la heredera auténtica — cuando es verdadera poesía y no ejercicio retórico— de la antigua ciencia que tantos hombres reciben pero que en el fondo, no es más que un intento victorioso de descubrir el otro lado de las cosas, lo esotérico. Creo que por eso se habla de mi realismo mágico. Porque yo tampoco busco esa verdad más allá de este mundo ni la busco en lo que la gente llama extraordinario, sino en todo, sea aparentemente pequeño o grande”(Crespo 1999: 330)

<sup>334</sup> Son palabras de Crespo, en el trabajo que venimos comentando: “Durand atribuye al mito un papel fundacional en la historia de la cultura cuando afirma entre otras cosas, que la literatura, como la música se calcan sobre el tiempo intemporal del mito, y ello de tal modo que la primera es creadora de

(en relación con la caída del comunismo y la polémica acerca del *fin de la historia*). Considera la obra comentada como representativa de “los presupuestos y a la práctica de la hermenéutica de carácter hermético que está haciendo escuela actualmente en la Universidad de Barcelona”, y que redundaba en “una positiva renovación de la crítica literaria que se viene escribiendo entre nosotros”.

#### ***1.4. Las cenizas de la flor y “Mis caminos convergentes”. Paralelismos entre el pensamiento poético crespiano y la hermenéutica simbólica.***

Los artículos incluidos en *Las Cenizas de la Flor* fueron escritos entre 1979 y 1986, pero, excepción hecha de los pocos difundidos originariamente en el suplemento “Libros” de *El País*, la mayoría vieron la luz en publicaciones de ámbito mucho más restringido: los más, en *La mujer barbuda*, suplemento literario de *La voz del Tajo*, de Toledo; en *Cal*, de Sevilla, la *Gaceta Conquense*, etc. El carácter misceláneo y asistemático de la obra no impide reconocer el alcance del pensamiento poético del Crespo maduro, cuyos postulados, como veremos, se muestran a menudo coincidentes, con los de la hermenéutica simbólica<sup>335</sup>.

##### ***1.4.1. Necesidad de superar la división en el seno de las ciencias humanas***

Para empezar, la proximidad que nuestro autor concibe entre filosofía y poesía atañe a su raíz común, anterior a la escisión entre mito y logos, es decir, entre *tradición* —en el sentido que, enseguida veremos, le da Durand— y *filosofía*, con la connotación de racionalismo que el término adquiere desde el principio en Occidente. Su identidad se hace patente, “sobre todo, en los aspectos metafísicos y

---

la realidad, no imitadora de la realidad. De ahí —o así parece— que la única manera de evitar el colapso de la civilización occidental que hacen temer los estudios sobre la llamada “posmodernidad” sea, al contrario de lo que piensa J.F. Lyotard, la reactualización de los mitos que la originaron”.

<sup>335</sup> Para mostrar los paralelos entre el pensamiento de Crespo y el que se relaciona con el círculo Eranos, a través de Durand, tendremos muy presente el volumen colectivo *El retorno de Hermes* (en adelante, Verjat ed. 1989) a cuya reseña por parte de Crespo acabamos de hacer referencia en el epígrafe anterior. No debe perderse de vista las fechas de primera publicación de los artículos de *Las cenizas de la flor* (1987), todos ellos al menos tres años anteriores a la compilación de Verjat.

gnoseológicos, más que en lo lógico y en lo ético” (Crespo 1989: 30), de ahí que, hoy por hoy, esa identidad sea más evidente desde el punto de vista del pensamiento oriental:

Las filosofías no occidentales han despertado en mí, especialmente durante los dos o tres últimos lustros, un gran interés en la poesía oriental, y a través de ellas en las religiones, y vuelta a la metafísica y a la poesía. De manera que, aunque puedan parecer muy distintos, se trata de varios caminos que convergen en un centro, que es el fenómeno poético como medio de conocimiento no lógico ni erudito —y sin excluir a ninguno de ambos—, sino de conocimiento desde la asimilación de la realidad para consustanciarse con ella.

(Crespo 1989: 30)

Según la útil introducción de Luis Gargalza (1989) al pensamiento de Durand<sup>336</sup>, el pensador ginebrino opone filosofía y tradición “como dos sistemas antitéticos de totalización del saber, difícilmente reductibles entre sí, si bien el primero procede de la deformación y desfiguración del segundo”. La tradición representaría el pensamiento más antiguo, basado en el conocimiento simbólico y en la no-distinción entre el hombre y el cosmos<sup>337</sup>. La filosofía es una forma de pensamiento posterior, nacida de la reacción contra la tradición. Lo que Durand denomina “filosofía occidental” se concreta en “la represión y desligazón total del mito” y “el establecimiento de una ruptura o separación entre el yo pienso y las cosas pensadas, entre subjetividad y objetividad, con lo que instaura un dualismo de base en el que queda atrapada” (véase Gargalza 1989: 133). Precisamente “el rechazo radical de cualquier dualismo constituye el punto de partida del pensamiento filosófico [y] antropológico de Gilbert Durand”, según puntualiza Verjat; “de la negación del dualismo nace la actitud de no reconocer más que una sola ciencia del hombre, frente a las múltiples ciencias humanas, que integre todas las culturas y todos los campos

---

<sup>336</sup> Luis Gargalza, “La gnosis de Eranos: G. Durand” (en Verjat, ed., 1989: 132-145)

<sup>337</sup> He aquí un fragmento elocuente del propio Durand, *Ciencia del hombre y tradición. El nuevo espíritu antropológico* (Barcelona: Paidós 1999; 1ª ed. en francés 1979): “La figura del hombre tradicional no distingue, no *quiere* distinguir el yo del no yo, el mundo del hombre, mientras que toda la pedagogía del mundo occidental se afana en separar el mundo y el hombre, en separar, mediante un doble deseo de angelismo y objetividad el “yo pienso” de las cosas pensadas. Este dualismo es la gran estructura “esquizomorfa” de la inteligencia occidental, y está, por otra parte, siempre ligada al totalitarismo y la intolerancia de una ideología monista y monopolizante”

del saber”<sup>338</sup>. Esta actitud ha dado lugar al “nuevo espíritu antropológico, que puede definirse como ecumenismo científico y que da radicalmente la espalda a la estrechez de miras del positivismo” (véase Verjat 1989: 12-13)

En una línea semejante de ecumenismo se sitúa nuestro poeta cuando, en *Las cenizas de la flor*, se pregunta si “no es hora ya de que vayamos pensando en la definición general de la ciencia de las ciencias, del conocimiento del conocimiento, de la sabiduría, en suma, capaz de armonizar tantos miembros dispersos” (Crespo 1987: 51). Se trataría de paliar una de las “consecuencias desastrosas” de las doctrinas positivistas del siglo XIX: “la injusta y drástica división de los conocimientos humanos en dos campos que no tardaron en ser considerados antagónicos —el de las ciencias positivas, del que podía esperarse todo, y el de las humanidades, de las que nada digno de tomarse en cuenta podía ser esperado”(Crespo 1987: 123).

El interés de Crespo por la filosofía pasa, pues, por una crítica del racionalismo, que apunta ya al que se considera su primer mentor. Contra el “rebelde discípulo Aristóteles”, defiende la pervivencia de Platón porque éste “se deja seducir por el misterio, por lo esotérico y esto es lo que amamos los poetas, y lo amamos porque en el misterio es donde reside la verdad de la verdad. Los poetas amamos, pues, a la filosofía que no desdeña lo misterioso, es decir, a la filosofía no pragmática, no demostrativa, no institucionalizada, y en consecuencia, amamos como Platón, a la analogía, a las correspondencias a las hipótesis y a las utopías. Pues ellas son el origen y la fuente de todo saber humano”(Crespo 1987: 43).

Asegura Gargalza que, frente al estructuralismo, enraizado en la filosofía occidental formalista, “la hermenéutica de Durand se presenta como una actualización de la sumergida tradición” (Gargalza 1989: 133). Ello supone, implícitamente, la recuperación del espíritu como mediador hacia un horizonte de

---

<sup>338</sup> “Los excesos de reduccionismo condenan a las ciencias humanas a perder al hombre por el camino, a trocarle por los esquemas vacíos de los formalismos o por el absurdo de la explicación causal. [...]Nuestro siglo XX está obsesionado con las ciencias del hombre, como impulsado por una nostalgia o remordimiento, pero impotente, no puede sino diseccionar el cadáver a grandes golpes de experimentalismo psicológico, de pansexualismo más o menos adornado con las plumas de la lingüística, de factores sociológicos dominantes —y contradictorios— y de análisis históricos o económicos” (Durand 1999: 11-12)

sentido que no se agota en el significado de los signos. Con la misma finalidad —y en aras del “ecumenismo científico” antes aludido—, Crespo se enfrenta en “La mentalidad de la época” (Crespo 1987: 23-25) al materialismo contemporáneo incidiendo en la idea de que no es el amor a la “verdad objetiva”, sino la malsana comodidad del prejuicio lo que impide afrontar la verdad del espíritu:

“Las frases hechas son muy peligrosas porque, como ya están hechas, no tenemos que pensar para hacerlas[...] en muchos casos invitación a la autocomplacencia, pues ¿por qué vamos a preocuparnos por las verdades y las insinuaciones de la poesía, si parece que nuestra época no se ocupa de ellas porque ésa es su mentalidad? ¿Y por qué es esa —si lo es— y no otra ?[...] ¿Y por qué vamos a preocuparnos del espíritu si eso no está de acuerdo con la mentalidad de nuestra época? Es decir, ¿qué necesidad tenemos de pensar y valorar por nuestra cuenta?”

(Crespo 1987: 25)

#### ***1.4.2. Angelología medieval y vindicación del Espíritu***

Para reivindicar el conocimiento simbólico, tanto Durand como Crespo, desde sus respectivos puntos de partida —y con propósitos distintos —, intentan comprender el proceso histórico mediante el cual se consumó la disyunción entre pensamiento lógico y simbólico. Es curioso como, incluso refiriéndose a pensadores diferentes, la valoración del pensamiento medieval anterior al triunfo definitivo del aristotelismo hace hincapié en la angelología, es decir, en la forma medieval de la razón hermética. La figura del ángel fundamentaba la posibilidad de un conocimiento trascendente por parte del ser humano: es el mediador entre lo Absoluto divino y el entendimiento relativo de las almas individuales. Los de Maimónides son celebrados por Crespo y los de Avicena, por Durand. Según este pensador, la negación de la existencia de ángeles por parte de Averroes —y la conversión del cristianismo al averroísmo<sup>339</sup>— fue la *catástrofe del siglo XIII* y la verdadera raíz del positivismo materialista<sup>340</sup>:

---

<sup>339</sup>Dicha conversión se concreta en la eliminación, por Tomás de Aquino, de la ontología de los intermediarios y la negación de una imaginación independiente de los sentidos: “Cuando Tomás de Aquino asigna a cada individuo un intelecto agente, pero sin que este intelecto sea una entidad separada, en este momento queda rota la relación inmediata del individuo con el mundo divino. Rota esa relación que sin intermediario terrestre garantizaba la autonomía de la individualidad espiritual, la autoridad de la iglesia reemplazaba a la norma personal” H. Corbin (cit. Ortiz-Osés y Lanceros, dir.: 254, nota 5). Según Durand, la victoria del averroísmo, permitirá, “en primer lugar, que la física de Aristóteles se imponga como conocimiento precientífico de un mundo de la *res* separado del mundo de

Sin duda, dogmáticamente, ninguna iglesia puede tolerar con facilidad el derecho reconocido por el neplatonismo avicenizante, de que cada individualidad espiritual posea una “Inteligencia agente separada, su Espíritu Santo, su *Señor Personal*, que la une al Pleroma sin otra mediación”<sup>341</sup>, lo que permitiría, según el célebre versículo de Corán, “conociéndose a sí misma, conocer a su Señor”. Esto sería arruinar la utilidad misma del clero, al terminar con el monopolio de mediación que se atribuye. Se comprende pues que, contra el avicenisismo, como antaño contra la gnosis, los teólogos —y Tomás de Aquino el primero— separen cuidadosamente la función completamente humana del conocimiento de la Revelación, cuyo manejo e interpretación es dominio reservado a los clérigos, mientras que para la mística —y especialmente la mística islámica— el Ángel Gabriel, el Ángel de la humanidad, es indisolublemente ángel del conocimiento y de la Revelación”

(Durand 1999: 22-23)

Según Durand, la clave del “genial mensaje platónico de Avicena” es la mediación de los ángeles. Gracias a ellos, “lo que constituye el mundo de los hombres y de la naturaleza no es en ningún modo un mixto psicológico entre forma y materia, como en el aristotelismo, sino la “procesión” de los Donadores de formas a partir de una Misericordia primordial, la procesión de los Intercesores celestiales —los Ángeles— que ordenan la materia por medio de las formas procedentes de los Imperativos del Ser” (Gargalza<sup>342</sup> 1989: 135).

---

las *voces*[...]lo que permite a Guillaume d’Auvergne, después a Siger de Bravant y a Ockham esbozar los grandes rasgos del “positivismo” occidental. Pero sobre todo, la adopción por Occidente del modelo averroísta impedirá a la reflexión sobre el hombre —es decir a la reflexión sobre el hombre órfica y platónica— todo acceso directo a la trascendencia. La desfiguración primera y fundamental del hombre occidental consiste en ese primer movimiento de la filosofía del siglo XIII que *prohibe* ser figura sin intermediario de Dios, o incluso ser figura segunda de esa “figura” mayor que es todavía el Cristo de la *Imitatio*. (Durand 1999: 21-22)

<sup>340</sup> “Desde el siglo XIII, los juegos míticos de Occidente están terminados: los tres grandes mitos —en el sentido trivial de la palabra— ideológicos que alienarán la figura del hombre están planteados: el ideal de la ciencia profana “separada”, o, como se la llama, “positiva”, “objetiva”, el ideal de la vinculación del ser y el valor con los principios de la historia y el ideal recíproco de la segregación de lo sagrado y los valores culturales en una casta clase o sociedad privilegiada.

Ahora bien, [...], la filosofía de Occidente, cuando se ha querido reformadora o revolucionaria, no ataca más que a uno de los tres grandes dogmas que la constituyen, teniendo buen cuidado de no atacar a los otros, considerados tanto por conservadores, como por reformadores, tanto por reaccionarios como por revolucionarios, como dogmas intangibles. [...]Todas las llamadas “reformas o revoluciones de Occidente han jugado siempre al juego que se podría llamar de las “tres bazas” mayores de la psique occidental. Con mucha frecuencia, el “juego” no ha hecho más que cambiar de manos. Preeminencia del hecho, preponderancia de la historia, supremacía de un casta clerical, tales son los tres motores del destino fáustico de Occidente” (Durand 1999: 25).

<sup>341</sup> Durand cita y comenta en este pasaje textos de H. Corbin; en concreto, *Historie de la philosophie islamique*, París: Gallimard, 1964.

<sup>342</sup> El autor se remite a Gilbert Durand, *Eranos Jarbuch*, 1965, 34, p. 321

Por su parte, a Crespo le parece seductor que la *Guía de Perplejos* considere que “las fuerzas de la naturaleza son ángeles, y que estos ángeles y los demás solían aparecerse a los profetas —todos los cuales eran necesariamente poetas— bajo apariencia humana, lo que quiere decir que se les aparecían tal y como los dioses del paganismo, que en ocasiones son esas mismas fuerzas naturales eran representados por los poetas griegos y romanos”<sup>343</sup>. Se detiene Crespo en que, para Maimónides, “nuestra imaginación es un ángel y nuestro intelecto es un querubín” y se pregunta “¿a cuál de los dos llamaría Sócrates su *daimon*, al ángel o al querubín?”

Los ángeles, en ambos casos son imágenes simbólicas mediante las que se afirma la existencia de un “Espíritu Santo mediador entre el alma humana y el Pleroma Celeste, entre Trascendencia e inmanencia”. Él sería depositario del Sentido al que se dirigen la intuición y a la invención poéticas y, por ende, legitimaría a ambos órganos como medios de conocimiento. Averroes, al negar la existencia de ángeles “reduce el Intelecto Agente a un simple poder de abstracción, limitando con ello el poder natural de conocimiento al campo de la inmanencia, de la que sólo se podrá escapar por la interpretación dogmática de la Revelación. La *escisión* de razón y fe, de lo sagrado y lo profano queda así consumada. Y, paralelamente, queda consumada la ruptura entre tradición y filosofía racionalista. De resultas, “la otra filosofía, la que continuaba apegada a la tradición, se convierte en filosofía oculta[...] continuando su curso subterráneamente, por los márgenes de la cultura, en la más absoluta indiferencia hacia lo que ocurre “en la superficie” (véase Gargalza 1989: 135).

### ***1.4.3. Por la tradición oculta, hacia la conciencia mítica***

En su autobiografía literaria y espiritual Crespo alude a su propio proceso de recuperación del punto de vista de la tradición, entendida como visión de mundo superadora de la dicotomía entre mito y logos. “Durante los últimos decenios” —dice

<sup>343</sup> La reflexión de Crespo sobre los ángeles de Maimónides y los dioses grecorromanos sugiere mucho sobre la génesis de sus propios dioses: “En *El aire es de los dioses* dirijo la mirada hacia esos númenes que son las potencias inteligentes, pero no omniscientes, de la naturaleza, pero sobre todo, del conocimiento”(de “Mis caminos...”, en Crespo 1989: 28)



en 1989— “he tratado de profundizar una serie de respetabilísimos conocimientos que explican al hombre fundándose en esa tradición”, a la cual se accede desde el estudio de los platónicos renacentistas (Crespo 1989: 28).

Haciendo abstracción de los cultivadores de la tradición oculta, la historiografía al uso ha potenciado la imagen de un Renacimiento fascinado por la aplicación del método geométrico al análisis de la naturaleza en una dirección que llevará a la subordinación de la filosofía a la ciencia y a la disyunción, primero, entre *res cogitans* y *res extensa* (Descartes) y, más tarde, entre el fenómeno y el noúmeno incognoscible<sup>344</sup>. Crespo descubre un Renacimiento eclipsado, distinto del que actualiza “una larga serie de conceptos que la cultura oficial suele brindarnos como los únicos verdaderamente renacentistas”<sup>345</sup>. Ese otro Renacimiento “revivió y vivificó una importante corriente espiritual de carácter esotérico en obras tan fundamentales como las de Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, Giordano Bruno y tantos otros”. Dichos pensadores, según Crespo, “manifestaron un gran entusiasmo por el hombre, pero no por el hombre en acto —como se nos quiere hacer creer—, sino por el hombre en potencia. Creían haber descubierto la manera de restituir a la humanidad un cúmulo de conocimientos que le permitirían armonizarse, con un universo que el ascetismo medieval había despreciado (aunque no, ni mucho menos, toda la cultura medieval) y que le devolvería su verdadero puesto en el cosmos”(Crespo 1989: 28). El descubrimiento de esta línea sapiencial le supuso al poeta “la frecuentación de los presocráticos, de muchos de los cuales es herencia y

---

<sup>344</sup> “La segunda catástrofe de Occidente se sitúa en la corriente objetivista, surgida de los movimientos “reformadores” que, de Galileo a Descartes, oficializa los dualismos constitutivos de la filosofía occidental: mundo sagrado separado del mundo profano, cuerpo separado del alma, *res extensa*, separada de la *res cogitans*. [...] “Los filósofos” del siglo XVII, y especialmente los del XVIII, consolidarán los cimientos del pensamiento occidental moderno reduciendo poco a poco lo sagrado a lo profano, la *res cogitans* a la *res extensa*, y oficializando así una visión mecanicista y determinista del universo, donde el hombre se encuentra alienado, reducido a un simple epifenómeno del objeto-todopoderoso”(Durand 1999: 27-28)

<sup>345</sup> Sobre esta versión estereotipada del Humanismo, escribía Crespo en su diario, con fecha de 25 de septiembre de 1971: “Siempre he sido frío ante la cultura renacentista, sin negarme a reconocer su grandeza. Y cada vez soy más consciente de por qué. Primero, me indignaba que el arte y la cultura renacentista hubiesen impuesto unos modelos que despreciaban los mejores y bien probados recursos de sus antecesores medievales; luego, que ese arte fuese tan a la medida para su aceptación — y no para su comprensión profunda — por parte de los incultos ilustrados de nuestra sociedad, de esos mismos que en su nombre y en el de sus herederos, han despreciado al arte y a la literatura más auténticamente contemporáneas”(Crespo 1999: 79)

compendio Platón, y de la tradición filosófica y teológica hermética que —cuestiones de nombres aparte— acompaña al platonismo y lo continúa, y es la que explica la verdadera tradición espiritual —y, por supuesto, poética— de Occidente, ya desde una óptica religiosa (pero nunca eclesiástica), ya desde un punto de vista profano (pero nunca político)” (Crespo 1989: 29).

Este camino de búsqueda no sólo aporta luz nueva a la comprensión de la cultura occidental, sino que ofrece acceso a un espacio intercultural, antropológicamente más amplio:

“Cuando un poeta logra levantar el penúltimo velo, más tupido que los anteriores y menos que el siguiente, conoce que por cima de cuanto le ha transmitido la cultura a la que pertenece, hay una inmemorial tradición que subyace a todas las culturas, y que se refiere como término ideal y real a un tiempo, no a un más allá situado en posibles empíreos, como a una realidad otra que se halla latente en lo cotidiano, en nuestro medio y que sólo las palabras pueden iluminar tratando de producir una síntesis entre lo racional y lo intuitivo

(A. C., “Entre el temor y la esperanza. Notas acerca de mi poesía” *El periódico*, sábado 21 de abril de 1990).

Crespo propone como “ciencia de las ciencias”, unificadora de los saberes dispersos, a la poesía “—ya en prosa, ya en verso—”. Como ejemplos eximios de síntesis poéticas, señala a “las visiones del mundo de Lucrecio, de Virgilio, de un Dante, de un Ariosto, de Cervantes y de Milton, tan distintos entre sí pero tan abiertos, todos ellos a una visión totalizadora y unitaria de la realidad”(Crespo 1987: 51). Esta capacidad de síntesis le viene al discurso poético de situarse más allá de cualquier verificación lógica. Es más, desde el punto de vista del pensamiento corriente, el mundo poético es mentira: “La mentira veraz”, como se titula uno de los artículos de *Las Cenizas de la Flor* (Crespo 1987: 119-120): “¡Qué cantidad de mentiras verdaderas —exclama Crespo— han contado los poetas de todas las culturas y de todas las religiones!”. Son “mentiras veraces”, pues “nos impelen hacia la verdad porque es ella quien las inspira”; “la mentira poética —es decir, toda verdadera poesía— está inspirada por el deseo de la verdad” (Crespo 1987: 119) Asiente, con Rudolf Steiner, en que «la mentira reside en el corazón del lenguaje» y en que «el lenguaje es el principal instrumento de la negación del hombre a aceptar el mundo tal y como es». Pero, con Nietzsche, le responde que “el genio del hombre es

362

su capacidad de mentir, porque es un inventor de experiencias que ni él ni la humanidad han tenido”. Así, “que el lenguaje se niegue a aceptar el mundo tal y como es significa [...] que es, cuando tiene corazón, un instrumento para la superación de las apariencias, del supuesto ser del mundo; y ello porque el hombre se resiste a aceptarlo —y aquí de Nietzsche— tal y como es, o parece ser según los datos de nuestros sentidos y de nuestra todavía escasa experiencia intelectual” (véase Crespo 1987: 119-120).

La mentira poética, por lo tanto, es veraz en cuanto órgano de conocimiento simbólico, que se manifiesta en su capacidad de proponer un límite utópico. Según opinión de Gilbert Durand<sup>346</sup> “la obra de arte —la obra literaria en particular— [...] es una llamada hecha al hombre por alguna Lejanía que le sobrepasa para que triunfe de su destino perecedero y mortal. El artista alumbra una utopía y una acronía esenciales para el corazón del hombre, lo que realiza uno sólo sin renegar de su corazón ni de sus alegrías, ni de sus sufrimientos sagrados eleva poco a poco toda la humanidad hasta aquella dignidad absoluta que canta, tanto en la existencia como en la historia, nuestra única esperanza” (Durand 1989: 48). Cabe, pues, concluir con Crespo que “no nos queda, pues, más salida que la de la verdadera poesía, la de esa sublime mentira en la que la verdad se refleja, inaprensible pero innegable, como en un mágico y huidizo espejo” (Crespo 1987: 120).

Crear mentiras inspiradoras de la verdad, dejarse seducir por la llamada de esa “Lejanía”, exige una concienciación por parte del poeta que le sitúa en las antípodas de toda ingenuidad respecto al lenguaje. Por un lado —según hemos citado ya más arriba— se da cuenta de que “sólo la palabra puede iluminar” “la realidad otra que se halla latente en lo cotidiano” mediante “una síntesis entre lo racional y lo intuitivo”. Por otro lado, “se da también cuenta de que las palabras de la tribu —de todas las tribus— han sido amaestradas para que mientan”<sup>347</sup> —entendiendo ahora por “mentir”, negar Belleza y Verdad en aras de una concepción pragmática de lo real. Esa conciencia produce el temor de “entonces estar colaborando, sin habérselo

<sup>346</sup> Gilbert Durand, “La creación literaria. Los fundamentos de la creación” (en Verjat ed. 1989: 20-48).

<sup>347</sup> Recuérdese que, bajo este postulado, el poeta se enfrentaba al legado lingüístico constitutivo de la memoria en el “Segundo Libro de Odas”.

propuesto, con los traficantes de esos fantasmas a los que los menos avisados llaman realidad”<sup>348</sup> (de “Entre el temor y la esperanza”, 1990).

Las “mentiras veraces” y salvíficas sólo pueden construirse después de haber reconquistado (tras la mallarmeana purificación) un “lenguaje con corazón —no el puramente referencial e inanimado—”, que sea en sí mismo una “invención poética”. Ello significa retrotraer el enunciado poético al estadio mítico, habida cuenta que, en la concepción durandiana —coincidente con la tantas veces citada de Cassirer—, el mito es tanto un relato como una conciencia primigenia del lenguaje. En efecto, el hermeneuta ginebrino concibe el mito como “la primera emergencia de la conciencia, el comienzo de la derivación cultural en que se actualiza la naturaleza humana, el surgimiento de la “diferencia” constitutiva de lo humano. Así, pues, “siendo un *discurso último* que lleva a cabo la primaria interpretación vivencial de hombre y mundo, el mito viene a instaurar la *significación afectiva* en la que enraíza todo posterior despliegue de sentido<sup>349</sup>, sea en el lenguaje natural, en el artístico, en el científico” (Gargalza 1989: 140)

Las apreciaciones de nuestro poeta en torno al mito, contemporáneas de *Ocupación del Fuego*, son sorprendentemente coincidentes, desde un plano vivencial, con la

---

<sup>348</sup> La respuesta de Durand al temor expresado ahora por Crespo es clara, partiendo de la misma reflexión sobre el carácter comunitario del lenguaje: “Cada palabra del léxico tomada por el poeta estalla en bengalas de sonoridades y de sentido que son creaciones. Si todo escritor no se impone un ritmo —la barra de medida del compás del músico— la menos le da un estilo: el estilo es más que el hombre, es el movimiento de un deseo que sobrepasa al hombre. Es este movimiento de escribir y de leer el que finalmente organiza el sentido a partir de las mediocres “palabras de la tribu”. De otra manera la literatura no sería más que una monótona repetición. La creación literaria, es, pues, creación de sentido; ella infunde en las palabras fijadas y en los mecanismos sintácticos una sangre nueva que metamorfosea su sentido. Una lengua natural no existe de manera preestablecida como un código programado de una vez por todas. El Diccionario, en su majestuosidad es una trampa: una lengua existe primero por sus poetas y sus escritores. Ellos son los faros que alumbran la ruta del lenguaje, que abren nuevos caminos” (Durand 1989: 41).

<sup>349</sup> “Toda palabra —incluso la más sagrada, la de las revelaciones religiosas, hasta la más iniciática— se dice en la lengua de todos y de cada uno. Pero el impulso del sentido contenido en el léxico desborda impetuosamente las circunvoluciones del discurso. ¿No se ha reflexionado bastante sobre el sentido de la “traducción”? Ciertamente, como dice Lévi Strauss, en el mito es donde la traducción es más limpia y no corre el riesgo de convertirse en traición. Pero ¿no se ha reparado suficientemente en que toda lectura es una traducción, como toda escritura es una transmutación que recoge, a menudo inconscientemente en mi léxico totalmente subjetivo, las palabras escritas por el autor... y el mismo autor, creyendo escribir, no ha hecho más que traducir? El que escribe, a menos que sean albaranes o facturas, ¿no inaugura cada vez esa liturgia que es el acto de traducir, en honor del sentido las insignificancias de los lugares, monumentos, personajes o léxicos? Traductor, a la escucha de un imperioso e imperativo dictado, traductor que es siempre el exegeta de los grandes misterios de nuestras alegrías y de nuestras angustias, traductor que es transfigurador” (Durand 1989: 45).

explicación durandiana. Así, cuando Xavier Martí le pregunta en una entrevista si la poesía es más metafísica y mitología que realidad, Crespo responde, taxativo:

“No, en absoluto. La realidad aparece en principio, como algo incomprensible, que carece de significado. Sólo la creación del mito, la elevación de ciertos aspectos de esa realidad le dan sentido. El mito y el símbolo es un intento por dominarla y, por lo tanto, el primer método de exploración del conocimiento de la realidad. Si un símbolo y un mito no se basan en ella ¿en qué se pueden basar, si la realidad no nos envuelve, sino que formamos parte de ella?”

(Martí, X., “Entrevista a Ángel Crespo” en *El independiente*, nº 58, jueves 16 de mayo de 1991).

En otra entrevista concedida a *Cuadernos del Sur* se refiere al papel integrador que, en su propio desarrollo espiritual había desempeñado el descubrimiento del mito:

“A mí me desconcertaba lo que veía alrededor, mira, llegaba a comprender lo lejos que estaban las estrellas, los millones de años luz... pero no eran más que datos físicos, no eran morales; y pasaba que el hombre, dentro de la naturaleza era una cosa absurda, como separada, hasta que me di cuenta que la mitología comprendía la naturaleza como algo lleno de vida, y me fui integrando como una parte de esa realidad. La mitología me ayudó a resolver esa contradicción entre mi deseo de existir y mi miedo a la existencia”.

(García, C., “La poesía como iluminación de la oscuridad”, *Cuadernos del Sur*, Córdoba, jueves 21 de marzo de 1991).

Al ser un discurso último con relación a cualquier otra explicación, “el mito se sitúa más allá de la relatividad del lenguaje y se convierte en metalenguaje —en el sentido de Lévi-Strauss— o, en “protolenguaje” —según la terminología de Ortiz-Osés— dentro del cual tiene lugar “el sistema último de integración de los antagonismos que son irreductibles a cualquier otro tipo de logos”. En palabras del propio Durand, el mito es “un relato fundador[...]en el que se constituye la tensión antagonista fundamental a todo desarrollo de sentido”<sup>350</sup> y contiene la proyección en el aspecto imaginario del desgarrón (entre naturaleza y cultura, entre eros y logos) en el que el hombre yace (véase Gargalza 1989: 140-141).

La letra del texto adopta el carácter de un significante simbólico por medio del cual se amplifica el sentido. El mito puede ser, en consecuencia, interpretado como

un modelo del lenguaje que escaparía a la concepción clásica del estructuralismo: la forma de su alineamiento diacrónico, no es independiente de su fondo semántico, sus elementos “no tienen sólo un valor posicional o relativo a los demás, sino una “densidad semántica”, una pregnancia simbólica que se evapora ante una descomposición en fonemas o morfemas” (Gargalza 1989: 142). En definitiva, “el mensaje del sentido, si pasa por el texto está siempre fuera del texto, más allá de la escritura. La escritura no es entonces más que una innovación ritual de este más allá” (Durand 1989: 42). Por ello —afirma uno de los aforismos crespianos— “el verdadero mundo de la pintura es invisible; el de la música inaudible; el de la poesía, inefable” (Crespo 1997: 66)

#### ***1.4.4. Poesía y conocimiento simbólico. El arquetipo de Hermes***

Una vez aclarado que el mito es la primera manifestación del sentido de la realidad en el hombre, debemos preguntarnos cómo se articula en la forma del conocimiento que llamamos tradicional: qué se conoce sobre el fundamento del mito y cómo se expande y madura dicho conocimiento. Durand en *Ciencia del Hombre y tradición*<sup>351</sup> intentó formular las bases epistemológicas del conocimiento tradicional, como fundamento y método del “nuevo espíritu antropológico” y por oposición al saber lógico racionalista.

En primer lugar, hay que advertir, como puntualiza Gargalza (1989), que la metodología hermética se funda en una concepción del tiempo muy diferente de la linealidad moderna. En la concepción tradicional, “el conocimiento del hombre comienza por el conocimiento de los dioses y de sus luchas (*polemos*), es decir, por la mitología como relato de una historia sagrada e in temporal y ejemplar, sobre la cual se modela por repetición cualquier acontecimiento histórico, sea individual o de una colectividad. Por el conocimiento de los dioses, el hombre puede llegar a conocerse a sí mismo, en virtud de las similitudes existentes entre lo humano y lo divino.” Del

---

<sup>350</sup> G. Durand, *Figures mythiques et visages de l'oeuvre* (Paris: Berg 1979, p. 29; citado por Gargalza, en Verjat 1989: 140-141)

<sup>351</sup> Primera edición francesa de 1979; citamos por la traducción española (Barcelona: Paidós 2000)

mismo modo, es “por el trabajo y por la transformación de la materia como el alquimista logra transmutarse a sí mismo, en virtud ahora de la similitud entre lo exterior y lo interior. Mitología, alquimia, astrología y medicina aparecen así como los pilares de una sabiduría tradicional que no es conocimiento directo u objetivo de una realidad exterior y ajena al hombre, [...] sino un *conocimiento simbólico* que, cual Hermes, media y reúne lo exterior y lo interior, lo inmanente y lo trascendente, la figura y el sentido” (véase Gargalza 1989: 137)

En efecto, para que, a partir de la intuición mítica, pueda articularse un conocimiento, es necesario que la mitología misma provea una figura como la del dios Hermes —cuyo nombre griego significa ‘intérprete, mediador’— y lo convierta en mensajero del cielo encargado de mantener viva la conexión entre el mundo divino y el humano. Esa figura legitima la actividad de cada alma individual, asegurando su arraigo trascendente, en oposición al desamparo que la modernidad otorga a la conciencia humana en medio del universo. Según Cirlot, (1994: 303), Hermes “representa el poder de la palabra, el emblema del verbo”, y es, para los gnósticos el *logos spermatikos* esparcido en todo el universo. Este significado es, según el simbólogo, el que recoge la alquimia, que identifica a Mercurio “con la misma idea de la fluencia y la transformación”. Añade también que “probablemente fue la alquimia la que, con sus altas especulaciones, llevó más lejos el análisis del arquetipo Mercurio”. Por el color blanco de su metal, parece un dios “decididamente lunar”, pero, como planeta Mercurio es el más cercano al sol (oro), de ahí que “el arquetipo resultante posee una doble naturaleza (dios ctónico y celeste, hermafrodita)”. “La ilimitada capacidad de transformación que se le asigna (como a todo líquido) deviene simbólica del anhelo esencial del alquimista, de transmutar la materia (y el espíritu), llevándolo de lo inferior a lo superior, de lo transitorio a lo estable”. Para el cumplimiento de estas funciones, “se atribuye a Hermes-Mercurio una ilimitada capacidad de penetración”. Así como es el dios de la interpretación, hay que subrayar que no se trata de una interpretación excluyente, pues también es el arquetipo que preside toda ambigüedad. Vernant<sup>352</sup>, lo ha verificado al analizar la coherencia de los

---

<sup>352</sup> Durand se remite a J.P.Vernant, *Mythes et pensée chez les grecs. Étude de psychologie historique*, Paris: Maspero 1969.

epítetos referidos al dios: “el bandido, el merodeador de las puertas, el que vigila en la noche, el que atraviesa las murallas, el protector de las encrucijadas, de los pasos, de las tumbas”. “Nada hay en él de fijo, estable, permanente nada de circunscrito ni cerrado. Representa en el espacio y en el mundo humano el movimiento, el paso, el cambio de estado, las transiciones, los contactos entre elementos extraños” (cit. Durand 1999: 180)

Gracias a esta riqueza de significados, la figura de Hermes, según Jung —con quien asiente Durand (1999: 175)—, proporciona “la experiencia del modo más antiguo de pensamiento, como actividad autónoma de que se es objeto” y, así la posibilidad de recuperar el primitivo pensamiento simbólico como objeto de percepción interna, como revelación de algo que se manifiesta [...] y se evidencia en su facticidad inmediata” (cit. Gargalza 1989: 135-136). La mediación de Hermes se convierte, de este modo, en fuerza *desrepresora* que ofrece al hombre la posibilidad de escapar de la dictadura racionalista y acceder “a la *experiencia del sentido* que antecede a la conciencia del yo (el cual queda así como objeto pasivo, más que como sujeto activo)” (Gargalza 1989: 135-136). “Objetivación, causalismo lógico y generalización, constituyen el gran modelo del racionalismo deductivo de toda la ciencia occidental” que deriva cíclicamente en un escepticismo, frente al cual revive, también cíclicamente, el hermetismo: en el siglo II, en el XVIII, en el XX. El conocimiento hermético propone la sustitución del determinismo causal en pro de “un principio de participación en entidades-fuerza”; concebido como sistema de “correspondencias”, “principio de mentalismo” o “de semejanza”, requiere la actuación mediadora del arquetipo Hermes-Mercurio. Este arraiga en la experiencia mental más arcaica, cuyo “principio explicativo supremo era un *rechazo del corte* entre sujeto y objeto, entre causa y efecto. La unificación se hace por la mediación de un principio energético que se revela[...] asegurando el orden del *kosmos* y su destino en la unificación del sujeto. La “nueva” ciencia<sup>353</sup>, singularizadora y subjetivante,

---

<sup>353</sup> En la línea expuesta por Durand, el artículo “Las correspondencias” de *Las cenizas de la flor* (1987: 121-129) muestra a un Crespo que se siente concernido —y esperanzado— por la búsqueda de nuevos modelos científicos capaces de superar el positivismo racionalista y enlazar con el saber tradicional: “Las ciencias de la naturaleza, han madurado tanto que sus más avanzadas y atrayentes teorías están reconstruyendo el puente que las unía a la teología y a la metafísica y que había sido destruido por el dogmatismo positivista. En la actualidad, los cosmólogos no sólo están en camino de admitir que el



necesita la revelación teofánica del principio unificador, “mediador” —Hermes en persona— para colaborar en el esfuerzo del descubrimiento” ( Durand 1999: 180-183<sup>354</sup>)

Por su parte recuerda Crespo, al recordar su etapa de aprendizaje, la temprana y ya definitiva fascinación por el portador del caduceo, cuya simbología será decisiva, como veremos, en *Ocupación del Fuego* :

La lectura de los gruesos volúmenes de esta obra [*Mitología Griega y Romana* de Gerhardt] espléndidamente ilustrada fue fundamental para iluminar las que hice de los clásicos y para ayudarme a entender la experiencia que había ido adquiriendo de los hombres y de la naturaleza. Me hizo ver la realidad a la luz de los mitos. Y recuerdo, porque nunca he tenido ocasión de olvidarlo, que el dios que más me apasionó e inquietó fue Hermes, al que he sentido entonces gravitar en mi existencia, personalizado en esa luz del crepúsculo que he tratado de captar en algunos de mis últimos poemas.

(Crespo 1989: 21)

Bajo los auspicios de Hermes se desarrolla, pues, un conocimiento holístico, basado en la similitud y analogía, las correspondencias entre lo distinto en apariencia y nuevamente unido por la actividad hermenéutica del espíritu. El simposio de Eranos de 1973 estuvo dedicado precisamente al tema de las correspondencias. Al pasar revista de sus ponencias, Ortiz-Osés (1994: 66-67) nos ofrece algunas ideas que parecen muy afines, como veremos, a las de Crespo sobre el mismo tema: “En su grado cero las correspondencias son absolutas así, entre interior y exterior, que no se distinguen en el zen-budismo, sino que conforman una unidad trascendente”, puede ser experimentada “tanto como interiorización de lo exterior, o viceversa, como

universo procede de la nada, sino también, como era de esperar, se han planteado la cuestión previa y puramente metafísica de la naturaleza del no ser. Se trata, pues de unos científicos a los que ya no se puede llamar positivistas, puesto que se enfrenta con el misterio y no con el simple desconocimiento. No sólo con el misterio de la nada, sino con el de la antimateria y con el de la creación de la materia viva a partir de la inorgánica, en la que, en consecuencia, hay que suponer un germen de vida no sospechado por los positivistas —pero sí por los alquimistas, cuya intuición les hizo creer que los metales crecían como plantas en el interior de la tierra— y con tantos otros misterios que no es caso enumerar aquí y ahora —ni yo poseo autoridad para hacerlo— y que parecen irreductibles a la razón. ¿Tendremos entonces que darle la razón a Eliphas Lévi? Pues sabido es que este precursor de la poesía contemporánea aseguró en pleno período positivista, que los descubrimientos científicos de su tiempo habían comenzado a confirmar las antiguas verdades del ocultismo . Es más, según él, por Newton se iba a Pitágoras, es decir, hacia un maestro de la metafísica que fue, al mismo tiempo, un genial y misterioso matemático” (Crespo 1987: 124)

interiorización de lo exterior”, pues “la realidad originaria es indiferente al sujeto y al objeto”. Esta idea aparece en cosmovisiones tan distantes como la del budismo zen y la mitología del pueblo Dogon, Sobre este trasfondo de pensamiento arcaico cabe situar el principio de la sincronicidad de Jung, que, a su vez, permitiría entender la conexión entre hechos físicos y psíquicos “al margen de toda conexión espacial o sucesión temporal”.

#### ***1.4.5. Poesía y conocimiento simbólico: los postulados alternativos***

Intentando ordenar la misma base tradicional *pre-filosófica*, Durand definió los postulados epistemológicos que permitirían desarrollar unas Ciencias humanas propiamente humanas, con una metodología opuesta a la lógica bivalente de las ciencias materiales<sup>355</sup>. Examinaremos brevemente dichos postulados poniéndolos en paralelo con las definiciones que Crespo da del modo de conocer propio de la poesía:

El primer postulado de Durand es el de *no-objetividad causal*, que se opone a la idea de “una historia lineal unitaria y progresiva, que encadena objetivamente los acontecimientos por una serie de causas y efectos”. Como la teoría de la relatividad ha destruido la idea de una única objetividad y un único tiempo, la noción de causalidad queda reemplazada por la *sincronicidad*, que representa un principio de coherencia a-causal. “La concepción lineal de la historia deja paso a una concepción cíclica y repetitiva, en la que el tiempo no es ya una forma a priori, sino precisamente una antinomia del espacio”<sup>356</sup>.

Una semejante concepción, contraria al historicismo, que permite reactualizar constantemente la tradición esotérica parece desprenderse de las declaraciones de Ángel Crespo en una entrevista efectuada por César Antonio Molina (1991). Cuando el entrevistador le pregunta cómo puede enfrentarse a los símbolos seculares el hombre moderno, responde que el modo es “reconociéndose y sabiéndose hombre

---

<sup>354</sup> Durand comenta –y cita con frecuencia– en estas páginas la obra de A. J. Festugière *La Révélation d'Hermès Trismégiste*, 4 vols., París 1944.

<sup>355</sup> Como venimos haciendo, seguimos la exposición de Gargalza (1989: 138-139)

<sup>356</sup> Recuérdese que un planteamiento semejante ya lo dedujimos de la poética de *Docena florentina*, hoy en el “Libro Quinto” de *En Medio del Camino*, que relacionamos con los planteamientos de Ouspensky y Minkowsky.

eterno, hombre de siempre”. Es interesante subrayar que, por el contrario, no se siente ni prolongador del simbolismo del XIX, ni postsimbolista, sino cultivador de un método de conocimiento tan antiguo como el hombre: “Los símbolos han formado, desde que tenemos noticias ciertas de la humanidad, una parte decisiva de su cultura que ha ido transmitiéndose y evolucionando como el habla, de generación en generación. No valerse de los símbolos al pensar es equivalente a pensar sólo a medias”. Y añade:

“El hombre es un animal simbólico en el sentido de que tiende inevitablemente a cargar de contenido, tanto aparente como no aparente a los objetos de sus percepciones sensoriales y extrasensoriales. Y lo hace simultáneamente, puesto que cuando erige a algo –a todo en realidad– en símbolo, cada uno de esos símbolos muestra varios sentidos, aparentes o exotéricos unos y ocultos y esotéricos otros. La poesía trata de descubrir lo oculto de esos símbolos mediadores entre ella y la realidad, y profundizar en ellos. De este modo el poeta y el lector de poesía se integran cada vez más en esa realidad bifronte que es la esencia, el ser de las cosas y, en consecuencia, el fundamento último de la existencia”

(cit. Molina 1991)

En estas declaraciones de Crespo acerca del conocimiento simbólico puede considerarse implícita la aceptación de otro postulado de Durand: el de *no-metricidad*. En una cita anterior leíamos como el poeta consideraba insuficiente llegar a “comprender lo lejos que estaban las estrellas”, pues eso “no eran más que datos físicos, no eran morales”. El conocimiento simbólico supone recuperar la cualidad y el sentido de las cosas, “imposibles de aprehender mediante la mera cuantificación y correlación de fenómenos” (Gargalza 1989: 138) que el modelo mecanicista de comprensión de la realidad ha erigido como único modelo de verdad, al menos desde Descartes.

Otro postulado formulado por Durand, el de no-dualidad, puede ser ilustrado con numerosas citas de Ángel Crespo, con aforismos, y aun con algunos de los títulos dados a sus libros. La no-dualidad se contrapone al principio del tercio excluido de la lógica aristotélica, según el cual no puede existir un tercer término en que coexistan dos proposiciones opuestas contradictoriamente. A este tercio excluido opone Durand un “tertium datum”, “en el cual coinciden los elementos contrarios por una *similitud interna* y no por una identidad que los cohesionan” y aclara que no se trata de una síntesis superadora de las contradicciones, “sino que las mantiene vivas y las padece conservando unidos a los contrarios”(Gargalza 1989: 140). En la concepción

crepiana, algo identificable con ese *tertium datum* es la esencia misma de la poesía, el correlato gnoseológico que la hace apta para aproximarse a una *coincidentia oppositorum* ontológica, o “realidad bifronte”. “Si el misterio es una realidad —y creo que lo es— soy más realista que nadie”, dice Crespo en la misma entrevista recién citada (Molina 1991), revalidando aquella denominación de “realismo mágico” para designar una concepción de lo real que incluía también lo que el sentido común consideraba fantástico o irreal. “La realidad entera” y “Ni verdad ni mentira” son títulos de libros del tercer volumen de su *Poesía*, en cierto sentido póstumos, que asumen el mismo principio de no-dualidad que venimos comentando.

El último de los postulados durandianos, directamente imbricado con el anterior, es el de no-agnosticismo, que “rechaza la prohibición formulada por Kant, en su *Crítica de la Razón Pura*, de todo intento de penetrar más allá del fenómeno encuadrado por la subjetividad trascendental, so pena de caer en las famosas *antinomias*”. “El conocimiento que pone en juego la similitud desborda ya de entrada esta ruptura entre fenómeno y noúmeno, revelando las secretas vinculaciones que se establecen entre las cosas en virtud de su sentido. El tránsito de la cosa (fenómeno) al *sentido* (noúmeno incognoscible) está siempre ya dado para este conocimiento “gnóstico” que, como no intenta eliminar el Misterio último de la coincidencia de los opuestos, no cae nunca en antinomias, sino que las *penetra* manteniendo reunidos los elementos contradictorios”. Este conocimiento gnóstico tendría su pervivencia en la metodología hermenéutica, convertida por Gadamer en fundamento o sustrato último de toda explicación. “La coincidencia de sujeto y objeto de la investigación (el hombre) hace posible un conocimiento sin restricciones ni limitaciones, un conocimiento que se fundamenta en la vivencia[...] y que tiene acceso a la intuición directa de su objeto, a la gnosis de la “comprensión” (véase Gargalza 1989: 139).

En la misma entrevista a la que nos hemos referido últimamente, Crespo hace una tajante declaración antiagnóstica, que fundamenta, precisamente, tanto en la propia experiencia, como en el estudio de la tradición esotérica:

“Si el agnosticismo es la afirmación de la imposibilidad de conocer lo trascendental, es decir, cuanto no sea fenómeno y apariencia, puedo asegurarle que nunca he aceptado de plano el agnosticismo, aunque sí haya sentido un temor en cierto grado agnóstico, el de que la poesía tenga que ceder finalmente ante lo trascendental. Por

esto, para vencer todo radicalismo agnóstico, he estudiado e interiorizado la tradición esotérica que va, en el occidente, de los presocráticos hasta nuestros días, pasando por las diferentes ramas del hermetismo metafísico[...] Ahora bien, desde mi primer libro hay una ininterrumpida serie de poemas en los que esta tradición está presente, ya por pura intuición, ya debido a la interiorización de que acabo de hablarle. No son pocas las veces en las que al leer ciertos escritos de maestros espirituales he encontrado en ellos cosas que ya estaban en mi poesía anterior a esas lecturas. Ello me hace ver que la poesía es sin duda, un instrumento del conocimiento”

(cit. Molina 1991)

#### ***1.4.6. La recuperación de un modelo interpretativo***

Es fácil deducir que, tal como la concibe Crespo, la poesía es una actividad hermenéutica respecto al mundo, a la vida y al propio *yo*, de modo que su correcta lectura pide también del mismo método comprensivo y abierto, capaz de valorar la belleza y poner de manifiesto el sentido. En el artículo “Las correspondencias”, de *Las Cenizas de la Flor* (1987: 121-130) considera como una de las más desastrosas consecuencias de la difusión del positivismo de raíz decimonónica el hecho de que “ya por convencimiento, ya por timidez o inconfesable cobardía muchos humanistas, entre los que se contaban no pocos estudiosos de textos poéticos adoptasen como guía exclusiva y excluyente de sus trabajos las ideas y los métodos del positivismo”, de resultas de lo cual “huestra enseñanza y en nuestra crítica de la literatura, es incapaz de explicar objetivamente gran parte de la más viva e importante poesía contemporánea”(Crespo 1987: 125). Para paliar esta situación considera necesario que los estudios literarios presten atención al misterio poético “en vista de que la escasez y la falta de difusión de los trabajos que lo tienen en cuenta y tratan, en la medida de lo posible, de penetrar en él<sup>357</sup>, es una de las causas del actual desinterés por la poesía”(Crespo 1987: 124-125); en esta línea, reivindica la figura de Eliphas Lévi (autor de *Dogma y ritual de la alta magia*, obra favorita de Mallarmé y su círculo) por su reacción contra el antihumanismo del final de la Ilustración. Y, en concreto señala que “es preciso revisar la poesía contemporánea de carácter

---

<sup>357</sup> Parece claro que esta necesidad sentida por el poeta era la premisa para valorar a la hermenéutica de carácter hermético como “una positiva renovación de la crítica literaria”, según se expresaba al reseñar el volumen *El retorno de Hermes* (1989), al que repetidamente hemos aludido en este capítulo.

simbolista a la luz no sólo de las obras de Lévi —que no son las únicas ni las más importantes de entre las que se ocupan de estos temas— sino también de las de sus precursores y sus discípulos”.

Crespo reivindica, como vemos, una metodología de lectura no agnóstica, capaz de aclarar la gnosis en torno a la cual se configura la tradición poética simbolista. Con una intención ciertamente más global, Durand opone al cientifismo racionalista occidental la hermenéutica del Ta’wîl, proveniente de la tradición del Islam espiritual místico sufí dado a conocer en Occidente por Henri Corbin. Según sintetiza Gargalza (1989) dicha hermenéutica “aparece primariamente en referencia esencial al Libro Sagrado” y “consiste en la reconducción de lo exotérico (el sentido literal: *zahir*) a lo esotérico (el sentido oculto: *bâtin*), es decir, en la interiorización simbólica del sentido literal del texto sagrado, dando lugar a la emergencia del sentido esotérico (simbólico) o verdad espiritual, que no es una mera alegoría, sino una realidad eminente”. De este modo, “por la reconducción simbólica [...] se cumple y se realiza la verdadera comprensión (gnosis) la cual es al mismo tiempo un conocimiento exterior al servicio de una revelación o intuición interior. El modo de comprender el texto se encuentra íntimamente vinculado al *modo de ser* del que lo interpreta, puesto que el sentido oculto, místico, es una realidad viva, que afecta en el presente al que lo reencuentra, de tal modo que en cada caso particular de interpretación se mostrará actualizado bajo un aspecto peculiar e irreductible”. Así, “comprender el sentido quiere decir ahora “implicarlo uno mismo en su propio modo de ser, con lo cual la penetración en el sentido místico del texto viene a coincidir con la profundización en el sentido de la propia vida del hermeneuta (o la exégesis del texto como exégesis del alma)”. El hermeneuta realiza su actividad como una experiencia vital regeneradora, interiorización del sentido que se corresponde con lo que Jung llama “proceso de individuación”, como proceso de iniciación al sentido oculto, simbolizado por transmutación de la materia prima en oro. El ta’wîl comparece así primaria y fundamentalmente como un conocimiento que salva (gnosis), como una hermenéutica mística, en la que finalmente, toda diferencia entre el conocedor y aquello conocido queda abolida deviniendo una común realidad. El Ta’wîl no es válido solamente para el texto sagrado, sino que se propone como modelo de todo conocimiento: “No hay un conocimiento profano, objetivo, científico,

374

agnóstico, por cuanto que el Ángel del conocimiento ( intelecto Agente) se identifica con el ángel de la Revelación (Espíritu Santo). Todo conocer es simbolizar y comporta una transformación tanto de lo conocido como del que conoce. Es por una misma operación desveladora del sentido que las cosas del mundo exterior se hacen remontar a su sentido interior, y que el sentido desciende sobre los acontecimientos de este mundo. De lo que se trata con la interpretación es, por tanto, de descubrir las *correspondencias* [...] entre el mundo exterior, objetivo, cósmico y el mundo invisible, “real” esotérico”. Desde este punto de vista, tanto la naturaleza como la historia y el mundo cultural “caen del lado de lo exterior”, como envoltorio del mundo “real”, espiritual, esotérico. “De este modo, tanto una ciencia “positiva” como una filosofía racional carecerían completamente de sentido: la ciencia sólo crece, [...] al amparo de la *filosofía*, y esta, a su vez, sólo se cumple y se culmina en la, y como, *experiencia mística*” (véase Gargalza 1989, 146-150).

En esta línea, ya algunos años antes de publicar *Las cenizas de la flor*, Crespo cerraba el año 1979 con la siguiente reflexión en su diario:

Leyendo por casualidad una revista noto que me aburren bastante las nuevas fotografías de Júpiter y sus satélites conseguidas por una sonda espacial, cosa que no me habría sucedido en mi juventud. ¿Qué me importan, si no es a título de mera curiosidad, esos vórtices sin vida humana, ni animal, ni vegetal? ¿cómo pueden impresionarme las grandes cifras, ya se refieran a la distancia, al peso, a la temperatura o a cualquier otra calidad física? Lo que me impresiona es el espíritu, que no se mide y que es capaz de medir todo lo demás. Tampoco siento ya curiosidad por la vida de los animales, ni por la de otras plantas que las que cuido en mi jardín o en mi huerto. No es la biología lo que me interesa, sino la belleza de esas criaturas aparentemente mansas, pero a veces cargada de venenos que desconozco.

Me doy cuenta de que cuanto está por debajo del espíritu es, todo lo más un remedo de él, y creo muy peligroso tratar de espiritualizarlo, de concederle una importancia autónoma, es decir, independiente de su relación con lo espiritual

(Crespo 1999: 419)

### ***1.5. Crespo y la posmodernidad crítica***

Una vez descrito el marco epistemológico en el que queda inserto el pensamiento poético de Crespo, para valorar con justicia el peso que la hermenéutica simbólica pudo tener en la nueva valoración de su obra a partir de *Ocupación del*

*Fuego* (1990), conviene tener en cuenta el artículo de Manuel Mantero “Ángel Crespo y la mentalidad de la época”, publicado en el segundo de los monográficos de la revista *Anthropos* dedicados a nuestro poeta (*Suplementos* nº 15, junio de 1989). Anteriores en un año a la publicación de *Ocupación del fuego*, las reflexiones de Mantero parecen presagiar (desde el mundo académico norteamericano al que el crítico pertenece) una recepción muy diferente de la que el poemario en realidad tuvo<sup>358</sup>. A la vez, nos sitúa en la encrucijada de caminos críticos que se vive en las últimas décadas y nos devuelve a esa fase de la crisis de fin de milenio que fue el debate sobre la posmodernidad<sup>359</sup> en los primeros años 90.

Mantero lleva a cabo una revisión del pensamiento poético de Crespo a partir de los aforismos de *Con el tiempo, contra el tiempo* y *La invisible luz* —incluidos en la primera edición de *El Ave en su Aire* (Barcelona: Plaza & Janés 1985)— y de *Las cenizas de la flor* (1987), obra que compara con *Les poètes maudits* o *Los raros*, por lo anticonvencional de los temas tratados y de los autores escogidos. “Las opiniones tuyas —advierte Mantero (1989: 173)— no son ni mucho menos, las corrientes en la crítica actual, en la poesía actual. Ángel Crespo no se inscribe en lo que otros llaman “la mentalidad de la época” o ideología dominante”. Para demostrarlo, realiza el autor el interesante experimento de enfrentar las ideas de Crespo con las de otros escritos críticos “recientes y definatorios de lo que representa en estos años, lo *último* sobre la crítica aplicada al lenguaje y a la poesía”.

El autor toma como punto de partida el volumen colectivo editado por Nigel Fabb, Derek Attridge, Alan Durant y Colin McCabe, *The linguistics of writing (Arguments between language and Literature)*, (Methuen Inc, Manchester University Press, New York, 1987), obra que reproduce las actas de la Conferencia celebrada en Strathclyde University, Glasgow, en Julio de 1986. Bien característico de la actitud intelectual que la obra representa, Mantero encuentra “digno de meditación el constante deseo que se tiene de huir de cualquier interpretación”, pues “nadie se atreve a dar, a anticipar un nombre”. “Se habla —dice— de lo posmoderno, de lo

---

<sup>358</sup> Así pues, el artículo de Mantero parece ratificarnos, indirectamente, la opinión aquí expuesta acerca de la importancia de la hermenéutica simbólica en la primera recepción, tan favorable, de *Ocupación del fuego*.



poscontemporáneo, lo posestructuralista, y aunque tras el pos hay algo, como aceptando a regañadientes, lo que otros han bautizado, por más que de todas maneras, referirse, por ejemplo a posmodernismo es *interpretar también*". Desde luego, esta actitud adversa a la interpretación —tan contrastada, como vemos, con la de la hermenéutica simbólica— no es mero síntoma, sino el meollo mismo de la oposición que Mantero señala entre la postura teórico-crítica de Crespo y la de los posmodernos colaboradores en *The linguistics of writing*. Así, para Jameson<sup>360</sup>, “en la entera edad moderna, se ha extinguido lo sagrado y lo «espiritual», accediendo a la luz la profunda materialidad de las cosas. La cultura, que participa de esa materialidad, es hoy asunto de los media”, ya que “no existe la referencia o la realidad, no hay significados —aquí Barthes, Lacan, Derrida... —, sólo la innumerable cadena de los significantes devorándose a sí mismos”. Como prueba del totalitarismo ideológico en que derivan tales extremos de racionalismo, Mantero recoge del profesor Jameson “una frase tajante sobre el estar o no estar a la altura de las circunstancias: «La hegemonía de las teorías de la textualidad y la textualización significa, entre otras cosas, que el único *entry ticket* a la esfera pública en que se debaten estas materias, es el acuerdo con los presupuestos básicos de un campo problemático general, algo que las posiciones tradicionales en tales materias rehusan por adelantado»”. Así, que dan desechados quienes —según el profesor H.G. Widdowson<sup>361</sup>— formaron una elite para interpretar y apreciar los poemas con «autoridad mística». Otro colaborador ilustre, Raymond Williams<sup>362</sup> afirma que “el sustrato idealista del simbolismo residía en la creencia de que el mundo transmitido por los sentidos, por todos ellos y más profundamente por la sinestesia, habría de entenderse como revelador de un universo espiritual”. Ante tamaña ingenuidad, “el formalismo, para Williams, constituye una emancipación, una secularización de la palabra poética de los simbolistas”.

La conclusión de Mantero es clara: “Ángel Crespo no tendrá nunca, con tales exigencias, el *entry ticket* a que se refiere el profesor Fredric Jameson”. Por su

---

<sup>359</sup> Recordemos que en su reseña de *El retorno de Hermes* Crespo toma partido explícitamente a favor de la nueva comprensión del mito de Durand, en oposición a la extrema desmitificación de Lyotard.

<sup>360</sup> Su colaboración en el citado volumen colectivo lleva por título “Reading without interpretation: postmodernism and the videotext”.

<sup>361</sup> El artículo comentado lleva por título: “On the Interpretation of poetic writing”.

<sup>362</sup> La colaboración de este especialista lleva por título “Language and the avantgarde”.

idea de la poesía como “mostración del espíritu”, “mundo de lo inefable”, “acecho al misterio” y por su oposición a quienes “han tratado de *secularizar* la lírica”<sup>363</sup>, “Crespo parece condenado a su isla metafísica por los recientes exégetas en la teoría de la literatura.”

## **2. El lugar del fuego en la simbólica crespiana**

Una vez revisadas las implicaciones epistemológicas alcanzadas por la poética crespiana en los años en que se gesta *Ocupación del Fuego* —y después de analizados los factores que pudieron incidir en su recepción— es el momento de intentar encuadrar este poemario dentro de la evolución de la poesía de Crespo, a partir, otra vez, de las declaraciones del poeta y las apreciaciones de la crítica inmediatamente posteriores a su publicación.

### **2.1. Interpretaciones de la crítica**

*Ocupación del fuego* es el último poemario publicado en vida por Ángel Crespo y, de buen seguro, también su libro más unitario, por razones nada azarosas: el tema mismo del libro es la unidad; y es voluntad del poeta abordarla a través de un motivo único: el fuego. Según las fechas que rezan en la edición de *Poesía* (1996), *Ocupación del Fuego* fue compuesto entre 1986 y 1989, de modo que los poemas más antiguos de la colección son posteriores al cierre de *El Ave en su Aire* (1985), libro del que son continuación natural. Mientras escribía *Ocupación del Fuego*, Crespo compuso otros poemas que, tras su muerte, han sido agrupados en *La llama entre paréntesis* (1987-88), *Ni verdad ni mentira* (1985-1994) y *Tercer Libro de Odas* (1986-1990). Además, cuando se publica *Ocupación...*, en 1990, sigue trabajando en *Parnaso Confidencial* y en *Amadís y el Explorador*. Así pues, con tantos frentes abiertos, no parece que Crespo publique *Ocupación del Fuego* porque

---

<sup>363</sup> Las citas son de Crespo 1987: 233; la cursiva, de Mantero.

considere acabada una etapa evolutiva, sino, porque siente completado el ciclo de meditación sobre el elemento fuego.

Fernando Valls (1991), haciéndose eco de la entonces reciente periodización de Balcells (1990), consideraba que “este volumen continuaría aún dentro de esa etapa que él denominaría como “espiritualismo trascendental”, por continuar con los mismos planteamientos que presiden la obra desde *El aire es de los dioses*. Es el mismo Balcells (1991) quien introduce los matices, aclarando que “se inscribe en dicha tercera fase, pero constituyendo una culminación, o bien abre otra nueva, la cuarta, en la que el poeta profundiza en el ser de un símbolo solo, el más espiritual, el del fuego”.

La concentración del poemario en un solo motivo parece haber facilitado su comprensión y evitado las apreciaciones demasiado generales por parte de la crítica de periódico, a menudo vacilante frente a la poesía. Por otro lado, como hemos sugerido en el apartado anterior, el arraigo de la filosofía y metodología hermenéutica en el panorama intelectual parece haber influido en la profundidad de lectura que la crítica demuestra. Con la hermenéutica se desarrolla el interés por la simbología, y el hermetismo en general, de modo que quienes comentan el poemario conocen de antemano que el fuego de Crespo está imbricado en una tradición que rebasa lo estrictamente retórico. Así, varios son los autores que —con matices— se atreven a hablar de misticismo.

Martínez Ruiz, en su reseña para *ABC Literario* (9 de febrero de 1991) muy atento a las nociones que hemos comentado más arriba, afirma que “vale este libro como una teoría del conocimiento”, donde “el fuego es más que una metáfora o un símbolo”, y se convierte en “una metalengua con la que se construye [...] el germen de una realidad espiritual o mítica, alimentada por una semántica personal”. A través de ella, “destruye el lenguaje apariencial, con lo que logra prescindir de la realidad mostrenca, sustituyéndola con una realidad más constitutiva y constituyente” que no es otra más que la experiencia de la unidad.

El mismo Crespo reconoce el carácter protosimbólico del elemento base: “el fuego —dice— no es una metáfora, sino aquello que rige todas las metáforas” (cit. Puente 1991), lo cual tiene consecuencias en el ámbito formal y semántico, pues se convierte en “la manifestación más trascendente y sutil, por desveladora y

unificadora, de esa misma realidad que es el objeto más alto de la indagación poética”.

Como dice Miguel Casado en un magnífico artículo<sup>364</sup>, “el lugar central del fuego ocasiona, en el libro, un primer efecto: la continua cadena de metamorfosis que se le atribuye en la realidad se traduce en los poemas como cadena correspondiente de analogías; a través de ella se van desglosando los objetos del mundo y se descubren sus particularidades: plantas, pájaros, las corrientes de agua... El fuego produce un inventario universal en que se reconoce a cada cosa como manifestación de lo mismo. Esta idea de lo uno y lo múltiple sigue siendo arquetípica, pero el libro tiene la virtud de darle cuerpo real, de hacer visible su itinerario entre los objetos”.

Casado cree que el mecanismo analógico desarrollado a partir del motivo unificador del fuego no pretende ser mera “fabricación retórica”, sino que tiene implicaciones epistemológicas (“busca ser lectura de los símbolos contenidos en el mundo”). y, en último extremo, religiosas. María Payeras Grau (1992.) opone la “función ritual y sagrada” de la concepción crespiana a “las modernas visiones desacralizadoras del hecho poético”; considera al poeta como “devoto de un particular panteísmo” cuya manifestación es llamar “fuego a todo lo creado” y “anunciar la presencia del fuego en todo cuanto existe, pues la sola existencia es en sí misma un aspecto del fuego”. Es la de Crespo, en palabras de Payeras, “una mirada experta que atraviesa su superficie hasta vislumbrar la orilla de otro universo más pleno”. Esa mirada coincide con la que, según vimos, es propia de la mística en la definición de Ferrater Mora<sup>365</sup>. María Teresa Bertelloni (1996: 129-130) es explícita en este sentido: “la intuición, la vivencia poética es [...] similar a la vivencia mística, cuando no la misma y en el tiempo humano puede durar un instante”.

Quien mejor explica la continuidad de *Ocupación del Fuego* respecto a los libros anteriores es el propio Crespo. Al hacer balance de toda su producción hasta el momento (en “El autor ante su obra: Ocupación del Fuego”, *El Sol*, 15 de marzo de 1991), considera el libro como “la continuación natural de una larga serie de

---

<sup>364</sup> “Ángel Crespo. Lo inmortal” *El Urogallo*, nº 62-63, julio de 1991.

<sup>365</sup> “La contemplación mística [...] se lleva a cabo por medio de un constante ímpetu trascendente, ante el cual las cosas son al mismo tiempo medios y obstáculos. Las cosas se van, en efecto, “atravesando”

intuiciones, propósitos y búsquedas acerca de la realidad iniciada cuando, hace ya muchos años, empecé a escribir poesía”. Los hitos de esa evolución confirman la validez de la lectura que hemos desarrollado en estas páginas. Se inicia en “un mundo animado al que mitifiqué al intuir en su seno cualidades mágicas que sentía, y sigo sintiendo como reales”. Posteriormente —afirma— “mi sentimiento de la realidad se fue centrando en las cuatro cualidades del ser, llamadas por la tradición elementos<sup>366</sup>, de manera que a partir de *Donde no corre el aire* y *El aire es de los dioses*, el elemento que figura en ambos títulos se impuso en mi y a mi poesía. No tardé en comprender que ello se debía a que gracias al aire se forman y se transmiten las palabras<sup>367</sup> y, en consecuencia, la poesía. Reaparecieron en este aire espiritual unos dioses [...] portadores, ahora, de mis propias experiencias y de mis muchas preguntas y, por lo tanto con una personalidad tan propia como esquivia”. Desde la culminación que supone *Ocupación del fuego*, Crespo se muestra convencido de que los dioses,

“todos ellos eran manifestaciones complementarias del fuego —inseparable de la luz— que no tardaría, tras el esfuerzo hacia el conocimiento reflejado en *El Ave en su Aire* (1978-1984), en imponerse de manera avasalladora, y sin que yo suscitase conscientemente su presencia, en la poesía que he escrito a partir de ese libro, es decir en la de *Ocupación del Fuego*. A todas mis preguntas respondía, desde que las

---

y “trascendiendo”. Lo sensible no queda, propiamente hablando, eliminado “pero sí iluminado y, sobre todo, transfigurado” Ferrater Mora (1994: 2419-2422)

<sup>366</sup> Otros pensadores avalan esta identificación de los *elementos* con las *cualidades* del ser. Durand, al pasar revista de las teorías de su maestro, nos recuerda que “para Bachelard, los ejes de las intenciones fundamentales de la imaginación son los trayectos de los gestos principales del animal humano hacia su contorno natural prolongado directamente por las instituciones primitivas tanto tecnológicas como sociales del *homo faber*. Pero este trayecto es reversible porque el medio de los elementos es revelador de la actitud adoptada ante la dureza, la fluidez o el ardor. Podría decirse que todo gesto apela a su materia y busca su herramienta y que toda materia extraída (es decir, abstraída del entorno cósmico, no importa qué utensilio o no importa qué herramienta) es el vestigio de un gesto fenecido. La imaginación de un movimiento reclama siempre la imaginación de una materia, dice Bachelard: “A la descripción puramente cinemática de un movimiento... hay que unir siempre la consideración dinámica de la materia trabajada por ese movimiento”. En Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1982

<sup>367</sup> La correlación aire-palabra-divinidad establecida por Crespo en este párrafo tiene su representación tradicional en la doctrina upanishádica del *prana* ‘aliento vital-conciencia’, como puede comprobarse en los siguientes fragmentos de la Kausitaki Upanishad, III: 3.2 “Él [Indra] dijo: “yo soy el prana. Hónrame, pues, como *atman* que es conciencia, como vida y como inmortal. El prana es vida, o bien la vida es prana. Tanto tiempo como habita en este cuerpo el prana, tanto tiempo habita en él la vida. Por el prana se alcanza en este mundo la inmortalidad, por la conciencia se alcanza la verdadera comprensión, quien me honra como vida y como inmortal, ese llega en este mundo a [toda la extensión de la] vida y alcanza en el mundo celestial la inmortalidad imperecedera”. 3.4 “En calidad de voz todos los nombres son derramados en él; por la voz él alcanza todos los nombres”. 3.5 “La voz es un miembro suyo, nacido de ella: el nombre es, en el orden de los seres, su correlato externo” (Agud y Rubio, ed., 2000: 79-81)

formulaba en el poema, el fuego, todas mis intuiciones eran originadas y consumadas –y a veces consumidas– por el fuego en cuanto elemento creador y transformador de lo aparente y de lo oculto de la realidad, y ello ocurría al principio, sin que yo me lo propusiera. Fue una ocupación de mi poesía por el fuego. Y entonces, cuando entendí a medias lo que estaba sucediendo, recordé el fuego de Heráclito, origen de los otros tres elementos formadores de cuanto existe, y de cuanto puede existir, mediante las transformaciones de unos en otros al poder del fuego y de las manifestaciones de que se hace objeto mediante la luz.”

En otras declaraciones publicadas pocos días más tarde que las que acabamos de comentar (en García, C. 1991) abunda el poeta en el sentido heracliteano del fuego y también le otorga implicaciones heideggerianas, al compararlo con el “dasein”: “un estar en el mundo”:

No es algo exterior a nuestro mundo, que actúa desde fuera, sino que va produciendo ese acontecer que llamamos vida, unas veces, y existencia, otras, desde dentro, y ese es el problema que yo me había planteado. Yo lo único que he heredado del existencialismo es que no puedo distinguir el sujeto presente del objeto: del mundo<sup>368</sup>, y los poetas formamos parte de ese mundo. El fuego es un elemento transformador, vitalizador y organizador, porque revuelve muchas antinomias, es cierto que destruye, pero también crea.

Precisamente en torno a esta última afirmación de Crespo se ordena el más reciente estudio sobre el poemario, “El fuego como símbolo de la trascendencia”, escrito por Pedro A. González Moreno y publicado en el volumen conjunto *Ángel Crespo: Una poética iluminante* (Ciudad Real: Diputación 1999). La mayor parte de su excelente aproximación la dedica González Moreno a aclarar los rasgos semánticos que configuran el símbolo crespiano del fuego como eje en torno al cual se expresa la “concepción dinamicista del universo que tiene el poeta”. Varios son los aspectos de la existencia polimorfa del fuego. En primer lugar, su “poder homogeneizador de todo lo visible” que actúa privado a las cosas de su “ciega concreción objetiva” y restituyéndolas a su naturaleza esencial al quemarlas. Por su poder vivificante y purificador es “signo palingenésico de la idea de la existencia como proceso inmanente de creación-destrucción”.

<sup>368</sup> Aunque Crespo tome como referencia el existencialismo, recordemos que, como hemos visto en el apartado 1.4. de este capítulo, la no distinción entre sujeto y mundo es lo que para Durand (1999) cifra la diferencia entre la concepción tradicional del mundo y el “esquizomorfismo” de la racionalidad occidental.

Esta dinámica de creación-destrucción da lugar a la paradoja pues sólo desde ella se puede sostener que “la ignición es un acto constructivo”. Puesto que “la metamorfosis de todo lo aparente no es en el fondo más que el reconocimiento de que existe algo más profundo, una sustancia invariable, un todo único y trascendente, que pervive siempre”, entonces tenemos que el fuego es también “símbolo de la permanencia en el cambio” y “principio integrador de los contrarios”. “Al liberarse de la materia que le da alimento, convierte también en perdurable a la materia misma”, por lo cual el fuego es también potencial eternizador.

## ***2.2. Hacia una comprensión del fuego como imagen del sí-mismo jungiano***

Tras haber examinado la recepción de *Ocupación del Fuego* desde su publicación, nuestra aportación<sup>369</sup> consistirá en describir el movimiento hacia la unidad que la crítica coincide en señalar —y el poeta confirma—, intentando hallar la perspectiva crítica que nos permita poner de manifiesto en qué medida la obra es culminación artística y espiritual de la poesía crespiana. No podemos contentarnos — como hace González Moreno, en un trabajo, por lo demás, insíntico, excelente — con señalar que el fuego constituye “un rito” y “un personal método de conocimiento”, sin intentar una formulación de lo que puede ser conocido a través de él. Tampoco nos satisface admitir que “las connotaciones simbólicas” del fuego se encuentran “arraigadas en la tradición cultural”, para obviar su alcance escudándonos en que “están reelaboradas según los principios de la poética crespiana”: ambas dimensiones no son excluyentes; sobre todo, no lo son desde la perspectiva del poeta, ampliamente atestiguada en sus declaraciones.

---

<sup>369</sup> La edición de *Poesía* (1996) ha sacado a la luz otro conjunto de textos escritos bajo el mismo signo elemental del fuego y que quedaron excluidos de *Ocupación...*, pese a haber sido escritos en los mismos años (1987-1988). Agrupados ahora bajo el título *La llama entre paréntesis*, constituyen una especie de apéndice del poemario que nos va a ocupar y, como tal, lo tendremos en cuenta cada vez que nos parezca útil para la correcta interpretación de *Ocupación del Fuego*. Por otro lado, *El fuego verde* (1992-94), serie de poemas en prosa creados expresamente para un proyecto editorial que no llegó a realizarse, puede considerarse una aplicación del símbolo totalizador a la descripción del reino vegetal, tan admirado por el poeta; parece adecuado, pues, tratarlo, en su momento, como un aspecto particular de la “ocupación”.

La crítica y el poeta mismo reconocen la continuidad entre los animales mágicos de *En Medio del Camino*, los dioses de *El Bosque Transparente* y el fuego de *Ocupación*. A menos que queramos dejar reducida esa continuidad a una sucesión de artificios retóricos meramente formales, no tenemos más remedio que plantearnos en qué se basa la semejanza de su significado. Por otro lado, al preguntarnos a qué se debe la reducción de la pluralidad de simbolizantes (los animales, los dioses, los cuatro elementos) a uno solo (el fuego) se hace más ineludible el problema de lo simbolizado en los símbolos. Abordarlo en términos abiertamente metafísicos sería exceder los límites de la crítica literaria. Pero eludir la relación entre lo simbolizado y el *yo* que se expresa en los versos es dar la espalda a un problema que sí tiene una dimensión textual y que ha de contener el meollo del conocimiento poético; del que obtiene el poeta al construir el símbolo —y constituir su voz frente a él— y del que está al acceso del lector, si lo hace suyo mediante la adecuada hermenéutica del texto.

La interpretación jungiana de la dinámica del inconsciente por medio de la teoría de los arquetipos se revela especialmente productiva para la comprensión de la plenitud poética de Crespo y del testamento que supone *Iniciación a la Sombra*. Jung es el gran formulador contemporáneo de una hermenéutica capaz de presentar una alternativa coherente al racionalismo y cuyas consecuencias más importantes muchos piensan que aún están por desarrollarse<sup>370</sup>. Desde sus inicios disidentes del realismo, Crespo ha orientado en esa misma dirección la búsqueda de Sentido de la que su obra es testimonio.

No puede ser propósito de esta investigación —primera que tiene en cuenta por extenso el total de su *Poesía*— establecer una cronología detallada de sus lecturas de Jung<sup>371</sup> ni determinar el grado de presencia textual que las mismas pudieran tener

---

<sup>370</sup> Con motivo del inicio de la publicación de sus *Obras Completas* por parte de la Editorial Trotta, la revista *Lateral*, en su número de septiembre de 2000, dedicó a Jung una sección con el significativo título “C.G.J., Profeta de los tiempos modernos”. Dentro de él, Victoria Cirlot afirma en su trabajo “Ese gran constructor” que “su concepción de la vida será de vital importancia en el nuevo siglo”, en particular, porque “su absoluta certeza de la grandeza del alma humana, en la que está impresa la imagen de Dios convirtió a C.G.J. en ese puente que une las antiguas tradiciones con un futuro que no podrá seguir renunciando al hombre como un ser íntegro y total”.

<sup>371</sup> Sin embargo, un precioso documento inédito —cuyo conocimiento debemos a la amabilidad de la Dra. Gómez-Bedate— da cuenta del impacto que produjo en Crespo el pensamiento de Jung y certifica



en la obra crespiana. Tampoco puede ser el propósito de estas páginas hacer una interpretación psicológica jungiana intentando identificar los complejos de los que puedan ser expresión los poemas de Crespo. Además de apartarnos de nuestro propósito, hacerlo supondría traicionar tanto al poeta —siempre pudoroso con toda anécdota biográfica—, como al espíritu del propio Jung, quien opinaba que “la esencia de la obra de arte no consiste en estar afectada por particularidades personales —cuanto más lo está, menos se trata de arte, sino en elevarse sobre lo personal, lejos del espíritu y del corazón, y hablar para el espíritu y el corazón de la humanidad”. El artista “*por un lado es personal, humano; por otro, empero, proceso humano impersonal*. Como hombre puede ser sano o enfermo; su psicología personal puede y debe por lo tanto ser personalmente explicada. Como artista, en cambio, sólo ha de comprendérselo a partir de su hecho creativo” (de “Psicología y poesía” 1930, en Jung 1982: 21).

A estas alturas de nuestro análisis de la obra de Crespo, el pensamiento de Jung puede sernos útil, sobre todo, para darnos cuenta de lo que representan, desde el punto de vista de la conciencia limitada y parcial, esas figuras totalizadoras —y complementarias— que son el fuego y, después, la sombra. Aparecerá entonces algo que la crítica ha obviado casi por completo: que en la relación del poeta con el fuego hay un ciclo ascendente, de celebración y triunfo, y otro descendente, de deserción y fracaso, previo al hallazgo de una figura todavía más amplia: la sombra; veremos hasta qué punto este proceso es coherente con la *quête* de lo divino sostenida desde *Una lengua emerge*.

Es bien conocida la enorme comprensividad histórica de las teorías de Jung, que tienden un puente entre la patología clínica y el corpus completo de la tradición hermética occidental, entendidas una y otra como manifestaciones de un mismo

---

que el encuentro con su obra se produjo en los años de gestación de *Ocupación del Fuego*. Se trata de un fragmento del ms. “Para el escrito autobiográfico de *Anthropos*”:

“Nada es inútil si está presidido por la sinceridad. A últimos de marzo de 1987, Pilar fuimos en barco a Victoria, el Canadá, desde Seattle. Nos habían dicho que era una ciudad muy bella, casi maravillosa. Después de haber visto Vancouver unas semanas antes, Victoria nos pareció aburrida, cara —nada merecía la pena comprar a título de recuerdo—, provincianamente británica. No quisimos (ni pudimos) engañarnos por consolarnos. Nos sentimos engañados en aquella ciudad casi maldita y donde nos refugiamos en una librería. Allí encontré unos libros de Jung, del que sólo había leído unos

inconsciente colectivo que subsiste a la pluralidad de sus manifestaciones. Para nuestro propósito, desde luego, tomaremos como referencia los estudios de Jung sobre la simbología de las ideas alquímicas, dogmas religiosos y mitos gnósticos, pues de todos esos mundos bebe también el imaginario crespiano. Ahora bien, es nuestra intención que los planteamientos de Jung nos sirvan para deslindar significados arquetípicos en la poesía de Crespo, no para descubrir en ella referencias eruditas a dichos conjuntos simbólicos. Debemos ser cuidadosos en no confundir los paralelismos con las identificaciones. Dicho con un ejemplo: no nos cabe afirmar que Crespo especule sobre el Espíritu Santo, pero el punto de vista jungiano legitima preguntarse si lo que el poeta intuye más allá del límite al que le lleva la escritura corresponde a la misma realidad representada en un dogma cristiano o buscada en la obra alquímica (uno y otra son también símbolos, desde la perspectiva jungiana). La concepción del inconsciente colectivo formado por arquetipos de vitalidad autónoma, suministra el marco de referencias capaz de explicar realidades aparentemente tan alejadas.

Hombre de un tiempo en que se ponen en duda las verdades de todas las religiones heredadas —tanto más en España, con un nacional-catolicismo cómplice de la Dictadura— Crespo empieza su acercamiento a lo Sagrado desde el sentimiento de “algo” que desborda su capacidad de comprender. En su intento de explicar el nacimiento de las ideas religiosas como factor esencial para el desarrollo mismo de la conciencia, Jung postula estadios de pensamiento que parecen ajustarse a los que ilustran en “Las cosas” (I, 45) y en los poemas de *En Medio del Camino* dedicados a animales mágicos:

No existe una sola idea o concepción esencial que no posea antecedentes históricos. Todas se basan en última instancia en primitivas formas arquetípicas, que se hicieron patentes en una época en que la conciencia todavía no pensaba, sino que *percibía*. El pensamiento era objeto de la percepción interna; no era pensado, sino experimentado como fenómeno, algo así como oído o visto. El pensamiento era esencialmente revelación, no era algo que se descubría, sino algo que se imponía o que convencía por su facticidad inmediata.

De “Sobre los arquetipos de lo inconsciente colectivo” (1934) (jung 1981: 44)

---

artículos, que me han enseñado muchas cosas, que han sido una revelación. Mereció viajar tan impremeditadamente a Victoria, para encontrarse con C. G. Jung.”

En Crespo, los animales mágicos y los dioses posteriores serán el punto de partida para una reflexión consciente sobre el mito, como primera configuración de sentido, opuesta a una matriz originaria en la que se contendrían todos los sentidos posibles y cuya primera figuración crespiana es designada como la nada. Vale aquí la afirmación jungiana de que, psicológicamente, “los dioses fueron primero y la teología después”, si sustituimos “teología” por “conocimiento poético”. Tal como van surgiendo en la poesía de Crespo las figuras míticas, parece que van dando forma a arquetipos que “nunca han sido descubiertos, sino experimentados”, que “estaban allí ya antes de todo conocimiento” y que la conciencia recoge y formula dentro de una visión de mundo que aspira a ser coherente (de *Simbología del Espíritu* (1951); en Jung 1962: 104-105). La correlación entre la relatividad del mundo, la eternidad de los dioses y la oscuridad primigenia apunta a una concepción de la totalidad como horizonte, que poco a poco irá aflorando a la conciencia.

Afirma Jung que “el contenido de tales imágenes simbólicas es la imagen de un ser superior que todo lo abarca, perfecto”. Así pues, el símbolo es una proyección que “corresponde a una totalidad del individuo, es decir, de sí-mismo, que existe como imagen inconsciente y que es totalmente desconocida para la conciencia, ya que a ella no sólo le corresponde la psique consciente, sino también la inconsciente, y ésta no puede ser conocida” (Jung 1962: 267). Jung advierte repetidas veces que, al hablar de estos fenómenos, la psicología (y —añadimos nosotros— por lo mismo, la crítica literaria) debe “abstenerse expresamente de pronunciar juicios metafísicos” (*Aión: contribuciones a los simbolismos del sí-mismo* (1950); en Jung 1986: 203). Pero también puntualiza que si tales figuras “se muestran en la experiencia psicológica como expresiones de la *totalidad del hombre* unificada”, “el hecho de que esta meta y desideratum se designe como “Dios” prueba que posee carácter numinoso”; así pues, se comprende que para “el entendimiento ingenuo” —al que el poeta se retrotrae voluntariamente— “el dios y la imagen vivenciada sean un único y el mismo ser” (Jung 1986: 204).

El fenómeno se hace más complejo cuando la conciencia vislumbra, no ya la *totalidad del hombre*, sino la *totalidad de lo existente*, dentro de la cual aquella necesariamente se inscribe. Pasamos entonces de las epifanías plurales y polimorfas a la imagen de la Unidad que Crespo persigue desde *El ave en su aire* y cuyo símbolo

más acabado es el fuego del último poemario que publicó en vida. Como figura radicalmente monista adolece de una contradicción insoluble: la suma realidad que se le atribuye la hace inabarcable por parte de ninguna conciencia. Al concebirse como Realidad única y anterior a toda manifestación, ningún predicado le conviene, fuera de la unicidad y el ser, y ninguna forma le corresponde; por la misma razón, representa una absoluta coincidencia de los opuestos, habida cuenta que “unión de los opuestos es sinónimo de inconsciente hasta donde la lógica humana alcanza, pues la conciencia presupone a la vez una diferencia y una relación entre sujeto y objeto”: “donde no hay [...] otro, cesa la posibilidad de conciencia” (Jung 1986: 202). Advierte Jung que “la idea de la *agnôsia* de Dios o del *annênôêtos theós*”, aun cuando no dice nada “que pudiera demostrarse” sobre la verdad de Dios “es de la máxima importancia en la medida en que identifica la Divinidad en cuanto idéntica a sí misma con la divinidad del inconsciente; testimonios de lo cual son la filosofía de Atman-Purusha en Oriente y [...] Meister Eckhart en Occidente”(Jung 1986: 203)

Para Jung (1962: 268), el *sí-mismo* se define como “la totalidad psíquica del hombre” y, en otro lugar, aclara que “al contrario de la psique subjetiva, centrada en el yo”, esa totalidad “es objetiva, [...] en auténtica correspondencia con la idea gnóstica del *anthropos*” (Jung 1986: 198). Precisamente este carácter objetivo hace que cualquier cosa a la que el hombre atribuye también una totalidad completa, pueda llegar a ser un símbolo del sí mismo (véase Jung 1962: 267-268). Así se explica que, en el imaginario alquímico, el estadio último de la Obra pueda ser figurado, entre otras muchas formas, como Piedra o como Cristo. Y también como fuego, que es la forma en que lo quiere Crespo.

Ahora bien, por lo mismo que cualquier cosa puede convertirse en símbolo del *sí-mismo*, cualquier símbolo concreto del *sí-mismo* se revela parcial e insuficiente y jamás contiene “aquella totalidad requerida por la definición psicológica”, ni siquiera, puntualiza Jung, “la figura misma de Cristo, ya que le falta el aspecto nocturno de la naturaleza psíquica, las tinieblas del espíritu y los pecados” (Jung 1962: 268). Y de ahí que también el fuego crespiano acabe revelándose insuficiente y deba ser completado por la sombra que rodea a su halo de luz y a la que no puede abarcar.



### 3. Lectura de *Ocupación del fuego*

#### 3.1. *El fuego como imagen de la totalidad*

Puede decirse que la primera parte del poemario tiene un marcado carácter profético y propedéutico, pues más que introducirnos en un clima, el poeta proclama una verdad esencial<sup>372</sup> y, como veremos, insta al lector a que, en torno a ella, ordene su propia vida y comprenda la realidad toda<sup>373</sup>. El tono profético que identificamos en estas composiciones reafirman que la especulación relativa al fuego se realiza en ese metalenguaje del mito definido por Durand (siguiendo a Lévi-Strauss): las afirmaciones vertidas son últimas con relación a cualquier otra explicación y no piden verificación, sino que son ellas las que fundamentan cualquier otra verdad.

Las características totalizadoras que González Moreno (1999) apuntaba acertadamente se actualizan en la identificación del fuego con el símbolo gnóstico del “Ourobouros” (III, 171), la serpiente que se devora a sí misma<sup>374</sup> que, según Cirlot (1994: 344) expresa “el tiempo y la continuidad de la vida”, la destrucción y generación constantes. Por mantener unidos a los opuestos en cada instante de su devenir, le conviene la paradójica calificación de “dios suicida”. La esencia divina radica en su perennidad y en ser “de todo [...] fuente que no cesa”. Pero el fuego es, simultáneamente, ejecutor de toda destrucción; es “suicida” al abolir todo lo que ha creado. Destruye lo que es sólo su manifestación para recuperarse como esencia de lo manifestado<sup>375</sup>: “se transmuta en sí mismo al convertir/ en vida lo que mata”, pues en

---

<sup>372</sup> Debemos recordar que al iniciar la reflexión simbólica sobre los elementos en *Colección de climas*, Crespo elegía, desde el principio, identificarse con el fuego. Así “Luz en Lucerna”(II, 91) el poeta se distanciaba de la tierra porque no se siente “hijo” “de la forma/ que se complace en sí misma”; optaba, en cambio, por el fuego, “que es el único/ vencedor. Pues a todos nos sabe consumir”. “En él — decía — me sé más cerca de mi ser”.

<sup>373</sup> La presencia del “nosotros” es una característica distintiva de la primera sección del poemario, que permite inferir que se hacen afirmaciones y propuestas para la globalidad del género humano: “héroes/ podemos *engendrarnos*”(III, 172), “de la verdad poco *sabemos*” (III, 173) “En lo que el fuego *nos* convierte”(III, 174), “el árbol de luz que *nos* habita”(III, 176)

<sup>374</sup> Se aludía a esta figura también en “Contra el futuro”(II, 50) (“¿Dónde empieza y acaba esta serpiente que nunca es?”) y también en la “Oda XIII” del “Segundo libro de odas” (III, 105).

<sup>375</sup> A propósito de las “Variaciones sobre un tema de Juan Ramón Jiménez” (II, 332-334) ya comentamos las opiniones de Guénon (1987: 21-22). Según este autor, lo que *es*, “al sufrir una

cada cosa que arde y se destruye, se “profetiza” la perfección de la unidad reconquistada, “la hermosura/ perenne venidera/ de cuanto es, cuanto fue, cuanto será”. El dinamismo total presente en la imagen del Ourobouros se eleva a lenguaje en la paradoja, pero hace imposible todo intento de comprensión racional. De ahí que el texto en que nos promete “Definiciones” (III, 175) del fuego concluya advirtiendo que “no tiene nombre”, pues “quema cuantos le damos sin nombrarlo”<sup>376</sup>.

El constante proceso de generación y destrucción que simboliza el ourobouros-fuego hace pensar en un desdoblamiento entre la totalidad del Ser verdadero, que subsiste al cambio y la discontinuidad del mundo manifestado. Esta dualidad es explicada en el gnosticismo sufí de Ibn Arabi dentro del concepto de “recurrencia de la creación”. La exposición que hace Henri Corbin de este concepto ilustra perfectamente la dinámica del fuego, en cuanto ser creador tal como la imagina Crespo:

“El ser creador es la esencia o la sustancia preeterna y posteterna que se manifiesta a cada instante en las innumerables formas de los seres; cuando se oculta en una se epifaniza en otra. El ser creado es esta serie de formas *manifestadas*, diversificadas sucesivas y evanescentes, que tienen su subsistencia no en una autonomía ficticia, sino en el ser que se manifiesta en ellas y a través de ellas. La creación significa, pues, la manifestación (*zohur*) del ser divino y oculto (*batin*) en las formas de los seres, y ello mediante una renovación, una recurrencia de instante en instante, desde la preeternidad”

(Henri Corbin, *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn ‘Arabi* 1958; Barcelona: Destino 1993, p.233)

El poema que abre la colección, “Celebración del fuego” (III, 169), proclama que “sólo el fuego desvela la belleza/ secreta de las cosas”; se trata de su belleza esencial, visible cuando lo ígneo “les desnuda el espíritu” y pueden ser contempladas como parte de la unidad indiferenciada: “todo, al arder, se iguala, / todo es uno [...] así dure

---

determinación, es de naturaleza inferior”; en cambio “la perfección en sentido absoluto es idéntica al Absoluto entendido en toda su indeterminación”.

<sup>376</sup> Cornelio Agrippa, en la parte de su *Filosofía Oculta* (1510) dedicada a la numerología se ocupa del concepto de unidad, entre cuyas manifestaciones se halla la sutileza del fuego y la ausencia de nombre: “Uno se relaciona, pues, con Dios supremo, que es uno e innumerable y creó las cosas numerables y las contiene en sí. Hay pues un Dios, un mundo que está en un Dios, un sol para un mundo, un fénix en el mundo[...] Hay un elemento que supera y penetra todo: es el fuego. Hay una cosa creada por Dios, sujeto de toda admiración, que está en la tierra y en los cielos, existe en el acto animal, vegetal, mineral, se halla por todas partes, no se la conoce, nadie la llama por su nombre, pero está oculta bajo los nombres figuras y enigmas (Agrippa 1994: 126)

un instante”. El poema ilustra estas verdades con ejemplos: “la áspera astilla” desvela, incandescente, “canteras/ de intocables piedras preciosas” que duran “un instante”. La más humilde materia, “el estiércol<sup>377</sup> [,] tejido/ es, al arder, digno de un dios”, cuando no, “en su más viva luz, la desnudez/ inmortal de su cuerpo”.

Ahora bien, el poeta no se contenta con la proclamación y pide a los dioses “poder hundir las manos en tanta pedrería, en esas aguas/ y telas movedizas/ que, al decirse, consumen a las llamas”. Con esa petición se aspira a resolver todas las paradojas que son inherentes al ser del fuego: al representar la dimensión sincrónica de la unidad, describir su acción en el tiempo y desde el orden sucesivo del lenguaje supone necesariamente incurrir en la contradicción. Las formas fijas (como “piedras”) son necesariamente “intocables”, entrevistas en la “llama” del flujo constante:

La áspera astilla muestra sus constantes canteras  
de intocables piedras preciosas  
rojas y blancas, amarillas  
un instante. ¿mas cuál  
es su color, si acaso  
alguno las declara?

El deseo de atrapar y “decir” a las formas que perviven sobre la movilidad del fuego corresponde a la necesidad de salvar la intuición del sentido más allá de la exuberancia del devenir:

Y, aunque sé que inasible  
se quiere, olvido, anhelo  
(y le pido a los dioses)  
poder hundir las manos  
en tanta pedrería, en esas aguas  
y telas movedizas  
que, al decirse, consumen a las llamas.

El motivo de las piedras preciosas como metáfora de los sucesivos instantes del fuego aparece en otros dos poemas que han pasado a *La llama entre paréntesis*. Esos “cristales o diamantes” que son acaso “luz cuajada o tierra que del fuego/ comparte el alma” son dádiva de “la compasión del fuego” ofrecida “mientras no nos

---

<sup>377</sup> “Según De Gubernatis, en el folklore; según Freud en su experiencia psicológica, con frecuencia se asocia lo más desprovisto de valor con lo más valioso. Por eso, en leyendas y cuentos aparece la sorprendente relación entre las heces y el oro, relación que también surge en la alquimia, pues la *nigredo* y la obtención del *aurum philosophicum*, son los dos extremos de la obra de transmutación” (Cirlot 1994: 202).



es dado contemplar/ su eterna forma pura” (III, 323). Pero la compasión se transforma en crueldad cuando la forma se convierte en proyección del deseo. Así se nos anticipa el desenlace de *Ocupación del Fuego* y se nos introduce de lleno en el carácter esquivo y contradictorio del símbolo ígneo: al “intentar enjoyarnos con su brillos/ la palma de la mano”, “los dedos retroceden, fríos, ante un fuego que solamente dura/ para negar coger, para negarlos” (III, 317).

### ***3.2. La conciencia relativa frente al fuego absoluto***

Aún sin salir de la primera parte del poemario, los cinco poemas restantes analizan la relación que, como seres humanos, podemos establecer con lo absoluto en forma de fuego. El fuego que nos deslumbra desde afuera es el mismo que nos constituye íntimamente. Eso justifica la perennidad de nuestra aspiración —vivimos en el impulso por unir “Llama contra llama (III, 170)” — pero no garantiza la armonía de las relaciones con el fuego, pues estas no son igualitarias y no se supeditan a la voluntad humana. La iniciativa corresponde siempre al fuego, que “se revela lentamente/ a los que elige” y en formas que la razón quizá no puede aprehender totalmente (“en el río que casi los ahoga/(arrastra aguas de sueño)/ en la puerta entreabierta/ entre las aves fugitivas de la memoria”). A estos elegidos, el fuego los penetra en la forma insospechada de agua<sup>378</sup> “que abre indolente un cauce oculto/ una vena que no encuentra su fuente” y su acción se lleva a término por medio de las analogías: “quema” “a ejemplo de color y aroma [...] —flor contra flor”: igual que el color y el aroma activan la flor ideal impresa en nuestra alma, el fuego multiforme que nos rodea despierta el nuestro interno, “y así se sutaliza/ hasta que, ausente el hombre que antes era, / arde en el nuevo: llama contra llama”.

El resultado de ese contacto lo presenta “Mito” (III, 172). Como cabía esperar de su carácter archisimbólico, el fuego constituye tanto a dioses como a hombres y entre ambos órdenes fluye como mediador hermético. “Mito” explica esta relación

---

<sup>378</sup> Recordemos que, en palabras de Crespo “El fuego desde Heráclito, se consideraba como el elemento primordial, éste engendraba el aire, el aire el agua, el agua, la tierra. Esto es una explicación

partiendo de la historia de Danae, la mortal fecundada por Zeus en forma de lluvia de oro, y luego madre de Perseo, el héroe divinizado después de vencer a la gorgona Medusa<sup>379</sup> y escapar a su poder petrificante. Aunque “como Danae” estemos destinados por “los dioses” “a morar/ bajo sus prados, donde nunca llega/ su viva luz”, “podemos/ esperar que el fulgor que nos ocultan/ atraviese lo opaco y nos inunde de aire” (medio divino) “y de oro” (perfección espiritual), para engendrar así un “Perseo” que “nos vengue de tanta oscuridad”. La última estrofa del poema contiene las claves de su lectura: los “terrestres”, “héroes/ podremos engendrarlos”; los “celestes” descienden “con el agua en la que el fuego/ penetra y nuestra imagen/ modela, funde y multiplica”. Esa misma imagen, conviene subrayar, el fuego “la reparte intacta entre los dioses” completando así su ciclo de mediación: los dioses tienen forma humana porque ellos, previamente, nos han dado el poder de imaginar, de imaginarlos.

Pese su destino divino último, por parte del hombre sólo puede haber disponibilidad y espera, pues carece de la medida que le permita juzgar sus relaciones con los dioses. De nuevo tenemos aquí una anticipación del desenlace trágico de *Ocupación*; Crespo nos previene ya que “Sagrado es el fracaso”(III, 173) “a proporción/ de la altura que anhela el impulso”, mas no de la respuesta divina (“de cuánta luz da el fuego”). “De la verdad” sólo sabemos “que nos mide y nos proclama/ vencedores, vencidos/ cambiando [...] la oculta e insidiosa regla del juego”. Por ello, como reza “Metamorfosis” (III, 174), al hombre sólo le queda aceptar ser aquello “en lo que el fuego nos convierta”, según su voluntad sea dejarnos “intactos” o “profanados”. A la mayoría sólo los hace seres en tránsito “fugaces diamantes”, “hierro que cede” o “una inscripción en el agua”; sólo a los elegidos los desnuda y absorbe enteramente: convierte “a otros, en fuego”.

Como consecuencia de lo expuesto, los dos poemas que ponen final de la sección 1, aconsejan la humildad frente a lo Absoluto. “Señas del ángel”(III, 176) previene que “todo ángel es de fuego”; es presencia devastadora que aniquila las

que se debe interpretar simbólicamente, ya que explica el continuo cambiar del mundo sin que este pierda su unidad” (cit. García, C., 1991).

<sup>379</sup> Recuérdese que, de este episodio, hemos visto la reelaboración poética en el diálogo “Perseo y el Cowboy”, de *Amadís y el explorador*.

existencias relativas, como lo son los de Rilke, y “no desdén, / cuerpo de deseos proscritos” como los de Cernuda. Su atributo es la “espada inclemente”, y “llega siempre” burlando nuestros esfuerzos por aproximarnos a lo divino: “trasponiendo/ el puente que ha tendido la mirada/ desde el árbol de luz que nos habita”.

La “Palabra de Démeter” (III, 177-178) revela que “sólo arder reconcilia con la muerte”, pero aconseja ser “con el fuego comedidos”, lo cual significa, como tendremos tiempo de comprobar, plegarse a la volubilidad del fuego: arder tanto “en la armonía del instante” como “largamente”, de modo que “duración y relámpago iluminen” la “sombra de nuestra existencia”. El imperativo de “ardere”, es decir, de tender a lo absoluto, afecta a todos los aspectos de la existencia, que se transformará, en una realización de lo Absoluto bajo la quimérica condición de que no haya parcialidad. Por lo tanto, el “amor”, como conciencia transformada en fuego, no puede ser “pusilánime”, para que sean totales, tanto “la purificación” como “la impudicia”:

arded —sobre todo a las horas  
en que en oscuridad se abre la luz  
o ésta florece del ramaje oscuro,  
pero sin desdeñar las horas altas  
porque, opacas, lo claro, claras llevan,  
no como opuesto, su contrario en vilo.

Arded en viva hoguera  
Pero también en su rescoldo lento  
Y en sus frías estériles cenizas.

Que un amor pusilánime no aborte  
La purificación —ni la impudicia.

La entrega total al fuego debe estar matizada —paradójicamente— por la conciencia de que ya *a priori* se pertenece a él. Es peligroso mirar al fuego y desearlo para quien “ignora que es del fuego criatura”, como advierte un poema de la sección 3, “Vuelo nocturno” (III, 195). Puede ocurrirle como a la mariposa que “vuela en torno/ —nocturna y deslumbrada— de la llama” como “diosa/ airosamente efímera”, figura icaria que se destruye por precipitarse hacia el fuego en busca del “instante” de plenitud. Tal mariposa, ávida de luz y fuego, olvida el precepto de arder en la “duración” y en la “imagen que se esquivo” tal como Démeter exige:

Todo, al buscar su centro, quiere el círculo  
trazar que imagen es

de su consumación, mas no consigue  
sino perderse o consumir sus alas.

La alegoría de la mariposa deslumbrada, aparte su raigambre petrarquesca, connota, en manos de Crespo, las difíciles relaciones entre la conciencia y el *sí-mismo*, y lo hace con referencias geométricas que forman parte del arsenal simbólico del que también se provee la analítica jungiana. Elisabeth Leblanc en su breve pero esclarecedora introducción al *Psicoanálisis Jungiano* (1998: 70), define el *sí-mismo* como “el núcleo más interior de la psique, arquetipo de la totalidad”; es “no sólo el centro de la psique, sino también su circunferencia, que abarca a la vez, y simultáneamente, lo consciente y el inconsciente”. Si se manifiesta como *complexio oppositorum*<sup>380</sup>, ello “sin embargo no significa en modo alguno que deba ser contradictorio en sí. Pues es igualmente posible que la aparente paradoja no sea sino un reflejo de los cambios enantiométricos<sup>381</sup> de la actitud de la conciencia, tan pronto favorable como desfavorable para la totalidad”. Al querer trazar la “imagen de la consumación” fácilmente puede “perderse o consumir sus alas”: literalmente quema la *duración* de su vuelo *circular* en aras del instante central, donde queda abolida. “entre la conciencia y el inconsciente hay una especie de “relación de indeterminación”, consecuencia de que es imposible establecer una separación entre el observador y lo observado”; “el primero modifica al segundo por el acto mismo de observar; o sea que la exactitud de observación del inconsciente se logra a costa de la exactitud de observación de la conciencia, y recíprocamente” (Jung 1986: 237).

### 3.3. “El espejo y la hoguera”

La segunda sección de *Ocupación del Fuego*, “El espejo y la hoguera” (III, 181-184) es una alegoría en cuatro partes, de notable dificultad sintáctica, que recuerda alguno de los poemas extensos de *En medio del camino*. El tema del poema puede entenderse como la relación entre el espíritu humano, figurado como espejo, y la realidad a la que se enfrenta, figurada como fuego. En el mundo de la manifestación, la identidad

---

<sup>380</sup> Expresión que Jung toma de la definición de la divinidad por Nicolás de Cusa (véase Jung 1986: 237)

del *yo* con el fuego —proclamada en “Llama contra llama” (III, 170)— está escindida en dos polos que son mutua y conflictivamente interdependientes.

La apertura del poema alude a una primera aprehensión de la realidad exterior como caos incomprensible: “En el espejo que atraviesa un pecho/ de hombre<sup>382</sup>, “crúzanse imágenes” “no enlazadas/ más sí cual cartas de aire/ que nunca recomponen la baraja”. El espejo del alma humana quizá no es más que “un pretexto, para arder enfrente, / del fugaz fuego”, un desdoblamiento del fuego mismo. La segunda parte describe cómo el caos ígneo reflejado en el espejo se transforma en un orden, un vestigio de sentido: las llamas “abordan” el mar del espejo “como una flota/ inmune al viento, a lo violento/ del instante”. “Sus dados lanza” en el tablero del espíritu “todo lo que arde/ y muestra así su historia y su sustancia”. El azar, pues, se proyecta sobre el espíritu; aún no sabemos si sólo lo refleja o, al fijarlo en un orden, prefigura un fundamento ontológico que pueda abolirlo<sup>383</sup>. Si el espejo del espíritu es solamente “página pasiva/ al borde de ningún camino”, entonces, “todo es al final/ un cielo de ascuas que caducan”: azar y temporalidad tanto en el mundo como en el *yo*. Si, por el contrario, el espejo es “más que cristal [...]: memoria”, entonces cabe en él la “profundidad” y se hace “ilimitada vía/ sacra” porque quedan “unidas/ en él” la “luz y oscuridad/ procedentes ambas [...]/ del fuego”.

La cuarta y última parte del poema contiene la respuesta: el espejo es “un reino/ [...] del acaso, / salvo cuando lo invaden/ las tribus de la llama”; “el tributo de esa tribu” “impone” en el espejo “una/ ley inmortal: el código/ misterioso del fuego”. La imagen de la llama reflejada, asumida por el espejo, se convierte en promesa de “un reino”, aunque ahora “todo ardor/ y todo hielo” se manifiesten “separados/ entre espejo y hoguera”.

Si nuestra lectura del poema es plausible, la interdependencia que se establece en él entre el fuego y el espejo, recuerda la mística de la percepción espiritual por la “imaginación activa” o “creadora” dentro del sufismo de Ibn Arabi, también simbolizada por el espejo, como expone H. Corbin (1993). La imaginación humana

---

<sup>381</sup> Del griego *enantiodromo*, ‘correr en sentido contrario’.

<sup>382</sup> Recuérdese que en “Nubes”(III, 40) ya se afirmaba que “espejo del espacio es nuestro espíritu”.

no es una ficción arbitraria, mera fantasía, sino que reproduce en el microcosmos el proceso creativo primigenio divino. “Al acto inicial del creador imaginando el mundo, responde la criatura imaginando su mundo, imaginando los mundos, imaginando su Dios y sus símbolos”; “estas son las fases, las recurrencias de un único proceso eterno”: “la misma imaginación teofánica del Creador que ha revelado los mundos, renueva de instante en instante la creación en el Ser humano al que él ha revelado como su Imagen perfecta; y en el espejo que esta imagen constituye, el ser humano se muestra a sí mismo Aquel de quien es imagen.” Corbin insiste en que, por lo dicho, “la imaginación activa del hombre no podría ser ficción vana, puesto que es la misma imaginación teofánica, la que en el ser humano y mediante él, continúa revelando lo que se mostró a sí misma imaginándolo primordialmente” (Corbin 1989: 219)

La tensión entre la llama y el espejo es uno de los motivos que articula *Ocupación del Fuego*. Considerar el espejo como el lugar de las formas imaginativas mediante las cuales la intuición aprehende la realidad permite aportar luz a numerosos versos que, de otro modo, se mostrarían meros absurdos semánticos. El espejo, la imaginación activa individual, es parte del poder divino para imaginar: según no sólo los sufíes, sino también los teósofos cristianos, “fue imaginándolo como Dios creó el mundo”, sacando “el universo de sí mismo, de las virtualidades y potencias de su propio ser”; por ello “la Imaginación activa en el gnóstico<sup>384</sup> es a la vez, igualmente, Imaginación teofánica”; así, “el Dios que ella “crea”, lejos de ser un producto irreal de nuestra fantasía, es también una teofanía, pues la Imaginación activa del ser humano no es sino el órgano de la Imaginación teofánica absoluta” (véase Corbin 1993: 212-214)<sup>385</sup>: de ahí que el espejo del espíritu deje de ser “reino

---

<sup>383</sup> Nótese que sería un fundamento ontológico y no “un coup de dés”, como bien sabía Mallarmé, lo que podría abolir el azar, es decir, revelar su secreto orden: el “código” del fuego del que enseguida hablaremos.

<sup>384</sup> Siempre que utilizamos la palabra “gnóstico” siguiendo a Corbin, lo hacemos aplicando su sentido lato, como equivalente a ‘místico sufí’.

<sup>385</sup> Desde su probada competencia en la materia, el primero en señalar la relación entre la poética de Crespo y la teoría expuestas de Corbin fue Daniel Bonet en “Destellos de la invisible luz (Notas sobre lo mágico en la poesía de Ángel Crespo)”(1989). Corresponde a este crítico el mérito de haber señalado tales conexiones con anterioridad a la publicación de *Ocupación del Fuego*. Ello demuestra la gran coherencia y unidad de la obra que analizamos; por otro lado, respalda la lectura que venimos haciendo:

del acaso” cuando “lo invaden/ las tribus de la llama”, que le imponen una “ley inmortal”, aunque cifrada en “código misterioso”.

La idea de identidad y mutua creación entre hoguera y espejo irá madurando a lo largo del libro, al hilo de la aspiración del poeta a eliminar la “separación” entre “el cristal” y “el fuego”. Podemos adelantar que en un poema de la sección 4, “Los ojos que se niegan”(III, 204), el espejo no se contentará con “reflejar la luz que engendra el fuego/ y es por ella engendrado”; se atreverá a “despreciar causa y efecto”, convencido de que “si hay luz/ y fuego, es el espejo quien los crea y por ellos es creado”.

### ***3.4. Presencia del fuego en el mundo fenoménico***

El tercer apartado del poemario, que trata de la percepción del fuego espiritual a través de lo aparente, empieza con una voluntaria limitación del horizonte especulativo. La afirmación ascética del sabio taoísta (?) “Yen Shu” (III, 187), hace las veces de encuadre teórico de todo el apartado: “Montes y ríos suficientes/ son para llenar los ojos. Vanidad, / pensar lo que está lejos”<sup>386</sup>. El poeta puntualiza que quizá el “secreto cuidado” de los ojos —indudable trasunto de la conciencia— deba ser más bien “estar vacíos” de toda forma prefijada o atentos “tan sólo” a lo imperceptible<sup>387</sup>: “a la brizna de niebla, ese color que nunca acierta a deslumbrarnos”; pues éste es el

---

“La luz —presente tanto en el plano fenoménico como en el noumenal— se ofrecerá como hilo de Ariadna. Pues las hierofanías acontecen en un mundo situado entre el universo material y el propiamente espiritual. Un mundo, que el sufismo persa llama tierra de *Hûrqalyâ*, donde los seres se manifiestan a través de cuerpos sutiles de luz y en el que Jacob Boehme sitúa el ámbito de la corporeidad espiritual. En este universo mágico por excelencia, lugar de imágenes símbolos y sueños, visitado por chamanes y poetas, cuando son impulsados por la *imaginatio vera* de que habla Paracelso Su elemento es el éter (*akaska* en sánscrito) raíz de toda transformación alquímica. Platón, en el *Timeo*, lo describe como un aire extremadamente sutil mezclada de fuego” De este modo Bonet apunta la posible ubicación del fuego crespiano; y añade: “*Mundus imaginalis* —siguiendo fuentes iránias— ha denominado Henri Corbin a esa zona que se extiende entre el mundo sensible de los objetos materiales y el de las esencias. Espacio que contiene lo psíquico preconsciente y la materialidad sutil” (Bonet 1989: 131)

<sup>386</sup> Recuérdese que la misma voluntaria limitación de la mirada se recomendaba en el poema de *El Ave en su Aire*, “La adelfa” (III, 39).

<sup>387</sup> Según rememora Carlos Castaneda en *Viaje a Ixtlán* (1975) el brujo don Juan distingue de modo semejante al que aquí se sugiere entre “mirar” (con intención prefijada) y el “ver” la realidad como insospechadamente se muestra.

único modo de “reconocer al fuego/ tan cerca y tan lejano”. La mirada no debe ser, pues, mera notación de las sensaciones automatizadas, debe estar guiada por una intuición que le permita “percibir todas las formas como formas epifánicas”. Es importante recordar que Ibn’ Arabi considera que la facultad epifánica consiste en percibir cada realidad como *coincidentia oppositorum*, por reflejar ésta la esencia divina (Corbin 1993: 220-21).

“Retamas en flor”(III, 188), “A unas hortensias”(III, 189) y “Contemplación del tamarisco” (III, 191) ponen en práctica el método de observación y meditación sobre la realidad que convierte a cada una de las plantas en símbolo de la totalidad. Las “retamas” del primer texto son miradas por ojos que quieren “vaciar” —tal como el poeta aconsejaba a Yen Shu—, y que apenas lo logran. Sorprendidas en el momento en que “están floreciendo”, son asimiladas a los procesos de la memoria y del deseo varias veces a lo largo del texto. Se abren “como aflora el recuerdo/ en los deseos que aún no han sido/ cumplimiento ni engaño”; la luz se refleja en ellas, “como las memorias/ en lo que deseamos se reflejan”... Tanto se asemejan a la memoria que, en un salto dialéctico, el observador -poeta, para poder percibir las que “ahora florecen”, en su inmediatez esencial —ígnea—, tiene que romper el vínculo con lo sabido y recordado:

O son como la música  
de un aire que en otro aire se sostiene,  
como lo recordado en la nostalgia  
de lo que aún no ha sido  
  
Ahora florecen. Son las flores  
de la retama. Olvido  
podría ser su nombre.

Por su parte, “Las hortensias” (III, 189), al “carecer” de la “vana curiosidad” que convierte a los humanos en conciencias desgajadas, sienten “que todo se halla en orden” y “[su] fronda/a todo el Todo ciñe”<sup>388</sup>. Por eso mismo se convierten en imágenes de la totalidad a la que es imposible añadir ni restar nada:

---

<sup>388</sup> De nuevo en las memorias de Jung podemos encontrar un correlato biográfico de los sentimientos que suscitan estas imágenes líricas: “Con el reino de las plantas se inició la presencia de lo terrenal del mundo de Dios como un tipo de comunicación inmediata. Era como si se hubiera contemplado al creador [sic], quien se imaginaba inobservado, por encima de los hombros cuando elaboraba juguetes o piezas decorativas. Frente a este reino, el hombre y los animales “típicos” eran partes de Dios que se



Sabia quietud la vuestra, oh aseadas  
por vuestros mismos límites  
que no trazan fronteras—  
pausa sólo alterada  
cuando os menea un viento  
que es uno con vosotras  
o cuando al arrancaros una flor  
os llevo en ella enteras,  
mientras quedáis iguales y una sola  
con cuanta hortensia, cuantos  
silencios y palabras os saludan.

En “Contemplación del Tamarisco” (III, 191) el poeta parece más acertado en dejar vacía su mirada, hasta hacerla realmente contemplativa. El “breve universo de unos ramos”, en la plenitud del instante, “hace que olvidemos/ —contemplador y contemplado unísonos— tú [el tamarisco] el ser su objeto, y yo a mi adicta mirada”. De modo que ambos se asimilan: “hay lumbre en tus raíces/ como en mí —transparentes—/ pétalos verdes”. Cuando la contemplación es perfecta, “la eternidad florece/ y somos su belleza y su mirada” en una dimensión que trasciende al yo y al objeto limitados y concretos<sup>389</sup>.

Eternidad, fuego y mundo vegetal se unen en el símbolo bíblico de la zarza ardiendo (“Vida en llamas”, III, 193), máscara con que Dios se presenta al primer Profeta. “La zarza no se quema”—dice Crespo— “porque el fuego en que arde es ella misma”. “Si el ardor consume la niebla que los vela”, los ojos “mosaicos”, (visionarios como los de Moisés en el Sinaí: nueva metáfora de la purificación de la mirada) pueden ver lo existente —hombre y cosmos— como sistema de correspondencias:

Ven que una fronda es en que, enredados  
como de aves innúmera bandada,  
durmiente o enredada a misterioso  
quehacer, de rama en ramo,  
vamos emparejando nuestros vuelos

---

habían hecho independientes. Por ello podían vagar libremente y elegir su lugar de vivienda. El mundo de las plantas, por el contrario, se encontraba sujeto para siempre a su lugar de origen. Tal mundo no sólo expresaba la belleza del mundo de Dios, sino también los pensamientos, sin ninguna intención o divergencia. Los árboles me parecían especialmente misteriosos y me parecían representar el sentido incomprensible de la vida de un modo más inmediato. Por ello el bosque era el lugar donde se sentía más de cerca el significado más profundo y la actividad más horrible.” (Jung 1999: 87-88)

<sup>389</sup> La mirada a la que aquí se alude es la misma que se pretende alcanzar en el poema “Desde esta playa” (III, 199); véase más adelante el comentario del apartado 4 de *Ocupación del Fuego*

(o latido a latido nuestra angustia)  
con las hojas y espinas —vida en llamas.

“Noticia de la alondra” (III, 194)<sup>390</sup> realiza de forma más explícita la identificación entre el fuego y lo nouménico (ajeno al espacio/tiempo de la manifestación), y los contrapone al fenómeno banal perceptible. “De llama era la alondra” dice Crespo, y aclara que “no su pluma/ ni el cristal de sus ojos”. No es el fuego metáfora parcial de ningún rasgo físico, sino símbolo que expresa la esencia de lo real desligada de la abstracción del concepto y en el proceso mismo de estar siendo: La alondra de fuego era la que estaba “haciéndose a sí misma”, mientras “suspena en el aire/ quemaba luz naciente, / con su aleteo”. La tercera y última estrofa del poema viene a ser una estampa cubista que recoge en diversos planos algunos de los aspectos de los infinitos que sólo la imagen del fuego superpuesta a la de la alondra puede expresar sincrónicamente:

Del aire al aire, de su vuelo al pájaro,  
de aquél en poco cuerpo,  
de ése estático, de éste  
en pleno ardor cantado,  
tan sólo el fuego supo dar noticia.

### 3.4.1. Apéndice: *El fuego Verde*

Algún tiempo después de publicarse *Ocupación del Fuego* el poeta volvió al motivo que articula la sección 3 con una serie de catorce textos en prosa bajo el mismo título que uno de los poemas de esta parte: *El fuego verde*. Originariamente pensados para un libro ilustrado, hoy figuran como una sección aparte dentro del volumen III de *Poesía*. Con la distancia que da el tiempo, Crespo logra hacer ahora más explícitas las razones de su identificación del mundo vegetal con el fuego —y corrobora la asimilación que hemos apuntado del fuego con la Imaginación activa.

La biología vegetal se convierte en símbolo alquímico de transformación cuando se descubre en ella el “Reino revelador” (III, 294-295) en que se

<sup>390</sup> Conviene recordar que, para Crespo (cit. Vivas 1991), “las aves que son los seres físicos más semejantes al fuego” “serían las chispas o pavesas del *fuego verde*”, que es como Crespo designa ahora al reino vegetal; ello explica la aparición de este poema en el apartado 3, todo él dedicado a motivos vegetales.

metamorfosean, sintetizan y unifican los cuatro elementos “en su cotidiana función terrestre”: “la licuación del fuego y la ignición del agua, la sublimación de la tierra y lo más sólido del aire —todo mater-materia— se espeja en el mundo de lo vivo naciente agonizante”. Así, “La planta del cantueso” (III, 297) mantiene unidas la luz y la sombra de la primera distinción cosmogónica; mitad verdor, mitad raíces, vive “dividida entre dos mundos”<sup>391</sup>, repartida partícipe de una doble naturaleza, [...] o quizás en un universo hecho de la conciliación de estos contrarios”.

Algunos textos de *El fuego verde* insisten en un aspecto de lo ígneo que los versos de *Ocupación* proclaman repetidamente, pero apenas muestran: su pujanza creativa. Para ello, el tiempo de la escritura se ralentiza —“como si arder fuese quietud” (III, 293)— hasta acompasarse con el ritmo del crecimiento vegetal y, entonces, “una hoja diminuta muestra en sus caras contrapuestas y en sus infalibles aristas todo lo que la historia continúa ignorando” (III, 295). Y se hace perceptible el silencioso trabajo del fuego: “cuando ya dudas si arde/ o tú lo inventas todo”, “te propone un objeto inédito/ y en apariencia repetido” (III, 293). Así pues, el “fuego verde” es un “fantástico geómetra” que va manifestando “todas las formas no consumadas que sugieren las palabras aladas de los dioses”; hace “siervos donados de la imaginación” a los demás elementos, él que es “imaginación pura imaginándose”(III, 308).

Debemos regresar al sufismo de Ibn Arabi para subrayar las evocaciones gnóstico-sufíes en la idea crespiana de la imaginación, ahora en el aspecto de la presencia de los nombres. De modo parecido a como “las formas [...] que sugieren las palabras [...]de los dioses” son anteriores a su “consumación” en forma de fuego verde, “el fundamento positivo de [las] metamorfosis” que hace posible la “recurrencia de la creación” es, en el sistema del místico murciano, “la perpetua activación de los nombres divinos que demandan la existencia concreta de las hecceidades que manifiestan lo que ellos son, pero que en sí son puros posibles y no requieren por sí mismas la existencia concreta”. De la figura protosimbólica del fuego cabe decir también que es una “imagen primordial que interpreta la naturaleza del ser adelantándose a [su] percepción empírica sensible”. “Del lado de los posibles”,

---

<sup>391</sup> Como la “Dafne”(II, 241) de *Amadís y el explorador*.

afirma Corbin, “ hay discontinuidad pura; hay recurrencia, no de lo mismo, sino de lo semejante”; para Crespo, cada nuevo objeto propuesto por el fuego es “inédito/ y en apariencia repetido”. En cambio, “la continuidad está del lado de los nombre divinos y de las hecceidades eternas”. Para el autor de *Los engarces de la sabiduría*, “en el dominio de los fenómenos, no hay más que conexiones sin causa, pues ninguno es causa de otro. La causalidad está íntegramente en los nombres divinos, en la renovación constante de sus epifanías. La recurrencia de la creación consiste en la recurrencia de las epifanías. Así la identidad de un ser no depende de ninguna identidad empírica”, sino de la fecundidad de los posibles, residentes en la esfera divina (véase Corbin 1993: 235). De modo parecido, la visión de toda realidad como manifestación del fuego, supone extraerla de la cadena fenoménica del “causalismo objetivo” —como la denomina Durand— para elevarla al lugar de una constante epifanización de aquello que es “imaginación pura imaginándose” y que sólo puede percibir la imaginación del contemplador.

### ***3.5. El sol, visión cosmogónica del fuego***

La cuarta parte de *Ocupación del Fuego* es, quizá por ser la central en el libro, la que parece contener más referencias esotéricas y la que penetra más a fondo en el significado espiritual del fuego. Complementariamente, también se llega ahora a la más alta depuración de la mirada, en orden a percibir la verdadera realidad, de modo que pueda evitarse el error que ilustraba la alegoría entorno a la mariposa de luz que leíamos en “Vuelo nocturno” (III, 193).

#### ***3.5.1. El sol perceptible, como “oscuridad encendida”***

Así como la sección 3 empezaba con la voluntaria limitación del alcance de la mirada que da pie al descubrimiento del fuego operante en el mundo fenoménico, la cuarta parte se inicia con la llamada a profundizar la mirada hasta obtener una epifanía cosmogónica del fuego. “Desde esta playa” (III, 199), en efecto, es una invitación a trascender los límites entre sujeto-conocedor y objeto-conocido, para

vencer los condicionamientos del espacio y del tiempo. Cuando el poeta exhorta a “que los ojos no miren solamente/ desde esta playa y este instante, ni tan sólo esta puesta de sol”, no pasa por alto que el saber tradicional encuentra en el ojo humano un microcosmos<sup>392</sup> que lo hace apto para escrutar el macrocosmos, tanto en su dimensión espacial como espiritual. El objetivo es que “acordes todas las miradas”, “vislumbren otro sol/ al que empaña este rojo/ oro, que se diluye como una oscuridad encendida en el centro de una hoguera”. El “rojo oro” es, desde luego, el astro visible; el “otro sol”, al que el primero empaña, es la fuente única de la luz espiritual; la que el sol perceptible emite es sombrío simulacro de aquella.

La útil compilación de Alexander Roob, *Alquimia y Mística. El museo hermético* (Köln: Taschen 1997) incluye varios grabados pertenecientes a las obras de Robert Fludd (la mayoría de *Utriusque Cosmi*, Oppenheim, 1617) que pueden ilustrar perfectamente la mitología alquímica de la que Crespo se hace eco en este y otros poemas de esta sección. En el albor de la creación, Dios emplaza su tabernáculo en el sol, que pasa a ser Su imagen para los ojos corporales. La Divinidad sigue alumbrando a la Creación desde el cielo Empíreo. La órbita del sol ilumina con una luz inferior la materialidad densa de la Tierra. Pero el astro impide ver, desde nuestro planeta, la fuente última de toda luz. Así se explica que el sol visible no sea más que

---

<sup>392</sup> Roob (1997, pp.116-118) nos recuerda que para los medievales, el ojo se componía de tres formas diferentes de condensación del fluido corporal, recubiertas por siete telas o membranas que correspondían a las siete esferas planetarias del macrocosmos. “Los cabalistas veían una analogía entre las diez partes de que se componía el ojo (las tres fluidas y las siete membranas) y las diez numeraciones o Sephirot. El punto ciego de la retina representaba el Sephirot más alto, Kether, la corona o la nada divina en todas las cosas”. Roob extrae también un fragmento de *Utriusque Cosmi* 1619, de R. Fludd, en el que afirma que “el ojo humano [está hecho] a imagen del mundo, y todos los colores que contiene están dispuestos en círculo. El blanco del ojo corresponde al océano, que rodea al mundo por todas partes; un segundo color representa las tierras que el océano baña o que se encuentran en medio de las aguas; en la región central se sitúa otro color: es Jerusalén, centro del mundo. Pero el cuarto color, la vista de todo el ojo[...], es Sión, punto central de todo, en el que se ve todo el mundo”. Para la interpretación de “Desde esta playa” y de los poemas del apartado 3 de *Ocupación del Fuego* es sugerente tener en cuenta que entre las críticas de W. Blake a Newton algunas de las más furibundas se refieren a su *Óptica*. Partidario de una óptica de lo visionario, Blake consideraba que el nervio óptico que Newton admiraba construye “vallas de piedra contra el mar ondeante” (cit. Roob: 1997, 118)

“una oscuridad encendida en el centro de una hoguera”, y la visión debe aspirar a hacerse profunda para percibir la luz del Ser verdadero<sup>393</sup>.

El sol material actúa como llamada a la espiritualización incluso cuando su luz es negada, en la figura del sol negro, nocturno, del que ya habíamos hablado más arriba, a propósito de uno de los poemas de “Lira secreta”: “Como el sol” (III, 35). Ahora debemos volver a tenerlo en cuenta para leer el último texto del apartado 4 de *Ocupación del Fuego*. “De noche, el fantasma del sol” se sumerge “En el pozo sin fondo” (III, 205) de la inmanencia y “se aparece en los sueños/ que añoran a la luz/ y que él mismo suscita”. Simboliza, pues, la “primera materia”, “el inconsciente en su estado inferior y no elaborado”(Cirlot: 1994: 418). Llega “donde todo es hambre/ de luz, la aparición, hecha de luz tan sólo”. Símbolo de muerte y resurrección desde mucho antes del cristianismo, el sol poniente es de nuevo “dios/sólo y suicida” y “ya muerto”, compartiendo el destino de la materia inerte, señala a la conciencia el camino de su transfiguración.

El poema “Bajo un sol negro” (III, 192) —perteneciente a la sección anterior del libro y cuyo comentario hemos retrasado a propósito—, es aún más explícito en la utilización del símbolo, pues lo deriva hacia lo sacramental. “Los trigales que crecen/ bajo un sol negro” se asemejan a “la tempestad de un lago” y “son un mar inviolable” surcado por “deseos/ sin dirección que advierta su vehemencia”. Esta imagen del caos material es, sin embargo, capaz de contener el espíritu, pues “la harina hecha pan de estos trigales” tiene el “sabor” de “el fuego que la dora/[...]/ y al otro sol anuncia oscuramente”.

La tenaz eternidad del sol es también el tema de otro poema que quedó relegado a *La llama entre paréntesis*, “Caen las hojas y el sol sigue nadando” (III, 315). En él, el sol cumple su ciclo en pos de la perfección al que le impulsa su propia luz y su anhelo huella con señal de fuego a cuanto ilumina en la tierra: finge ser inmóvil “pez de fuego” en la fugacidad del “arroyo” —que “ablanda las piedras” “por ver en acto su virtud de arena”. Incluso cuando “se hace de noche”, cuando “llueve y truena”, “sigue luciendo” y “redondea/ su forma con su luz”; aún así “nunca alcanza/

---

<sup>393</sup> Ciertamente, el poema remite a una concepción geocéntrica del universo: “Seguiré creyendo en el sistema de Ptolomeo hasta que el de Copérnico inspire una obra como el *Paraíso* de Dante”, de *Con el*

su vaga redondez a ser perfecta”, pues como advierte “Desde esta playa” (III, 199), el sol perceptible es sólo “una oscuridad encendida”.

### 3.5.2. *El “otro sol”*

El sol definitivo y único sólo alcanzan a distinguirlo “Los ojos que se niegan” (III, 204), texto en el que —como hemos anunciado— se retoma el motivo de la llama enfrentada al espejo. Para llegar al estadio de la negación, la primera instrucción consiste en “reflejar a la luz que engendra el fuego/ y es por ella engendrado”<sup>394</sup>. Pero se pretende aún más: “despreciar/ causa y efecto, pues si hay luz/ y fuego, es el espejo/ quien bs crea y por ellos es creado”. Como ya hemos comentado, la Imaginación Absoluta crea el espejo del corazón gnóstico gracias a cuyo reflejo se epifaniza en llama. Trascender este círculo supone la eliminación del dualismo y el descubrimiento de que “sólo hay centro”, y que éste “está/ en todas partes”<sup>395</sup> y en ninguna se halla/ pues de la claridad y oscuridad nadie fija los límites”. Esta afirmación de monismo radical previene del error —recordemos— de quien “se pierde” o “consume sus alas” porque, como la mariposa “ignora que es del fuego criatura” y “al buscar su centro” traza un círculo alrededor. Sólo superando los límites del dualismo, tal como pide el imperativo de la *Chandogya Upanishad* —“Eso es lo verdadero, eso es el yo y tú eres eso” — se accede a la visión unitaria. Los dos últimos versos del poema, rezan: “y tan sólo los ojos que se niegan/ los distinguen en frente del espejo”. Enigmática afirmación que, sin embargo, parece condensar esta otra de Jacob Boehme: “Lo divino insondable, como “ojo mágico de la eternidad” se manifiesta en el espejo de la sabiduría (Sophia). Es parecido a un ojo

---

*tiempo, contra el tiempo* (Crespo 1997: 30)

<sup>394</sup> Tal como muestra un grabado para la *Philosophia Sacra*, de Fludd (Francfort, 1626) (véase Roob: 1994, p. 256), aunque la luz divina lo ilumina todo por igual, el corazón tosco absorbe la luz como un agujero negro y sólo el más sutil la asume y la proyecta como espejo

<sup>395</sup> En la entrada correspondiente al vocablo ‘Esfera’, el *Diccionario* de Ferrater Mora (1994: 1077-78) sintetiza la historia de una de las metáforas más reiteradas de la divinidad: “La definición de Dios como “esfera” [...] fue utilizada, entre otros autores, por Alano de Lille [y] Santo Tomás [...]. Esta tradición se halla en el origen de la célebre frase de Pascal: “la divinidad es una esfera cuyo centro se halla dondequiera y la circunferencia en ninguna parte” [...] La idea se encuentra en muchos autores: en Leibniz, en Rabelais, en Tauler, en Eckhart, en Nicolás de Cusa, en Kepler, en Weigel, en H. More, en Böhme, en la mística cabalística del Renacimiento y de finales de la Edad Media”.

que ve, pero que no ve para poder ver, pues el ver no tiene ser[...] Ve en sí mismo.” (cit. Roob: 1997: 242) “Con los ojos de la carne”, asegura en otro lugar el “Philosopho Teutónico”, no puede llegarse al conocimiento, “sino con los ojos con los que la vida se proyecta en mí”; este ojo permite “penetrar hasta el fondo de las cosas, por encima y por debajo de la Naturaleza”<sup>396</sup> (cit. Roob: 1997, 253).

“La Llama Una” (III, 200) y “Leña en la hoguera” (III, 202) pueden ser leídos correlativamente como aspectos complementarios de esa visión que “los ojos que se niegan” alcanzan cuando son capaces de vislumbrar el “otro sol” del que nos hablaba el primer poema de esta serie. “La Llama Una” es la imagen del fuego como fuerza engendradora anterior a toda otra manifestación. Es ‘fuente de espacios y tiempos’, que “ilumina y distribuye” la primera distinción entre “la plenitud y la nada”, a partir del “caos” que “niega y vivifica”. Lo creado “se torna incendio” y la Llama Una “hace a lo consumido eterno” pues lo devuelve a su esencia anterior a los “espacios y tiempos” emanados del fuego.

Un punto más cerca del Fuego Absoluto, el poema “Leña en la hoguera” (III, 201) lo describe en su relación con el tiempo. “El tiempo es una hoguera”, dice; su resplandor permite seguir viendo en ella al “Ourobouros”, pues “se alimenta/ de sí misma y de cuanto/ era, es no ha sido”; de ella surge “la única luz/ que alumbray oscurece sin cesar/ y simultáneamente”, manteniendo unidos pero distintos el mundo de la luz y el de las tinieblas. Las afirmaciones que siguen en el poema a esta descripción cosmogónica del fuego comprometen a Ángel Crespo como teósofo y operante de la Gran Obra de redención alquímica, pues atañen a la naturaleza más profunda del hombre: “el alma” no es mera espectadora del proceso, sino “leña en esa hoguera” y en ella debe “morir al mundo” como “todo lo que quiere vida divina” (cit. Roob, 251). El poeta asegura que “de su ofuscación surge la luz/ que le permite verse, / triunfante entre las llamas”. La “ofuscación” del alma es, desde luego, “los ojos que se niegan” del poema comentado más arriba, y que simboliza, en último extremo, la renuncia al *yo*, hito ineludible de cualquier senda espiritual.

---

<sup>396</sup> Recuérdese que la unificación de la mirada ya era el motivo central de “Lira secreta” en *El Ave en su Aire*.



En el mismo momento en que se proclama la máxima epifanía del fuego en los poemas ahora comentados, el símbolo empieza a mostrar su carácter esquivo y contradictorio hasta lo desbordante que dominará a lo largo de la segunda mitad del poemario. En los versos que acabamos de comentar hemos oído hablar de “la única luz/ que alumbrá y oscurece sin cesar/ y simultáneamente”. En el poema que le sigue “Lo uno con lo uno” (III, 202) el poeta empieza a especular con la idea de que dentro de la totalidad del fuego ha de caber también la oscuridad y que ésta ha de ser una manifestación de aquél a la que se accede mediante un conocimiento *ex contrariis* “¿Qué ojos son capaces/ de escudriñar a las tinieblas/ hasta el punto en que los inviten/ a fundirse en su hoguera oscura?”

Este conocimiento que tiende a la unión de los contrarios es precisamente el que se proclama en “Pasión de Hermes” (III, 203), acaso el texto de filiación más claramente alquímica de la colección. El fuego que se aspira a contemplar ha de ser, él mismo, el agente del proceso que ha de devolver su naturaleza espiritual a los potencias caídas y ocultas en la tierra: los metales —y las limitadas potencias del hombre mortal. Así, las sustancias que Crespo quiere “fundir en un nuevo metal” son las oposiciones máximas dentro del ámbito de la psique: “sabiduría e ignorancia”, para que juntas resistan “al recuerdo y al olvido” convertidas en “imán que igualmente atrae/ plenitud y carencia/ hecho de las cuatro estaciones” (es decir, de la condensación del tiempo). Al margen de toda interpretación de escuela, parece evidente que la fusión a la que lleva esta “pasión” es la plenitud psíquica a la que el hombre es llamado a través de los símbolos y a la que tiende en lo que Jung llama “proceso de individuación”<sup>397</sup>. Lo contrario a esta síntesis es detención espiritual y,

---

<sup>397</sup> Dado el carácter voluntariamente asistemático (véase Leblanc 1998: 14) de las exposiciones jungianas, será útil para nuestro propósito acudir ahora a la definición de una síntesis divulgativa: por proceso de individuación debe entenderse “el proceso típicamente humano de formación y de particularización del individuo psicológico en tanto que ser total—indivisible— distinto de la psicología colectiva. No se trata aquí de una acentuación individualista del carácter, sino de la realización de la unicidad del individuo mediante la ampliación de la conciencia”. Según Elisabeth Leblanc, “la idea de individuación aparece nombrada por primera vez en 1916, en *Siete prédicas a los muertos*, como función dirigente; mostrando que el inconsciente, cuando ello resulta necesario, es capaz de suplir las carencias de lo consciente. Más tarde la expresión “función trascendente” alude a la facultad de metamorfosis, es decir, de evolución a partir de la integración de los elementos de un conflicto. La expresión “proceso de individuación” engloba ambas concepciones: el individuo tiende hacia una unidad autónoma e indivisible, objetivo del proceso de individuación, que Jung denomina el sí-mismo. La integración progresiva del inconsciente es lo que otorga a la vez la apertura a otro

por lo tanto, “muerte es el fuego a quien lo ignora/ olvido a quien lo teme/ cadena a quien le huye”: por el contrario “es libertad a quien ofrece/ a sus brasas y a sus lenguas/ cuanto duda si es/ pura sabiduría o su ignorancia”, es decir, cuanta actividad espiritual escapa a la discriminación racional.

De acuerdo con nuestra interpretación, el título “Pasión de Hermes” hace referencia al drama sufrido por la infinitud del espíritu dentro de las estrecheces de la conciencia de un ser mortal. De ahí que las evocaciones crísticas —y no por ello menos esotéricas— del término “pasión” sean también pertinentes a su significado. “El aficionado —dice Jacob Boehme— debe comprender a fondo que el proceso de Cristo es la misma cosa que se aprecia en la obra filosófica. Cristo ha vencido a la muerte y ha convertido, en el hombre, la cólera en amor. Lo mismo debe hacer el filósofo. Ha de reducir la tierra furiosa para convertirla en cielo; debe cambiar el mercurio venenoso en amor” (Boehme 1998: 128), y ello lo logra por la inspiración del Mercurio celeste, elemento que guía la sublimación: Hermes o el Hijo. La libertad otorgada por el fuego procede de la reintegración del Espíritu a la Nada de la que procede. En palabras de Böhme, “puesto que el deseo eterno se ha introducido en la Naturaleza, no puede morir [satisfacerse] en lo frío o en lo cálido de los cuales no procede, sino que ha de fallecer en la Nada. [...] El espíritu que nace de la ignición del aceite, como luz da el entendimiento y la comprensión. Procede de la Nada, ha sido un deseo hacia la naturaleza, ha pasado por todas las propiedades [...] ha aparecido en la luz después de haber sufrido la muerte ígnea y retorna de nuevo a la Nada” (Boehme: 1998, 159-160).

### ***3.6. Las irresolubles contradicciones del fuego***

En los tres últimos apartados de *Ocupación del Fuego* desaparece el tono triunfal con que la omnipresencia del fuego fue proclamada en los primeros capítulos. Ahora aflora a los poemas la difícil relación entre el yo que habla en ellos y

---

distinto de sí, el reajuste y la adecuada relación con el mundo. Por último, partiendo de la simbología alquímica, Jung concibe la senda de la individuación como la unión de los opuestos (*Misterium Conjunctionis*).”(Leblanc 1998: 41-47)

ese símbolo de la totalidad que ha intuido, pero que no puede abarcar. Así, el apartado 5 empieza con el reconocimiento de que “el fuego cita/ a la maduración” y de que lo hace “cuando aún no sabemos arder” (“Antes de arder”: III, 209). Recordemos que Démeter, por una parte, imponía “arder en la armonía del instante”, lo que puede entenderse como la entrega sin reservas a la gnosis extática que justificaría el tono visionario y profético. Pero la diosa ordenaba también arder “largamente” en el tiempo, es decir, cuando la epifanía se niega<sup>398</sup>: “en la imagen que huye/ en la presencia que se esquivo/ antes de revelarse/ [...] / en los surcos que mueren en la arena, / en la fronda que niega espacio a un grito” (III, 177). Estamos pues en el momento de ocultación y desamparo y el poeta se plantea precisamente cómo “arder” y ser fiel al fuego cuando éste se oculta: “cómo sabré/ qué nombre dar a esta/ ausencia repentina/ de desarmado fuego, / a este anuncio de no sé qué plazo/ terriblemente único” (“En clave de astro” III, 214)

El fuego ya no se epifaniza en la realidad cambiante, externa, sino en el deseo del poeta de acceder a su visión definitiva: “Soy galerna contra mí/ cuando avivo las llamas del árbol de deseos que me habita” (“Galerna contra mí” III, 215). Aunque sabe que “ni la imaginación ni la experiencia/ desvelan el misterio” está seguro también de que “el alma se temple al perseguirlo” y así, “como el cauto/ cazador de unicornios[.]/ se arma de castidad y de deseo” (“Ante el regazo virgen”: III, 223).

El esfuerzo del poeta por plegar su pensamiento al dinamismo absoluto intuido en la imagen del fuego —y a su creciente contradicción interna— pone entre paréntesis la identidad de cualquier ser tal como se presenta en su manifestación, de modo que cualquier realidad dada evoca a su contraria y toda vislumbre de concepción muere en la paradoja, como corresponde a la intuición de un logos heracliteano.

En “Miro a mi mano” (III, 213) el poeta se pregunta “¿Qué es igual a sí mismo si está ardiendo?” Ve cómo la “mano” con que escribe, “el papel” y “los

---

<sup>398</sup> Probablemente Creso pone estos consejos en boca de Démeter por su constancia y su paciencia en la búsqueda y recuperación de su hija Perséfone, luz primaveral raptada en la oscuridad del Hades. El amor maternal del Démeter la lleva al extremo de renunciar a su naturaleza divina, determinación que propiciará el pacto de los dioses para que Perséfone retorne cíclicamente a la tierra. La profunda significación de este mito era revelada en la iniciación a los misterios de Eleusis (véase Grimal 1981: 131-132).

signos” “se confunden” integrados en una gran llama que “al arder, tal vez no es fuego”. Este último verso incurre en el absurdo semántico, a menos que lo interpretemos en relación con el primero: si, al arder “nada es igual a sí mismo”, el fuego que se epifaniza “tal vez no es fuego” —el fuego esencial al que se aspira. Así parece confirmarlo el poema “La unidad de lo claro y de lo oscuro” (III, 222). Comprendiendo la dimensión del símbolo, el poeta le dice al fuego supremo: “Tú quemas para hacer/ que la oscuridad se arrepienta/ y con tu podadera domeñar/ los excesos de luz/ de modo que un momento/[...]/ la unidad de lo claro y de lo oscuro/ se manifieste o se declare/[...]posible”. El referente de este fuego que une dentro de sí la luz y la oscuridad, ya nada tiene que ver con lo que la experiencia llama “fuego”. De él sólo toma un nombre para designar la absoluta unión de contrarios que está más allá de toda posible conciencia, tal como confirmará, al final del poemario la segunda “Palabra de Hermes” (III, 237).

No es extraño que la creciente conciencia del carácter contradictorio del fuego, suscite el temor del *yo*, que no sabe si podrá hacerse uno con esa epifanía. El enigmático poema “En el principio” (III, 221) puede ser leído en esta dirección. El poeta se pregunta en él si el “desierto espejo” del alma fue pulido “en el principio” por una “rueda tejida de luz y de tinieblas” “para que reflejase lo inasible” en forma de contrarios irreconciliables: “la oscuridad, la luz, la oscuridad”. En tal caso, el objetivo último del conocimiento, la gnosis que permite intuir la unión de los contrarios es inasequible a los límites del espejo que sólo puede reflejar imágenes de luz y oscuridad contrapuestos. De aquí puede inferirse que, aunque nada “somos sino fuego”, tampoco el nuestro “arde” en el plano de la manifestación vital sino en *otro* del cual la belleza perceptible es platónico testimonio y hacia el cual es llamada. Así lo entendemos en los últimos versos de “En el puro vacío” (III, 229):

“No en el aire se arde,  
sí en el puro vacío  
que la belleza inventa<sup>399</sup>:  
donde lo cierto habita”

---

<sup>399</sup> Recuérdese que, etimológicamente, “inventar” no significa “crear”, sino “hallar”; éste es el sentido al que corresponde la interpretación que proponemos.

En coherencia con lo dicho, la asunción de las dimensiones mayores del fuego sólo puede hacerse a través del amor. “Sólo el amor” (III, 224), dice el poeta, “puede prender/ fuego al fuego y hacer que ardan sus llamas”, pues, “tan intensa la suya puede ser”. Y como su ardor ocurre “en el puro vacío”, el amor se equipara a una forma de conocimiento que es, paradójicamente “ignorancia”. El amor del que aquí se habla “en toda la extensión de concepto” es “no sólo sentimiento, sino también [...] conocimiento intuitivo”. Al comentar, en *Las cenizas de la flor*, la obra *Actualidad de las Upanishads*, de Swami Nityabodhânanda, Crespo hace suya la definición que este autor da de “intuición” como “don divino gracias al cual se nos hacen evidentes el dinamismo primordial de todo cuanto existe y la armónica relación entre las cosas” (véase Crespo 1987: 249-52). Así, el amor es alineado en el poema citado con otras formas de intuición por su poder para asumir el fuego: “no hay fronteras” para “la imaginación que es toda luz/ y oscurece a las llamas” ni para “el deseo que se desboca”; aún “mucho menos”, puntualiza el poeta, “las hay para la ignorancia”. La ignorancia de la que Crespo habla no es inconsciencia sino un conocimiento irreductible a predicados. Si nuestra lectura es correcta, el último verso del poema equipara tácitamente “ignorancia” con “amor” como modo de conocimiento que tiende más allá de las lindes del yo, más allá de la facultad de imaginar y se proyecta como “deseo” que traspasa toda representación. Así parece corroborarlo Corredor Matheos (1999: 140), al glosar el texto que ahora nos ocupa, cuando concluye que “sólo lo que se ha trascendido a sí mismo [de ahí el “amor”] puede acceder a la trascendencia. Sólo si te haces igual al Ser puedes ser uno con él”.

Saber que se arde en el vacío y que la clave para asumir el fuego es el amor no libera al poeta de su miedo a fracasar al intentar aprehender la llama dentro de su poesía. “Indicios del temor”(III, 225) y “Palabra de Hermes” (III, 230) incorporan a Dante como personaje-símbolo, alrededor del cual puede definirse la relación entre fuego y poesía. El ejemplo de Dante le sirve de guía a Crespo, pues aún amor, conocimiento oculto y contemplación religiosa en su peregrinación poética a través de los mundos. Pero Dante no ejemplifica en estos poemas sólo el éxito en la síntesis, sino, sobre todo, haberla conseguido después de haber temido al fuego y de haber mostrado ante él una tibia fe. Ambos poemas citados aluden al pasaje inicial de Purgatorio, XXVII, cuando un ángel advierte a Dante y a sus acompañantes que no

pueden seguir su camino si no les “muerde primero/ la hoguera”<sup>400</sup>; el stilnovista, tras dudas y temores, y tras probar que aquel fuego da “tormento, más no muerte”, se decide a entrar cuando oye que Virgilio le apremia: “el miedo deja, / que entre ti y Beatriz se halla este muro”.

En “Indicios del temor” (III, 225), Crespo recrea la escena como una confrontación entre la poesía y el fuego y deja la incógnita abierta sobre si su palabra será capaz de abarcar el mayor de los símbolos que ha concebido. Crespo estaba convencido —como leímos en “El poeta ante su obra: *Ocupación del Fuego*”, *EL sol*, 15-III-1991— de que el primero de los elementos en abrirle sus secretos había sido el aire porque “gracias al aire se forman y se transmiten las palabras y, en consecuencia, la poesía”. Por eso se pregunta si el fuego incendiará “el aire”, si “sofocará” con “sus presentidas llamas” “la garganta” que pretende, en el canto, “evocar —espejo— al fuego”. Aunque formulada de modo hartamente complejo, la pregunta es clara y de la máxima trascendencia en la dinámica del poemario: ¿se hará presente el fuego intuido y deseado en el poema que lo evoca? El desenlace del episodio dantesco parece un buen augurio: una vez decidido el Florentino a traspasar el fuego, “ni el pespunte de la orla de su túnica ardió”. Crespo se pregunta si el fuego es siempre tan generoso con los pusilánimes que han dudado:

Mas ¿siempre acaso el fuego  
muestra así su verdad,  
el ser de su verdad de claridad,  
a quien le huía y se le entrega luego?

La respuesta viene de quien tiene autoridad para darla, en “Palabra de Hermes” (III, 230), pero se trata de un oráculo incompleto, pues son dos los poemas de la colección con este título. El consejo del Psicopompo, que señala los caminos del espíritu, parece claro: penetrar en el fuego abre paso al estadio divino, que, coherentemente, se formula como imposible racional (de ahí el oxímoron) que lo aleja del horizonte humano. Lo simbolizado en el fuego es la absoluta coincidencia de los contrarios:

Sólo acercándose a la llama  
sin temor de apagarla ni arder;

---

<sup>400</sup> Citamos la traducción del mismo Ángel Crespo (Barcelona: Seix-Barral 1976)

entrando, como Dante, en la hoguera  
casi al final de la ascensión,

o (mejor) en el río de fuego  
que eternamente es y no es:

sólo así se viste la túnica  
que viste, transparente, a un dios,

se escala la escala del monte  
donde todo verde es vergel

o (mejor) se discurre en el río  
por el que fluyen nada y ser.

### ***3.7. La inaccesibilidad del fuego***

En la séptima y última parte de *Ocupación del Fuego* se verifica el carácter esquivo del elemento que se venía anunciando a lo largo de toda la segunda mitad del poemario. El poeta nos hablará ahora desde una palabra y una conciencia a la que le es imposible recibir o acometer la total y definitiva *ocupación*. Todo el apartado es una meditación sobre la espera de una iluminación definitiva y sobre la muerte. El límite simbólico que se alcanza en estos poemas nos dirán mucho acerca de la verdadera naturaleza del fuego que se celebra y se anhela a lo largo de la obra.

Luis Bassets (1991) interpreta en clave existencialista este apartado; describe al poeta “exhausto [...] ante un muro que es espejo, ante la muerte, ante una eternidad que es retorno y burla, repetición y efecto de la propia palabra”. Sin descartar esta interpretación, creemos que “El muro” (III, 233) al que alude el primer poema de la serie es, antes que nada, el límite hermenéutico que detiene el trabajo poético de “juntar disperso mundo” (I, 305) para darle sentido en el fuego. El espejo del alma que reflejaba —imaginándolo— el fuego omnipresente ha hecho que el peregrino aspire a arder en la Llama Una; pero ahora el espejo es muro<sup>401</sup> que impide el paso y

---

<sup>401</sup> Según Cirlot (1994: 316), aunque el muro, en general “presenta diferentes significados que derivan de sus cualidades tomadas alternativamente como fundamento de su sentido[...] Como pared que cierra el espacio es el *muro de las lamentaciones*, símbolo del sentimiento de “caverna del mundo”, del inmanentismo, de la imposibilidad de transir al exterior (de la metafísica). Expresa la idea de impotencia, detención, resistencia, situación límite.”

niega el “refrigerio” al peregrino, pues en vez de permitirle llegar hacia una realidad más plena, sólo le ofrece una imagen de su *yo*<sup>402</sup>.

Habiéndose encontrado con este límite, al peregrino-poeta sólo le queda contemplar cómo “pasan las horas” “con su antorcha en la mano// Apagada” y, aunque no las “interroga”, se pregunta “cuándo será el incendio/—incruento, instantáneo—/ que en verdad [lo] deslumbre e ilumine” (“Una súbita luz”, III, 234). Es tiempo de recordar, de nuevo, el segundo consejo de Démeter (III, 177): arder “largamente” y saberlo hacer “en la imagen que huye”. El poeta “ocultamente aprend[e]/ a arder en la medida/ de la temprana alondra/ o el pausado rescoldo” (“Aprendizaje”, III, 235). Ahora bien, “Las costumbres del aire” (III, 236) han cambiado y este elemento —otrora el más fiel— suspende su potencial teofánico confirmando los más terribles “indicios del temor”: “no otorga a las palabras que resuenen/ donde borra colores y facciones”; en vez de alimentar las intuiciones del poeta, “reduce a efímeras/ pavesas” a “las palabras” iluminadas por una hoguera que “a veces/ se enciende o miente” —nótese el predominio de la indefinición y su alcance— en el “pecho” del poeta.

Crespo dio forma en otros poemas, recogidos ahora en *La llama entre paréntesis*, a la esterilidad espiritual figurada como ausencia de fuego en la palabra. La duda, ocasionalmente, se resuelve a favor del poeta. Así, aunque las palabras “se secan de sus aguas interiores”, a veces, “de ese desierto/ al cabo nace un fuego” vivificante (III, 311). Pero en otros momentos, en cambio, siente que “no hay dioses”, que “todo era/ engaño”; y, según confiesa, “acepta” esa suerte de pensamiento impío —ese “imposible súbito”— como venganza por “las veces que el fuego/ no quiso iluminar[...]/ a la voz” (III, 312).

Lo que representa el límite del muro-espejo necesita ser aclarado por el señor mismo de toda interpretación. Es el momento de escuchar una segunda “Palabra de Hermes” (III, 236), quien revela al poeta que la Realidad intuida, el fuego, si es

---

<sup>402</sup> El símbolo del espejo era central en el “Segundo Libro de Odas”. La diosa “Oscura” que lo sostenía y que era ella misma su reverso daba fundamento nouménico a la imagen especular que el poeta obtenía de sí mismo a través de su palabra, mostrándole su verdadero carácter insondable: “transformadas/ por mi voz, puedo mirar/ al que en mí mismo ignoraba” (III, 107). En la frustración que Crespo muestra ahora frente al límite del muro-espejo intuimos que la pretensión del poeta, esta vez, era penetrarlo.



verdadera en cuanto simboliza el dinamismo absoluto en que se resuelve la totalidad, es, en cambio, falsa en cuanto forma concebible y concebida. Como tal, en último extremo, es pura proyección del sujeto en el muro-espejo. “No el aire aviva el fuego, que eres tú [por el poeta]/ quien “asume su oficio” en un intento de “abrasar/ a [su propia] tiniebla”. “Eso que llamas fuego” —le dice Hermes— “no es hoguera/ ni es brasa, son hojas/ caídas, agrios frutos/ del árbol impasible que devora/ a su misma sustancia” y que, por lo tanto, no admite forma. Notemos, sin embargo, que es “árbol de espejos/ que en su imagen entierra las raíces”, lo cual supone que, aun oculta e incierta, existe una relación *orgánica* entre la imagen creada por el poeta y el ser real del árbol. Ello ratifica los paralelismos que hemos puesto de manifiesto entre la concepción crespiana de la imaginación poética y la formulación gnóstica de la imaginación activa en Ibn Arabi, que también contempla las limitaciones de cada entendimiento concreto y finito:

En efecto, ni los ojos del creyente ven jamás otra cosa que la Forma de la creencia que profesa con relación al Ser divino. Esta visión corresponde al grado de la teofanía que le es dada particularmente en la medida de su capacidad. Como tal forma parte del proceso de la Creación que es en sí misma teofanía, es decir, Imaginación teofánica del ser creador que imagina en Sí mismo al mundo y las formas que le revelan a Sí mismo. La forma que toma aquí el Creador-criatura, el “Dios del que son creadas todas las cosas” es la del “Dios creado en las creencias”. El Dios que se muestra a sí mismo en su ipseidad, en el conocimiento de los Nombre y Atributos (es decir, en la “primera epifanía”), aislado todavía de cualquier relación con su existencia manifestada, no es visible a nadie.

(Corbin 1993: 229)

La última oración del fragmento citado ratifica, desde la teología sufí el drama del que da constancia *Ocupación del Fuego*. El nuevo mandamiento de Hermes ya no es traspasar la llama, sino aguardar sabiendo que el verdadero fuego está más allá de cualquier concepción que la mente pueda hacerse de él. Aunque omnipresente, no es posible someterlo a la voluntad del yo: ni “evadirlo” ni “avivarlo”. Su carácter contradictorio anuncia su aspecto mercurial, que estudiaremos enseguida:

No intentes evadirte de sus llamas  
ni avivarlas: ardiendo  
están —y no hay ardor,  
color, sabor, dolor de fuego en ellas.

Como vemos, el fuego al que alude Hermes no designa ya a ninguna realidad abarcable desde la perspectiva humana, sino a un plano ontológico radicalmente distinto. Es coherente, pues, que, sin renunciar al símbolo del fuego —reducido ahora, podríamos decir, a metalenguaje—, los últimos poemas de *Ocupación...* hagan referencia a la muerte. La concibe el poeta como “otra forma” (III, 238) de la llama que acosa y nos consume/ una manera diferente/ de mostrarnos que lumbre somos también/ de unir llama con llamas” (designio ya declarado en III, 170). El trabajo purificador de la muerte entendida como fuego termina cuando “en tanto mundo alto/ y en tanto bajo mundo” ya no haya sitio “para lo que los muertos llaman muerte”. “Los muertos” son —como en Mateo: 22,8— quienes, sin vida espiritual, conciben la muerte como un final. Sin embargo, Crespo nos previene que, de este lado del muro, no puede convertirse el más allá de la muerte en el sentido de la vida —a riesgo de falsear a ambas: “Como la mano experta”(III, 239) “del lapidario”, la muerte “abre caminos/ a la luz en la piedra”; sin embargo, aceptar sus dones —“esos diamantes”— “entregarse es a su abrazo”, pues supone admitir la mortalidad como parte de la propia esencia. “Sólo el capaz de arrojarlos a las llamas/ compra el favor del dios/ que ignora muerte y vida” —del dios que, en su eternidad inmutable, y como Potencia anterior a toda manifestación, es ajeno a toda destrucción y renacimiento.

Ese dios “que ignora muerte y vida”, es el fuego trascendente, cuya llama “no se extingue aunque su luz /se niegue a la mirada” en el mundo de la manifestación. Fijémonos en que se nos habla de dos fuegos<sup>403</sup>, de los cuales, uno “es eterno”. Por eso, aunque “se agota lo que ardía”, “la llama [de lo Absoluto] espera” y “*la invisible/ prende otra vez en la ceniza fría/ para perpetuarse sin quemarla*” (“Lo inmortal”, III, 240).

La ratificación de que Crespo habla ahora de dos fuegos la encontramos en “Cuando nada le queda” (de *La llama entre paréntesis*: III, 324), poema que se aventura a seguir el rastro del fuego más allá de su desaparición aparente. “Cuando nada le queda/ que consumir a la llama/ se consume a sí misma/ y se convierte en luz

<sup>403</sup> Por lo tanto, la pretensión de erigir en el fuego la imagen de lo Uno que veíamos en el inicio del poemario, ha quedado frustradas. La conciencia permanece en la dualidad, que una y otra vez quiere ser trascendida, tal como hemos apuntado en reiteradas ocasiones desde *El Bosque Transparente*, y más específicamente, desde *Amadís y el explorador*.

vacía en la que todo cabe”; entonces “acoge a las normas / que transporta la luz” y aguarda para volver a arder. “Fuera de ella”, dice el poeta, “tan sólo hay otra llama que no vuelve/ todavía hacia sí su mismo fuego”. Hay, pues, dos llamas: el fuego que opera en el mundo creando y destruyendo la diversidad de las apariencias, agotado, espera para volver a brillar, a que la Llama Una de lo supremo inmanifestado vuelva de nuevo “hacia sí su mismo fuego”.

En el poema que cierra *Ocupación del Fuego*, la idea de “El eterno retorno” (III, 241) aparece como consecuencia de la imposibilidad de trascender desde la imagen del fuego reflejada por el *yo* hasta el verdadero fuego que se refleja<sup>404</sup>. El poeta imagina como objeto de una indefinida repetición el acto de escritura de donde nace el poema y el anhelo que éste expresa de trascender los símbolos del mundo manifestado. En este sentido hay que interpretar la dualidad fuego/sol que articula todo el poema: “Con esta misma pluma en esta mano/ tal vez te evoque, oh fuego, tras el último ocaso de este sol/ que hoy eterno parece<sup>405</sup>”. La pervivencia de “esta pluma en esta mano” será ilusoria, pues, “será otro cielo el que otro laberinto/ alumbre”, una vez que se hayan “trasmutado las llamas que se hacen/ aire, agua, tierra y luz ahora”. Como resultado de la transmutación del fuego, los otros elementos, “aire, agua, tierra” y la emanación directa del fuego, la “luz”, son las “cenizas” con las que el fuego trascendente “burla” a la mente que lo persigue y aspira a comprenderlo:

Y querré, igual que ahora, recordar  
con qué pluma, qué mano  
y en qué ocasión, oh fuego,  
te evoqué en las cenizas  
con que, otra vez, pretenderás burlarme.

---

<sup>404</sup> Recuérdese que en la sección 2 de *Ocupación* (comentada en el apartado V.3.3), la imagen de la llama reflejada en el espejo del espíritu, se convertía en promesa de “un reino”, que elimine la separación en que “todo ardor/ y todo hielo” se manifiesten “separados/ entre espejo y hoguera”(III, 184).

<sup>405</sup> La contemplación del sol en estos versos parece ser un eco de una formulación clásica de la idea del eterno retorno, la de Nietzsche: “La cadena de causas de la que hoy soy un eslabón volverá a producirme y me volverá a crear. Yo mismo formo parte de la serie de causas del eterno retorno. Yo volveré con este sol, con esta tierra, con este águila, con esta serpiente, y *no* a una vida nueva, o mejor o semejante: volveré eternamente a esta vida, idéntica, en lo más grande y en lo más pequeño, para enseñar de nuevo el eterno retorno de todas las cosas, para decir de nuevo la palabra del gran mediodía de la tierra y de los hombres, para volver a anunciar a los hombres la venida del superhombre”. F. Nietzsche, *Así habló Zarathustra*, Traducción de J.C García Borrón (Barcelona: Bruguera 1979<sup>2</sup>) p. 269.

Al ser rechazado por el fuego, y mantenerse a la conciencia encerrada entre muros que son espejos, el poeta considera irreductible la diferencia ontológica entre el mundo manifestado —los elementos— y el Ser que se manifiesta en él, cuyo símbolo es el fuego. Sujeto a un movimiento cíclico, el mundo manifestado de los elementos no puede sino repetirse. Encadenado a la existencia material —y habiendo experimentado el rechazo del fuego— el *yo* del poeta se imagina a sí mismo como llegado al límite de la conciencia que representa el muro y el acto de escribir: la conciencia no logra trascenderse a sí misma ni en comprensión ni en memoria. El límite es infranqueable y la situación sólo puede repetirse indefinidamente.

### ***3.8. Prefiguración de la sombra***

Recapitulando, podemos darnos cuenta de cómo el fuego ha ido mostrando su carácter contradictorio conforme ha ido asumiendo la unión de los contrarios cada vez mayores. Se ha transformado en un arquetipo de la totalidad de proporciones que desbordan necesariamente a quien lo contempla. La mayor de todas las contradicciones, la que lo aparta definitivamente de la conciencia es la que pretende concebir el fuego como la unión de luz y sombra (véase “La unidad de lo claro y de lo oscuro”: III, 222). Luz y oscuridad no son un par más entre los opuestos posibles; como nos recuerdan los mitos de los orígenes, constituyen la oposición primera para que la realidad se revele a la conciencia. Ahora bien, no es menos cierto que el propósito de una hermenéutica espiritual como la que despliega el poeta es recuperar esa unidad última. Así, un reciente artículo de Pilar Gómez Bedate (“Una aproximación a los dioses de Á. C.”, 2000) alude a un poema inédito de Crespo dedicado a la figura de Hermes, donde “ensalza la facultad del dios de desplazarse “donde la luz y oscuridad pierden su nombre”<sup>406</sup>. Esa unidad queda, pues, reservada al dios pero vedada al hombre<sup>407</sup>. No en vano en su última “Palabra...” (III, 237)

<sup>406</sup> El artículo sugiere que dicho poema está escrito bajo la inspiración de la obra del colaborador de Jung, Karl Kerényi, *Hermes, guinde of the souls*, cuya lectura impresionó al poeta, todavía en América.

<sup>407</sup> “L’avvento di Hermes è l’avvento di un ordine cosmico che costituisce gli dei come nome e fonda l’infinitezza del limite ermetico: quest’ordine esclude il poeta e la parola poetica, la visione e la

Hermes reprende al poeta recordándole que lo que él ha llamado fuego “no es hoguera/ ni es brasa” y le increpa acusándolo: “eres tú/ quien asume su oficio/ de incendiar, abrasar/ a tu tiniebla”. Como vemos, el oráculo divino ya advierte al poeta de que su epifanía del fuego y su deseo de luz, aunque permitan la intuición de lo divino, son, por otra parte, frutos de un autoengaño: la negación de la propia oscuridad. Y así la sombra del poeta va presintiéndose —en plena *Ocupación*— como fuente futura de revelaciones mayores que las del fuego, y ya definitivas.

El aspecto del fuego como autoengaño aparece en textos de *La llama entre paréntesis*. El que encontramos en III, 314 presenta al poeta “al borde de ceder/ ante [su] misma sombra” incluso cerca de “la cesión que abra el abismo/ cuando no quedas nada”. Pero de esa sombra surge una “chispa diminuta” que incendia de nuevo al yo, salvándolo y condenándolo a la vez:

Y tocas y te incendia  
La mano, y de ti mismo  
huyes entelerido y transmutado  
en un sol instantáneo. Y ya nunca  
verá su oscuridad tu nueva sombra.

La revelación de la sombra se prefigura también en un poema del apartado 5 de *Ocupación*: “Teofanía” (III, 218). Ante el “inasible lúcido fluido” de la luz “de un astro súbito”, las pupilas “cesan” “deslumbradas”, y el poeta va “tocando oscuridad y mundo oscuro”, ya no anhelando el origen de la luz, sino “habitante de un astro/ que te ilumina ahora/ con la profundidad de su tiniebla”.

Pero hay más: la dimensión de lo que llegará a ser *Iniciación a la Sombra* (1996) es ya palpable en el poema “Hacer arder a lo que el fuego” (III, 319), de *La llama entre paréntesis*. En él se describe la situación con que termina *Ocupación*: “la imagen del sol arde en el charco” —espejo— del alma humana, pero su luz “se niega/ al cuerpo palpitante hecho de sombras/ y de ardiente deseo”. La oscuridad en que habita el hombre ¿es un “sol negro”? ¿es la luz “media eternidad que a la otra media/ que la ignora, persigue”? El poeta intuye que “la perseguida”, esto es, “la sombra” quizá, “ofuscada, pugna/ por desertar del centro en que la luz/ completarse procura”. La sombra, pues, quizá no es aquello que hay que dejar atrás huyendo por el camino

---

disobbedienza [...], perché per essere deve pensarsi in -generato, in-finito, in-visibile” (Lo Bue 1983:

de la luz hacia el fuego. Quizá no es mera ausencia de luz, sino “media eternidad”, fuente de sus propias epifanías, que la luz no pretende destruir, sino que aspira a conocer.

### ***3.9. El fuego crespiano y el Espíritu Mercurio, de Jung***

El desenlace de la aventura espiritual que refleja *Ocupación del Fuego* —y sus escolios en *La llama entre paréntesis*— nos obligan a plantearnos de nuevo la identidad del elemento fuego. Por un lado, según hemos visto, es una imagen de la totalidad que inspira el deseo del poeta por asumirlo en su conciencia (iluminación); por otro, se comporta de modo evasivo y hurta su verdadera esencia al contemplador que, en vez de acogido en su seno, queda enfrentado a un espejo y sin poder llenar su conciencia de otra llama que aquella que lo constituye como individuo. Como fuego, purifica quemando; como imagen de la totalidad, sólo puede anular lo particular, pero necesita subsistir como fuego, de modo que, a la vez que destructor ha de ser creador; su creación/destrucción ha de manifestarse dentro de un mundo finito, limitado por un espejo que la conciencia (movida por la luz de ese fuego) no puede franquear. La conciencia no puede ser más que autoconciencia, al menos en su dimensión verbal.

Todas estas características hacen al fuego concomitante con el elemento espíritu Mercurio, sujeto de las transformaciones del *opus* en la tradición alquímica, y estudiado por C.G. Jung como proyección del inconsciente en obras capitales como *Psicología y Alquimia* y *Simbología del Espíritu*, cuyas primeras ediciones alemanas datan de 1943 y 1951, respectivamente. Dentro de este último conjunto de estudios, Jung dedica un apartado a revisar diferentes textos alquímicos que identifican al espíritu mercurial, preso en el caos de la *prima materia* —y que el *opus* aspira a convertir en oro espiritual— con el “fuego universal y resplandeciente de la *luz natural*, que trae en sí el espíritu celeste”. Según el psicólogo suizo, el espíritu mercurial queda así relacionado con el concepto de *lumen naturae*, “segunda fuente del conocimiento místico, al lado de la revelación sagrada” (véase Jung 1962: 72-74).

Convencido de que el significado de la alquimia se ilumina cuando se ve en ella la herencia de la antroposofía gnóstica, Jung sostiene que el Mercurio, imaginado como espíritu, agua esencial, o fuego, fue una proyección del inconsciente colectivo antes de ser éste identificado por la moderna psicología de las profundidades. En el Mercurio los conceptos de “alma” y “espíritu” aparecen “con una plasticidad casi material, como cuerpo etéreo casi tangible”, que “se niega a actuar como componente cambiante de nuestra conciencia racional”. Según el mismo autor, “así sucede también con este espíritu, que ahora llamamos el inconsciente: es reactivo como la materia, misterioso y evasivo como ésta, y obedece a leyes que nos parecen por lo regular un crimen *lesae majestatis humanae* por su condición in y sobrehumana” (véase Jung 1962: 97-98): tal se comporta el fuego, que satura primero de deseo y abandona al poeta cuando se le rinde, “como Dante”, después de las dudas.

En las obras de Jung que más hemos citado, *Simbología del Espíritu y Aión* el sabio suizo acomete un exhaustivo estudio de las representaciones del *sí-mismo*, centrándose, sobre todo, en la interpretación del corpus alquímico, en la especulación gnóstica y en la explicación psicológica del dogma de la Trinidad. No nos queda más remedio que ser extremadamente cuidadosos a la hora de trasladar las ideas de Jung desde el análisis de doctrinas históricamente constituidas a la interpretación del sistema simbólico personal de un artista contemporáneo.

Jung establece una distinción entre el alma racional, como concepto filosófico iluminado por el dogma y lo que él denomina *anima*, “un arquetipo natural que subsume de modo satisfactorio todas las manifestaciones del inconsciente, del espíritu primitivo, de la historia de la religión y del lenguaje”. Se trata de una “vida detrás de la conciencia, que no puede ser totalmente integrada en ésta y de la cual antes bien procede la conciencia”, ya que, “en última instancia la vida psíquica es en su mayor parte algo inconsciente y rodea a la conciencia por todos los costados” (1988: 32). Esta distinción debe permitirnos entender otras paralelas que analiza Jung: el alma racional, desarrollada en el hombre gracias a la imagen del Logos-Christus, polariza la estructura de la conciencia; de ella escapa, sin embargo, la mayor parte de la psique que, en el nivel inconsciente, continúa en un estado magmático y necesariamente contradictorio. Frente a “la pureza y calidad unívoca” del símbolo crístico, el Mercurio-Lapis alquímico “se manifiesta ambiguo, tenebroso,

paradójico y hasta pagano”. No se trata de una figura del mal coincidente con el Diablo, concebido como Anticristo. El Mercurio representa un estado del Espíritu anterior a que se establezca en su seno la oposición entre el bien y el mal. “Su nombre le da mágicamente la posibilidad de mantenerse fuera de la escisión, a pesar de toda su ambigüedad y duplicidad, ya que como dios clásico y pagano posee todavía la indivisión natural, que por ser también contradicción lógica y moral, no admite discusión. Esto le da invulnerabilidad e indestructibilidad” (Jung 1962: 104). Toda esa energía psíquica, —natural por ser anterior a la distinción moral en que se funda la conciencia— es la que la Obra alquímica pretende convertir en Cristo-Piedra, partiendo del Imán de la Doctrina (es decir: realizar la plenitud crística partiendo del símbolo crístico que orienta al alma).

Desde el punto de vista estrictamente psicológico, la unión de conciencia e inconsciente remite sólo a una totalidad psíquica, pero la historia de la simbología del *sí-mismo* “demuestra que [dicha totalidad] se la ha utilizado siempre como una imagen divina”(Jung 1986: 207) en la que se integran todos los opuestos: la luz y la oscuridad y también lo que en el mundo de la manifestación aparece como división entre objetivo/ subjetivo. En el fondo de esta identificación entre el sí mismo y la divinidad late la convicción de que “la psique no puede ser nada enteramente otro que la materia”. La dinámica simbólica misma —y su hermenéutica— presupone el descenso del espíritu en la materia y requieren “la identidad de lo externo con lo interno”. Así, Jung insiste en que “Psique y materia son uno y el mismo mundo, y la una participa en la otra, pues si no, su acción recíproca sería imposible”. Y añade que “si la investigación pudiera avanzar lo suficiente, tendríamos que llegar a una coincidencia última entre los fenómenos físicos y los psicológicos”(Jung 1986: 274)

El postulado de una identidad última psique-materia hace posible, como hemos dicho antes, que cualquier realidad pueda convertirse en símbolo del sí mismo: después de los animales mágicos, los dioses; luego, los elementos, que se sintetizan en el poder metamórfico del fuego; los símbolos crespianos parecen ordenarse en una progresión que reprodujese la sucesión de animismo, politeísmo, panteísmo y monoteísmo. Pero, al ser concebido como totalidad, cualquier símbolo acaba revelándose insuficiente y, como *complexio oppositorum*, es siempre contradictorio a la actividad misma de la conciencia, cuyo dominio es precisamente el de la dualidad.



Esta puede ser la explicación de por qué el fuego acaba desertando del poeta dejándolo frente a un muro-espejo. Pese a los esfuerzos por ver el fuego en toda realidad y toda realidad en el fuego, pese a concebirlo como “imán” capaz de “unir sabiduría e ignorancia”, de “atraer plenitud y carencia”(III, 203), Hermes acaba revelando (recordemos, III, 236) que lo designado como fuego “no es hoguera ni es brasa”, sino “hojas caídas, agrios frutos/ del árbol que devora a su misma sustancia”. El verdadero fuego no tiene forma y carece de manifestación; la conciencia no puede “evadir[se] de sus llamas/ ni avivarlas” —ni tampoco concebirlas, pues carecen de forma diferenciada: “no hay ardor/ color, sabor, dolor de fuego en ellas”. La totalidad desborda a la conciencia y a las imágenes que ésta es capaz de crear no pueden verificarla sino a ella misma: por eso acaba siendo muro y espejo.

El carácter esquivo y paradójico con que el espíritu se presenta a la conciencia es fruto de la separación misma desde la cual la conciencia lo contempla, “un reflejo de [sus] cambios enantiodrómicos de actitud” respecto a la totalidad. Todos los esfuerzos por remontar de la luz al fuego y por descender del fuego a toda realidad no han eliminado la diferencia entre el fuego y la conciencia (entre el objeto y el sujeto). Al concebir el fuego, la conciencia lo rodea necesariamente de sombra, y a esa sombra se dirigirá Crespo para completar la totalidad que siente fuera de *su conciencia* del fuego.

### ***3.10. Aproximación al sentido de la renuncia***

En vista de la ulterior evolución de la poética crespiana, y acorde con los propósitos de nuestro estudio, nos parece oportuno acudir también a Jung para interpretar el sentido de la frustración con que termina el poemario. En concreto, tendremos presente la aplicación del arquetipo Mercurio al examen que Jung emprende sobre la génesis y dinámica del dogma trinitario en su “Ensayo para una interpretación psicológica del dogma trinitario” (Cuarta Parte de su *Simbología del Espíritu*).

En la lectura jungiana, las tres Personas del dogma corresponden a diferentes estadios del desarrollo de la conciencia. La comparación de símbolos —tanto históricos como espontáneos— lleva a Jung a la conclusión de que la imagen

universal de la totalidad no se configura como tríada, sino como cuaternidad; consecuentemente, deduce que el dogma trinitario no acaba de ser un símbolo apropiado de la totalidad en la medida en que de ella queda excluido el mal. La tradición cristiana no concede sustancialidad al mal, sino que lo concibe como *privatio boni*, o ausencia relativa de la luz del bien. “En un monoteísmo”, dice Jung “todo lo contrario a lo divino no puede ser atribuido sino a Dios mismo. Esto es algo chocante y por ello hay que eludirlo. En esto radica la razón básica por la cual el diablo[...] no tiene acomodo adecuado en el cosmos trinitario”(véase Jung 1962: 281)

El Padre representa un “estado de conciencia temprano[...] dependiente de una determinada forma de vida previa”, “un estadio irreflexivo[...] sin juicio moral ni intelectual”, en el que un *habitus* tiene carácter de ley. En el plano del Hijo “el *habitus* es sustituido por una forma de vida conscientemente seleccionada y adquirida”. Cuando Dios revela su esencia y se transforma en uno determinado, o sea en un determinado hombre, entonces, se separan sus contrastes”, por ello “el mundo del Hijo es el mundo de la escisión moral, sin el cual la conciencia humana no hubiera realizado el progreso de la diferenciación espiritual, que de hecho realizó”. Incapaz de resolver el conflicto por sí mismo, el Hijo “está destinado al consuelo y a la reconciliación divinos, es decir, a la revelación espontánea de aquel espíritu que no obedece a la voluntad humana, sino que va y viene como él quiere. Este espíritu es un hecho anímico autónomo, una calma después de la tormenta, una luz que sosiega en las tinieblas del entendimiento humano y el orden secreto de nuestro caos espiritual. El Espíritu Santo es un consolador como el Padre, un Uno sereno, eterno y abismal en el que el amor y el horror de Dios están entremezclados en unidad sin palabras”. Por esta razón, “el Espíritu Santo, dentro de un concepto cuaternario, es la reconciliación de los opuestos y con ello la respuesta a aquel sufrimiento en la divinidad que Cristo personifica” (Jung 1962: 285).

Ahora bien, a diferencia de la naturaleza inmaculada de Cristo, el hombre corriente está sometido a “la dependencia del mundo físico, el mundo material y sus requerimientos”, que son la causa de su condición híbrida: tiene por una parte la facultad de la iluminación y, por la otra, está sometido al señor de este mundo, el diablo”. La acción del Espíritu en el ser humano puede orientarse en dos direcciones

diametralmente opuestas; por un lado, María, en quien triunfa el acercamiento a Dios y se demuestra que la materia es apta para la pureza; en el polo opuesto, el diablo, que hace valer la materia como determinación para el triunfo del mal. Ambas tendencias son reconocidas por el alquimista en su concepción del Mercurio dúplex, al que intentará subyugar y mover en la dirección divina mediante su Obra.

Esta breve síntesis del examen jungiano de los símbolos del *sí-mismo* puede ser útil para una aproximación al alcance y abolengo del fuego crespiano. Como hemos visto, *Ocupación del fuego* puede ser leído como un intento de hacer converger toda la realidad en un solo símbolo, el fuego. El poeta se esfuerza en vaciar su mirada —difuminar su *yo*— y con “los ojos que se niegan”, alcanzar a ver la manifestación del fuego en todas las realidades. El fuego es una imagen de la totalidad, “que sobrepasa en una extensión indefinida e indefinible el ámbito de la conciencia y abarca siempre en sí al inconsciente”. El *yo* busca en esa totalidad que le sobrepasa el “fundamento cósmico”, es decir, el “trasfondo inconsciente que da origen a la conciencia” (Jung 1986: 205) y que el *yo* aspira inútilmente a integrar dentro de sus límites. Imaginando al fuego, el *yo* ha logrado dar forma y nombre a la totalidad de la que proviene y de la que es parte como individuo: la relación entre el fuego y el *yo* manifiesta la misma tensión que acabamos de exponer entre el Padre y el Hijo. Simultáneamente a ese nombrar y descubrir desde una mirada más pura el fuego se desencadena un movimiento de deseo por parte del *yo* que quiere realizar en sí la totalidad, lo cual es una contradicción *in terminis*.

La omnipotencia del fuego no *puede* obedecer a la voluntad del *yo*<sup>408</sup>. El sentimiento de abandono que expresan los poemas del apartado 7 de *Ocupación del*

---

<sup>408</sup> La proyección de lo inconsciente como fuego y la posterior renuncia del *yo* desplegados en *Ocupación del Fuego* pueden ser puestos en paralelo con una explicación técnica del proceso de individuación. Según Leblanc, el “conflicto intrapsíquico [...] encontrará naturalmente su desenlace en la conjunción de los opuestos a través de una resolución [...] en la cual los factores incompatibles armonizan entre sí manteniendo sus particularidades. Esta solución, señal de la originalidad creadora del psiquismo en su totalidad, es conocida como tercer término”, que en el caso analizado es ocupado por el fuego. Nótese, por otro lado, la concomitancia de ese “tercer término” con el gran tema crespiano de la unión de los contrarios y con el principio durandiano de no-dualidad al que nos hemos referido más arriba. En la creación de la síntesis que supone “se reconoce la tarea de la función trascendente: ella es la que otorga todo su valor simbólico de transformación a la manifestación”. La transformación misma, empero, “no podrá efectuarse sino a partir de un trabajo de elaboración alrededor del símbolo, para entrar en contacto con todos los posibles de que éste es portador” y que le dan capacidad para “movilizar el ser en su totalidad”. “Para permitir la superación de los

*Fuego* —y los concomitantes de *La llama entre paréntesis*— corresponden al

---

antagonismos, la imaginación activa ha de salir necesariamente de los límites de la intelectualidad. Se trata aquí no de una actividad puramente pasiva de receptividad de imágenes, sino de un poder real de creación”. En la analítica propuesta por Jung, “se procura dejar actuar a la naturaleza, interviniendo después el espíritu para la comprensión del simbolismo de las imágenes, además de para su integración en el yo consciente mediante la expresión de las palabras.” Pero he ahí que “la disminución de las proyecciones y la toma de conciencia, implican el reconocimiento cada vez más claro de los límites de la personalidad”. En el caso de *Ocupación*, dicho reconocimiento es el enfrentamiento al muro-espejo. Entonces “la noción de sacrificio conduce a la aceptación de la separación, del duelo [...] que adquiere todo su sentido en el proceso de transformación hacia la extensión de la personalidad. Reconocer y desechar una proyección tiene como efecto inmediato un sentimiento de vacío, el desencanto y la pérdida de lo maravilloso”. Este es el sentimiento —no mitigado por la perspectiva de eterno retorno— con que concluye el poema. “En un segundo momento, la energía retorna al yo y otorga un sentimiento de anclaje y de integridad” (Leblanc 1998: 45-47). Ésta es la actitud que descubriremos en *Iniciación a la sombra*.

Parece adecuado —aunque suponga prolongar la ya extensa nota— ilustrar cuanto se ha dicho con un fragmento del más intimista de los escritos de Jung: su autobiografía espiritual *Recuerdos, sueños, pensamientos*. Esta es la reacción del analista ante un sueño propio en el que presencia la muerte del héroe germánico Sigfrido, con quien sentía una gran identificación: “¿Donde hay una voluntad se encuentra un camino! Lo mismo quería yo. Pero ahora ya no era posible. El sueño mostraba que la actitud que se encarnaba por medio de Sigfrido, el héroe, ya no se adecuaba más a mí. Por ello él tenía que ser asesinado. Después de esto experimenté gran compasión, como si hubiesen disparado sobre mí. En ello se expresaba mi secreta identidad con el héroe, así como el sufrimiento que el hombre experimenta cuando se es forzado a sacrificar su ideal y su actitud consciente. Pero había que dar fin a esa identidad con el ideal del héroe, pues existe algo más alto que la voluntad del Yo, y a lo cual hay que someterse”(Jung 1999: 215).

momento que tiene su formulación arquetípica en el “¿*Por qué me has abandonado?*” de la Cuarta Palabra. La consolación no vendrá en la forma objeto del deseo, pues el Espíritu se manifiesta de modo espontáneo e insospechado—*nadie sabe de dónde viene y a dónde va*; el *yo* no lo contempla como aspiración u objeto de deseo, sino que lo acepta cuándo y cómo se presenta: la sombra —lo veremos— no se hurtará parcialmente ni levantará queja ninguna por parte del poeta, quien al fin, desde la aceptación, se sentirá acogido y colmado.



## Capítulo VI: ENTRE EL FUEGO Y LA SOMBRA

### 1. Consideraciones sobre la obra crespiana posterior a *Ocupación del fuego*

Las colecciones que, tras *Ocupación del Fuego*, completan el volumen tercero de *Poesía* (1996) forman un conjunto heterogéneo a través del cual es difícil trazar una línea entre el último poemario publicado en vida del poeta y el testamento espiritual que constituye *Iniciación a la sombra*. Tal como nos recuerda Antonio Piedra en el “Prólogo” de la edición que tomamos como referencia Ángel Crespo sólo llegó a ordenar los dos primeros tomos de la obra; “sobre su mesa quedaba el resto de una producción riquísima y firme” (I, 9), del que los editores se declaran simples “amanuenses y compaginadores”. Sin duda se trata de un exceso de modestia por parte de los responsables de la edición, pero no es menos cierto que la prematura muerte de Crespo invistió de poemarios a varios conjuntos de manuscritos que no se habían terminado de revisar y es verosímil que no se hubiesen incluido en el mismo volumen que contiene colecciones tan estructuradas como *El Ave en su Aire* y *Ocupación del Fuego*. Los materiales que engrosan el tercer volumen son, en efecto, muy heterogéneos y es muy diversa la consideración que de ellos podemos hacer para esbozar la evolución de los últimos años de la producción crespiana, sin perjuicio de la calidad de los textos.

Dentro de todo ese corpus, ninguna de las otras secciones tiene un nivel de coherencia comparable a *Iniciación a la Sombra*. Pero esta colección —publicada como libro póstumamente (Madrid: Hiperión 1996)— no puede considerarse un momento más de la evolución del poeta, sino como una recapitulación sobre toda su obra y el sello de la misma. Los temas que aquí aparecen por vez primera no pueden considerarse como inicios de singladuras nuevas precisamente porque lo que mejor define a esta joya poética es la expresión de la conciencia de final: de un discurso poético; de una vida. Su cerrada unidad puede prescindir de cualquier intención

editorial; es fruto de su corta extensión, de la brevedad del tiempo en que fue escrita y, sobre todo, del carácter único de la circunstancia en que fueron compuestos los poemas, tan emotivamente evocadas por Pilar Gómez-Bedate<sup>409</sup> en la primera edición del conjunto (1996).

Por lo expuesto, puede ser metodológicamente oportuno que, en nuestra inquisición por lo sagrado, analicemos esos materiales como orientados hacia dos centros gravitatorios: por un lado, el que prolonga la estela de *Ocupación del Fuego*; por otro, lo que puede considerarse anticipación del gran momento de *Iniciación a la Sombra*: el enfrentamiento a la dimensión existencial de la muerte y el advenimiento del símbolo de la sombra, cada vez mejor perfilado en su indefinición.

La edición de *Poesía* (1996) incluye dentro de la Primera Parte del volumen III aquellas series que fueron enteramente compuestas una vez cerrado *Ocupación del Fuego*, es decir, *La Realidad Entera* (1989-1995) y *El fuego verde* (1992-1994). Quedan para la Segunda Parte las que, total o parcialmente, fueron escritas en paralelo a *Ocupación del Fuego: La llama entre paréntesis* (1987-88), *Ni verdad ni mentira* (1985-1994) y *Tercer Libro de Odas* (1986-1990). En la Segunda Parte figuran también las colecciones del último año de Crespo: *Délficas* e *Iniciación a la Sombra*. La distribución, como se ve, adolece de una cierta arbitrariedad, pues las dos últimas series —si hasta aquí hemos interpretado bien los criterios de edición— deberían alinearse en la primera parte, o en un apartado propio, tanto por su identidad mejor definida, como por haber alcanzado forma de libro —aunque póstumo— antes de ser editadas en *Poesía*. Abundando en la heterogeneidad de todo este material, el apartado 3 de la Segunda Parte es un *Cancionerillo Breve*, cuyo título no está acotado por ninguna fecha de composición, pues reúne textos escritos a lo largo de toda la

---

<sup>409</sup> “A principios de junio [de 1995] tuvo que ser internado por primera vez en un hospital de Barcelona donde hubo de vivir dos semanas de reclusión casi monástica [...]. Sereno y animoso aunque muy consciente de la gravedad de la situación en que se encontraba, Ángel pasó todos aquellos días que duraron las pruebas y los análisis a que hubo de someterse podría decirse que alegremente, sentado a la cabecera de la cama donde habíamos improvisado una mesa y un sillón de lectura y donde tenía a mano cuartillas y lápiz. Hablaba por teléfono, recibía algunas visitas con quienes hablaba con las mismas ganas y humor que de costumbre, y en ningún momento pareció un hombre enfermo: mucho menos un hombre que estuviese llegando al final de sus días. El único indicio de que en su interior se estaba disponiendo a traspasar el umbral de lo desconocido son los poemas que empezó a escribir durante los primeros días, testimonio de una experiencia de sublime aceptación, a los que dio un título que no necesita comentario: *Iniciación a la sombra*”.



carrera de Crespo. Se rescatan aquí, bajo criterio formal, poemas al modo de la lírica popular; algunos, publicados en revistas, pero ninguno integrado en las colecciones poéticas de las que son contemporáneos. No parece, pues, imprescindible tenerlos en cuenta, salvo ocasionalmente, para nuestro propósito crítico. Soslayaremos también, por razones parecidas, el “Apéndice” integrado por *Orfeo furioso*, con textos de entre 1971 y 1995.

## **2. Entre el fuego y la sombra**

A través de las secciones recogidas en el volumen tercero con poemas contemporáneos e inmediatamente posteriores a *Ocupación del Fuego* debemos recomponer los trazos de la crisis espiritual que produce en el poeta la experiencia del límite descrita en los capítulos anteriores. Durante dicha crisis irá surgiendo con toda su fuerza el símbolo complementario del fuego: la sombra, palabra en la que el poeta Crespo cifra su más alto conocimiento —apofántico— del Sentido, cuando el hombre Crespo necesita comprender su propia muerte. Por ello llegará a ser la imagen definitiva de lo infinito.

### **2.1. Los “dioses familiares” y el “dios desconocido”**

Una perspectiva distinta sobre lo atestiguado en *Ocupación*, 7 la recogen algunos textos del *Tercer Libro de Odas*, escritos en el mismo período. En el último verso de la Oda IV (III, 395-96) el poeta se queja “Ni Dios ni dioses me responden”, después de exponer todas las dudas que le provoca la imposibilidad de trascender —conscientemente— los límites de su *yo*. “Añorante/ de la llama desconocida”, duda “entre ofrecer[se]/ a los dioses más familiares/ o entregar[se], en tinieblas, a la búsqueda/ de una luz que pueda ser [suya]”.

Ya sabemos de la insuficiencia de los “dioses familiares”, es decir, de la incapacidad de cualquier símbolo hipostasiado, para que la Totalidad pueda

entregarse al sujeto o asumirlo. A ellos se debe la construcción del muro-espejo, según la oda que lleva el número V (III, 397):

Los dioses familiares  
disponen a nuestras palabras  
como el sensato artífice  
levanta un alto muro  
tras el que ha de quedar cautivo  
o bien, si son dioses aciagos,  
con la calculadora pericia  
del trampero”.

La plenitud del Sentido, reside pues, en un dios sin figura, “el desconocido, el impensable/ salteador, el prodigioso/ cuya vocación es la nada/ y cuyas obras la confunden”. Por eso, en vez de muros, este dios verdadero pero abscondito<sup>410</sup>, “hablador enigmático”, con nuestras palabras “alza” “monumentos/ efímeros, que cambian/ antes de cada instante”; “las iza y destruye// pues una hoguera es el ensalmo/ que inventa en los labios propicios”.

Ahora bien, ¿por qué ese “ensalmo”, el fuego, no acaba de dar la paz al poeta? El carácter huidizo y contradictorio de ese dios—cuya dinámica tanto nos ha ayudado a comprender Jung— es cantado en otra “Oda” de la misma serie (III, 407).

---

<sup>410</sup> Sobre la figura del “dios desconocido” mencionado en este poema (y al que se dedica otro texto de *El aire es de los dioses*: II, 218) hay varias observaciones que hacer. En primer lugar que, aun sin nombrarlo, los atributos que le otorga Crespo en estos versos coinciden con los de Hermes, según Vernant (cit. Durand 1999: 180), tal como hemos comentado en el apartado V.1.4.4 de este estudio. Por otra parte, según la versión de *Hechos*, 17, Pablo, viendo que los atenienses tenían erigida en el Areópago un ara “al dios desconocido”, les predica a Aquél “que no habita en templos construidos por hombres” y que “hizo que [los hombres] buscaran a Dios y lo encontraran aun a tientas” (de la versión de L.A. Schöckel). Finalmente, debe recordarse que Jonas (2000) también sintetiza en la figura del “Dios desconocido” la formulación del dualismo gnóstico, con su deseo implícito y su imposibilidad implícita de ser trascendida; se trataría de la primera teología apofántica en Occidente, anterior a la formulación clásica del Pseudo Dionisio: “El comienzo y el final de la paradoja que es la religión gnóstica está representada por el Dios desconocido, el cual, imposible de conocer por principio, por ser el “otro” de todo lo conocido, es sin embargo, objeto de un conocimiento y demanda incluso ser conocido. Este dios invita a conocerle tanto como impide esta posibilidad; se revela en el fracaso de la razón y el lenguaje, y el mismo relato del fracaso produce el lenguaje necesario para nombrarlo. Este Dios que, según Valentín, es el Abismo y según Basílides “el Dios no existente” (Hipólito, *Refut.* VII, 21); cuya esencia acósmica niega toda determinación del objeto, ya que dicha determinación pertenece al reino mundano; cuya trascendencia trasciende por extensión a cualquier sublimidad del “aquí”, invalida todos los símbolos de su figura así creados. En resumen, este Dios que rechaza ser descrito es sin embargo mencionado en el mensaje gnóstico, comunicado en el lenguaje gnóstico y predicado en las alabanzas gnósticas. El mismo conocimiento de este Dios es el *conocimiento de la imposibilidad de conocerle*; su definición se produce así por medio de negaciones, y surge así la *vía negationis*, la teología negativa, cuya melodía utilizada aquí por primera vez como una forma de confesar lo que no podía describirse, se hincha hasta formar un poderoso coro en la devoción occidental” (Jonas 2000: 307).

Precisamente por “desconocido” e “impensable”, “sólo el dios en el que estoy/ —y está en mí— me desconoce”, se lamenta el poeta, en lo que puede interpretarse como declaración de la numinosidad del inconsciente. El desconocimiento del dios personal hace imposible actuar contra la “ojeriza y despegó” de los otros dioses. Así las dos últimas estrofas del poema glosan perfectamente el carácter “enantiodrómico” — como dice Jung (1986: 237)— de las relaciones de la conciencia con el Espíritu, en forma simultánea de dios y de fuego: “Todo es círculo cerrado/ en torno a un centro que huye/ hacia sí mismo, lo mismo/ que huye este dios hacia mí// mientras a él yo me aproximo”. Esa huida “hacia mí” no parece un ir al encuentro, sino un refugiarse en regiones de la psique donde la conciencia del *yo* no puede penetrar. Esta imposibilidad de conectar con lo más profundo de la psique hace imposible también conectar con el Espíritu-fuego del que la psique forma parte: “igual que el fuego, de tanto/ y tanto arder se hace oscuro/ —dios impasible o contrario”.

## ***2.2. Nuevos cimientos de la identidad***

Mientras el poeta se debate entre la *Ocupación* y la deserción del fuego va intuyendo que su realización plena, iluminación o acceso a la totalidad no podrá hacerse desde el *yo*, concebido como conciencia enfrentada al mundo y almacén de la memoria, contruidos ambos —y apuntalados— con palabras. Esta crisis del *yo* no es sólo un paso más en el proceso de desnudamiento en la renuncia a las certezas para alcanzar una percepción más pura (recordemos “Los ojos que se niegan”, III, 204). Es algo más radical: la intuición de que el verdadero centro hacia el que converge la percepción, donde se construye la memoria y de donde emana el conocimiento y el sentir, no es el *yo*, en su concreta limitación, sino una entidad más amplia, cuya vislumbre acabará aportando al poeta la paz anhelada.

### 2.2.1. *Romper las fronteras del yo*

Hay un buen número de poemas póstumos repartidos entre *Ni verdad ni mentira*, *Tercer libro de odas* y *La Realidad Entera* que ilustran que el interés de Crespo está dejando de ser el dar forma verbal a la teofanía —proceso que ha alcanzado su gloria y su fracaso en el fuego— para ampliar la conciencia del yo. El proceso sigue la lógica del camino iniciático que es la misma que la del proceso de individuación: el muro al que llegaba el caminante en pos del fuego era también espejo —quienes levantaban el velo para ver el rostro de la diosa veían el suyo propio. Sólo hay dos opciones: o la teofanía perseguida es un mero producto para la subsistencia del ego, o el ego se resquebraja para que aflore desde su base —desde su sombra— aquello mismo que perseguía como lo radicalmente *otro* —en figura de la ignota divinidad “que huye [...] hacia mí// mientras a él yo me aproximo”.

Ahora Crespo se ve a sí mismo como “Este hielo” (III, 351) y confiesa: “durante mucho tiempo me he sentido/ yo-mismo [sic] en demasía, / pues me faltaba la intuición del mundo”. Persiguiendo a las teofanías y creando símbolos teme haber querido “reducir/ a mi amor y sabor todas las cosas”, por lo que siente “que el alma/ [le] pesa” y que se halla “encerrada”. Pero el poema termina con una enigmática proclamación de esperanza: “me parece/ que este hielo que soy se fundirá/ y no, al evaporarse, se hará nube”.

Cumpliendo el designio de ampliar los límites de la identidad, el poeta empieza a reconocerse no en lo que ha llegado a integrar en su conciencia, sino en lo que nunca se le ha doblegado: “seguro de haber ganado/ lo que viví, cuanto nunca/ pude ayudarme queriendo, // y aquello que, sin acaso/ desearlo tuve mío”. Al hacer balance de su vida, “salvo”, dice, “la suma/ de mi verso y los silencios, // lo contemplado, la siempre/ persecución no fingida/ de lo que yendo a tocar, / otra vez se me ocultaba en el fondo del espejo” (III, 391).

Una vez se han evidenciado las primeras grietas, el proceso de deconstrucción del yo es imparable y a la conciencia no le valdrán subterfugios para mantener la artificiosa separación entre la máscara del yo y la sombra oculta. El temor del yo ante el carácter irreversible de su destrucción aparece en otro texto de *Ni verdad ni mentira*. Se describe la paradójica situación en que “tu misma mano/ se niega a tu

dominio” y deja de especular sobre lo externo para hurgar en lo propio oculto: “no al ave que vuela/ o posa, no a la rama/ alta y caída agrade, / sino a tu misma sombra”. No son los restos del antiguo *yo* los que podrán defender su orden ya anquilosado; antes bien, se sumarán a la revolución para pervivir a través de ella, esto es, para *realizarse*:

—¿cómo huir de tan sabio  
pertinaz enemigo, cómo hacer  
que tu otra mano continúe  
siendo mansa, que libre  
a lo oscuro que ignora  
de la rebelde y enemiga?

Pues, de pronto, la sientes  
igual que un ave muerta  
que ya quiere ausentarse  
de tu insoportable medida  
—y acabará por anular,  
con la primera, lo que fuiste.

### ***2.2.2. Iluminaciones de la sombra***

El carácter autónomo con que el proceso parece desarrollarse, independiente de la voluntad del sujeto, hace imposible fijar el momento en que comienza. “Cómo” (III, 330) plantea la imposibilidad de determinar cuándo se da ese paso definitivo hacia la autenticidad, identificada como “sentido”, “principio” y “amor”: “Quién sabe del principio y del sentido, / del momento en que empieza a morir un olvido/ y nos ata el amor por vez primera”. Las preguntas finales de este impresionante poema valdrían por sí solas para justificar que el símbolo crespiano de la sombra pueda examinarse en relación con el concepto jungiano<sup>411</sup> homónimo:

---

<sup>411</sup> De nuevo acudimos a Leblanc (1998) en busca de una exposición clara de los conceptos básicos de la analítica jungiana, que nos serán útiles para reconocer el significado arquetípico de los textos que revisaremos a continuación: “La sombra es la personificación de todo lo que el sujeto rehusa conocer o admitir en sí. Se mezclan en ellas las tendencias inhibidas debido a su conciencia moral, las elecciones por las que ha optado en su vida o en las circunstancias de su existencia, así como las fuerzas vitales más preciosas que no han podido o no han tenido ocasión de acceder a la conciencia. Están aquí todas las posibilidades del sujeto, lo que habría podido elegir o ser, pero que no ha vivido hasta el presente. Estas potencialidades forman parte de los aspectos personales (cualidades y atributos propios de la persona) y colectivos (las posibilidades humanas de desarrollo) de la psique. Su integración es necesaria para el proceso de ampliación de la conciencia, pero con suma frecuencia, se presenta de tal forma que al individuo le resulta difícil sumarlas a su vida sin antes perder el

[...] y cómo, dónde y cómo  
supimos una vez —y cómo— que la oscura  
palabra *yo*<sup>412</sup> quería que cupiese  
en ella nuestra sombra  
y los siglos de olvido que la pueblan?

¿A qué “siglos del olvido” puede referirse, sino a los inmemoriales arquetipos del inconsciente colectivo? Confirma nuestra hipótesis la sospecha con que se cierra el poema: “¿O carece una sombra de principio?”.

La decisión de enfrentarse a la propia sombra y asumirla la encontramos también en ciertos cantares del *Cancionerillo*. En III, 386 el poeta declara: “Quiero también esta tiniebla/ densa como el interior de un diamante/ quieta como la nada antes del tiempo”. Tal asunción tiene carácter heroico, pues se quiere acceder a la propia sombra “para poder iluminarla/ lenta, penosamente/ con las luces —radiantes o remisas// en que fui convirtiendo oscuridades más inertes y ásperas”. Es decir, se trata de ampliar el terreno de la conciencia incorporando a ella parte de lo que hasta ese momento era inconsciente. Deben caer, para que ello se cumpla, las fronteras que configuran la identidad del *yo*.

Según Jung, “en la medida en que la individuación representa una tarea heroica y trágica, o sea difícil, significa también sufrimiento, *una pasión del yo*”, es decir de la identidad “común y corriente, anterior”, a la cual “repugna ser integrad[a] en un círculo mayor”, y, por ello “sufre [...] la presión ejercida por el Sí-mismo”. (Jung 1962: 268) En este proceso, el encuentro con la propia sombra es “un angosto

---

sentimiento de su unidad. Esto es porque el encuentro con los componentes de la sombra viene a cuestionar la imagen que [el *yo*] tiene de sí, la conciencia de su identidad, sus hábitos, sus creencias, [...] su sistema de valores y, más radicalmente, los diversos espejos de la conciencia de sí, precisamente por el reconocimiento [...] de elementos que no entran en el sistema habitual de referencia. Esta concienciación, que implica admitir la existencia en sí mismo de tales elementos, supone un cuestionamiento de las orientaciones de lo consciente”. Advierte la autora que el carácter conflictivo o armónico de la sombra depende de la actitud consciente: “cuanto más se procura negar su existencia, más se vuelve perentoria, brutal, destructora. Por el contrario, la aceptación de la realidad de sus manifestaciones hace posible el diálogo.” Así pues, “corresponde al *yo* decidir si dicha manifestación de la sombra debe ser reprimida o tiene que ser integrada en la realidad consciente. Esto no puede ser efectuado a no ser que el *yo* renuncie a la ilusión de su poder de dominio y de decisión, para aceptar que debe dejar *exp* andirse algo que parece negativo, pero que no lo es en realidad a partir del momento en que se le permite existir. Es este un problema individual, dependiendo su resolución de la ética de cada cual.”(Leblanc 1998: 52-55).

<sup>412</sup> En cursiva en el original.

paso[...] cuya penosa estrechez, nadie que descienda a la fuente profunda puede evitar” (Jung 1981: 28). Según Leblanc (1998: 56), se trata de “la condición *sine qua non* de realización del psiquismo y de constitución del sujeto, que pasa necesariamente por la concienciación de elementos que no forman parte del *yo*. El conflicto intrapsíquico que se crea así en el seno del *yo* encontrará su solución en la conjunción de los opuestos”.

De vuelta al *Cancionerillo Breve*, encontramos en él otros poemas que expresan la actitud del *yo* en lucha consigo mismo para vencer sus propios límites y aprender a reconocerse en las sucesivas negaciones. En “El mismo” (III, 363) afirma el poeta: “existo porque me sé/ imaginar no existente”, lo que equivaldría a decir “me siento conciencia separada porque puedo concebirme como parte de una totalidad<sup>413</sup>”: “me veo/ siendo en el sí y el no, siempre”. Por ello “negándome y afirmándome/ soy contra mí mismo el mismo”.

Otro texto de la misma serie (III, 388) especifica el método mediante el cual el *yo*, eliminando las manifestaciones de su conciencia (de lo más externo a lo más interno: “nombre”, “memoria”, “imaginación”, “deseo” y “sabiduría”), elimina también las determinaciones que lo esclavizan:

Imagino olvidar mi nombre.  
Imagino olvidar que olvido.  
Imagino no imaginar.  
Por encontrarme conmigo mismo.

Deseo nunca desear.  
No saber qué son deseos.  
No desear sabiduría.  
Así voy a mi encuentro.

Es necesario ahora subrayar que el punto de partida es la imaginación, como fuerza creadora presente en la conciencia, capaz de proponer un más allá de la actividad conceptual<sup>414</sup>. En la misma dirección, Jung (1981: 45) afirma que “el

---

<sup>413</sup> “Ex-sisto” como parte de una totalidad incognoscible, que no es “una ex-sistencia, sino sólo una *sistencia*” (véase Panikkar 1965: 64).

<sup>414</sup> El papel salvador otorgado a la imaginación, como mediación hermética, presupone en ella la correspondencia entre lo relativo y lo Absoluto, entre el microcosmos y el Macrocosmos, entre lo existente y el Sentido. Hemos examinado varias versiones de esta relación, todas ellas —según creemos estar probando— convergentes en la poética crespiana de la imaginación. En primer lugar, la gnóstico-sufí de Ibn ‘Arabi, para quien “la imaginación activa del ser humano no es sino el órgano de

proceso simbólico es un *vivenciar en la imagen* y de la imagen”, cuya meta es “*una más elevada conciencialidad*”. Con este planteamiento parece concordar el aforismo de *Ni verdad ni mentira* (III, 337) que reza: “Lo imaginado es lo cierto/ realidad que se madura/ —verdadera— verso a verso.”

La ampliación de la conciencia mediante la progresiva incorporación de la sombra es la forma que ahora toma la inquisición de Crespo por lo sagrado. Jung (1962: 268-69) nos recuerda que “el hombre sólo se conoce como un *yo*, y el sí mismo como totalidad no puede ser descrito ni distinguido, sino a partir de una imagen de Dios”, que ilumina la destrucción de los límites del *yo*: “por medio del símbolo el hombre puede reconocer el significado real de su sufrimiento; está en camino de la realización de su totalidad, en tanto que su *yo*, debido a la integración del inconsciente en la conciencia, entra al terreno *divino*”

Las imágenes con las que trabaja el poeta se construyen verbalmente y se contienen en los poemas, de manera que éstos poseen también —como los sueños, los mandalas o los mitos— calidad de símbolos recibidos desde el exterior de los límites de la conciencia, desde esa identidad más amplia hacia la que el *yo* crece. “Narciso y Eco” (III, 331) lo expresa como duda: “No sé si oigo mi voz o el eco escucho/ de lo que ignoro y digo con palabras”. El poema, entonces, ¿es la voz de Narciso “que en la fuente se oye” o más bien “una aparición/ sonora que me niega y me ilumina”? En “Así en mis ojos” (III, 340), en cambio, se afirma tajantemente: “hechas palabras, mis deseos/ son eco [...] como luz en mis ojos” — “una luz”, por cierto, “que nunca podré contemplar/ mientras sus rayos no me cieguen”. “Luna y agua” (III, 332) refiere alegóricamente al proceso mediante el cual la hermenéutica poética desplegada frente al mundo revela el contenido espiritual del mismo: inalcanzable, “la luna era incapaz de mostrar más que una luz/ ajena y su roída/ faz”; con su mediación, “el

---

la Imaginación teofánica absoluta” (véase Corbin 1993: 212-214). La formulación romántica de Coleridge —deudora del idealismo estético de Shelling-, para quien se da una *coalescence* entre *secondary imagination* y *primary imagination*: “The primary Imagination I hold to be the living owner and prime agent of all human perception, and as a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I am. The secondary Imagination I consider as an echo of the former, coexisting with the conscious will, yet still as identical with the primary in the kind of its agency, and differing only in degree and on the mode of its operation” (cit. Ellmann y Feidelson 1965: 42). Por último, insistimos ahora en la versión de Jung, que concibe la producción de imágenes como la forma en que el inconsciente se transforma en guía de la conciencia.



agua” “la transformaba/ en delicada plata, en móvil alma/ revelada en sus ondas/ caprichosas y sabias”.

### **2.3. Más allá de la conciencia del yo**

Uno de los más bellos poemas del *Tercer libro de Odas* —contemporáneo, pues, de *Ocupación del Fuego* —, “Lo que simula ser pájaro” (III, 406), intenta describir la pérdida del yo empírico como centro de la experiencia. Este planteamiento lo encontramos también en varios textos de *Ni verdad ni mentira* y es el que justificaría el título de la colección *La Realidad Entera*. Toda percepción es puesta entre paréntesis por el poeta como “simulación” cuyo verdadero actor debe ser descubierto, y con el que se establece una relación semejante a la que entablan el yo y el *sí-mismo*. “Lo que simula ser pájaro/ viene a mí volando”, dice el poeta, pero corrige: “con más frecuencia en las alas/ que no son tuyas y mueven/ la memoria o el deseo”. “Lo que simula ser luz” permite ver “bajo el sol [...] / al pájaro” pero, “con más frecuencia/ bajo mi querer”. “Lo que simula ser aire” también está sujeto a la misma duplicidad: “procede de los campos/ o del país que me habita”. Finalmente, la provisionalidad afecta también al yo. Así, “lo que simula ser yo/ y no se sabe yo mismo” —el yo consciente que ignora al *sí-mismo*— intuye su verdadera identidad más allá de sus propios límites: “con ambos vuelos, en ambas/ luces y cantos procura/ un centro no simulado”.

Jung (1981) se refiere también a la experimentación del mundo desde un centro diferente del yo y no duda en compararla con “lo que viene después de la muerte”: “una extensión ilimitada llena de inaudita indeterminación” que, según conjetura, “al parecer, no es ni un arriba ni un abajo, ni un aquí ni un allí, ni mío ni tuyo, ni bueno ni malo”. Superada la barrera del yo, “lo inconsciente colectivo es cualquier cosa antes que un sistema personal encapsulado: es objetividad amplia como el mundo y abierta al mundo. Soy el objeto de todos los sujetos, en una inversión total de mi conciencia habitual, en la que siempre soy un sujeto que *tiene* objetos. Allí estoy en tal medida incorporado a la más inmediata compenetración universal, que con toda facilidad *olvido quien soy* [...] “Perdido en sí mismo” es una

buena expresión para caracterizar este estado. Pero este sí mismo es el mundo; o un mundo, si una conciencia pudiera verlo” (Jung 1981: 27- 28)

Varios poemas de *Ni verdad ni mentira* describen el acceso de la conciencia a un punto de vista respecto al mundo distinto del *yo* empírico. “El alma, ya olvidada” (III, 344) es un texto de difícil interpretación, cuyo sentido se ilumina si se tiene en cuenta la oposición mirada/visión que desarrolla junto a otro texto de la misma serie: “En seis días” (III, 346). El primero de los poemas habla de la resistencia del alma a perder el poder unificador de las percepciones que supone el *yo*. Así, “ya olvidada/ del cuerpo”, deja de ser “única música/ de notas a ella únicas” y “siente la variedad a ese universo/ sobre ella y sí cerrado”; entonces “se abraza a la mirada”, es decir, a la percepción intencionada del *yo*, e incluso “te absuelve/ de verdades prohibidas”, pero no puede evitarse el cataclismo, pues es imposible volver al estadio de conciencia inicial: “ni una estrella abunda donde hubo/ las que contar te fue imposible”

La imposibilidad de gobernar la “mirada”, muestra del naufragio del *yo*, marca el inicio de la “visión”<sup>415</sup>, nueva percepción de mundo participante e indiferenciada, que proporciona la inmersión en lo ilimitado y que, al no establecer límites, supone una nueva creación incesante. Según reza el poema “En seis días” (III, 346), “toda visión comienza/ por una invasión de la nada”; “la escasa luz” exterior “se va transmutando en tiniebla” y “el horizonte se contrae/ hacia el centro de

---

<sup>415</sup> Es difícil considerar que la oposición entre “mirada” y “visión” pueda identificarse como uno de los ejes simbólicos crespianos, ya que no figura entre los motivos más repetidos. Sin embargo, su aparición en estos poemas parece prefigurar la relación con la nada-sombra que el poeta establecerá en sus últimos textos, cuando aquella será un advenimiento totalizador, frente a un *yo* pasivo. A partir de los poemas “Teofanías, 1” (II, 235) y, sobre todo, “Walth Whithman” (II, 296) Javier Blasco (2000) deduce una definición crespiana de la poesía “como palabra y como mirada”; con la palabra Crespo pretendería “reproducir el discurso con el que las cosas componen los nombres fingidos de Dios” y con la mirada, “insiste en buscar la unidad del mundo de la idea, más allá de las apariencias que animan el mundo de las formas”. Esta actitud deliberada ha guiado —según hemos insistido— la búsqueda poética desde *El Bosque Transparente* y la que ha propiciado la concentración simbólica en una sola palabra-imagen: el fuego de *Ocupación...* Dicha empresa, como hemos comprobado, estaba sujeta a las limitaciones del logos, ya explicitadas en “Teofanías, 1” (II, 235), cuando todo el poder revelador se otorgaba a la luz y quedaba lo oscuro por descubrir —aunque se conocía activo. La oscuridad, en ese texto, “golpea[ba] “para volverse luz” “los ojos” del poeta, quien ponía nombre a los dioses revelados, aun consciente de que “la luz no tiene nombre”, y que, por tanto, “todos son falsos los nombres” y los dioses sólo “quieren uno para esconderse”. Por ello, según Blasco, el nombre, “en vez de ser la forma que adopta la luz para hacerse visible, acaba siendo la máscara bajo la que se esconde la realidad”: tal es el anunciado desenlace que parece definitivo en *Ocupación del Fuego*, 7. Sin embargo, al llevar al límite donde se niegan, la “palabra”, la “mirada” y el *yo* que las sostiene, se está posibilitando la “visión” y preparando la revelación ulterior de la sombra.

que procede/ y el tiempo no encuentra caminos”. Se crea, pues, un estado en que queda abolida la dualidad contemplador/ contemplado y en el cual “es imposible evocar/ cuanto ha perdido ser y nombre”. El *yo* no puede manifestarse, reducido a unos “labios sin aire/ con el que inventar las palabras” y a “ojos inertes incapaces de rechazo o asentimiento” —incapaces de “mirar”. Pero de toda esa negación, “de la nada que te invade/— y eres tú— la luz toma aliento” para crear un mundo nuevo del cual ya no se es espectador sino parte ubicua: “hace girar cadencias y horizontes/ elevarse cantos y pájaros/ —que ya no son los otros— y esas flores/ que no dirías flores”. Abolida la máscara del *yo*, surge “de ti, un mundo/ en seis días que no se acaban”.

La percepción “visionaria” alcanzada penetra toda realidad y la inunda, de manera que la superación del *yo* llevará aparejada la transposición de los ejes espacio-temporales. “Ahora” (III, 354) “las cosas familiares” no pueden ser acalladas, “no quieren mostrarse/ otras de lo que son: / teofanías” y “empieza la voz a conocerse”, “dando nombre/ a cuanto lo tenía y no era el suyo”. Pero el “ahora” en que esto ocurre ya “no es/ sólo este instante, ni el instante existe” como mera fracción de una huida, “sino como presente que se niega/ o me concede que desaire al tiempo”. Todo ello ocurre “En los parajes del Espíritu” (III, 359), “lugares que no son espacio/ ni casi tiempo”, abolidos al quedar abolida la dualidad: “lugares donde cabe apenas/ la idea de ellos mismos, de nosotros/ contemplando esa idea”

Ya el último poema recogido en *Ni verdad ni mentira* enlaza explícitamente el descenso a la sombra con el acceso a la eternidad. El poeta siente que “El tiempo se ha posado” (III, 360) como un pájaro/ peregrino y cansado/ a la sombra que doy”, la cual se configura como uno de esos “parajes del Espíritu” situados al margen de todo devenir. El tiempo, detenido en el espacio de la revelación, “pretende” que el poeta “aprenda a eternizar[se]” “a la sombra que da bajo [su] sombra”. El acceso del *yo* al sí mismo, cuyo primer estadio es la sombra, permite al sujeto situar su identidad más allá del devenir temporal y, por tanto, columbrar su propia eternidad.

## 2.4. *Profundización y ampliación de la memoria*

Este pájaro posado que invita a la eternidad desde la sombra del poeta es el mismo que repite su vuelo en sentido inverso para buscar la eternidad a través de la memoria en el poema “Tan sólo en la memoria” (III, 329). La ampliación de la conciencia más allá de los límites del *yo* no es puramente sincrónica, sino que conlleva la necesidad de completar la memoria —pues sobre ella se cimienta la identidad del *yo*— descubriendo sus dimensiones ocultas: el peso y la presencia de lo que pasó inadvertido<sup>416</sup>. El vuelo del pájaro “tan sólo en la memoria” de quien lo ve “deja huellas” —y “no en el aire” que cruza—; pero “la caída/ de una pluma de pájaro”, una consecuencia inadvertida de su vuelo, “ni siquiera deja estela [...] / o la conmueve”. Ese pájaro que “ahora vuela/ en mi memoria en busca de su rastro”, debe entenderse como imagen del movimiento por ampliar la memoria del tiempo vivido más allá de los recuerdos efectivos en los que el *yo* empírico se reconoce.

Ya dentro de *La Realidad Entera*, “Como un diamante en bruto”(III, 264) nos ayuda a completar la comprensión de lo que la memoria significa para Crespo en este momento de su evolución y de su vida. “Sólo a través de la memoria sé/ buscar la luz”, confiesa desde la sombra: “sólo la oscuridad poseo/ como un diamante en bruto/ a tallar lentamente”. Pero advierte que no es suficiente la memoria del *yo* empírico: “ya no vale entregarse a la memoria/ del empañado espejo que simula/ a la simulación que enfrente tiene”. En vez de “espejo”, la memoria es “ventana” que el poeta abre; pero no entra por ella “la alondra que trae la noticia”, sino, de nuevo, la vasta e informe “oscuridad” de “aquel diamante”. Es tan luminosa en potencia —pero tan oscura— la memoria como el “ahora” del que hablábamos hace un instante.

---

<sup>416</sup> Parecen ilustrativas, en este sentido, las reflexiones de Jung al inicio de sus memorias y pueden servir como aproximación a la elaboración poética de los recuerdos en el Crespo de la madurez: “Una persona es un proceso psíquico al que no domina, o sólo parcialmente. Por eso no puede dar un juicio final de sí misma ni de su vida. Para ello tendría que saber todo lo que la concierne, pero a lo más que llega es a figurarse que lo sabe. En el fondo uno nunca sabe como ha ocurrido nada. La historia de una persona tiene un comienzo, en cualquier punto del que uno se acuerda, pero ya entonces era muy complicado. Uno no sabe a dónde va a parar la vida. Por eso el relato no tiene comienzo, y la meta sólo se puede indicar aproximadamente” (Jung 1999: 18) El sentimiento de parcialidad expuesto lo recoge el título de la obra: *Recuerdos, sueños, pensamientos*, y justifica su presentación como “el mito de mi

Donde mejor se pone en práctica el proceso de amplificación de la memoria en la dirección que intentamos explicar es en el poema “Persecuciones” (III, 253), espléndido como todos los de Crespo que toman como motivo a los caballos. La primera estrofa describe una estampida que “al aire no hería y lo ponía en movimiento”; “la brisa que imantaba los seguía”. Según una primera interpretación, los caballos eran el símbolo-imán que orientaba la vida del poeta:

Eran caballos que yo imaginaba  
manada o yeguada surgida  
de mi impaciencia y mi deseo.  
La fuga, entonces, me arrastraba  
como el viento, y ahora la veo  
como una imagen de mi vida.

En la nueva comprensión de la memoria, el “aire” y la “pradera” es tan importante como la estampida que la cruza. Es necesario crear, “imaginar”, para unificar la memoria efectiva y lo que la conciencia no registró: la unión de “recuerdo” y de “olvido”, de “lo lejano y lo distante”:

La veo cruzar la pradera  
de mi recuerdo y de mi olvido  
que ahora imagino cómo era  
aunque hallarla nunca he podido;  
y lo lejano y lo distante  
es por el viento reunido;  
viento que invento en este instante,  
ya no arrastrado: perseguido  
por lo que él antes persiguiera.

La primera imagen dibuja a la vida del yo: identificada con el aire, parecía transcurrir unívocamente tras una proyección de “mi impaciencia y mi deseo”; de ahí que en la primera imagen “el viento” persiga a los “caballos” que lo “imantan”. En la revisión del recuerdo, el aire ya no es lo que “persigue” al deseo, sino que, “inventado en este instante”, revela una unidad de sentido previa a la emergencia del deseo: “lo lejano y lo distante/ es por el viento reunido”, ya no “arrastrado” tras los “caballos” del deseo, sino objeto y destino de su carrera: “perseguido,/ por lo que él antes persiguiera”.

La realidad cambia de aspecto según el punto de vista del observador —el yo, el sí mismo—. El poeta se pregunta si “hay alguna verdad/ común a la visión/ y a la

---

vida”, habida cuenta de que el mito expresa “lo que se es según la intuición interna y lo que el hombre

lumbre” o si “no hay más certidumbre/ que la imaginación”(III, 269). En otro contexto estas palabras podrían ser interpretadas como alegato en favor del relativismo extremo. Pero, después de la lectura de “Persecuciones”, parece más bien que, si “la imaginación” es “la única certidumbre” es porque ella es el espacio de la actividad hermenéutica donde cada conciencia individual puede escapar del determinismo de lo dado, amplificando sucesivamente sus límites y los de su visión del mundo, en orden a dar cabida a la totalidad única que constituye a ambos. Así, la restitución más perfecta de la memoria la logra el poeta al evocar, en “El oscuro fondo” (III, 255), la totalidad anterior a la escisión de la conciencia y que se vislumbra tras reconocer que cada sensación, cada recuerdo aislado evoca a su contrario. “Cómo volar” y “cómo andar”, se pregunta, si “nunca he puesto los pies en un camino/ sin presentir el vértigo de un vuelo”. Para responderse, la memoria —como en “ “Persecuciones”— *imagina cómo era lo que nunca ha podido hallar* y retrocede hasta el mito de la conciencia indiferenciada:

Recuerdo que he bebido  
un agua dulce donde todo es piedra  
y arena seca. Pero entonces éramos  
un vuelo sin nosotros, un camino  
que a sí mismo se andaba.

## ***2.5. Sentido y función de la poesía***

En cada ciclo crespiano desde *El Bosque Transparente* podemos leer el esfuerzo del poeta por reducir a la unidad las dualidades y conjugar los opuestos: luz y sombra, mundo y conciencia, *yo* e inconsciente... Como este proceso cíclico se realiza siempre a través de la poesía, cuando se entrevé la imagen de la totalidad, esa lente, espejo o instrumento que permite configurarla reclama su justificación. La unidad es el silencio, pues toda significación ya supone la dualidad. Sin embargo esa unidad-silencio, aun si se concibe como preexistente al lenguaje, desde el punto de vista de la conciencia actual, no puede ser sino el fruto y contenido último de la palabra y el *telos* definitivo de la conciencia. La justificación de la palabra desde la Totalidad puede producir una inversión de términos que adjudique el único Ser a la

---

parece ser *sub especie aeternitatis*” (Jung 1999: 17).

Palabra. Ejemplos ilustres son el Evangelio de San Juan y las poéticas de Mallarmé y Juan Ramón Jiménez. En el primer caso, Palabra es el origen preexistente; en los dos últimos, un logro de la conciencia, a través de la poesía. No será ésta, como veremos, la solución de Crespo.

Los términos de la paradoja se encuentran formulados precisamente en el poema titulado “La realidad entera” (III, 250). “El misterio” no usa intermediarios, “no dice/ se muestra”<sup>417</sup> y su sentido no es distinto de su apariencia: “La realidad entera silenciosa, cuya superficie nos muestra/ un paisaje parejo/ al interior mostrarse de su abismo”. Frente a ella, “las palabras se transmutan/ en miradas”. Ahora bien, la mirada ampliada y profunda que aquí nos interesa es suscitada por la palabra, que es la que descubre “lo que al estar oculto más se muestra”. Por eso “Desierto” (III, 282) recuerda que “bajo toda mirada hay un desierto/ que tan sólo pueblan y animan/ los nombres que escribimos en su arena” (“Todo es igual: la diferencia/ florece en el poema” confirma un aforismo —III, 336—). Esos nombres nada retienen de lo real: “todo, al final, se escurre entre los dedos/ del tiempo”. Sólo “permanece/ nuestra mirada”, pero ella “también cambia” “de rozarse con la arena”. Este “roce” de la “mirada” nos hace pensar de nuevo en “los nombres” escritos en la “arena” y sugiere la identidad última entre la mirada interior y la escritura poética.

### ***2.5.1. Poesía como palabra evocadora del silencio***

El silencio es la realidad suprema de lo Uno, pero la palabra poética es su mejor aliada y aun su baluarte. Como se sitúa en el Límite, es el umbral de tránsito entre la palabra-signo de la experiencia trivial y el callado Pleroma. Todo esto viene a decir la serie “Silencios” (III, 270-274), cuyo *leit-motiv* es la alusión —reiterada con pequeñas variaciones— al legendario encuentro entre Confucio y Laotsé. Según la tradición china, cuando el joven Confucio encontró al viejo Laotsé, éste lo reprendió por su orgullo y ambición política. Tan impresionado quedó el joven estadista que describió al santo como un dragón cabalgando en el cielo. La anécdota viene a

---

<sup>417</sup> “Lo inexpresable, ciertamente, existe. *Semuestra*, es lo místico.” L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-philosophicus*, 6.522 (Madrid: Alianza 1987, p.183)

colación porque Laotsé representa la proclamación verbal del Silencio. No en vano su primera referencia al Tao es una radical profesión de relativismo lingüístico: “El Tao que puede ser expresado no es el Tao eterno. El nombre que puede ser pronunciado, no es el Nombre Eterno”<sup>418</sup>. Sin embargo, gracias a las palabras, la indecibilidad de lo Supremo puede ser apuntado: “Canto mayor: / el que transforma el silencio/ en una revelación” (III, 338). El Tao indecible, aun permaneciendo indecible, se *realiza* en Laotsé mientras habla, de ahí que evoque en Confucio el símbolo de total significación cósmica que es, en China, el dragón (véase Cirlot 1994: 175-177). La comparación la establece Confucio por la participación de su interlocutor en el fuego: “Habló y ardió Laotsé —dijo Confucio— y era como un dragón” (III, 274).

De lo expuesto se concluye que la justificación de la palabra poética no es colmar la *hybris* de llegar a decir lo Indecible, sino cumplir el designio moral de evocar lo inefable en el interlocutor, mantener viva en el plano del diálogo la irreductible Elipsis que contiene el Sentido. Consecuentemente, “Callar no es omitir/ palabras”; “no es silencio abolir/[...]lo exclamado” ni “negar la voz hermana opuesta” (III, 270). “Aspirar al silencio/ como a isla cerrada[...]/ en lugar de callar mientras se dice/[...] es condenarse a nunca/ conocer al amigo ni al contrario”(III, 272). En cambio, “silencio/ es llenar de palabras todo ser y toda nada” (III, 272) para mantener vivo—o, si se prefiere, *crear*— el sentimiento de que es real la identidad de cada cosa aunque su esencia no pueda ser nombrada: “sentir que el fuego es fuego, / agua es el agua [...] y, nombrando, conocer/ que no es ninguno de ellos lo nombrado” (III, 271).

El cuarto poema de la serie explica alegóricamente cómo se pasa desde la conciencia indiferenciada —el estadio del silencio— a la conciencia diferenciada frente al objeto. Es un ejemplo sobresaliente de la habilidad de Crespo para analizar en imágenes procesos que a la conciencia le pasan inadvertidos porque le suceden sintéticamente<sup>419</sup>. La palabra hace emerger en la conciencia a la realidad diferenciada como objeto, al precio de perder la unidad esencial entre ambas. Por eso,

<sup>418</sup> Citamos la traducción —anónima— de la versión alemana de R. Wilhem (Lao-Tsé, *Tao-te-King* Barcelona: Edicomunicación, 1988).

<sup>419</sup> Sánchez Robayna (1999) se refiere como *fanopeia* a esta habilidad de Crespo que, por sí sola daría la medida de su calidad como poeta.



experimentando la disgregación, dice el poeta, “cuando llego a nombrarla, ya no entiendo/ qué engaño es esta flor, toda de pétalos/ y de color y dispendiado aroma”. Antes del nombre, recuerda, “solía/ encenderla al hacerme aroma en ella”, “caer en el color como en un lago/ de aire que se huracana, repartirme/ en tantas ocasiones como pétalos, estando en todos ellos a la vez”. En esa unidad pleromática, “nada había perdido su tamaño ni su forma, pues de ellos carecían”; pero sujeto y cualidades, “se niegan”, separándose de la unidad para que aparezca un objeto individual y manifiesto frente a un sujeto: “hasta que al suponerlos”, “los negué, me negué e hice una flor” — que, recordemos, “cuando llego a nombrarla ya no entiendo”<sup>420</sup>.

Según el quinto poema de la serie, el silencio actúa en el acto poético porque es la energía, el “fuego” que une, ardiendo, la palabra, la realidad elegida para ser nombrada y el poeta a través de quien se realiza la soldadura.

El silencio es el fuego, porque arrasa  
su quemazón, consume  
su llama, cuando intenta  
hacer de la palabra imagen sólo  
de lo que va eligiendo su sonido;  
si lo escogió, y también es el poeta,  
que la ha dado o se dejó elegir,  
el silencio.

Callar a la poesía, es decir, apagar el fuego del silencio, supondría la abolición de la Posibilidad que reside en la nada. Así quedaría reducida toda la Realidad sólo a ser manifiesto y ello equivaldría a la muerte:

Y, si calla  
la poesía que sostiene y cura,  
atronará una esfera a la otra esfera,  
todo ruido a otro ruido,  
y al callar, toda nada se hará ser  
y, abolida la nada, ya no habrá  
haber, no quedará  
un quedar, no han de urgir  
la prisa ni la calma.

<sup>420</sup> Para comprender el sentido de esta expresión, es útil recordar los versos de Carles Riba (en *Elegies de Bierville, VII*) —tan lúcidos que Emilio Lledó los toma como emblema de su hermenéutica: “Entre nosaltres humans/ deus! els mots són només per a entendre’ns i no per a entendre’ls: / són un començament, just un senyal del sentit”.

Otros textos confirman la identificación que acabamos de hacer entre la “nada” crespiana y la Posibilidad. Un aforismo de la serie “Ni verdad ni mentira” (III, 336-338) aclara que “no importa lo que las cosas/ sean: lo que quieren ser/ es lo que se hace poema”. La voluntad del artista tiene escaso papel en el resultado final, “pues el poema nunca es/ suyo”; “¿quién pudo/ imponer una norma/ a lo que a cada instante cambia?” (III, 405). La poesía se convierte en “erudición de olvidos”, pues “lo que se quiere decir/ es lo que el poema olvida”.

Esta función trascendente y simbólica —en el más profundo sentido— de la palabra sería, para Crespo, la que convertiría al poema en un ser autónomo, más bien que su perfección como artefacto verbal (tal sería la interpretación *semiótica* de la máxima simbolista del arte por el arte). El trabajo del poeta debe aspirar a la perfección técnica, pero lo que importa en el poema no es el logro verbal, ni aun su significado; su presencia —considerada en otro lugar “antología de cenizas”— es la evocación de un Sentido silencioso<sup>421</sup>:

Que sea la presencia del poema  
con sus palabras bien contadas,  
con sus sílabas bien sonadas,  
con sus bien sentidos acentos,  
la que nos eleve o nos hunda  
o nos mantenga en la corriente  
[...]  
Pero que sólo ella  
sea la que nos salve o nos condene:  
so sílabas, acentos o palabras,  
no lo que dicen—su presencia.

El poema II del *Tercer libro de odas* (III, 392) resume las últimas ideas metapoéticas de Crespo sobre la función de la poesía y del poeta, que hacen compatible el conocimiento oculto con la comunicación y el diálogo. El subtítulo del texto, “(Antigüedades egipcias)” sugiere que el punto de partida de la reflexión es la escultura de un escriba. A Crespo le extraña que el personaje esté sentado, cuando su oficio es “ejercicio en el aire”, el elemento que permite la comunicación entre hombres y dioses: “por donde el viento les lleve/ copia velada a los dioses, // original

---

<sup>421</sup> Recuérdese que, para Durand, “el mensaje del sentido, si pasa por el texto está siempre fuera del texto, más allá de la escritura”(1989: 42), igual que, para Crespo “el verdadero mundo [...] de la poesía, es inefable” (Crespo 1997: 66).

a los pájaros/ que abreven en alto fuego”. Frente a la estatua, Crespo se quiere “escriba de pie, que llegue/ con la mano al corazón, pero también a la altura/ de otros ojos, nuevos labios”. Vemos, pues, que la voluntad comunicativa no excluye la radicalidad en la determinación de obtener un conocimiento de lo oculto. Por eso no quiere ser recopilador “de palabras” gastadas, sino “lanzar la tinta a la niebla/ que asciende sutil del río/ —enigma contra secreto”<sup>422</sup>. La escritura poética confiere orden sucesivo y verbal al resultado de hacer chocar lo informe y oculto del lado del sujeto (la “tinta”, la “sombra”), contra el mundo visto como misterio —la “niebla”. Esta inmersión en el abismo es necesaria para que la palabra sea salvadora; es entrar, como dice otra de las odas, en un “laberinto en el que perderse/ es tejer el hilo de Ariadna” (III, 399)<sup>423</sup>.

### **2.5.2. “Délficas”: poesía como intuición que trasciende tiempos, lenguas y culturas**

“Antigüedades egipcias” nos sirve de enlace para hablar de *Délficas*, breve ciclo compuesto durante el último año de la vida de Ángel Crespo. Se encuentran en él las últimas reflexiones explícitamente metapoéticas del autor, hechas desde la conciencia de estar terminando su vida. El título *Délficas* —que se repite en la serie de cinco poemas que lo abre (III, 411-413)— hace referencia a un imaginario encuentro de Plutarco en Delfos con sus amigos, entre los que nombra a Clea, la destinataria real del ensayo “Isis y Osiris” (*Moralia*, V).

No es extraño que Crespo se sintiese identificado con Plutarco; también él fue un humanista viajero y traductor, biógrafo y ensayista que empeñó los mayores

---

<sup>422</sup> Recuérdese cómo formulaba Durand (1989: 41) el compromiso entre convencionalidad y creatividad lingüística: “Una lengua natural no existe de manera preestablecida como un código programado de una vez por todas. El Diccionario, en su majestuosidad es una trampa: una lengua existe primero por sus poetas y sus escritores. Ellos son los faros que alumbran la ruta del lenguaje, que abren nuevos caminos”.

<sup>423</sup> A propósito del mito del laberinto cretense, el texto en cuestión entra en diálogo con otro de *El Ave en su Aire*, donde se expresa el temor por el hiato irreductible entre el lenguaje y la realidad. Allí las palabras le parecían al poeta “laberinto en el que el hilo/ confía Ariadna al Minotauro”(III, 61). La nueva versión del mito expresa a la vez riesgo y confianza, de acuerdo con la actitud próxima a la hermenéutica simbólica: “La creación literaria es creación de sentido” (Durand 1989: 41), que implica un riesgo (cuyos exponentes —gloriosos y dramáticos— son Empédocles, Heráclito, Hölderlin o

esfuerzos por mantener vivo el legado cultural griego en pleno apogeo del Imperio Romano. Su interés por los mitos antiguos le llevó a ser iniciado en el culto dionisiaco y ser sacerdote del Oráculo délfico, en una época de recuperación de los cultos místicos. Ese interés por el examen racional de las creencias y mitos le impulsó a explicar la identidad de los misterios de Isis y Osiris con los de la religión griega, tal como lo demuestra en el ensayo antes citado.

Convencido, como ya sabemos, de que una dimensión sincrónica permite recobrar todos los tiempos en el presente, Crespo proyecta sobre un único momento —el del poema— un eje diacrónico que se inicia en los tiempos pre-clásicos y se proyecta hacia el futuro. El poeta “disfruta ahora” de “aquel paseo que Plutarco dio/ con sus amigos por la Vía Sacra/ de Delfos”; con ellos se imagina descansando “frente a la sacra fuente/ y el santuario de la tierra”, es decir retrocediendo hasta la primera epifanía revelada en aquel lugar sagrado<sup>424</sup>. Esa vivencia humanística y poética del pasado es anticipación simbólica de una plenitud venidera que no se sabe si dejará espacio para la memoria: “mientras espero un tiempo y un paisaje/ que no sé imaginar, y en el que bien querría/ sentir estos instantes de ahora mismo”. El hilo conductor de todos los momentos es el elemento con mayor presencia en toda la obra crespiana: el aire, como bien señala González Ródenas (1999: 208); “el transparente délfico” que, “avezado a mármoles y clámides” oreaba “tan cerca del laurel” del oráculo, llega al ahora “más gastado/— pues no se movió en vano”, pero acaso aún puede traspasar hasta un tiempo y un paisaje de un futuro que se aguarda serenamente.

La unidad de sentido que sustenta la sincronía, da también unidad a toda palabra que se quiere búsqueda secular de la divinidad: “La poesía, de una lengua a otra, / viaja con la facilidad de aquel que tiene/ fe en la palabra”, “pues sólo no, / viaja la poesía que a los dioses ignora”. Todo el esfuerzo de Plutarco por crear puentes

---

Nietzsche): “el riesgo de perder en la apuesta la presunta autonomía de la propia existencia” (Ortiz-Osés y Lanceros, dir. 2001: 750).

<sup>424</sup> “En efecto, el tiempo consagrado a Apolo en tiempos de Plutarco, estuvo antes dedicado a la diosa Gea, la madre tierra, de la que se derivan otras deidades femeninas asociadas con sus atributos. A esta divinidad le había ya rendido tributo anteriormente Crespo, quien, en los años de su exilio se sintió identificado con Anteo, hijo de Gea, que según la leyenda perdía su fuerza alejado del contacto con su madre” (Payeras Grau 1999: 339).

entre culturas y religiones sólo en apariencia distintas es, en realidad, culto rendido a los dioses, que le hace merecedor de la revelación de sus secretos: “—así Plutarco pudo / ofrecer el mejor camino a Isis/[...]/ poniendo en prosa o verso/ el canto original —cantado o no—/ de que supo en la lengua ignorada del Nilo.// Y aunque nunca creyó en el dios que muere y resucita, / también le hizo viajar”.

Las inexactitudes históricas y las licencias interpretativas del autor helenístico quedan salvadas por la honestidad de su propósito hermenéutico. Y este se justifica por la necesidad de explicar la vida y el propio ser. “Se lo decía/ Plutarco a Clea, y él mismo de sí mismo/—y de la poesía—/ en realidad se hablaba”. Por un lado, Isis es la divinización de la cuenca del Nilo, cuyas crecidas se debían a la actividad fertilizadora de Osiris. “Creía que a la diosa le agradaba/ de semejanzas y de efluvios/ ser fecundada”, en un movimiento multiplicador que permite comprender la diversidad del mundo: “que esto es la vida, y es su devenir/ imitación del ser”. Por otro lado, como diosa suprema de la magia y los misterios, Isis guía nuestra necesidad de recomponer la unidad supraracional, “con tanto amor como ella” puso en recuperar el cuerpo, desmembrado en catorce partes, de su esposo Osiris: “Reconstruir el mundo —que en catorce/ y más fragmentos salta/ siempre que lo pensamos”. Las arbitrariedades del poeta de antaño se reproducen en el que ahora escribe y se justifican del mismo modo, pues la labor hermenéutico-creativa es la misma<sup>425</sup>: “no es que así lo dijese/ Plutarco en Delfos, pero ¿quién/ que sepa acompañarle no comienza/ a construirse el mundo?”

---

<sup>425</sup> Recuérdese lo apuntado por Durand (1989: 41) más arriba acerca de la creación de sentido y téngase presente su idea de creación como traducción: “El que escribe, a menos que sean albaranes o facturas, ¿no inaugura cada vez esa liturgia que es el acto de traducir, en honor del sentido las insignificancias de los lugares, monumentos, personajes o léxicos? Traductor, a la escucha de un imperioso e imperativo dictado, traductor que es siempre el exegeta de los grandes misterios de nuestras alegrías y de nuestras angustias, traductor que es transfigurador” (Durand 1989: 45).

### 3. La asunción de la muerte

En el primer poema de “Délficas” acabamos de ver a un Crespo que explícitamente se sitúa a la espera “de un tiempo y de un paisaje/ que no [sabe] imaginar”. En los poemas últimos de Crespo aparece muy clara la conciencia de estar próximo a morir. No se trasluce en ellos el temor por la aniquilación física y sí, en cambio, la expectación por la manera en que ha de producirse el enlace entre una y otra forma de conciencia: la adquirida a través de la poesía en vida, con la ignorada —y esperada— forma de la conciencia después de la muerte. Los dos últimos poemas de “Délficas” dejan ver el empeño por mantenerse alerta hasta el final. También el *Libro de los Muertos* egipcio pone hincapié en la necesidad de mantener la memoria y la identidad en el más allá para poder reclamar el favor de los dioses. Abrumado por ese peso, el poeta teme incluso sucumbir. “El marasmo de aquel mar”(III, 416) presenta una visión onírica en la que el poeta se identifica con una oveja en medio de un rebaño, que se dirige hacia una montaña, símbolo del más allá<sup>426</sup>. El camino es difícil y transcurre acosado por el caos: “al “borde / de los acantilados, contra los/ que se estrellaba un mar de lama/ y de lamentos”. Mientras algunas de las ovejas “apelotonadas, no querían/ seguir” y otras “se desplomaban despeñadas”, la que encarna el poeta, bendice a las demás “sahumándolas”<sup>427</sup> y mantiene viva la esperanza, en medio de la fatiga: “a lo lejos, veía la montaña/ y quería empujar, yo mismo, / mis espaldas quemadas/ para poder llegar”.

En la “Invocación final”(III, 417) Crespo le pide al frío —quizá el primer dios por él creado— que le ayude “a reñir con las palabras” hasta el final, en una lucha en la que la victoria es ser vencido: “una batalla de la que saldré muerto/— pues el final de los combates/ en los que el hombre pone su hielo y su calor/ es la muerte (y es buena cuando gloriosa)”; lo importante es “no morir de espaldas” para que “la llama [del] espíritu” perviva “en un país/ en el que no se apague ni incendie las colinas”.

---

<sup>426</sup> El motivo aparece también en el último poema de “Lira secreta”, “Detrás de la colina”(III, 83).

<sup>427</sup> Recuérdese que las evocaciones sacramentales asociadas al ganado aparecían también en “El rebaño”(I, 122) de *En medio del camino*.

En las figuraciones sobre el más allá que encontramos en *La realidad entera* predomina también el interrogante sobre la relación entre el *yo* consciente de la vida terrena y la forma de conciencia a la que se llega tras la muerte. En ningún caso se pone en duda la existencia *post mortem* pero tampoco hay ningún intento de imaginarla en forma de figuras de salvación —cristiana o no—, de igual manera que tampoco se recrea en la reflexión sobre la finitud. Tan preocupado por los mitos a lo largo de toda su vida, Crespo parece sentir la proximidad de la muerte con la expectación de quien se acerca a la totalidad ignota de la que los símbolos son sólo anticipo. En la hora de la verdad, éstos se disipan y el esfuerzo del poeta se encamina a concebir la continuidad de la conciencia de un lado al otro de la frontera de la muerte. La determinación de mantener la lucha con las palabras hasta “morir de frente” corresponde a una convicción, muy gnóstica, de que la conciencia alcanzable en el más allá depende del grado de aperebimiento despertado en el más acá, mediante la correcta interpretación de los símbolos: “nuestra inmortalidad, de nuestra efímera/ condición es el fruto/ —a las que el sol da ejemplo/ con su diaria muerte siempre viva”. Así entendido, el paso hacia otro mundo es “encontrar lo inmortal en lo mortal”, “tras larga, acaso, búsqueda” de señales de eternidad en lo terrestre (III, 287).

Los más bellos poemas de Crespo dedicados a su propia muerte son los tres que integran la serie “Mi verdadero tránsito”, dentro de *La realidad entera* (III, 284-285) El primero de ellos canta precisamente la deserción de todo símbolo en la hora crucial, que es también la de la definitiva superación del *yo*. “Al fin iré yo solo, y no valdrán/ ni la amistad ni la canción escrita”, ni el símbolo más ancestral de la renovación de la vida: “el recuerdo del sol que parecía/ naufragar en el mar y se salvó”. En esa hora en que no asiste “otra/ ley que la que en mí mismo me refleje”, se va al encuentro de la verdadera identidad:

“—y lo que yo creía que era yo  
ya se me habrá olvidado cuando ponga  
la mano en otra mano que es la mía,  
no la del yo perdido”.

Nótese que la imagen que Crespo utiliza para prefigurar el encuentro con su verdadera identidad guarda relación directa con la que utilizó en el primer poema de *Ocupación del Fuego*, 7. En “El muro” (III, 233) el caminante no hallaba el ansiado

“refrigerio” porque el muro-espejo le impedía acceder a la plenitud espiritual del fuego. No era todavía el momento. Ahora, en cambio, la “otra mano” ya no es un reflejo frío del simulacro terrenal, sino la del verdadero ser que limpiamente lo sustituye.

En el segundo poema (III, 285) se hace explícito el espejo como frontera entre dos dimensiones, que se franquea en el momento de la muerte. La forma como el poeta imagina el traspaso ratifica ahora la lectura que hicimos de *Ocupación del Fuego* como final impuesto de la *quête* y anticipa el principal *kerigma* salvador que encontraremos en la sombra: su calidad de *advenimiento* espiritual. El “verdadero tránsito” de un lado al otro del espejo no lo lleva a cabo, por voluntad propia, el *yo* terrenal (“lo que yo creía que era yo”, para quien el espejo es muro y límite de su impulso egótico), sino que lo realiza la identidad verdadera<sup>428</sup>, la “imagen mía por mí hecha/ verso a verso, y cambiada y madurada/ año tras año y sin saberme ver”. Por eso —conjetura— “verme entonces sea/ mi verdadero tránsito: pues no/ se abandona este mundo/ cuando acierta el que fuiste/ a entrar en él”.

El tercer poema (III, 286) —que tiene los mismos dos protagonistas— imagina la hora de la muerte como aquella en que “mi rostro” verdadero va “al encuentro” “de mi aliento” corporal último. En ese momento de intercambio, la voz del poeta se verá colmada por la sabiduría eterna (“me hablarán los siglos en mi voz”), y su silencio tendrá la plenitud de lo que no ha sufrido la erosión de la existencia temporal (“y el instante primero en mis silencio”). Vida y poesía se conciben culminando en el momento de la muerte, porque en él el proceso hermenéutico alcanza su objetivo; son innecesarios “remedio” e “imagen” como estadios transitorios, porque ya existencia, Ser y Sentido se unifican:

Será cuando el remedio sea no haberlo

---

<sup>428</sup> Según García Bazán (1993: 68), la imagen del verdadero ser madurado por la vida, a quien el sujeto reencuentra tras la muerte, parte de “creencias del Irán antiguo que han transmitido corrientes esotéricas judías de la época intertestamentaria”, más tarde “revitalizadas por el gnosticismo”. Concretamente, el autor cita el capítulo II del *Hadôx Nask* (Yask 22), documento que juzga indispensable para el conocimiento de la soteriología irania, donde se hace referencia a la *daênâ* “especie de contraparte antropológica celestial, un lazo además que relaciona al hombre íntimamente con Dios, y en estrecho contacto con su vida terrestre, de modo que ofrece una apariencia bella o fea según haya sido la conducta del individuo”. La serie “Mi verdadero tránsito” quedaría alineada, pues, con los otros textos crespianos que reelaboran una imaginería gnóstica, según apuntamos a propósito de *Parnaso confidencial* y *Amadís y el Explorador*.



y libre yo de mí frente a mi imagen,  
no imaginar ya más me sea preciso:  
hambre en el hambre que a saciarse empieza.

#### **4. Iniciación a la sombra**

En los apartados anteriores hemos querido probar hasta qué punto la poesía de Crespo posterior a *Ocupación del Fuego* se muestra consciente de que, para acceder a la iluminación, debe ampliar la configuración del *yo* y acercarse al *sí-mismo* mediante la incorporación de la sombra. En el último apartado hemos visto cómo el poeta imaginaba su propia muerte en términos de restitución de la conciencia relativa a la plenitud del Ser-Sentido. Desde esta perspectiva — y antes incluso de entrar al análisis del poemario — se prevé totalmente justificada la apreciación de Pilar Gómez Bedate (1996) cuando afirma, al prologar la primera edición de *Iniciación a la Sombra* (Madrid. Hiperión 1996), que el poemario “es verdaderamente el reflejo de la experiencia más extrema, anotada por un poeta que [...] se estaba preparando a ella secretamente, y paralelamente al desarrollo de una actividad desbordante y gozosa, hacía años sin melancolías ni lamentaciones por el paso del tiempo, sino mirando al misterio frente a frente, buscando sus señales, sus manifestaciones, en la naturaleza y en el arte, de una manera activa y descendiendo con la palabra hasta lo más hondo de sí mismo, construyendo con la palabra los caminos de su liberación.”

La sombra es, como hemos repetidamente anunciado, el símbolo totalizador de la obra crespiana, aquel hacia el cual el poeta se siente avanzar en plenitud y el que siente abrírsele con solicitud nutricia, de modo opuesto a la esquividad del fuego. En contraste con la sombra, el fuego se revela parcial y limitado: desde muchos puntos de vista, el fuego era una proyección del *yo*, mientras que la sombra llega después de una renuncia de carácter superior. En efecto, el fuego es una imagen de la causa primera, a la que se asciende por una escala intelectual: es el origen de la luz que permite toda comprensión y arde en todo lo que se manifiesta, de modo que puede ser reducido a él todo lo que alcanza un devenir en el tiempo: de fuego es la rueda de creación y destrucción en la que danza Shiva. Fue ímprobo el esfuerzo desarrollado por Crespo por asimilar el fuego a una Totalidad que incluyese lo inmanifestado,

desposeyéndolo de todo atributo de fuego terrenal, haciéndole contener a todos los contrarios y alimentarse de sí mismo. Sin embargo, como imagen que es, queda circunscrito por sus determinaciones: la hoguera arde en medio de un espacio en sombra al que sólo logra iluminar parcialmente, pues, éste sí, se agranda hasta hacerse infinito. La sombra se convierte en imagen de lo Infinito, pues contiene al fuego pero se extiende más allá de donde la luz llega. El fuego es origen de toda causa, extiende y reabsorbe el tiempo; pero la sombra es anterior a toda causalidad, matriz de todo fuego y toda luz, sin que necesite otro contrario para definirse, nada que le preexista. Al ser una imagen negativa parece más adecuada a la simbolización de lo inmanifestado y preeterno.

Esta paradójica imagen que es la sombra tiene su origen, por lo que hace a la poética crespiana, en la figuración de la nada, iniciada —recordemos— en “Usque adeone mori miserum est?” (I, 304), “Sobre la nada”(II, 42) y “Elogio de la nada” (II, 44). Ya hemos estudiado en otro lugar (Ardanuy 2000) como, mediante la apropiación mítica, la nada dejaba de ser el horizonte nihilista del *yo*, para ocupar su lugar en un Todo, que incluye lo ilimitado, y desde el cual cobra significado para el sujeto. También vimos, al hablar de estos poemas, que aquella nada no era la negación, sino la plenitud indiferenciada; su potencial salvador se prefiguraba cuando Crespo consideraba “desgraciado [a] aquel que no tiene su nada”, pues “habrá de conformarse con lo que le den los demás”. La sombra es, pues, una forma simbólica perfeccionada de la nada, en cuanto Posibilidad pura e ilimitada.

La designación de “sombra” describe un vínculo estrecho entre el mundo fenoménico —incluido el *yo*, como hemos visto— y lo oculto que lo envuelve. Si el místico platónico logra unir su luz individual a la fuente de toda Luz<sup>429</sup>, siguiendo a

---

<sup>429</sup> El papel de luz y oscuridad como símbolos místicos en diferentes tradiciones sería el tema de una investigación que no podemos iniciar aquí. Sin embargo, tampoco podemos soslayar que se trata de dos imágenes límite cuya preeminencia se disputan órdenes de discurso diferentes: el racional y el intuitivo. La luz prolonga la razón hasta un centro inaccesible; la sombra rodea a la razón por todas partes y se extiende al otro lado de donde la luz se engendra. Así, dice Hugo de San Víctor: “No se diga que antes de la creación del Sol no pudo existir el día, porque antes de que fuese hecho el Sol, ya existía la luz” —según deduce de Gn. I, 45: “Y vio Dios que la luz era buena”— “y creó la luz como tal en los tres primeros días, antes de que fuese hecho el Sol e iluminase el mundo. Pero ¿qué significa que no fuera hecho inmediatamente el Sol del cual debe nacer la luz, sino más bien que antes de la clara luz existiera la luz?” (cit. Zolla 2000,II: 39). El Zohar, en cambio, se remonta al estadio anterior al primero de los días en que recalca Hugo de San Víctor: “Cuando el oculto de los ocultos quiso

la luz, Crespo, en cambio, da en un espejo que es muro infranqueable<sup>430</sup>; eso le forzó a volver los ojos desde el fuego volátil hacia lo que en sí quedaba en sombra. Al aceptar la muerte y renunciar así al *yo*, su sombra le revela su dimensión ilimitada, la conexión con lo infinito como sombra.

---

revelarse a lo no manifestado, comenzó engendrando un punto luminoso. Antes de que este punto fuera luminoso y se hiciera visible, el infinito (En Soph) estaba oculto y no daba luz alguna” (cit. Roob 1997: 104). Sin ánimo de ser concluyentes, parece que la Luz es el símbolo al que tienden tanto el Eros —aun cuando divino— como el Logos (“Horridas nostrae mentis purga tenebras”, según la fórmula alquímica atribuida a Tomás de Aquino; cit. Jung 1999: 219); en cambio, la oscuridad toma cuerpo en lo unitivo del Ágape y en lo que Jung llama la “vivencia objetiva del inconsciente”: así contrasta la “Noche serena”, cuajada de estrellas, de Fray Luis, con la “Noche oscura” de San Juan de la Cruz.

Al rememorar sus experiencias en África, Jung da a su reflexión simbólica un gran calado antropológico y confirma el carácter primigenio de la oposición luz-sombra: “Cerca de mí se alzaba una alta roca, habitada por grandes monos (baboons, zambos). Cada mañana se sentaban casi inmóviles, en la parte soleada de la roca, mientras que durante el día alborotaban el bosque con chillidos y gruñidos. Al igual que *yo*, parecían reverenciar la salida del sol. Me recordaban los grandes zambos del templo de Abu Simbel, en Egipto, que hacen gestos de adoración. Cuentan siempre la misma historia: desde siempre hemos rendido culto al gran Dios, que salva al mundo sacándolo de la gran oscuridad para bañarlo en la deslumbradora luz del cielo. Entonces comprendí que en el alma habitaba desde un principio un anhelo de luz y un impulso irresistible de salir de sus tinieblas iniciales. Cuando llega la gran noche, todo adquiere un tono de profunda melancolía, y una inexpresable nostalgia por la luz. Esto era lo que se expresa en los ojos de los primitivos y lo que puede verse también en los ojos de los animales. En los ojos de los animales hay tristeza y no se sabe si lo que representa aquel ser primitivo es el alma del animal o un sentido doloroso. Tal es la voz de África, la experiencia de sus soledades. Son las tinieblas primitivas un secreto materno. Por ello el acontecimiento más impresionante para el negro es el nacimiento del sol por la mañana. El instante que se hace la luz, que es Dios. El instante comporta la salvación. Es una vivencia primitiva del momento y ya ha desaparecido y se ha olvidado cuando se piensa que el sol es Dios. “Estamos contentos de que la noche, en la cual rondan los espíritus, haya terminado!”, significa ya una racionalización. En realidad reina otra oscuridad en el país completamente distinta de la noche natural: es la primitiva noche psíquica, la noche de hace incontables millones de años, en la que todo siempre” fue como hoy es. El anhelo de luz es el anhelo de la consciencia”(Jung 1999: 317).

<sup>430</sup> Recuérdese que el espejo, como límite del conocimiento *especulativo* logrado a través del lenguaje y la razón ya aparecía en “Segundo libro de odas”. La diosa “Oscura” —primero sosteniendo el espejo (oda XV) y, luego, identificada con el espejo mismo (XXIX) — representaba el fundamento metafísico —Sentido ignoto pero cierto— del lenguaje y de la conciencia. Por otro lado, en 1978 —fecha de la primera edición de *La invisible luz*— Crespo ya proponía como telos utópico de la poesía la concurrencia de ambos elementos al proclamar: “Nada tan poético como un espejo en la oscuridad” (Crespo 1997: 77) —aforismo que tiene su glosa en una cuarteta de *Ni verdad ni mentira*: “Un espejo en lo oscuro/ ¿refleja la oscuridad/ o la luz que los ojos/ no saben contemplar?”

#### **4.1. Cualidades de la sombra**

Mientras en las descripciones de la nada primaba lo paradójico, en orden a lograr la réplica dialéctica a las definiciones limitadoras de lo real, la sombra es, en cambio, descrita como vivencia positiva, pues se trata de un ámbito desconocido del que no paran de emanar signos y presagios gloriosos.

Para marcar la diferencia entre el conocimiento iniciático de la sombra y la especulación a través de la cual se va en busca de la luz, el primer poema (III, 421) afirma que “no es duradero nada que no engendre la sombra”. Por ejemplo, “la intención/ de una respuesta a la pregunta que queramos hacerle” será un intento de *iluminar* racionalmente el misterio de la sombra; intento no durable, por estar sujeto a la dialéctica racional. Más verdadera, por imposible, la respuesta a la pregunta “que ella/ nos formula a sabiendas de que no le sabremos responder”: será un enigma y, como tal, conservará la ambigua plenitud de lo que no se somete a la crítica racional. “Sólo somos preguntas, si ella nos formula<sup>431</sup>; / nada cuando nosotros queremos imitarla”, o, dicho de otra manera: nuestro ser verdadero es el misterio desenvolviéndose libremente, y no la actividad lógica con que pretendemos constreñirlo.

Los poemas segundo y tercero insisten en que la sombra no es la negación de la realidad y de la conciencia, y se sugiere, en cambio, que la verdadera esencia, desde nuestra capacidad de comprensión, sólo puede ser misterio que nunca cede. En “Es la sombra que flota” (III, 422) se describe “igual que una bandera tan larga como el viento” que “flota sin rozarse/ con la claridad falsa o cierta/[...]/ que la rodea y no le impide ser”. Preexiste y subsiste al tiempo, de ahí que sea su “testigo” “cuando se detiene o prosigue/ [...]/ su no ser ilusorio, su misterioso estar/ en brazos de la sombra”. El tiempo “sombra es” y “sombra somos”; pero nuestra forma de ser sombra, al situarse “frente a ella” y concebirla como objeto, elude percibir la

---

<sup>431</sup> Esta bella aseveración sobre la condición humana parece haberse generado muchos años antes como reflexión metapoética: “Cuando el poema es el que nos lee, lo llamamos oscuro” (de *La invisible luz*; en Crespo 1997: 71).

continuidad e identidad esencial con ella, y se hace de “otra especie que es/ carencia, e ignorancia de la hueste/ que sigue a esa bandera/—y no es de sombras—”.

“Hay un rosal” (III, 423) describe el enlace entre el mundo-como-misterio y el misterio-del-sí-mismo que se presenta al acceder al inconsciente. El misterio mayor es “un rosal de sombra que perfuma/ tan sólo el sueño”, pero que “no es”, advierte el poeta, “sueño él mismo, sino sombra realidad”. Por su carácter último “no hace soñar en vela ni soñar/ en sueños”, es decir, no remite a nuevas imágenes, a ulteriores significados. Pero es la contraparte real que sustenta nuestra psique, en contacto directo con nuestra actividad inconsciente: “cubre el rosal/[...]las estancias que construye o habita el sueño, los jardines/ por los que pasean la nostalgia/ y el deseo, los valles y los montes/[...]/ abiertos o cerrados al ensueño”

Situados, como hemos visto, “frente a ella”, la sombra es todavía un símbolo que nombra una “carencia”, pero es ya, con seguridad, el último nombre y apariencia, el último velo<sup>432</sup> que oculta la Realidad suma antes de que se reintegre a ella la conciencia separada del contemplador. En correspondencia con la ascendencia gnóstica que venimos señalando para la espiritualidad crespiana desde el capítulo III de este estudio, podemos decir que la sombra idéntica al Pleroma del que se ha escindido la conciencia individual por causa de su existencia en el tiempo; pero en el camino de regreso, la conciencia ha tenido que valerse de los símbolos, que finalmente se contienen en la sombra. Así, “aquel pájaro que en el cardo/ se posaba[...]/ canta también ahora —¡y cómo canta!—/ en la sombra en que nace/ en verdad todo canto” (III, 424). “La sombra a veces arde/ de pájaros y trinos que hay que oír/ desde sus galerías más secretas” (III, 426); pero en ellas “sólo puede penetrar/ quien ya habló con los dioses”. Ellos fueron las primeras teofanías que expresaban un más allá de los fenómenos naturales. No reconocer la presencia divina en esas sutiles figuras supone no haber traspasado lo fenoménico (“si logras burlar/ la tibia vigilancia de los dioses/ sus sonrisas serán/ las que se antojen pájaros o trinos”).

---

<sup>432</sup> “El que haya terminado por confiarme a lo enigmático cuando escribo poesía se debe a que ya me había confiado antes a lo subconsciente cuando me sentí atraído con fuerza —a la que opuse la resistencia de las formas que empezaba a intuir— por la poética surrealista. He procurado pues, y sigo procurando, pasar de lo subconsciente a lo enigmático de la conciencia superior —que sería tanto como levantar ¡ojalá! el último velo”(de “Entre el temor y la esperanza. Notas acerca de mi poesía” *El periódico*, sábado 21 de abril de 1990).

Sin haber accedido previamente a la conciencia de los dioses, la sombra puede ser confundida con el vacío y la negación, y no percibida como plenitud: “puede ser un silencio lo que sientas, / y un vacío de alas/ si intentas penetrar sin que una mano/ inmortal lo conceda o te lo vede”

Los “trinos” que se oyen en la sombra siguen anunciando algo que aún no está presente —no lo será mientras haya espacio para la palabra: “delatan/ las sonoras estancias de las sombras/ siempre llenas de luz, jamás iguales”. Recordemos que el “Elogio de la nada” (II, 44) ya estimaba entre sus virtudes el que no se repitiese. Sin identidad diferenciada, no puede haber repetición<sup>433</sup>. Ahora parece que lo que se reviste de sombra es el fluir infinito de la luz que no se detiene en ningún objeto diferenciado: la unidad no es estática, sino un flujo, lo cual permite disolver la contradicción entre unidad y variedad. Elevar la conciencia hasta la luz de la sombra supone trascender las formas, que existen sólo como anclajes para la memoria, y prescindir de tales anclajes equivale a despegarse del *yo*. Así parece confirmarlo la figura auditiva que articula uno de los últimos poemas. “La sombra es un continuo soliloquio/ consigo misma”(III, 431); cuando el poeta lo oye, “nunca trat[a]/ de confiar” lo escuchado “a la memoria”, abstrayendo lo idéntico: “siempre quier[e] oír algo nunca oído, / aunque el soliloquio no variase/ a ejemplo no de nube y sí de estrella”.

La aceptación de la sombra es el final de la poesía, pues implica reconocer como definitivamente inefable un espacio de sentido que el lenguaje, ni siquiera forzándolo, puede traspasar. El fuego de Crespo, como el de Heráclito, era el logos que sustentaba la variedad del mundo; la sombra llega tras el reconocimiento de que no podía acceder por la palabra a la Totalidad, ni aun con el subterfugio de adjudicarle un nombre único: el del fuego. Dicho de otro modo, el fuego se independizó como símbolo cuando el poeta nombró a la Realidad a la que sentía encaminarse en su proceso de trascender, con las palabras, las apariencias. En ese proceso había conocido “cosas” animadas, animales mágicos, mitos antiguos y nuevos, dioses silenciosos... el fuego era la unidad al final de ese camino ascendente,

---

<sup>433</sup> “[...]existe como la noche en pleno día, como la contemplación del temblor de la escarcha; sólo que nunca se repite”(“Elogio de la nada”: II, 44).

al modo plotiniano, desde los particulares iluminados, remontando el camino de la luz, hasta su fuente. Era una imagen capaz de resumir el cambio de lo aparente, el proceso de generación y destrucción, junto con el deseo mismo del poeta por abrir su conciencia a esa Realidad Suma. La sombra viene después de haber abandonado esa proyección de la voluntad que acababa, no en la realización del fuego, sino en el límite infranqueable del muro-espejo. El fracaso estaba implícito en el empeño: una conciencia fundamentada en el lenguaje —siquiera poético— no puede, finalmente, abarcar la Totalidad. Tras esa derrota y abandono, en la revelación de la sombra el poeta tiene un papel pasivo; parece como si el haber cesado en todo intento de comprender sea lo que ha propiciado que la sombra —y la muerte— en vez de vacío sea revelación de plenitud.

Así pues, la sombra sobreviene después de haber renunciado a la aspiración de reintegrarse a lo Uno por la voluntad expresada en el logos poético: ¿cuánto de “noche activa del alma” y cuánto de *hybris* había en esa pretensión? La sombra trae una revelación posterior al reconocimiento del límite y a la renuncia: no se conquista, sino que adviene, como el Espíritu. Así entendida, ocupa el lugar de privilegio en una dialéctica que nos lleva a pensar en la interpretación psicológicas del dogma de la Trinidad, que propone Jung (1962) y que complementa Trías (1996).

Sostiene Jung que la Unidad indiferenciada de la Primera Persona emana a un Segundo que se siente escindido y que despliega toda su energía en reintegrarse al Uno: es el Logos hecho carne, la actividad del Hijo. La reintegración no se alcanza por voluntad del Hijo, sino por la renuncia a su impulso ascendente y merced al descenso de la plenitud como donación, capaz de realizar la sutura simbólica de la escisión. “La nueva conciencia adquirida por la independización del hijo” (para nuestra lectura, la conciencia de los símbolos) “necesita reconocer que no es ella el origen de las decisiones últimas y de los conocimientos determinantes, o sea, de lo que con toda razón puede llamarse gnosis, sino que lo es una instancia, que puede denominarse inspiradora, llamada, en su proyección, “Espíritu Santo”. “El progreso de la tercera etapa significa, por lo tanto, algo así como un reconocimiento del inconsciente, cuando no una subordinación al mismo” (Jung 1962: 291)

Según Trías, “El Espíritu abre, pues, la experiencia hacia más allá del último límite y confín de este mundo, abriendo el ámbito celestial en donde preexiste el

logos, pleroma de Dios (o de lo divino). Es pues, necesaria, esa apertura a la trascendencia para recibir el “bautismo del Espíritu”. Insiste Trías en que el Espíritu es, ante todo un agente externo con relación al sujeto, pero que desde fuera del sujeto toma posesión de él”, “abriéndole la facultad visonaria o profética”. “Si el logos es el *exegeta* de los arcanos del Padre, es el espíritu el que puede esclarecer o dar las claves hermenéuticas, para entender y conocer plenamente la gran revelación promovida por el *logos*. Es el espíritu quien hará entonces posible el conocimiento (gnosis) liberador, o la iluminación salvadora”(Trías 1996: 46-49)

Desde este punto de vista, se entiende que la sombra sea también la hora de la superación de todo símbolo mediador. Sólo desde ella, finalmente Crespo puede realizar su ruptura última con toda forma realizada o, lo que es igual, menospreciar el lado antropomórfico de todo símbolo, desde el sentimiento de cercanía a la viva indeterminación del Pleroma. Sólo así se entiende su proclama iconoclasta: “todo altar es engaño/ trampa para la luz”; “sólo para los ojos/ inexpertos es cima”. Como “artificio”, el altar de la mediación simbólica es “el más bello/ lugar común al hombre, no a los dioses” (III, 427). Por el contrario, como espíritu que sopla donde quiere, “la divinidad, en todo templo/[...]se encuentra en esas sombras que son su arquitectura más constante”.

En vez de ser atrapada en los altares, la sombra es un “lago suspendido acá y allá/ donde medran las pescas milagrosas”, “y ellas altares son a la deriva”. Sin embargo, en ese lago “los barcos jamás están a flote”: no puede hacerse con esas “pescas milagrosas” quien no se sumerge en el lago de lo Inconsciente, como trasunto del ser verdadero. Aunque la alusión a “pescas milagrosas” lleva directamente al Evangelio, el pez nadando en la vastedad del océano es, por otro lado, uno de los símbolos alquímicos del *sí-mismo*, según estudia profusamente Jung en *Aión*. Cierta alegoría alquímica presenta al pez “como algo “harto pequeño” (*valde exiguus*) en el inmenso mar del inconsciente, lo mismo que el hombre en el “*pelagus mundi*”. La simbolización del pez caracteriza al *sí-mismo* en ese estado como contenido inconsciente”. Añade Jung que no habría ninguna esperanza de “capturar a ese inaparente ser vivo si no estuviese a mano un “*magnes sapientum*” en el sujeto consciente. Este imán es evidentemente lo que un maestro puede transmitir al discípulo, o sea, la *theoria*, única verdadera posesión de la que el adepto puede

464



partir. Pues siempre tiene primeramente que *descubrir* la “prima materia”, para lo cual le sirve el *artificiosum secretum sapientum*, la teoría transmisible (véase Jung 1962: 153). Advirtamos que este *artificiosum secretum sapientum* es asimilable, por el contexto, al “altar” entendido como “trampa para la luz”; si Crespo lo menosprecia es porque, ya “iniciado en la sombra”, se siente próximo a traspasar la línea de flotación, sumergirse y tener al alcance no un único pez, sino la “pesca milagrosa” en toda su abundancia.

#### ***4.2. La música como lenguaje último.***

No deja de ser significativo que las últimas reflexiones crespianas sobre los signos no se hagan en clave metapoética, sino que cobre especial importancia la música. En el momento en que el poeta siente adelgazarse la distancia entre su conciencia y el Sentido, la música es el lenguaje más cercano a esa frontera<sup>434</sup> — como tal, es considerada cima de las artes por todas las estéticas posrománticas: el signo musical se ordena sobre el mismo eje temporal sucesivo con que opera la razón a través del lenguaje, pero armonía y polifonía lo desbordan en dirección a la simultaneidad. Aparece ante el oyente como si no estuviese estructurada en unidades discretas, por lo que el discurso musical nunca evoca un significado analizable conceptualmente, ni permite ser decodificado como mimesis. Es, pues, paradigma del simbolizante puro que actualiza la Plenitud simbolizada en el plano de la comunicación sin mermar en nada su carácter indefinible: ningún otro artificio humano es capaz de crear tan profunda comunión<sup>435</sup>. Crespo lo formula en términos

---

<sup>434</sup> El “Prólogo” de Pilar Gómez Bedate a la primera edición del poemario atestigua la concreción biográfica de cuanto afirmamos: “A finales de septiembre empeoró de un modo casi súbito que nos parecía incomprensible. Los amigos, la música, la lectura, la escritura le ayudaron, nos ayudaron a mantener el ritmo de la vida. La música, sobre todo, se estaba convirtiendo para él en una necesidad absoluta, y rara era la tarde que no bajáramos por la Rambla (en taxi cuando estaba más cansado) hasta la tienda donde buscaba uno o dos discos nuevos: y eran sobre todo oratorios, cantatas, música sacra lo que compraba. La *Misa viri galilei* de Palestrina, *Clovis et Clotilde*, de Bizet, *De vitae fugacitate*, de Heinrich Schütz, *Le jongleur de Nôtre-Dame* de Massenet, un *Magnificat* de Bach, *Caecilia virgo* y *Filius prodigus* de Charpentier estuvieron entre los últimos discos que escuchó” (Gómez Bedate 1996:12).

<sup>435</sup> Para Cirlot (1994: 318-19), “el canto, como realización de la armonía de los elementos sucesivos y melódicos, es una imagen de la conexión natural de todas las cosas, a la vez que comunicación,

que podrían ser suscritos por cualquier compositor impresionista: “Toda música debe/—si es pura— estar envuelta por la sombra”; el propósito es “que sean su palabras/ un rumor entre luz y oscuridad/ semejante al del mundo/ cuando tan raras veces quiere hablarnos/ y oír nuestra sorpresa”.

“Esa sombra sonora que es la música”(III, 428) justifica poéticamente el carácter fronterizo de este arte —y último respecto a cualquier otro signo. “Sombra sonora” “que sólo oye el espíritu”, es una revelación que impone al oyente su propio ritmo de acercamiento a la plenitud. Así, “protege [al espíritu] de sus mismas ansias/ de convertirse en música/ de su incontenible deseo de disolverse y elevarse a un tiempo/ como una sinfonía/ o igual que un largo cántico/ que acabase por dar su propia sombra”. Payeras Grau (1999) y López Castro (1999) coinciden en relacionar la música con el irracionalismo y el cese de la tensión discursiva que perciben en estos poemas<sup>436</sup>. Para contrapesar este énfasis en lo irracional, debe señalarse que la música brinda al alma un camino de autoconocimiento que trasciende las fronteras del yo; en “sus interiores más profundos” “se esconden infinitas sendas que llevan a sí mismas” y se convierten en “oculto camino interminable/ que a ti mismo conduce”(III, 432). La esencia de la música como la de la conciencia que la escucha es el mismo misterio reafirmandose: la sombra. “A la sombra desnuda sus secretos, toda música, los/ únicos que no son sólo sonido, sino luz oculta hecha música”, y, por ello, “el único camino hacia los reinos/ que nunca sospechábamos” (III, 433).

---

delación y exaltación de esa relación interna de todo”. Para situar el lugar de la música en la sucesión de los símbolos crespianos, conviene tener en cuenta que, según señala también el autor del *Diccionario*, “la música es una zona intermedia entre lo diferenciado (material) y lo indiferenciado (la “voluntad” de Schopenhauer). Por eso se utiliza en los ritos y liturgias (como el fuego y el humo)”. Por ello, la figura del músico “simboliza la atracción de la muerte”. Con relación a todo lo dicho, Cirlot recuerda, además, que para su maestro Marius Schneider, autor de *El origen de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas* (Barcelona, 1946), “toda significación simbólica es de origen musical o, por lo menos, sonoro”.

<sup>436</sup> “Todo ello es indiciario de un sentido, de un saber, que queda más allá del alcance racional, y que trasladado al lenguaje convencional, parece arbitrario”(Payeras Grau 1999: 342). “La abolición del lenguaje discursivo abre el camino a la palabra poética, y ésta conduce al silencio, a la escucha de lo absoluto”. “Música y poesía, en su movimiento hacia lo totalmente otro, nos ofrecen la posibilidad de penetrar en lo que está más allá del límite. En este viaje al fondo de la sombra, la palabra se desliga de todo contenido y se centra en su puro brotar, generando una participación o impulso de la forma en pos del deseo absoluto” (López Castro 1999: 360 y 371)

Lo Bue (1983) presenta la explicación más profunda del simbolismo de la música, en un sentido que parece muy pertinente a nuestra lectura de *Iniciación a la sombra*. La música señala la vuelta a la plenitud porque en la oscuridad originaria es la misma música la primera manifestación del espíritu (Hermes) que constituye a los dioses, a la conciencia y al mundo y que, por tanto, guarda el secreto de su identidad en lo oscuro:

La notte ermetica è la notte de l'indeterminato dalla quale gli dei son determinati poieticamente, è la notte de l'origine del nome, l'immagine complessiva del cominciare notturno degli dei. E nella notte il vero linguaggio del mistero è la musica, armonia di un mondo che si costituisce tale senza necessità, non dalla frammentarietà dell'essenza, ma nella totalità dell'esistenza.

La notte ermetica è la notte dell'origine indeterminato dalla quale e nella quale gli dei hanno origine e sono la loro origine: la notte dell'origine è l'indeterminato muoversi degli dei verso se stessi, il nascere alla loro nascita e al loro essere nomi, armonicamente, secondo la musica, e liberamente, secondo l'espírito ermetico, per costituirsi poi in quel mondo ermetico, i cui limiti non sono valicabili dagli stessi dei. E allo stesso modo in cui, determinati, gli dei in quanto nome si costituiscono indifferentemente allo stato de poieticità che li ha determinati, così il mondo che ha vita ermeticamente si costituisce, dopo, secondo la necesessità: così Hermes, la sua identità e il suo divenire, diventa l'identità del mondo degli dei, la figura del loro originarsi nella notte dell'indeterminato.

(Lo Bue 1983: 42)

### ***4.3. Última reflexión metapoética y penetración en el Espejo***

El poema que lleva por título su dedicatoria “A Mallarmé” (III, 430) debe ser interpretado cuidadosamente por el lugar que ocupa entre los últimos de Crespo. No se trata de una imitación ni de un homenaje susceptible de ser alineado con tantos otros escritos por nuestro poeta. Parece coherente interpretarlo más bien como una respuesta a Mallarmé, desde la misma altura metafísica en la que se sitúa el mayor de los simbolistas franceses. En el diálogo se recoge el simbolismo del espejo y queda

contrapuesta la sombra de esta *Iniciación* —designación del Absoluto Misterio— a la Nada de Mallarmé.

En Mallarmé el Absoluto queda del lado del *yo*. El espejo es el instrumento mediante el cual la conciencia pensante se siente eterna cuando aprende a extrañarse del “yo impuro” que ve reflejado como un objeto sometido a las vicisitudes del tiempo —así en “Herodiade”, “Igitur” y muchas cartas. Frente al espejo se siente morir y renacer ya no el Stéphane de antes, sino “impersonal”, “una aptitud que tiene el universo espiritual de verse y desarrollarse a través de lo que fui yo” (cit. Gómez Bedate 1985: 72). A partir de ese momento la Obra deberá reflejar la ascesis que depure a la palabra de todo automatismo lógico y también de toda actitud mental que implique lo individual y relativo. El “golpe de dados” lanzará al mundo la palabra como único objeto ontológicamente pleno en el vacío de la Nada —que es la sola sustancia detrás de todo lo mundano, incluido el *yo* impuro. Michaud (1947) reprocha a Mallarmé caer en un racionalismo demasiado estrecho. “Victime d’une insuffisance ontologique, il se prend a se propres filets, confond l’Absolu et le Néant, la présence et l’absence. Après tant d’autres, il s’est perdu dans la “nuit obscure” et s’est réfugié dans l’unique certitude d’un muet désespoir”; y añade Michaud (1947: 189-190): “N’est-il pas paradoxal qu’une conscience sans cesse élargie parvienne au Néant?” La postura de Mallarmé, como es bien sabido, lleva a la impotencia de la conciencia que no puede prescindir de sus contenidos para hacerse consciente de sí misma. Por el contrario, frente a lo que puede interpretarse como egotismo mallarmeano, Crespo, gusta de reconocer en la sombra un Absoluto que lo absorbe, de modo que es un espejo que le devuelve la imagen más fiel de sí como ilimitado: “La sombra me devuelve lo mismo que un espejo/ sin centro y sin contornos/ mi mirada”. La mirada de Crespo ya no aspira a contener lo Absoluto en la conciencia (como sí pretendía cuando lo *imaginaba* en *forma* de fuego), por eso, ante la sombra, “no le pregunta, / ni se extasía, ni/ duerme”; el mirar “fluye más allá de sí mismo/ y al llegar a la sombra/ vuelve hacia sí su propio vacío acogedor”. En vez de ser “aquello que duplica” las apariencias, “el espejo” de la sombra es “lo que en su vacío toda invención consiente”. Crespo no confunde, como Mallarmé, la nada de la imposibilidad —que no puede albergar ni esencia ni existencia— con la nada indeterminada que contiene todas las virtualidades (véase Michaud 1947: 191). De

ahí que la sombra, en vez de ser abismo, sea el nombre último que recibe el arquetipo de la Totalidad reencontrada, a la que esperanzadamente se restituye.



## CONCLUSIONES

Ángel Crespo inició su carrera literaria en los años 40 dentro del Postismo, entre la minoría de intelectuales que, desde España, se esforzaban por continuar la labor de las vanguardias anteriores a la Guerra. Las inquietudes que le despierta su formación adquieren dimensión metafísica en su poesía de madurez. El experimentalismo formal, al que nunca renunciará, siempre estará, por ello, al servicio de un eficaz planteamiento poético de las cuestiones fundamentales que atañen al ser del hombre y que podrían resumirse así: cuál es la verdadera realidad, en el *mundo* y en el *yo*.

La poesía que Ángel Crespo reconoce como obra definitiva arranca de un momento fundacional bien establecido en el que se afirma la pervivencia de un sentido cuya virtualidad se revela en el lenguaje, una vez el poeta logra configurar, a partir de la lengua heredada, una “palabra” en la que reconoce su esencia, no sólo como artista, sino como sujeto: “tu, mi palabra, / no te puedes perder./ La sangre de mi espíritu/ no se puede perder” (I, 38). Esa convicción es causa y consecuencia, a un tiempo, de postular la existencia de una realidad distinta de aquella que señala la referencialidad convencional de la semántica y, sobre la cual —en términos generales, de modo acrítico— se construye el significado de la experiencia compartida. Así tenemos que, desde los primeros versos de *En medio del camino*, la poesía de Crespo pone en cuestión lo que se tiene por real y el modo común de conocerlo, y lo hace en un momento histórico en que la mayoría de los creadores españoles desestiman este tipo de planteamientos, en aras de la eficacia política de sus obras.

Este enfoque sobre el inicio de la poética crespiana permite plantearse el alcance de su dimensión religiosa y predecir su línea de desarrollo más constante: la reflexión metapoética, desde una base metalingüística. Uno y otro aspectos deben ser convenientemente matizados. Se trata de un discurso que se quiere límite, pues apunta hacia el aspecto indecible de la realidad; es también, por lo tanto, un discurso

fracasado de antemano en su cometido, pues la palabra, por definición, no puede contener lo inefable. Su triunfo consistirá en no cejar nunca en su aspiración; y, en el intento de decir lo indecible, Crespo irá mostrando la contingencia del lenguaje — incluidos los propios enunciados poéticos; pondrá en evidencia la falsedad de una visión del mundo esclerosada en el sentido común, pero también —radicalmente— pondrá en tela de juicio la realidad de toda construcción mental, incluido el mismo *yo* de los versos.

Todas estas negaciones no revierten en la mera constatación de la arbitrariedad de lo humano —lo que llevaría al nihilismo—, sino que aparecen contrapesadas por la afirmación implícita de una realidad nouménica, fundamento óntico del sujeto y del mundo. El intento de acercarse a esa suma realidad oculta confiere autenticidad al discurso poético y lo mantiene en vilo frente al abismo de la defundamentación que acecha, en la época contemporánea, a todo intento de comprensión de lo real. Por su despliegue alegórico, mítico y simbólico, puede entenderse la evolución poética de Crespo como una *quête* de lo sagrado, siempre que se puntualice que lo sagrado no figura en ella como algo preconcebido, sino como un *telos* más allá del lenguaje y del pensamiento, que orienta la superación de toda forma expresiva alcanzada —pues desmiente todo enunciado—, y que, por tanto, se mantiene ajeno a cualquier confesión y contrario a todo dogma.

La actitud religiosa de esta poesía se concreta en una apertura al misterio de lo indeterminado desde la necesidad de sentido que experimenta el sujeto lingüísticamente constituido. Se trataría de una actitud religiosa propia de la posmodernidad, en el sentido en que la describe Crespi (1988). El discurso se mantiene ajeno a la formulación positiva de la fe, pero la conciencia aparece desbordada por “la inconmensurabilidad de la experiencia vivida” y siempre atenta a un límite infranqueable.

Las implicaciones filosóficas, metalingüísticas y religiosas que se desprenden del discurso poético no se presentan como reflexiones abstractas, sino incardinadas en la voz de un sujeto que reflexiona en busca de su propio fundamento, de modo que la obra permite ser leída como testimonio de un proceso de autodescubrimiento de un *yo* que sucesivamente va ampliando los límites de su conciencia. Los símbolos juegan ese papel de dar forma a lo que cae fuera de la racionalidad verbal en cada momento



y de proponer un nuevo límite más amplio. Su función, por tanto, permite relacionarlos con los símbolos de transformación en el proceso de individuación, entendido según el modelo propuesto por Carl Gustav Jung.

Los dos primeros libros de *En medio del camino*, estudiados en los tres primeros apartados del capítulo I, señalan el momento inicial del proceso que, según hemos comprobado, puede seguirse a lo largo de toda la *Poesía* crespiana. En parte por razones coyunturales —pero con la aquiescencia del autor—, la crítica ha reconocido una base de “realismo” a este momento en que el *yo* poético presenta trazas de un sujeto empírico que reflexiona sobre recuerdos de niñez, impresiones del paisaje y experiencias de un entorno rural reconocible. Sin embargo, califica de “mágico” dicho realismo por la presencia de elementos que desbordan la experiencia corriente y, sobre todo, los significados comúnmente aceptados. “Realismo mágico” designa la inusual interpretación del mundo que propone un Crespo tempranamente convencido de que “en todas partes una lengua emerge” (I, 37) y de que “todos los senderos/ están escritos”, pues en ellos “Dios gasta su tinta” (I, 110-111). Las realidades más elementales se vuelven epifanía de una totalidad sagrada o verdadera realidad, que se hace accesible a la poesía, entendida como hermeneusis liberadora y guiada por una intuición desde el principio aplicada a contemplar la unidad de las oposiciones en que se basa la semántica convencional: muerte-vida, pasado-presente, tiempo-eternidad, lo posible- lo dado.

La capacidad de alegorización que Gómez-Bedate (1969) y Metzler (1971) reconocen al Crespo de *En medio del camino* puede considerarse el primer intento de comprender los mecanismos más profundos del realismo mágico, en un sentido que puede hacerse extensivo a la obra madura del autor<sup>437</sup>. Asentimos con Metzler (1971: 10) en que las figuras teriomorfas de los dos primeros libros de *En medio del camino* son instrumentos de la intuición para la búsqueda del significado de aquello que aún no lo tiene. Hay que añadir, además, que resultan herramientas para subvertir los significados heredados.

---

<sup>437</sup> En el epígrafe I.3.4. de este trabajo se revisa históricamente el concepto de alegoría, y se establece en qué sentido pueden clasificarse como tales los hallazgos poéticos a los que ahora nos referimos.

En efecto, las primeras manifestaciones simbólicas que recoge *Poesía* tienen un carácter marcadamente moral, no ajeno a las circunstancias históricas de la posguerra ni al debate que afectaba a los creadores de la época, si bien la repuesta crespiana intenta ir más allá de la dimensión política. Las alegorías de esta etapa son figuras que invitan al poeta a salir de los estrechos márgenes sociales e institucionales en que se ha desarrollado su *persona* —en el sentido técnico psicoanalítico— hasta el momento. Descubre el poeta que el “armario familiar” encierra un temible “león” (I, 90-92), denuncia que “todos los hombres vamos” “subidos” a un “animal que nos somete” (I, 75-76) y que “nos vamos doblando” bajo el peso de algo que, “según dicen”, es “cruz o saco”, aunque, en verdad, sólo sean “palabras de ayer [...] / convertidas en escombros” (I, 86-87). En oposición al sentido opresivo de estas imágenes, otras encarnan la liberación de lo intuitivo: “un río”, que arrastra lo convencional pero que “no ahoga” al poeta (I, 54); “el lobo”, imagen más fiel de la omnipotencia (porque encarna mejor la *complexio oppositorum*) que cualquier idea estereotipada de Dios (I, 106-107). La cualidad más determinante de estas imágenes alegóricas es la de definirse por oposición al *yo*, como entidades autónomas. Si se pueden considerar como la primera manifestación de lo sagrado en la poesía de Crespo es porque, desde un punto de vista jungiano, responden a la misma necesidad que la creatividad religiosa más elemental: la de objetivar las fuerzas de lo inconsciente. Tal como lo define Jung, el conocimiento del inconsciente se hace a través de una imagen divina, a la vez que el territorio de lo divino empieza donde termina el de la conciencia.

Muy tempranamente la obra de Crespo se plantea como metapoesía y lleva al texto la reflexión sobre los mecanismos que articulan el proceso creativo. Según “La pintura” (I, 59-70) —cuya primera versión data de 1952—, el primer estadio consiste en “reducir a sistemas materiales/ todo lo que del hombre se apodera”; así queda delimitada la forma simbólica que, invitando a trascender lo perceptible, expresa lo inefable sólo en el sentido en que invita a intuirlo. Para Crespo, la necesidad de crear formas simbólicas y la capacidad de reconocerlas atestigua que la ambigüedad y la indeterminación son rasgos esenciales del estatuto específicamente humano: “Son precisos los símbolos [...] / para seguirnos viendo cada día” (I, 60).

Reflejo de esa ambigüedad, la forma simbólica remite a lo infinito pero se halla circunscrita a las determinaciones de lo existente. Así, el hombre *propone* un simbolizante —necesariamente antropomórfico— para que se le haga concebible —se le manifieste— la infinitud divina de la que se piensa proveniente: “sin que tengamos que llorar un poco, / nunca suele llover; / nunca suele nevar/ sin mostrar al cielo una flor blanca” (I, 61).

En un texto tan temprano como el que ahora nos ocupa ya se apuntan tres motivos interdependientes sobre los cuales el poeta volverá en repetidas ocasiones hasta *Iniciación a la Sombra*: luz, forma y espejo. Crespo distingue en el símbolo artístico un fondo oscuro e inconsciente donde, por no haber determinación, no hay tampoco distinción entre lo humano y lo divino; ambos son allí “tiniebla con tiniebla” (I, 63). Sin embargo, “en el espejo”, donde “todo habla”, la unidad se manifiesta como dualidad de “luz contra luz” (I, 64).

En “La pintura” la luz simboliza ya un orden de comprensión que atestigua una dimensión sagrada. Ella “pone alma en el hombre y en sus ruinas”; al “llevarnos” “a interpretar los signos”, y al descubrir “verdades que aroman/ [...] a ser distinto en sí”, “resucita” a la “informe materia oscurecida” (I, 62-63). Ahora bien, en esta primera jornada a través de las metáforas de la percepción, la luz aún no suscita las “preguntas” que el poeta le formulará en libros posteriores, cuando también parezca problemático el estatuto de la forma y trágico el límite infranqueable del espejo. En “La pintura”, Crespo se ampara bajo una concepción mítica —platónica— del acto creador que permite el paralelismo entre la creación divina y la humana: “Dios con su compás”, “en su taller”, dibuja el mundo y otorga al hombre “los pinceles” “para que invente” y saque a la luz, desde la materia oscura, las formas (I, 64).

El carácter problemático de luz, forma y espejo se manifestará cuando la actividad divina deje de tomarse como referente mítico *a priori*. Las formas que el hombre crea, y aun las que percibe, perderán entonces su carácter unívoco como revelaciones de la luz y aparecerán más bien como la determinación de opacidad que el hombre necesita imponer a la luz para captar de modo parcial y disperso su unidad. Así entendidas, las formas mediante las cuales el hombre se apropia del mundo no son otra cosa que espejo de su voluntad de apropiárselo y, por lo tanto, límite insalvable para conocerlo tal como realmente es. La fijación de formas y el uso de

nombres para designarlas corresponde la aspiración a rescatar del flujo del tiempo la identidad de lo real. En principio, la luz aparece como la unidad de sentido respecto a la cual cada forma reclama su distinción y hace evidente su contingencia.

Una cuestión que planteará de distintas maneras el Crespo maduro es la posibilidad de mirar y comprender directamente la luz. La conclusión que apunta en repetidas ocasiones es que el hombre no puede alcanzar a contemplar la luz en su pureza indeterminada y que sólo sabe asumir sus reflejos, de resultas de oponerle obstáculos que la dividen y falsean. En general, las determinaciones formales de cada simbolizante traicionan la originaria indeterminación e infinitud de lo simbolizado. Trasladado ello a la esfera verbal, nos encontramos con una de las constantes evolutivas de la poética crespiana: el rechazo de cada imagen creada, una vez comprobada la parcialidad de su poder simbolizador. Dicha renuncia coartaría la escritura, de no ser guiada por una voluntad extrema de conocimiento, más allá de cualquier preconcepción. Por el contrario, en la obra de Crespo, a cada configuración poética dejada atrás sucede otra que avanza en el camino de captación y expresión de la unidad de lo real. De este modo, en la poesía de los últimos años, entre *Ocupación del fuego* (1990) e *Iniciación a la sombra*, publicado póstumamente (1996), el poeta alcanzará a configurar una imagen de la realidad tan atenta al dinamismo de lo cambiante como fiel a la unidad del sentido —hasta el límite de la reintegración del yo a la totalidad—. Y logrará hacerlo de modo tan acabado, podría decirse, como la estructura misma del lenguaje lo permite .

El “Libro Cuarto” de *En medio del camino* señala un momento de crisis en la conciencia de la realidad simbólica, que permite entrever la dimensión vivencial de la problemática metafísica. La poesía de *Puerta clavada* (1961) y *Suma y sigue* (1962) fue la respuesta de Crespo a la llamada de la urgencia histórica y, estéticamente, a la consigna del racionalismo inherente al materialismo histórico que presidió la cultura de los años 50 y primeros 60. Mientras dura la adhesión a estos planteamientos, el poeta abandona toda especulación sobre planos de existencia distintos al de la facticidad inmediata. Son síntomas de esta limitación autoimpuesta la atención a los aspectos más objetivos y materiales de la muerte (“Tiempo en la cuesta del jaral” I, 221-223), así como la explícita puesta en duda de la legitimidad de una vía mitológica de conocimiento (“Campo abertal”: I, 199-200; “Agosto”: I, 231-32). A

partir de *Docena florentina* (1965) y los demás textos del actual “Libro Quinto”, la crisis se saldará reanudando, de modo más consciente, la vía iniciada en *Una lengua emerge* (1950). La nueva aproximación a la realidad requiere desprenderse de las trabas racionalistas y el poeta empieza por poner en cuestión las coordenadas espacio temporales que, de modo acrítico, asumen las visiones autoproclamadas realistas. Crespo denunció la estrechez de dichos planteamientos en textos teóricos que marcaron su distanciamiento respecto al realismo social: “Per una generazione realista” (1964) y la “Poética” para la antología *Poesía social* (1965), de Leopoldo de Luis.

Esta actitud crítica prelude el redescubrimiento del potencial cognoscitivo del mito. Por otro lado, al desviarse explícitamente de las pautas racionalistas, la poesía de Crespo toma un sesgo esotérico: recela de lo tenido por objetivo y, en pos de un sentido superior, se propone trascender las limitaciones de tiempo y espacio. Si se reclama como vía hacia un conocimiento, éste no puede ser sino un conocimiento hermético: la poesía, así, queda definida como actividad hermenéutica que persigue la reintegración del mundo y del *yo* a una unidad que se atisba como su origen y su fin.

Uno de los ejes de la poesía de Crespo, a partir del *Claro: oscuro*, es la reflexión metapoética en torno a si es posible o no que la ineludible materialidad lingüística de la poesía permita adquirir y cifrar un conocimiento hermético a través de ella. Este planteamiento es consecuencia de despreciar la identificación entre conocimiento y racionalismo y constituye una aporía que parece irresoluble. Toda gnosis implicaría la consustanciación del sujeto con su objeto y, por tanto, el silenciamiento del discurso, pues no habría espacio para la palabra una vez alcanzada la identidad entre el conocedor, el conocimiento y lo conocido (ver Pla 1987:16). Contrariamente, la lingüística implica el desdoblamiento entre sujeto y objeto, entre significado y significante.

Este escollo se convierte en uno de los temas reiterados de la poesía crespiana, que, en adelante, se pregunta cómo la palabra aspira, mediante la poesía, a ser expresión de un contenido hermético, y cómo esta tarea la enfrenta a su propio límite. En tanto que elemento perteneciente a la comunidad y creado para el intercambio, la palabra se ve desbordada por la inmensidad del contenido hermético, que se le aparece como silencio *lleno*, inabarcable a la verbalización. En el intento de expresar

lo inexpresable, la palabra pondrá en juego su valor simbólico que, a su vez, descubrirá el valor simbólico de cada realidad designada. Si los valores conceptuales son discriminatorios y mutuamente excluyentes, los valores simbólicos de la palabra, en cambio —merced a los mecanismos de correspondencia y analogía—, son mutuamente comprensivos, en una sucesión que se encamina hacia una unidad total de sentido. Así, luz, dioses, fuego y sombra son símbolos crespianos que dan cuenta de horizontes de conciencia sucesivamente más amplios, en una gradación que permite trazar paralelos con las concepciones de aquellos pensadores que coinciden en señalar la unidad como referente último de toda comprensión profunda de lo real: Platón, Plotino, el hermetismo alejandrino, el Pseudo Dionisio... hasta Jung.

Ahora bien, ni siquiera dentro del proceso simbolizador, la palabra, como forma determinada que es, puede superar definitivamente las limitaciones impuestas por su ocurrencia en el espacio y el tiempo. En último extremo, ningún enunciado, ni aun poético, alcanza a trascender las limitaciones de la capacidad simbolizadora inherentes a la estructura lingüística. La palabra poética de Crespo, en efecto, irá ampliando su alcance simbólico, pero, palabra al fin, deberá detenerse en el reconocimiento del límite último. La proclamación de la sombra en su poemario póstumo implicará la aceptación de ese límite, y la articulación de una palabra que, aunque incapaz de decir lo indecible, aparecerá ya saturada de silencio hermético y, supondrá el consentimiento en la reintegración de la palabra y del *yo* a la silenciosa plenitud matricial —la oscuridad— largo tiempo intuida.

El estadio inicial del proceso descrito lo encontramos en el “Manuscrito de Upsala”, de *Claro: oscuro* (1978), que presenta el intento de apropiación mítica de una realidad que le resulta hostil: el frío escandinavo. La creación intencional del mito implica la crítica del lenguaje: el componente imaginativo del mito se esgrime como alternativa sintética, cualitativa y afectiva— “cordial”, la llama Crespo (cit. Vived 1978)— a la abstracción formal mediante la cual la retícula del lenguaje ofrece una visión cristalizada del continuo fluente de la realidad. En la explicación filogenética que Cassirer expone en *Filosofía de las formas simbólicas* (1923-1929), mito y lenguaje desarrollan su objetivación del mundo en direcciones opuestas. Mientras el mito expresa la relación directa con lo existente, el lenguaje imprime al mundo una forma con la cual “se contrapone a la mera subjetividad de la sensación y

478

el sentimiento” (Cassirer 1998, I: 272-273). Así pues, la imaginación mítica intenta recuperar idealmente el estadio anterior al pensamiento lógico. Sin embargo, toda reflexión sobre el mito y sobre el lenguaje parte necesariamente del lenguaje como algo que ya está dado y se realiza a través de él. Por esta vía llega a verse el carácter lingüístico de todo mito, y, viceversa, cuando se admite que el entendimiento no puede ir más allá del lenguaje, se está reconociendo el carácter mítico último —la provisionalidad, si se prefiere— de toda construcción de sentido. Será una opción estética y ética que el círculo descrito sea considerado “vicioso” y carente de vinculación con lo real, o “hermenéutico” y creador-descubridor de sentido. Es en esta encrucijada donde empieza a verse que el simbolismo de Crespo arraiga en lo que la antropología de Gilbert Durand ha llamado “concepción tradicional del hombre”, esgrimida en contra de la *hybris* racionalista que ha desembocado en la desintegración del humanismo característica de la posmodernidad.

Crespo no se conforma con aceptar el carácter último del lenguaje y la desfundamentación del mismo. Por el contrario, intuye una esfera de lo sagrado que no puede expresar el lenguaje, y que también desborda a todo mito —precisamente por la determinación lingüística y formal que éste impone a lo infinito. Su crítica del lenguaje, así como la sucesiva edificación y derribo de mitos no está animada, insistimos, por un propósito disolvente, sino por la tácita afirmación de una realidad *otra*, sagrada, que, desbordará todo intento de abarcarla en su totalidad. Lo que empezó, en los primeros libros de *En medio del camino*, como crítica del mundo familiar y de la precomprensión implícita en el sentido común, continuará con una crítica de los modos de percepción y alcanzará a la construcción del *yo*. Más aún: cuando el poeta logre una imagen dinámica de la totalidad en el símbolo del fuego, su discurso se desdoblará y dará voz a quien le descubre los límites de su propia creación: el señor mismo de la realidad hermética, en “Palabra de Hermes” (III, 237), le recordará al poeta que la imagen unificadora del fuego, pese a sus proporciones, no deja de ser espejo y límite de la conciencia que la ha construido. Y ninguna imagen dejará de serlo hasta que la sombra se ofrezca a la mirada del poeta como visión del infinito, ya “sin centro y sin contorno” (III, 430).

A partir de “Manuscrito de Upsala” el proceso de mitificación se muestra autoconsciente, tal como hemos intentado mostrar en los epígrafes II.2.1 y II.2.2 de

este estudio. Algunos poemas utilizan procedimientos primarios como la antropomorfización (“Con sandalias de hierro” II, 13; “Los buenos modales”, II, 35-6 “El guía” II, 37-38) y la animalización (“Ese caballo negro”, II, 16; “En un bosque de Upsala” II, 17) para elevar a figura mítica el frío escandinavo. En otros textos, en cambio, el poeta llama la atención sobre el hecho de que lo simbolizado desborda la capacidad de representación de los simbolizantes, de modo que las imágenes creadas son sólo mediadores necesarios, pero contingentes. Así, es necesario poner “la mano contra el sol” (II, 23) para poder mirar a la luz del astro y para cobrar consciencia de la propia sombra. Pero también debe conjurarse el peligro de que esa mediación imprescindible sea ejercida por formas que lleguen a esclerosarse: palabras en un poema, como rosas puestas “a morir [un] claro/ cristal” (II, 24).

La preocupación por la parcialidad del lenguaje sitúa a Crespo en una postura heracliteana frente al mismo: la retórica del oxímoron, que ya nunca abandonará, responde a la intención de eliminar la división de los opuestos en que se basa la semántica convencional y la visión polarizada de la realidad que condiciona. La paradoja respondería a la nostalgia de un lenguaje absoluto, capaz de dar cuenta de la realidad de un mundo, cuya esencia se prefigura más allá de las fronteras de lo decible y de lo pensable. Además, la paradoja permite a la psique una emancipadora negación respecto a lo dado, con la cual se pone en evidencia la inconsistencia de las ideas sobre las que se asienta el sentido común y la racionalidad —inconsistencia que, por otro lado, la crítica racionalista no suele poner en evidencia. Se trata de los que, en el apartado II.2.3, hemos clasificado como mitos coercitivos, entre los cuales es el futuro aquel que el poeta pone mayor empeño en desbancar (“Sobre el futuro” II, 48 y “Contra el futuro” II, 50). Frente a estos mitos opresores, los mecanismos de negación que el lenguaje mismo ofrece se descubren como elementos liberadores. El más importante de ellos es la nada, primera denominación que el poeta da a la intuición del mundo de la plenitud indeterminada. Afirmar la existencia de la nada supone considerar real no sólo lo manifiesto, sino la infinitud de la Posibilidad (“Sobre la nada” II, 42 y “Elogio de la nada” II, 44). Esa concepción de la nada —mística, en el sentido precisado en II.2.4— pasa a ser la aspiración del poema, el aspecto que el simbolizante poético, como discurso límite, capta parcialmente en la realidad que invita a contemplar. El poema en prosa que lleva por título “La palabra

480



No” (II, 433-34) atestigua el punto de partida metalingüístico de la reflexión sobre los poderes y limitaciones de los mitos. La palabra No (sic) es el talismán que el lenguaje mismo ofrece para devolver cada enunciado a la indeterminación de la nada que lo precede y lo sucede.

Según hemos estudiado en II.2.5, los textos de “El reino de este mundo” y *Colección de climas* reflejan la circunstancialidad que afecta a cada mito concreto. El poeta sintoniza o no con los símbolos que halla en diversas latitudes, según los encuentre más o menos aptos para expresar su propia necesidad de sentido. Así, el paisaje mítico del Mediterráneo (“Mar helénico” II, 93) queda exaltado frente a la mítica barbarie nórdica (“El joven Rin” II, 104) y frente a la que —el forastero considera— aridez espiritual del trópico (“Luna en las islas” II, 121). Con relación a nuestro propósito, lo más destacable de este recorrido por diversos lugares con sus mitos es que el poeta trasciende la dimensión puramente experiencial de sus sentimientos y estados de ánimo, para recalar en el aspecto simbólico —hermenéutico, en fin— de los mismos.

A partir de *Donde no corre el aire* la reflexión metapoética efectúa un viraje hacia el *yo*, tal como hemos expuesto en II.3.1. Si lenguaje y mito confieren carácter antropomórfico a todo lo designado, el poeta pretende explorar ahora el territorio del *yo* designante. Pero para ello no cuenta con más herramienta que la palabra, la cual no emana del sujeto en su unicidad, sino que proviene de su aspecto relacional y comunitario. Así se comprende que el poeta sienta “temor/ de releer lo que ya [ha] escrito” y de encontrar en ello una “existencia ajena” (II, 145). El peligro que acecha de nuevo es la desfundamentación del lenguaje, ahora por la parte del sujeto, cuya existencia queda en entredicho al no poder ser verbalizado y restar, en cambio, como “alguien” que “no tiene nombre/ ni nunca logrará [...] ponérselo” (II, 144). Intentando conjurar ese peligro, Crespo descubre que esa palabra heredada, en la que tampoco el sujeto cabe, es, sin embargo, la forma en la que lo indeterminado llega a la conciencia de modo que la identidad pueda construirse. De ahí que el *yo* y la palabra sean “dos caras” visibles “de una moneda”, no juntadas al azar, sino unidas por lo incognoscible: “por el metal profundo” (II, 139). Si el aspecto comunitario y material de la palabra pide ser trascendido, no es menos cierto que gracias a él, la palabra es

legado “que no se parte, pero se reparte” y, una vez enunciada, sirve como “refugio a cuantos un alma/ pugnan por fundar” (II, 166).

Según hemos expuesto en el apartado II.3.2, en *Donde no corre el aire* se inicia el pleno desarrollo uno de los símbolos mayores de la poética crespiana, la luz, y su correspondiente línea de investigación poética, la de la mirada comprensiva. Podría decirse que en esta serie se inicia la ruta que culminará en *Ocupación del fuego* e *Iniciación a la sombra*. La visión descubre la diversidad que el lenguaje nombra, de modo que la luz simboliza la unidad de donde emana tanto la diversidad de lo perceptible como la de lo nominado. El hombre dueño de esa mirada está circunscrito a la zona que abarca la luz y la palabra. En sentido ascendente, no alcanza a ver el origen de la luz (así en “El pabilo”: II, 168 y “Aunque le pregunte al aire”: II, 169 ) y, en sentido descendente, se detiene en la opacidad de la piedra (“El pedregal”: II, 178), cuyo interior también queda vedado como misterio. En una y otra dirección, y más allá de uno y otro límite, la totalidad indiferenciada se prefigura como una oscuridad inconsciente en el seno de la cual tiene lugar la conciencia: una brecha de luz por la que vagan, como elementos desgajados en busca de su origen y de su objeto verdadero, la visión y la palabra.

La poesía intenta ampliar el espectro de dicha brecha de luz; se propone ser un “idioma/ sonoro de silencios” (II, 184), aunque la suma de enunciados efectivos no alcanza a ser sino “antología de cenizas/ y de pasos perdidos” (II, 184). Al principio de estas “Conclusiones” ya hemos advertido que, con relación a su propósito de decir lo indecible, la obra de Crespo se plantea como discurso fracasado de antemano; conforme avanza en su desarrollo, dicho fracaso aflora en el texto, cada vez con mayor frecuencia, en forma de menosprecio de los propios significantes.

A partir del *Libro de odas*, y, sobre todo, en *El aire es de los dioses* irrumpen con fuerza en el espacio iluminado las criaturas míticas más genuinamente crespianas: los dioses. Su estatuto lo otorga esa denominación genérica, que vale aquí tanto como un verdadero nombre. Los dioses se distinguen de las figuras alegóricas de *En medio del camino* en que, de ellos, ha desaparecido toda traza de anécdota biográfica y toda referencia a estados de ánimo que no sean el de la contemplación. Por ello —y por lo significativo de su designación—, podrían considerarse la primera respuesta inequívocamente espiritual que el poeta se concede a preguntas que, desde

el inicio, manifestaban este alcance. Obedecen a la misma necesidad fundacional que —según se desprende de los análisis de Cassirer (1998) y Zambrano (1991) revisados en el apartado II.4.1— sirve como punto de partida de las religiones históricamente constituidas: son imágenes de lo indeterminado que advienen al mundo de la luz, para que, por referencia a ellas, pueda comprenderse la determinación y pluralidad de los seres, así como la problemática existencia del *yo*. Al nombrar a los dioses, como señala Lo Bue (1983), queda señalado el límite más allá del cual se asienta lo absoluto y con referencia al cual se mide la relatividad humana.

La aparición de los dioses no detiene, sin embargo, la dialéctica de la paradoja a través de la cual, según hemos podido comprobar, progresa el conocimiento simbólico. Para empezar, Crespo es, alternativamente —en el sentido que da Lo Bue (1983) a esta distinción—, poeta hermético, que respeta la distancia impuesta por los dioses, y poeta órfico que, sabiéndose tan creador como criatura de los mismos, no renuncia a penetrar en su mundo. La complejidad de las relaciones del poeta con estas figuras que plantean los textos de *El bosque transparente* ha sido analizada a lo largo de los apartados II.4.2 y II.5 de este estudio.

Como poeta hermético se propone escribir al dictado de los dioses “con la siniestra mano” (II, 207) de las potencias intuitivas y “sin querer” (II, 226), es decir, procurando que el discurso poético reproduzca en su estructura la indeterminación y multiformidad de lo divino. La cesación de todo acto de voluntad es fundamental (como se concluye en “Asedio de una diosa”, II, 257-61) para requerir sus favores y, en cambio, “A sabiendas” (II, 210-11), es imposible acercarse a ellos, pues, en la relación hermética se ha transferido a su nombre lo absoluto. Se muestran, así, como figuras del sentido que confirman al poeta que el mundo, tal como se presenta ante su ojos, está presidido por una conciencia que desborda a la suya individual. Llegado a este punto, toda la trayectoria anterior es interpretada como una “erranza” (“Errante”, II, 208-209) del poeta, que ha culminado en el hallazgo de los dioses, en su propio interior, como sujetos verdaderos de una libertad más profunda que la conciencia del *yo* y anterior a ella (“Nunca idos”, II, 221-22).

Una vez lo absoluto queda objetivado en las figuras divinas y fijado en el nombre que proclama su ser dioses, la reintegración de la conciencia separada a la Unidad, de la palabra al Verbo, exigirá la progresiva disolución del *yo*, por razones

comparables a las que determinan este mismo proceso en las versiones místicas de las religiones históricamente constituidas, tal como nos confirma Cassirer (1998, II: 302-3). La sucesiva negación de las palabras proferidas será prueba de que la divinidad está operante a través de ellas: el poeta se irá acercando a la plenitud de la revelación en la medida en que esté siempre dispuesto a no anclarse en ninguna forma concreta, y a dejar que la divinidad las trascienda todas. Por este camino, el poeta concluye que ni siquiera debe reconocerse en ninguna de las formas transitorias de su *yo*. De ahí el rechazo del *yo-en-acto* como falso ídolo —“estatua de mí mismo” (II, 190)— al que se opone como modelo de identidad sin forma fija la fluidez del aire y del fuego. De ahí también que el *yo* se ofrezca como “leña” para que la diosa funda la distancia y unifique la dualidad entre mundo subjetivo y mundo objetivo (“Libro de Odas”, XVI, II, 200-1).

En otros textos, en cambio, la voz del poeta se manifiesta consciente de haber creado ella misma a los dioses que contempla y no se detiene ante su nombre sagrado, sino que intenta saber de qué pregunta sus presencias son respuesta. Las figuras de los dioses aparecen como otra forma para ser trascendida, cuando el objeto que la poesía se propone ya no es captar y nombrar su forma, sino la potencia de la que emanan: “una nada que se hace ser” (II, 194). Así, si la potencia divina radica más allá de la forma adorada, el culto más fiel que podrá dedicársele llegará a ser la iconoclastia contra toda imagen concebible: “romper quiero tu bulto” (oda XIV: II, 197).

El proceso de descubrimiento de los dioses y todo cuanto se compromete en él se ilustra eficazmente en el primer poema de “Teofanías” (II, 235-236) y en “Revelaciones” (II, 265-268), textos que ponen de manifiesto las relaciones de los dioses con los protosímbolos luz y oscuridad y apuntan a una poética de la mirada y del nombre. Leídos retrospectivamente desde *Iniciación a la sombra*, estos textos muestran ya numerosos indicios de que la oscuridad habrá de ser la epifanía más acabada que logre el poeta. Por ahora, la oscuridad “se transmuta” en luz frente a sus ojos para que “vea un dios” “que no tiene nombre/ todavía” y que, por ello, “es entonces cuando es más un dios: ni luz ni oscuridad”, ajeno a toda determinación. El siguiente paso en el proceso de degradación será ponerle un nombre “que será falso”. En su verdadera esencia, los dioses son potencias indeterminadas de lo oscuro;

484

“quieren” un nombre de los que los mortales “imaginamos” “para esconderse en él”, ya que “no quieren/ ser en nosotros lo que son”. En su esencia, “nombre no/ tienen los dioses porque son la luz” y “la luz no tiene nombre sino de oscuridad” (II, 235-236).

Los dioses, pues, vienen a ser epifanías del sentido de una luz, que progresivamente va perfilándose como una manifestación de la oscuridad que acontece en el seno de su totalidad primigenia. Porque no son ellos el origen de la luz, los dioses, como el hombre, anhelan la luz virgen aún no manifestada que guarda el interior oscuro de la piedra: “yo le llamo mi luz/ a aquella luz que aún no poseo/ como los dioses, cuando rozan/ a esta piedra sus manos” (II, 247). Desvanecidas las imágenes especulares que la luz multiplica, “en nuestra propia nada/ contemplarán la que comparten ellos” (II, 268). La oscuridad nouménica está tras los dioses y se manifiesta en su figura como “música que silencia su propia armonía”; “su esplendor suscita y prohíbe” (II, 266) la luz más verdadera que los origina, esto es, la oscuridad del origen (oscuridad sólo porque desborda la capacidad de nuestros ojos). Sin embargo, parecen guías necesarios para que un entendimiento finito pueda transitar por la brecha de luz que abierta en lo oscuro, acaso con el fin de que pueda hacerse consciente de sí: son aquello en lo que la luz convierte “este no ver que empieza a cada instante / [...] / a mirarlo” (II, 266) Prueba de que son criaturas intermedias que han de ser trascendidas, es que “ofrecen” al poeta un “camino que los dioses” a sí mismos “se niegan” (II, 274). Significativo, también, su último regalo: “las sombras”, que, además de ser sus “inmortales imágenes”, son también “espejo/ en el que todo encuentra su unidad/ de nuevo” (II, 273). Esta es, como hemos comprobado en el desarrollo del estudio, una formulación y muy aproximada a la que ha de inspirar *Iniciación a la sombra*.

Llegados a este *ocaso de los dioses*, debemos detenernos en una cuestión fundamental para la justa valoración de la dinámica interna que da unidad de crecimiento y veracidad ética a la poesía de Crespo. Cuando lo que fue un hallazgo —como ahora los dioses— necesita ser trascendido porque ya ha mostrado los límites de su significatividad, no es sustituido, sin más, por otra imagen, sino que queda textualizada la *crisis de legitimidad* que afecta a todo el proceso de creación. Esta radicalidad hace que la preocupación metapoética tenga una proyección metafísica: el

poetizar mismo lleva a la necesidad de justificar la actividad poética, que pide la justificación del lenguaje, que, a su vez, necesita que se justifique el mundo perceptible, hasta que, al fin, la percepción exige que sea justificado el *yo* perceptor y hablante. Pero esta justificación, que arrastra el peso de todas las demás —y que, de poder obtenerse, confirmaría el arraigo metafísico de lo real—, topa, en cambio, circularmente, con la limitación insuperable del lenguaje —aunque pensadores como Lledó (1998) consideran que este límite sitúa al lenguaje como fundamento ontológico de lo humano. Llegado cíclicamente a este punto, Crespo intuye muy bien que sólo hay dos posibles opciones: o la desfundamentación total o el *apuntalamiento* mítico —“sutura simbólica de una fisura real”, según Ortiz-Osés (1993)—, que descansaría no sólo en la necesidad, cuanto en la vivencia del sentido por parte de un *yo* que se busca a sí mismo a través del lenguaje y frente al mundo percibido —y lo hace en la forma más extrema a través de la creación poética. La opción reiterada de Crespo en favor del arraigo simbólico, como ya han señalado Barrajón (2000) y Blasco (2000), diferencia su reflexión metalingüística de la *logofagia* de cierta poesía reciente y de la *debilidad* de las respuestas posmodernas, en general. Su desrealización del mundo, de la palabra y del *yo* no tienen un sentido nihilista, sino ascético: mundo, palabra y *yo* no se hunden en el vacío, sino que testimonian insuficientemente una realidad *otra*, que sólo es nada en el sentido en que se niega a dejarse abarcar.

Al tratarse de un proceso cíclico, podemos leer *Poesía* como una sucesión de crisis metafísicas y de respuestas míticas de alcance cada vez mayor. Podría argumentarse que el mito es, de hecho, el punto de partida, y acudir, para probarlo, a ese “Dios” —con mayúscula— de *En medio del camino* que “hace la noche” (I, 44) y crea a los seres “con su compás” (I, 64). Sin embargo, ello introduciría sólo un matiz a una de las principales conclusiones de este estudio: que cada referencia a una realidad sagrada más allá de toda percepción y todo enunciado no se presenta como un *a priori*, sino como una intuición, como el producto de una experiencia paradójica que lleva a identificar la vivencia del sentido en medio del agotamiento significativo de lo dado —sea el mundo humano compartido o el mundo creado por el poeta. De ahí que cada forma mítica que se pone provisionalmente como imagen del sentido sea

inferior en determinación a la anterior, para que pueda resultar mayor en comprehensividad.

La experiencia paradójica a la que acabamos de referirnos y la voluntad de crear símbolos cada vez más comprehensivos manifiestan, por otro lado, el dualismo de la visión crespiana de lo real, así como la vocación que tiene el poeta de resolverla en unidad. Por esta vía se asocia Crespo, de nuevo, a la tradición hermética y, a través de ella, se hace eco de una antropología gnóstica, entendida en el sentido amplio que le da Bloom (1996). En el apartado III.3 hemos procurado acotar el alcance de tal filiación, después de haber dedicado el capítulo III, al examen del pensamiento metapoético vertido en dos colecciones que abarcan la totalidad de la plenitud y madurez crespianas: *Parnaso confidencial* (1971-1995) y *Amadís y el explorador* (1977-1995).

La intuición de una realidad que desborda a toda manifestación inteligible puede ser puesta en relación con la metáfora gnóstica que adjudica una chispa divina a cada ser humano individual, gracias a la cual el exiliado en la tierra puede *conocer* su esencia acósmica y orientar su conciencia hacia la recuperación de la plenitud divina de la que se sabe escindido. En general, puede reconocerse este fondo simbólico en las versiones de los mitos que presenta *Amadís y el explorador*: Acteón no es castigado por su atrevimiento, sino que alcanza su eternidad de constelación merced a su empeño en contemplar la desnudez divina. Amadís “me ditando consume su orgullo y su impaciencia”, seguro ya de que el mundo es “cepo/ e infierno” y de que la inmensidad sólo se halla en la propia alma, “cauce sin orillas”. De modo análogo, la actitud que Crespo atribuye a sus autores preferidos tiende a asimilar la creación poética con una conciencia alerta de la propia dimensión divina. Su “Walt Whitman” (II, 296) afirma que “el hombre sólo se justifica/ si busca la unidad de lo que, misteriosamente unido, / se fragmenta a sus ojos”; y que debe hacerlo “no negando aquello que ve, sino buscando lo que, a fuerza/ de brillar, se nos oculta”. Leconte de Lisle (II, 294-295) sabe que cuando “se atreve” “a ponerle nombre” a un dios empieza a falsearlo, “pues toda afirmación se vuelve piedra”. No obstante la desconfianza respecto al lenguaje que encarna Leconte, Crespo otorga a algunos de sus poetas más admirados la dignidad de maestros espirituales, con los que se espera departir en el más allá —Dante (II, 285) y Petrarca (II, 286)— o que se proyectan en

el ahora desde la eternidad —Eduardo Chicharro (II, 407-410). El legado espiritual que se les reconoce consiste en haber activado el poder de las palabras para evocar lo inefable: “todos los nombres nombran a la sola/ rosa, que se transforma en ola, en nube, / en isla y en nevada, en rama, en ala, / en claridad”, pero también “en la palabra rosa” (II, 333); el lenguaje elevado a poesía desvelaría esa correspondencia última entre el nombre y la esencia y permitiría establecer la conexión entre la pluralidad del mundo y la Unidad primigenia.

Precisamente cuando los dioses innominados y plurales ceden protagonismo en la poesía de Crespo, aflora más desnudamente el problema del origen de lo real y el de la justificación del lenguaje. La cuestión no es ya proclamar que es divina la mediación del aire y la luz para la visión y la palabra, sino mostrar que esa mediación es capaz de anudar en un vértice —así puede interpretarse el título *El ave en su aire*— los polos subjetivo y objetivo de lo real, de manera que la unidad originaria intuida se haga manifiesta. Para ello, el traductor de grandes poetas e iniciados como Dante y Pessoa crea una simbología propia en la que, sin embargo, se reconocen trazas de una cosmogonía hermética tradicional.

En nuestro análisis del penúltimo poemario publicado en vida por Crespo, al que se ha dedicado el capítulo IV del estudio, hemos hablado de la “mirada unitaria” (IV.2.2) para referirnos al esfuerzo del poeta por trascender la división entre lo objetivo y lo subjetivo. Si hasta ahora aparecía la divinidad de la luz como responsable de la percepción, ahora se descubre el protagonismo del sujeto en la captación de lo real. Haciendo uso de una simbología de presumible ascendencia alquímica, Crespo traza los límites del espacio iluminado por una luz que ya no es unidireccional, sino convergente. En el exterior, el sol ilumina para nuestra visión el universo objetivo, pero “porque se niega a todo límite, / espejo del espacio es nuestro espíritu” (III, 40) y permite que quepa en el sujeto el doble del universo manifestado. Así, en el espejo interior arde una “hoguera” (III, 36) que irradia a través de “nuestras miradas”, de modo que “donde van nuestros deseos/ vamos nosotros, como el sol” (III, 37). No debe obviarse que la órbita del sol y la lámina del espejo interior son también los límites de las miradas y encierran el espacio de la luz; detrás de ellos se adivina la oscuridad impenetrable, como hemos estudiado en IV.3. Entre el sol exterior y la “hoguera interior”, la “oscura alondra alada” es sólo “cenizas y humo”



(III, 36), apenas indicio del fuego surgido de la convergencia de los dos haces de rayos. “Sólo/ una sola mirada” conseguiría contemplar “el ave en su aire”, esto es, presenciar su fuego nouménico: “destruir las miradas del espacio/ y ascender, por encima del tiempo, como esa llama que lo ignora” (III, 48).

Como vemos, el primer significado que se asocia al más emblemático de los símbolos crespianos, el fuego, es el del encuentro entre lo objetivo y lo subjetivo, o, más específicamente, el momento en que la conciencia iluminada intuye la continuidad entre lo uno y lo otro: no es “un milagro” la “alondra”, “sino el estarla viendo”. En el apartado IV.2.3 hemos estudiado cómo esa conciencia tiene una realización lingüística en el poema; mejor dicho —para ser fieles a la constante crespiana de *menosprecio del simbolizante*— cómo el poema se identifica como el lugar donde el lenguaje es llevado al límite, de modo que apunta a lo que de ningún modo puede designar. No en vano las palabras que “huyen del poema” “son las más bellas”: “su luz las enmudece” (III, 53) —pues no se escinden de la silenciosa plenitud de lo Uno— al tiempo que “los silencios”, en el poema, “cantan más/ que las palabras que se prestan/[...]/ al acto de arder” (III, 57) para evocar al Silencio.

La preeminencia del silencio como contenido y finalidad del poema es una paradoja que lleva de nuevo a la necesidad de justificar el lenguaje. En el “Segundo Libro de Odas”, al que hemos dedicado el apartado IV.3 de este estudio, la palabra se nos presenta de nuevo, en correlación con la luz, flanqueada de una oscuridad que, gracias al mito, puede intuirse como envolvente figura del sentido. Como la conciencia se halla irreversiblemente constituida sobre la palabra, es irrecuperable la “noche” del estado prelingüístico; la inocencia originaria no está al alcance de una “ignorancia” que sería intencionada (III, 92-93) sino, acaso, de una aspiración que impulse a trascender la palabra. El lenguaje —en pos de la luz— aparece como estadio intermedio cuya función es hacer emerger la conciencia desde el magma preconsciente y, elevada la palabra a poesía, proyectar el entendimiento más allá de lo que puede ser designado. Crespo es muy consciente de que nada podría hacer el poeta en este sentido, si tal virtualidad no estuviese ya en el acervo verbal, o si el carácter

comunitario del mismo impidiese al sujeto construirse como individuo<sup>438</sup>. Su queja es que “la voz sobre la voz/ no es nueva voz: es eco” (III, 97), pero reconoce que sólo por la palabra existe la memoria y, por tanto, la identidad. Así, puede increpar directamente al tiempo —en la figura del Ourobours alquímico— recordándole “yo sé afirmar los instantes que desdices/ mientras quieres acabarme/ sin desdecir mis palabras”; y aún más: “en tu no ser afirmo/ el ser que me estás mintiendo” (III, 105).

Concebida como espejo, la palabra devuelve al hablante su propia imagen y aparece como límite *arbitrario* y *convencional* del pensamiento. Sin embargo, la permanencia de la palabra sobre el devenir temporal asegura la permanencia del sujeto a través de sus metamorfosis en el tiempo. De este modo, el límite de la palabra deja de aparecer arbitrario para mostrar su función hermenéutica y *autopoiética*: el reverso del espejo, divinizado en la figura de la Oscura, se sugiere esencia nouménica supralingüística que va revelándole al *yo* su verdadera complejidad y amplitud: “transformadas por mi voz, puedo mirar/ al que en mí mismo ignoraba” (III, 107). El nombre de esta divinidad única es un nuevo indicio de la contemplación de la oscuridad llegará a ser la síntesis simbólica final de la poesía crespiana. Por el momento, en el texto que cierra el “Segundo Libro de Odas” la luz que hace inteligible mediante la palabra el mundo manifestado aparece ya como “el velo que al mostrarse/ oculta su propia belleza” y es ella misma la que “invita a luchar hasta abolirla” (III, 124).

Sin embargo, pese a lo que se intuye a través de esta imagen, la poética de la luz no alcanza su apoteosis y su agotamiento hasta *Ocupación del Fuego* (1990), obra que la crítica sitúa como el punto culminante de la carrera creativa de Crespo. En el apartado V.1 de este estudio, hemos querido contextualizar la recepción y la lectura del poemario examinando los factores que conectan la obra con el movimiento filosófico y crítico en pro de una hermenéutica simbólica de la cultura. Nacido décadas atrás en torno al círculo Eranos e impulsado por pensadores de la talla de Carl G. Jung, Gilbert Durand, Mircea Eliade o Henri Corbin, conoce un auge en

<sup>438</sup> Con algunas notas y referencias dentro de nuestro estudio hemos querido hacer hincapié en la sutileza hermenéutica de este planteamiento y sugerir el paralelismo con las cuestiones que plantean filósofos del lenguaje tan eminentes como Emilio Lledó.

España desde mediados de los años 80, impulsado desde la Universidad de Barcelona, por el círculo creado alrededor del profesor Alain Verjat. Las coincidencias de los planteamientos crespianos con los de la hermenéutica simbólica no se basan solamente en nuestra lectura de *Ocupación*, sino, muy especialmente, en las formulaciones teóricas vertidas por el autor en los artículos que componen *Las cenizas de la flor* (1987). Los escritos recopilados en este volumen ya fueron considerados por Mantero (1989) como un alegato contra el inmanentismo formalista de la crítica posmoderna. En este sentido, nuestra aportación ha querido manifestar el paralelismo entre la concepción crespiana de la poesía como “ciencia de las ciencias” (Crespo 1987: 51) y la propuesta de Gilbert Durand (1999 [1979]) de fundar una nueva antropología sobre la base de los postulados que atribuye a la “concepción tradicional del hombre” y que propone como alternativa a la desmembración contemporánea del humanismo por causa de los excesos del racionalismo.

La definición de la poesía, por parte de Crespo (1987: 119-120), como “la mentira veraz” conecta con la concepción durandiana del mito como “discurso último que lleva a cabo la primaria interpretación vivencial del hombre y del mundo” y que instaaura “la *significación afectiva* en la que enraíza todo posterior despliegue de sentido” (cit. Gargalza 1989: 140). Por otra parte, la señal más patente de la presencia de esta hermeneusis en la poesía de *Ocupación del Fuego* acaso sea la aparición, como personaje poético, de Hermes (III, 230 y III, 237), dios olímpico y Psicopompos que personifica el arquetipo de un conocimiento integrador, ajeno a los mecanismos discriminatorios de la racionalidad. Durand (1999: 175) coincide con Jung (1962: 98-109) en señalar que el tipo de conocimiento que Hermes propicia da acceso a la experiencia que antecede a la conciencia del *yo* y, por ello, posibilita el tránsito desde el *yo* al *sí-mismo* o centro de la psique que trasciende a la conciencia individual en acto.

A lo largo del apartado V.3 hemos intentado mostrar en qué sentido *Ocupación del fuego* culmina la poética de la luz. El fuego, más que otro símbolo mediador de lo que se intuye tras lo aparente, intenta ser la imagen unitaria de todo lo real. Ocupa el lugar del origen de la luz y, además, es una imagen que aspira a contener toda la diversidad del mundo manifestado —visible y designable— y, al tiempo, captar el dinamismo de sus metamorfosis. Intenta resolver todas las

preguntas efectuadas a la luz y ser el nombre capaz de superar las limitaciones del lenguaje: nombra una realidad sin forma fija que es capaz de mantener unidos y en tensión a los contrarios —como intuye Heráclito—, y es el agente de sus transformaciones, como recoge el simbolismo tradicional desde sus estratos más arcaicos. Se comprende que Crespo mismo lo definiese como “aquello que rige todas las metáforas” (cit. Puente 1991). Su limitación, sin embargo, quedará probada cuando se niegue a dar cabida al *yo*.

Las paradojas que encierra el fuego le valen la designación elocuente de “dios suicida” (III, 171), pues cada instante de transformación de lo real manifiesta juntas su propiedad creadora y destructora. Ello indica que el problema del lenguaje no se agota en él y que “fuego” es una denominación peligrosamente provisional para algo “que no tiene nombre”, pues “quema cuantos le damos sin nombrarlo” (III, 175): de nuevo nos encontramos ante la esencia de lo real, que aborrece todos los significantes. El intento de nombrarlo revela, por parte del poeta, el deseo de poseer las formas que, fuera del lenguaje sólo son un instante de su movimiento: “poder hundir las manos/ en tanta pedrería, en esas aguas y telas movedizas/ que, al decirse, consumen a las llamas”(III, 169). Este conflicto que se adivina ya en los primeros poemas del libro adquirirá proporciones dramáticas en su sección final.

En dos ocasiones el periplo crespiano a la zaga del fuego es puesto en relación con el camino de Dante a través de los mundos. “Indicios del temor” (III, 225) recuerda cómo el florentino “al final entró/ en el fuego de la última cornisa” del Purgatorio para alcanzar la visión de Beatriz y la plenitud del Paraíso. La primera “Palabra de Hermes” (III, 230) invita a Crespo a seguir ese ejemplo y atravesar “la llama” para acceder al “río por el que fluyen nada y ser”; pero cuando nuestro poeta se decide a hacerlo, topa con “El muro” (233) que es, de nuevo, límite y espejo. El fuego de Dante tiene un lugar predefinido en la jerarquía cosmológica que le sirve de referencia; el de Crespo, en cambio, adolece de las contradicciones de ser, una vez más, un nombre impuesto a una realidad que no puede ser conceptuada. De este modo, la segunda “Palabra de Hermes” (III, 237), sentencia que la imagen creada, si es revelación en cuanto límite simbolizante, no es por ello, menos endeble construcción del sujeto, incapaz de albergar la Totalidad que quiere designar: “eres tú/ quien asume su oficio de incendiar, abrasar a tu tiniebla”; por tanto “eso que

492

llamas fuego no es hoguera/ ni es brasa, sino hojas/ caídas, agrios frutos/ del árbol que devora impasible a su misma sustancia”.

En la exposición que Corbin (1993) hace del misticismo sufí de Ibn Arabi podrían encontrarse algunas de las claves de la grandeza y del fracaso del fuego. Como creación del espejo, el fuego es un logro de la Imaginación teofánica, tal como se manifiesta en un alma individual. Ello no obstante, “El Dios que se muestra a sí mismo en su ipseidad [...] aislado de cualquier relación con su existencia manifestada, no es visible a nadie” (Corbin 1993: 229). Por lo tanto, como designación de la totalidad, el fuego es un fracaso. Nótese, sin embargo, que es la imagen límite de lo visible y designable: si algunos textos de *El aire es de los dioses* presentaban al poeta “haciendo dioses” o poniéndoles un nombre “que será falso” (II, 236), en el caso del fuego Crespo tiene el acierto creativo de reservar al mismo dios mediador entre inmortales y humanos el papel de revelar al poeta la contingencia de su creación —y la *hybris* de su propósito.

El carácter contradictorio del fuego, apreciable en sendos dictámenes de Hermes —y estudiado en el apartados V.3.6 —, nos han llevado a identificar, en V.3.9, al fuego mismo con el espíritu mercurial, o Hermes, al que Jung (1962), interpretando la literatura alquímica, hace responsable de las relaciones enantiométricas entre la conciencia y la totalidad objetiva pero inabarcable de la psique. Ello nos permite interpretar el lugar que toma el fuego respecto a los símbolos anteriores. Todos tienen por misión despertar en el individuo el ansia de recobrar una totalidad plena de la que se siente desgajado y que para el *yo* se presenta como el *sí-mismo*, de modo que los símbolos orientan el proceso de búsqueda mediante el cual se accede a una creciente ampliación de la conciencia. Pero la conciencia sitúa a sus contenidos como objeto y esta es la razón por la que no puede acceder a la plenitud que ansía desde sí misma: la objetivación implica la dualidad inherente al plano existencial —y abre la brecha para la luz y el lenguaje. La reintegración exige la disolución del sujeto, y ésta, como indican los místicos de todas las tendencias, no puede alcanzarla el *yo* desde la proyección de su mismo *eros*; sólo está a su alcance desde la aceptación de un *Ágape* donado.

Tras *Ocupación del fuego* Crespo no llegó a ver publicada ninguna otra colección poética, si bien en el tercer volumen de *Poesía* los editores han ordenado

todo un corpus poético formado por obras posteriores a *Ocupación* o parcialmente contemporáneas al período de su escritura. Entre ellas, destaca por su unidad *Iniciación a la sombra*, colección compuesta durante los últimos días de la vida de Ángel Crespo. El capítulo VI de esta tesis está dedicado a encontrar en ese corpus una línea de interpretación coherente que permita reconstruir, a través de un buen número de poemas, la superación de la crisis del fuego y el descubrimiento de un arquetipo más comprehensivo y ya definitivo: la sombra.

Al redactar estas “Conclusiones” hemos querido llamar la atención repetidamente sobre la presencia de la oscuridad a lo largo de toda la obra de Crespo, especialmente a partir de cuando la reflexión sobre la luz se hace más consciente y profunda, es decir, desde *Donde no corre el aire*. Nuestra intención ha sido dejar patente que el poeta intenta captar el sentido del mundo que pertenece a la luz y a la palabra, pero constantemente apunta a la oscuridad que circunda las fronteras del mundo iluminado, más allá de su fuente y también en el reverso del espejo del *yo* y del espejo de la palabra. Recuérdese que en *El ave en su aire* la oscuridad era Noche preconsciente y Oscura personificación del reverso del espejo. Todas las referencias que hemos hecho a la oscuridad nos autorizan a reconstruir en las colecciones que siguen a *Ocupación* el proceso mediante el cual lo oscuro va cargándose de valor simbólico hasta que adviene como epifanía definitiva en *Iniciación a la sombra*. Las circunstancias biográficas en que fue escrito este último poemario hacen pensar que la sombra sea el símbolo a través del cual Crespo, como hombre, acepta su propia muerte; por ello, parece también el símbolo totalizador que el poeta ha estado buscando a través de toda su obra.

El desenlace trágico de *Ocupación del fuego* ha puesto en claro hasta qué punto los símbolos de lo visible son proyecciones del *yo* que terminan por coartarle al mismo *yo* toda posibilidad de trascenderse: los dioses aciagos nos atrapan en nuestras palabras “con la calculadora pericia/ del trampero” y la plenitud del Sentido, reside en un dios no hipostasiado “desconocido”, e “impensable” “cuya vocación es la nada” y que “huye hacia mí cuando hacia él yo me aproximo” ”(III: 397). La persecución de este dios escurridizo abrirá al poeta un espacio de su propio ser que escapaba a su conciencia y, por tanto, a los parámetros de espacio y tiempo. Allí podrá buscar lo que llama —con expresión cuya ascendencia jungiana ofrece pocas

dudas— “un centro no figurado” (III: 407), convencido de que “la oscura/ palabra *yo* quería que cupiese en ella nuestra sombra” (III: 406). Esa identidad más amplia, opuesta a “el que yo creía que era yo” (III: 284-5), acaso sea —conjetura el poeta— el actor del “verdadero tránsito” de la muerte y, en virtud de una autenticidad más profunda que la del *yo*, pueda llevarlo a cabo sin necesidad de “remedio” ni de “imagen” (III, 284-285), es decir, sin la mediación del mito, en el momento de la cesación de toda palabra y de toda hermenéusis. Mientras se demora ese momento, la poesía se reafirma como evocación de un Sentido silencioso siempre elusivo. Construida sin “más certidumbre/ que la imaginación”(III, 269), desde su posición de límite proclama la esencia innombrable de cada cosa: “sentir que el fuego es fuego, / agua el agua [...] / [...] y, nombrando conocer/ que no es ninguno de ellos lo nombrado” (III, 271).

El dictamen de Hermes puso fin a la *hybris* de una conciencia que aspiraba a captar la verdad de lo real ascendiendo por la escala intelectual de la luz, hasta su origen en el fuego y obliga a esa misma conciencia a dirigir su mirada hacia la oscuridad que se extiende más allá de la conciencia del *yo*. Quizá esa humildad gana para la palabra la posibilidad de albergar, en la sombra, un símbolo más totalizador que el fuego. Como imagen, surge por oposición al fuego y comienza allí donde su luz declina, pero se extiende ya sin límites. La sombra es una imagen de lo infinito, paradójica porque, aunque se ofrece a los ojos, aparece ante ellos sin fronteras ni determinaciones y no sólo se sitúa frente al *yo*, sino que acepta acogerlo y colmarlo. Su carga simbólica actualiza los carismas de la nada, descubierta en *Claro: oscuro* como posibilidad pura e ilimitada. No se trata de otra imagen especulativa para ser trascendida. Al contrario, el momento vital en que se revela pone a prueba la coherencia del propio discurso, como último hallazgo del *yo*, mientras éste aún existe como tal. Llega cuando el poeta siente que se acaba su ciclo de captación de lo distinto en la luz con palabras que necesitan ser justificadas. La sombra, en fin, asume y trasciende todos los símbolos de lo visible y anuncia el fin del discurso. Así, la presencia de la música en *Iniciación* puede interpretarse como señal de la disolución de la palabra y la vuelta de la poesía, a través del canto de sus inicios, hacia el Silencio del origen. Por último, la sombra es paradójico espejo que no pone frontera a

la mirada y que ofrece al *yo* una definitiva imagen de sí mismo como totalidad, ya “sin centro y sin contornos” (III, 430)

Ambos atributos negativos de la visión última recuerdan necesariamente aquella metáfora de amplia tradición filosófica en que se define a Dios como Esfera cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna. Bajo esta consideración, la sombra sería el logro final de todo un camino hermenéutico y simbólico. Como percepción y como nombre señala, sin desvelarla, la identidad entre el sujeto, más allá del *yo*, y el mundo, más allá de lo aparente. Tras el límite de la sombra, como nombre único, sujeto de todos los predicados posibles, se contiene la plenitud a la que todos los simbolizantes anteriores aludían parcialmente.

Múltiples imágenes, creadas de nuevo cuño o elaboradas a partir de la tradición hermética, han servido al poeta para aludir a lo que queda más allá de lo concebible desde el lenguaje. La premisa implícita, al hacerlo, es afirmar la existencia de dicha dimensión inabarcable a la palabra y a los sentidos. Esa afirmación tácita, a su vez, lleva a una designación y a una predicación míticas, de modo que lo que por definición estaba fuera del lenguaje, aparece en el discurso como *lo sagrado*. Ningún enunciado, sobre lo inmediato o sobre lo trascendente, resiste la crítica metalingüística inmanente, que evidencia la arbitrariedad de toda designación. De ella surge la dinámica crespiana de menosprecio y superación de los simbolizantes, incluido el *yo*. Sin embargo, la designación de lo divino como realidad ajena a toda especie y como identidad que trasciende toda experiencia comunicable, propone a la conciencia un límite de conocimiento que desborda no sólo el lenguaje, sino la condición existencial. La sombra señala la negación de ambos, pero es también la última, esperanzada, designación apofántica de una realidad que, cuando se haga presencia, ya no necesitará ser nombrada.



## **BIBLIOGRAFÍA**



# 1. Bibliografía de Ángel Crespo

## 1.1. Obras citadas en esta Tesis

- 1950 *Una lengua emerge*, Ciudad Real, Instituto de Estudios Manchegos.
- 1952 *Quedan señales*, Madrid, Neblí.
- 1955 *La pintura*, Madrid, Ágora.
- 1956 *Todo está vivo*, Madrid, Ágora.
- 1957 *La cesta y el río*, Madrid, Lazarillo.
- 1959 *Junio feliz*, Madrid, Rialp.
- 1959 *Oda a Nanda Papiri*, Cuenca, La piedra que habla.
- 1960 *Antología poética* (selección y estudio de José Albi), Valencia, Verbo.
- 1964 *Poesie* (Antología traducida por Mario di Pinto), Roma, Salvatore Sciacia Editore.
- 1964 “Per una generazione realista” (Manifiesto incluido en *Poesie*).
- 1965 “Poética”, en Leopodo de Luis, *Poesía social. Antología*, Madrid, Alfaguara, pp.303-305.
- 1970 *Poesía, invención y metafísica*, Mayagüez, Universidad de Puerto Rico.
- 1971 *En medio del camino (1949- 1970)*, Barcelona, Seix-Barral.
- 1978 *Claro: oscuro (1971-1975)*, Zaragoza, Porviviir Independiente.
- 1978 *Colección de climas (1975-1978)*, Sevilla, Aldebarán.
- 1979 *Con el tiempo, contra el tiempo*, Carboneras de Guadazaón: El Toro de Barro.
- 1981 *La invisible luz*, Carboneras de Guadazaón: El Toro de Barro.
- 1983 *El bosque transparente (1971-1981)*, Barcelona, Seix Barral.
- 1984 *Parnaso Confidencial (1971- )*, Jerez de la Frontera, Diputación Provincial.
- 1985 *El ave en su aire (1975-1984)*, Barcelona, Plaza & Janés.
- 1987 *Las cenizas de la flor*, Madrid, Júcar.
- 1989 “Mis caminos convergentes. Autopercepción intelectual de un proceso histórico”, en *Anthropos*, nº 97, monográfico: A.C. *El tiempo en la palabra. Una poética de la metamorfosis cultural*. Incluido en “Bibliografía sobre A.C.” como “VV.AA. 1989 (1)”.
- 1990 *Argento sulla laguna*, Padova, Piovan Editore.
- 1990 (21 de abril) “Entre el temor y la esperanza. Notas acerca de mi poesía”, *El periódico*, Barcelona (También en edición de bibliófilo, con un aguafuerte de Víctor Ramírez, Barcelona, Llibres de Phalartao).
- 1990 *Ocupación del fuego*, Madrid, Hiperión.
- 1991 *Ni verdad ni mentira*, Barcelona, Café Central.
- 1991 (15 de marzo) “El autor ante su obra: Ocupación del Fuego”, *El Sol*, Madrid.
- 1993 *Primeras poesías (1942-1949)*, Ciudad Real, Diputación Provincial.
- 1994 *Antología poética*, Madrid, Alianza, 1994.

- 1994 “Introducción. La poesía de Cabral de Melo” en Cabral de Melo, *A la medida de la mano*, Salamanca, Universidad
- 1995 *Con Fernando Pessoa*, Madrid, Huerga y Fierro.
- 1996 *Iniciación a la sombra*, Madrid, Hiperión.
- 1996 *Poesía* (tres volúmenes), Valladolid, Fundación Jorge Guillén.
- 1997 *Poesía de España* (Edición facsímil, 9 números), Ciudad Real, Archeles.
- 1997 *Aforismos*, Madrid, Huerga y Fierro.
- 1998 *La puerta entornada*, Madrid, La palma.
- 1998 *Poemas en prosa (1965-1994)*, Montblanc, Igitur.
- 1999 *Los trabajos del espíritu*, Barcelona, Seix Barral.
- 2001 *Por los siglos. Ensayos sobre literatura europea*, Valencia, Pre-textos.

## 1.2. Selección de reseñas

En espera de un catálogo definitivo de las obras de Ángel Crespo que actualice el establecido por Balcells (1989), incluimos aquí una selección de reseñas y artículos publicados en el suplemento cultural de *Diario 16*, referentes a libros, autores y temas relacionados con el planteamiento de esta Tesis. Dichos artículos, por sí mismos, dan testimonio de las inquietudes intelectuales que hemos procurado rastrear en su poesía.

- 1988 “Una biblioteca secreta: *La memoria del Fénix*” (16 de enero). Sobre Juan Eslava, ed. *Cinco tratados españoles de alquimia*; Francisco Botelho de Moraes, *Historia de las cuevas de Salamanca*; Manuel Barrios, ed., *Sociedades secretas del crimen en Andalucía*; Ana Martínez Arancón, *Geografía de la eternidad*; Juan Blázquez, ed. *Sueños y procesos de Lucrecia de León*. Las cinco obras publicadas en Madrid, Tecnos, 1987.
  - “Shopenhauer, inspirador de la literatura contemporánea” (20 de febrero).
  - “La actualidad del diablo” (26 de octubre).
- 1989 “Patriota y ocultista” (28 de enero). Sobre la figura de W. B. Yeats.
  - “Magia e imagen” (2 de febrero). Sobre Juris Baltrusaitis, *El espejo*, Madrid, Miraguano-Polifemo, 1988.
  - “Una locura teológica” (2 de marzo). Sobre Rossell Hope Robins, *Enciclopedia de la brujería y demonología*, Barcelona, Debate-Círculo de lectores, 1989.
  - “Un Pitágoras convincente” (20 de abril). Sobre Peter Gorman, *Pitágoras*, Barcelona, Crítica, 1989.
  - “Ciencia de Amor” (4 de mayo). Sobre Ramón Sibiuda, *Tratado del amor de las criaturas*, Madrid, Tecnos, 1988.
  - “Toda una poética” (27 de julio). Sobre Jean Markale, *Druidas*, Madrid, Taurus, 1989.
  - “Mito y cultura” (24 de agosto). Sobre Alain Verjat, ed., *El retorno de Hermes*, Barcelona, Anthropos, 1989.

- 1990 “Los dioses sin nombre” (4 de enero). Sobre Johannes Maringer, *Los dioses de la prehistoria*, Barcelona, Destino, 1989.
- “La conciencia cósmica” (25 de enero). Sobre J. White, ed., *Qué es la iluminación*, Barcelona, Kairós, 1989.
- “Magia médica” (8 de febrero). Sobre Carl. G. Jung, *Paracélsica*, Barcelona, Kairós, 1989.
- “Esoterismo y literatura” (8 de marzo). Sobre José Antich, *Andrógino*, Madrid, Tecnos, 1989.
- “El otro Renacimiento” (12 de abril). Sobre Miguel Ángel Granada, *Cosmología, religión y política en el Renacimiento*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- “Una realidad aparte” (31 de mayo). Sobre Gary Doore, *El viaje del chamán*, Barcelona, Kairós, 1989.
- “Metalenguaje” (28 de junio). Sobre Roland Barthes, *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, 1989.
- “Moradas eternas” (20 de diciembre). Sobre Collen McDannell y Bernhardt Lang, *Historia del cielo*, Madrid, Taurus, 1990.
- 1991 “La tradición esotérica” (3 de enero). Sobre Z'ev ben Shimon Halevi, *Kábala y psicología*, Barcelona, Kairós, 1990, Barcelona, Kairós, 1990.
- “La cárcel de la razón” (7 de enero). Sobre Pietro Redondi, *Galileo herético*, Madrid, Alianza, 1990.
- 1992 “Laberintos diabólicos” (25 de abril). Sobre Arturo Graf, *El diablo*, Barcelona, Montesinos, 1991; Carmelo Lisón, *Demonios y exorcismos en los Siglos de Oro*, Madrid, Akal, 1991; Pilar Salarrullana, *Las sectas satánicas*, Madrid, Temas de Hoy, 1991; Giorgio Marganelli, *Del infierno*, Barcelona, Anagrama 1991.
- “Pensar lo incalculable” (26 de marzo). Sobre Paolo Zellini, *Breve historia del infinito*, Madrid, Siruela, 1992.
- “Nueva dinámica del mito” (18 de junio). Sobre Joan Ramón Resina, *Mytopoesis*, Barcelona, Anthropos, 1992.
- 1993 “La eternidad” (1 de mayo). Sobre Gary Doore, ed., *¿Vida después de la muerte?*, Barcelona, Kairós, 1993.
- “La magia de las ciencias ocultas” (15 de mayo). Sobre Enrique Cornelio Agrippa, *Filosofía Oculta. Magia Natural*, Madrid, Alianza, 1992.
- “Mitos y cultos solares” (27 de noviembre). Sobre Madanjeet Singht, *Las culturas del sol*, Barcelona, Plaza & Janés- Círculo de Lectores, 1993.
- “Signos más allá de la forma” (11 de diciembre). Sobre Edgar Wind, *La elocuencia de los símbolos*, Madrid, Alianza, 1993.
- 1994 “Arquitectura simbólica” (16 de abril). Sobre Ana Ávila, *Imágenes y símbolos de la arquitectura pintada española*, Barcelona, Anthropos, 1994.

## 2. Bibliografía sobre Ángel Crespo

- AGUADO, Neus.  
1991 “El centro de toda cosa” (sobre *Ocupación del fuego*), *Sur Cultural*, Málaga (21 de septiembre).
- ALBI, José.  
1960 *Introducción a la poesía de A. C.*, en Crespo 1960.  
1979 “A. C.”, *Poética*, Antología ‘79, Valencia.
- ANCONA, Mario.  
1990 “A. C. a Venezia (L'uomo, la vocazione, l'avventura)”, en A. C., *Argento sulla Laguna*, Padova, Piovan Editore, pp. 5-17.
- ANDRADE, Egénio de.  
1987 “Com A. C. por vários caminhos”, en *Poesía e prosa*, Lisboa, Círculo de Leitores, pp.58-62.
- ANSÓ, Carlos.  
1989 “Las patrias de A. C.”, en VV. AA. 89 (2), pp. 148-50.
- ARANDA, Quim.  
1990 “A. C.: ‘En les memòries volia dir tota la veritat...’ (entrevista)”, *Avui*, (23 de setembre).
- ARDANUY, Jordi.  
2000 “Mito y metalenguaje en los *Poemas en prosa*, de A. C.”, *La tribuna de Cuenca* (26 de junio).  
2001 “Una cita pendiente con A. C.”, *Lateral*, nº 66 (junio), Barcelona.
- ARNAIZ, Joaquín.  
1990 “A. C.: ‘La flor de la cultura y su mejor resumen es la poesía’ ” (sobre *Ocupación del fuego*), *Diario 16* (21 de diciembre).
- ARTEAGA, Valentín.  
1984 “La ventana abierta y los libros entornados de A. C.”, *Lanza* (27 de febrero), Ciudad Real.  
1985 “A. C., esencial y transparente”, en *Cuatro poetas manchegos*, Ciudad Real, Diputación Provincial.  
1989 “A. C.: El alma y su espejo”, *La Semana* (10 de diciembre).  
1991 “El aire es de A. C.”, *Lanza* (17 de junio), Ciudad Real.
- AYUSO, César Augusto.  
1989 “El lugar de A. C. en la poesía de posguerra”, en VV AA. 1989 (1), pp. 45-52.  
1995 *El realismo mágico (un estilo poético de los años 50)*, Carboneras de Guadazaón, El toro de barro.  
1990 “Figuraciones espacio-temporales en la poesía de A. C.”, *Hora de poesía*, nº 69-70 (mayo-agosto), pp. 65-82.
- BADOSA, Enrique.  
1987 “A. C.”, *Cudernos de traducción e interpretación*, nº 8-9, Barcelona, Universitat Autònoma, pp. 269-71.  
1989 *La retórica tipográfica, en un poema de A. C.* en VV. AA. 1989 (2) pp.160-62.

- BALBONA, Guillermo.  
 1992 "A. C.: La poesía es el principio, la célula inicial de la literatura", *Diario Montañés* (1 de agosto), Santander.
- BALCELLS, José María, ed.  
 1999 *Ángel Crespo: una poética iluminante*, Ciudad Real, Diputación Provincial.
- BALCELLS, José María.  
 1985 "Un poeta como el Guadiana", *La gaceta del libro* (noviembre).  
 1985 "La poesía transparente de A. C.", *El noticiero universal* (23 de febrero), Barcelona.  
 1986 "Hora de la alondra en la poesía de A. C.", *Hora de poesía*, nº 45, pp.42-45.  
 1987 "Etapas poéticas y postismo de A.C.", *Alacena de deseos*, nº 17, Alcázar de San Juan, Universidad Popular, pp. 16-22.  
 1988 "Los caminos de *En medio del camino*", *Sur Cultural* (14 de mayo), Málaga.  
 1989 "La poética humanística de A. C.", en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, pp. 59-72.  
 1989 "Bibliografía de y sobre A. C.", en VV. AA. 1989 (2), pp. 205-213.  
 1990 *Poesía y poética de A. C.*, Palma de Mallorca, Prensa Universitaria.  
 1991 "Las salvaciones líricas de A. C.", en *Proyección y contraproyecto en la poesía española contemporánea*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, pp.91-110.  
 1991 "Universos de fuego (A. C. ante su cuarto ciclo poético)", *Hora de poesía*, nº 77-78 (septiembre-diciembre).  
 1993 "A. C. en el principio del camino", en A. C., *Primeras poesías*, Ciudad Real, Diputación Provincial, pp. 7-22.  
 1994 "Antología poética, de A. C." (sobre A.C., *Antología poética*, Alianza, Madrid 1994), *Hora de poesía*, 97-100.  
 1995 "La pluralidad intelectual y poética de A. C". en VV. AA. 1995, pp. 11-16.  
 1999 (1) "Introducción", en BALCELLS, ed. 1999, pp.11-24.  
 1999 (2) "A. C. y la indagación trascendental" en BALCELLS, ed. 1999, pp. 317-326.
- BARRAJÓN, Jesús María.  
 1999 "A. C. escribe a Juan Alcaide. Intoducción a su epistolario (1944-1951)", en BALCELLS, ed. 1999, pp. 39-62.  
 2000 "El poeta en su aire", en ROSI ed. 2000, pp. 59-81.
- BARRERO PÉREZ, Óscar.  
 1999 "La fauna de A. C.", en BALCELLS, ed. 1999, pp. 211-222.
- BASSETS, Lluís.  
 1991 "Oraciones al dios suicida", *El País* (20 de enero).
- BAYÓN, Miguel.  
 1984 "Poeta en un bosque", *Cambio 16* (23-30 de enero), p.81.
- BENTO, José.  
 1983 "Seis poetas da geração de 50", *Jornal de Letras*, nº 59, Lisboa, pp. 5-6.

BERTELLONI, M.Teresa

- 1978 “La poesía de A. C., nueva dimensión”, *Peñalabra*, Santander, pp. 26.  
1979 “El sentido del tiempo en la poesía de A. C.”, “*Nueva Estafeta*” nº 11 (octubre), pp.59-64.  
1983 *El mundo poético de A. C.*, Carboneras de Guadazaón, el Toro de Barro  
1985 “Parnaso Confidencial”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 416 (febrero), pp.183-8.  
1986 “*El ave en su aire*, de A. C.”, *Insula*, nº 470-471 (enero-febrero), pp. 33.  
1988 “La dimensión epistemológica en la poesía de A. C.”, *Syntaxis*, nº 27-28, Tenerife.  
1989 “A. C.: La poesía como discurso total”, en VV. AA. 1989 (1), pp.53-54.  
1996 *El mundo poético de A. C.*, Madrid, Huerga y Fierro. Reproduce y amplía la edición de 1983.  
1999 “En el Umbral del misterio: luz y sombra en la poesía de A. C.”, en BALCELLS, ed. 1999, pp. 141-150.

BLASCO, Javier.

- 2000 “A. C. y la poesía visual”, en ROSI ed. 2000, pp. 25-40.

BONET, Daniel.

- 1989 “Destellos de la invisible luz (Notas sobre lo mágico en la poesía de A. C.)”, en VV. AA. 1989 (2), pp.129-32.

BORJA, Carmen.

- 1991 “Ocupación del fuego”, *El periódico de Cataluña* (17 de mayo).

CABALLERO BONALD, José Manuel

- 1963 “Suma y sigue”, *Insula*, 197, Madrid, p. 4.

CALDERÓN, Manuel

- 1994 “A. C.: ‘En la Academia sueca no hay nadie que sepa catalán ni portugués’(Entrevista)”, *ABC* (4 de septiembre).

CAPECCHI, Luisa.

- 1980 “Un viaje por la poesía de A. C.”, *Insula*, nº 402 (mayo), p.7.

CARVALHO DA SILVA, Domingos.

- 1989 “A. C. e seu idealismo na difusão da literatura brasileira”, en VV. AA. 1989 (2), pp. 194-198.

CASADEVALL, Gemma

- 1991 “A. C.: ‘El conformisme no permet l'avantguarda’ (entrevista)”, *Diari de Barcelona* (15 de maig).

CASADO, Miguel

- 1990 “A. C.”, *Canarias* (7 de enero), Las Palmas de Gran Canaria.  
1990 *Para un cambio en las formas de atención*, *El Urogallo*, nº 49 (junio), Madrid, pp. 28-37.  
1991 “Seis poetas de las periferias (A. C.: ‘la poética es la metafísica’)”, *Canarias* (8 de marzo), Las Palmas de Gran Canaria.  
1991 “A. C., Lo inmortal” (sobre *Ocupación del fuego*), *El Urogallo*, nº 62-63 (julio), Madrid.



- CASTRO, Antón.  
1993 (Conversación con A. C.), *El Periódico*, Barcelona (23 de septiembre)
- CHACEL, Rosa.  
1985 “Dos palabras” (sobre *Claro: oscuro*), *El cardo de Bronce* (Homenaje a A. C.) (mayo), Tomelloso, pp.23-25; más tarde, en VV. AA. 1986, pp.105-107.
- CHIAPPINI, Gaetano.  
1982 “Nota sulla poesia di A. C.”, *L'albero*, nº 68, Locugnano-Lecce, pp. 47-48.  
2000 “El ‘Cuaderno de Leiden’ de A. C.: Entre el viento de la ausencia y el ave de la amistad”, en ROSI ed. 2000, pp. 83-90.
- CILLERUELO, José Ángel  
1989 “Aspectos del Culturalismo (lectura de un poema de A.C)” en VV. AA. 1989 (2), pp. 156-160.  
1991 “Los símbolos de A. C.” (sobre *Ocupación del fuego*), *El Observador*, Barcelona (29 de junio).
- CINTI, Bruna.  
1982 “Traiettoria poetica de A. C.”, *Ateneo Veneto*, nº 20, Venezia, pp. 51-57.  
1983 “América tropicale e mondo subpolare in A. C.”, *Studi di Letteratura Hispano-mericana*, nº 15-16, pp.217-225.  
1989 “Aproximación al tema veneciano en A. C.”, en VV. AA. 1989 (2), pp. 165-67  
1990 “Introduzione”, en A. C., *Argento sulla laguna*, Padova, Piovan Editore, pp.19-28.  
1995 “Plata en la Laguna”, en VV. AA. 1995, pp. 17-20.
- COLLECTIU SALINA, .  
1990 “Entrevista de Salina con A. C.”*Salina. Revista de Lletres*, Tarragona (5 de maig), pp. 35-39.
- COLOMBI, Jean Pierre.  
1989 “A. C. et l'experience de l'unité”, en VV. AA. 1989 (1), pp. 59-60.
- CORREDOR-MATHEOS, José.  
1995 “A. C. y las artes plásticas”, en VV. AA. 1995, pp. 21-24.  
1999 “La trascendencia en la poesía de A. C.”, en BALCELLS, ed. 1999, pp. 131-140.
- COSTE, Didier.  
1995 “Apuntes sobre las mores y las moradas de los dioses”, en VV. AA. 1995, pp.25-28.
- DEBICKI, Andrew P. .  
1982 “Ángel Crespo and Manuel Mantero”, *Poetry of Discovery. The Spanish Generation of 1956-71*, Kentuky, The university Press, pp.182-199. Versión española: *Poesía del conocimiento. La generación poética de 1956-1971*, Madrid, Júcar, 1987.
- DI PINTO, Mario.  
1964 “Prefazione”, en Crespo, *Poesie*, Roma, Salvatore Sciacia Editore.
- GALANES, Miguel  
1991 “Elogio del fuego”, *El Sol* (1 de marzo), Madrid.

- GALLEGO RIPOLL, Federico.  
 1991 *Celebración del fuego*. Presentación de la lectura de *Ocupación del fuego* en la Universidad de Barcelona, el 16 de mayo de 1991. Inédito.  
 1992 A. C.: *de la voz trascendida*, *El Ojo de la aguja*, nº 2 (mayo), Universidad de Barcelona.
- GARCÍA, Concha.  
 1991 *La poesía como iluminación de la oscuridad (Entrevista)*, *Cuadernos del Sur* (21 de marzo), Córdoba.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor.  
 1996 "A. C.", *ABC* (14 de junio), Madrid.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis.  
 1979 "Todo está vivo: la poesía de A. C.", *Jugar con fuego*, nº 8-9, Avilés, pp. 73-106.  
 1983 "El aire es de los dioses", en *Poesía Española (1982-1983). Crítica y antología*, Madrid, Hiperión, pp. 67-69.  
 1985 "Acerca de los dioses"(sobre *El bosque transparente*), *El Ciervo*, nº 407 (enero), Barcelona, pp. 44-45.  
 1986 "A. C.", en *La segunda generación poética de posguerra*, Badajoz, Diputación provincial, pp. 233-38.
- GARCÍA NIETO, José.  
 1984 "*Parnaso Confidencial*, de A. C.", *ABC* (29 de diciembre), Madrid.  
 1985 "*El ave en su aire*, de A. C.", *ABC* (23 de noviembre), Madrid.
- GARCÍA OSUNA, Carlos.  
 1991 "Solamente un poeta (Entrevista)", *El Independiente* (16 de mayo).
- GARCÍASOL, Ramón de.  
 1960 "*Junio feliz*, de A. C.", *Insula*, nº 160, pp. 10.
- GEIJERSTAM, Regina af.  
 1989 "A. C. y Escandinavia", VV. AA. 1989 (2), pp. 198-200.
- GIL DE BIEDMA, Jaime.  
 1985 "Presencia de A. C.", en VV. AA. 1986, p. 114.
- GIMÉNEZ FRONTÍN, José Luís.  
 1984 "Diez años de poesía de A. C." *Hora de poesía*, nº 34-35, pp. 34-37.
- GÓMEZ-BEDATE, Pilar.  
 1963 "Cinco poetas españoles", *Revista Argentina*, Buenos Aires, pp. 96-97.  
 1969 "La contestación de la realidad en la poesía de A. C.", *Revista de Letras*, nº 4, Puerto Rico, Recinto Universitario de Mayagüez, pp. 605-45.  
 1996 "Prólogo", en A. C., *Iniciación a la sombra*, Madrid, Hiperión 1996.  
 1998 "Introducción", en A. C., *Poemas en prosa (1965-1994)*, Montblanc, Igitur.  
 1999 "Para un estudio de la poesía comprometida de A. C.", en BALCELLS, ed. 1999, pp. 109-119.  
 2000 "Una aproximación a los dioses de Ángel Crespo: de *Claro: oscuro a Ocupación del Fuego*", en ROSI, ed. 2000, pp. 113-126.  
 2001 "Introducción", A. C., *Por los siglos (Ensayos sobre literatura europea)*, Valencia, Pre-textos, pp. 9-13.

- GONZÁLEZ ÁLVARO, María Luisa.  
 1999 “La escritura aforística de A. C.. Una aproximación a los Aforismos” en BALCELLS, ed. 1999, pp. 279-292.
- GONZÁLEZ LARA, José.  
 1999 “A. C. después del Diluvio”, en BALCELLS, ed. 1999, pp. 31-38.
- GONZÁLEZ MORENO, Pedro A.  
 1986 “La poesía última de A. C.”, en VV. AA. 1986, pp. 109-113. También recogido en *Aproximación a la poesía manchega*, Ciudad Real, Diputación Provincial, pp. 15-19.  
 1989 “*La configuración analógica de El Bosque Transparente*”, en VV. AA. 1989 (1), pp. 55-56.  
 1999 “El fuego como símbolo de la trascendencia” en BALCELLS, ed. 1999, pp. 327-334.
- GONZÁLEZ RÓDENAS, Soledad  
 1997 “La pintura de A. C.: una poética de la creación”, *Espacio/Espaço escrito*, nº 13-14, pp.103-107.  
 1999 “Las voces del aire en la poesía de A. C.”, en BALCELLS, ed. 1999, pp. 185-210.
- GONZÁLEZ-ROUSEAUX, Françoise.  
 1991 “A. C. ou la théophanie du feu”, *Sources*, nº 8, Namour.  
 1992 “A. C.: de l'or entre les mains”, *Sources*, nº V, Namour.
- GUERRERO, Manel.  
 1991 “A. C.: la feina callada del poeta”, *Avui* (15 de juny), Barcelona.
- GUILLÉN, Claudio.  
 2000 “El recato de luz: las odas de A. C.”, en ROSI ed. 2000, pp. 9-24.
- GUINDA, Ángel  
 1982 “A. C.: una bocanada de aire limpio”(sobre *El aire es de los dioses*), *El Día de Aragón* (19 de septiembre), Zaragoza.  
 1991 “Crespo, el fuego de la meditación”, *El Día de Aragón* (21 de marzo), Zaragoza.
- HATERLY, Ana Haterly.  
 1986 “A. C.: *El aire es de los dioses*”, en VV. AA. 1989, pp.115-123.  
 1977 *El aire es de los dioses*, *Espacio / espaço escrito*, 13-14 (Primavera) pp.99-103.
- IGLESIAS, José María.  
 1989 “En el principio fue el crítico de arte”, VV. AA. 1989 (1), pp. 181-186.
- JIMÉNEZ MARTOS, Luis.  
 1978 “Crespo: naturaleza, algo de magia”, *Nueva Estafeta*, nº 1(diciembre), Madrid  
 1983 “Sobre el mundo poético de A. C.”, *ABC* (17 de diciembre), Madrid.
- JÚDICE, Nuno  
 1999 “O segredo e a chave do poema em A. C.”, en BALCELLS, ed. 1999, pp. 351-356.
- LÁZARO, Antonio.  
 1989 “Los espejos en la poesía última de A. C.”, en VV. AA. 1989 (2), pp. 132-136.

- LÓPEZ, Julio.  
 1986 “El neosimbolismo de A. C.” (sobre el Ave en su aire), *El País* (23 de enero).
- LÓPEZ CASTRO, Armando.  
 1999 “Iniciación a la sombra: hacia una participación por la música”, en BALCELLS, ed. 1999, pp. 357-376.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, José.  
 1978 “Nuevo poemario de A. C.”, *Ya* (7 de noviembre), Madrid.
- LÓPEZ REJAS, Javier.  
 1991 “La poesía, si no fuera diabólica se congelaría” (Entrevista), *Diario 16* (3 de agosto), Madrid.
- LUIS, Leopoldo de.  
 1960 “Antología poética, de A. C.”, *Papeles de Son Armadans*, nº 56, Mallorca.  
 1964 *Poesía social. Antología*, Madrid.
- MACRÍ, Oreste.  
 1965 “La poesia di Crespo (sull'antologia di Mario di Pinto)”, *L'Aprodo Letterario*, nº 32, Torino, posteriormente recogido en Macrí 1996.  
 1985 “Verso la realtà: Rafael Morales, José Hierro, A. C.”, en *Poesía spagnola del Novecento*, Milán, Garganzati.  
 1990 “Piombino onora Ángel Crespo”, *La Nazione* (1 dicembre), Firenze.  
 1996 *Studi Spanici, I, I poeti e narratori*, Roma, Signori Editori, pp. 423-431.
- MANTERO, Manuel.  
 1989 (1) “La poesía de A. C.”, en VV. AA. 1989 (1), pp. 33-44.  
 1989 (2) “A. C. y la mentalidad de la época”, VV. AA. 1989 (2), pp. 173-178.  
 1999 “Simultaneidad rítmica en la poesía de A. C.”, en BALCELLS, ed. 1999, pp. 87-108.
- MANZANO, Emilio.  
 1992 “Lo que intento hacer es ir más allá del materialismo positivista que nos domina” (Entrevista), *El periódico* (28 de diciembre), Barcelona.
- MARTÍ, Xavier.  
 1991 “Entrevista a A. C.”, *El Independiente*, suplemento *Libros*, nº 58 (16 de mayo).
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique.  
 1978 “Claro: oscuro, de A. C.”, *ABC* (6 de mayo), Madrid.  
 1990 “Ocupación del Fuego”, *ABC* (9 de febrero), Madrid.  
 1991 “Caballos de luz en la poesía de A. C.” en BALCELLS, ed. 1999, pp. 223-236.
- MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio.  
 1984 “Lo que la luz apenas permite aventurar” (sobre *El bosque transparente*), *El país* (25 de marzo).
- MASOLIVER, Juan Ramón.  
 1980 “Un poeta entre clarines”, *La Vanguardia* (26 de junio), Barcelona.
- MASSART, Robert.  
 1989 “Claro: oscuro”, VV. AA. 1989 (2), pp. 167-172.

- MELO E CASTRO, E. M. de.  
 1989 "Tres tempos para rereer a poesia de A. C.", VV. AA. 1989 (2), pp. 136-143.
- MENA CANTERO, Franciso.  
 1978 "Magia en el verso de A. C.", *Lanza* (29 de septiembre), Ciudad Real.
- MERELO, M.Eugenia.  
 1987 "A. C.: 'La poesía es la flor de una cultura y la mejor forma de conocerla' (entrevista)", *Sur* (27 de febrero), Málaga.
- METZLER, Linda Diane.  
 1971 *The poetry of A. C.* (Tesis doctoral inédita), University of Kansas.  
 1989 "La poesía de *En medio del camino*", VV. AA. 1989 (2), pp. 151-153.
- MILLÁN, Rafael.  
 1955 *Veinte poetas españoles* (Antología), Madrid, Ágora.
- MIRÓ, Emilio.  
 1985 "Poesía desde la poesía: Juan Manuel Rozas y A.C.", *Ínsula*, nº 464-465 (julio-agosto).
- MOLINA, César Augusto .  
 1985 "Un parnaso secreto", *El País* (19 de marzo).  
 1991 "Lo oculto de los símbolos", *Diario 16* (9 de febrero), Madrid.
- MOLINA, César Antonio.  
 1999 "Para embellecer nuestra ignorancia", *El País* (23 de enero).
- MOLINA CAMPOS, Enrique.  
 1985 "La última obra poética de A. C.", *Ínsula*, nº 458-459 (enero), Madrid, pp. 30-31.  
 1993 "La poesía de A. C.", *Sur* (25 de febrero), Málaga.
- MUELAS, Federico  
 1981 "A. C.: un poeta y una obra", en *Prosa*, I, Carboneras de Guadazaón, El Toro de Barro, pp.187-189.
- MURCIANO, Carlos.  
 1982 "Un gran poeta del 50" (sobre *El aire es de los dioses*), *Ya* (10 de septiembre), Madrid.
- NAVARRO DURÁN, Rosa.  
 1989 "Notas a unas variaciones", en VV. AA. 1989 (2), pp. 163-65.
- NOGUEIRA DOBARRO, Ángel .  
 1989 "A. C.: Una poemática de la cultura. Ambitos de Invención," VV. AA. 1989 (1), pp. pp.2-18.
- ORTEGA HERNÁNDEZ, Javier.  
 1978 "*Claro: oscuro*, un libro de A. C.", *Hoja del Lunes* (26 de junio), Madrid.
- PALACIOS, Amador.  
 1988 "El postismo, paso a paso", *El Día* (17 de abril).  
 1988 "El lenguaje es mágico por naturaleza. Conversación con A. C, en Toledo , a su llegada", *Bisagra*, nº 45 (12 al 18 de septiembre), Toledo, pp. 66-67.  
 1989 "Gabino Alejandro Carriedo y A. C. en el Postismo", *Insula*, nº 511 (julio).

- PALENZUELA, Nilo.  
 1989 "A. C. y las traducciones portuguesas", en BALCELLS, ed. 1999, pp. 377-390.
- PALOMO, María del Pilar.  
 1988 *La poesía en el siglo XX (desde 1939)*, Madrid, Taurus, (p.98 y ss.)
- PARAMIO VIDAL, Mayela.  
 1999 "Pintura y poesía en dos poemas de A. C. y Rafael Alberti", en BALCELLS, ed. 1999, pp. 165-184.
- PAYERAS GRAU, María.  
 1986 "A. C.", en *Poesía española de postguerra*, Palma de Mallorca, Prensa Universitaria.  
 1989 "Una cala en la poesía de A. C.", VV. AA. 1989 (1), pp. 65-66.  
 1992 *Todo Ángel es de fuego, Ínsula*, 541 (enero).  
 1999 "Con Crespo en su poesía última", en BALCELLS, ed. 1999, pp. 335-350.
- PEDEMONTE, Hugo Emilio.  
 1989 "De la naturaleza en la poesía de A. C.", VV. AA. 1989 (2), pp. 144-148.  
 1987 En medio del camino *Cuadernos de poesía* (mayo), Madrid.
- PIEDRA, Antonio.  
 1991 "A. C., razón poderosa del poeta", *El Norte de Castilla* (2 de marzo).  
 1996 "Prólogo", en A. C., *Poesía*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 1996, vol. 1, pp. 7-29.  
 1999 "A. C.: tradición y vanguardia", en BALCELLS, ed. 1999, pp. 71-76.
- PINILLOS, Manuel.  
 1978 "*Claro: oscuro*, de A. C.", *Heraldo de Aragón* (1 de julio).  
 1979 "Colección de Climas", *Heraldo de Aragón* (22 de febrero).  
 1982 "Donde no corre el aire", *Heraldo de Aragón* (25 de abril).  
 1982 "El aire es de los dioses", *Heraldo de Aragón* (14 de noviembre).
- PINO, Jesús.  
 1984 "*Parnaso Confidencial*, de A. C.", *La voz del Tajo* (20 de octubre).
- POLO, Milagros.  
 1990 *El espejo y la hoguera*, *Diario 16* (19 de julio), Madrid.
- POLO DE BERNABÉ, José Manuel.  
 1980 "La vanguardia de los años 40 y 50: el Postismo", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 374 (agosto), pp.397-412.
- PONT, Jaume.  
 1987 *El Postismo. Un movimiento estético literario de vanguardia*, Barcelona, Llibres del Mall.  
 2000 *A. C. y el postismo*, en ROSI ed. 2000, pp. 41-58.
- PRADO, José Miguel.  
 1999 "La intimidad clásica de Parnaso Confidencial", en BALCELLS, ed. pp. 293-316.
- PROVENCIO, Pedro.  
 1990 *Fuego maduro y sugerente*, *El Independiente* (11 de abril).

- PUENTE, Antonio.  
 1991 "A. C.: La vida nunca está de moda" (entrevista en ocasión de la publicación de *Ocupación del fuego*), *El Sol* (4 de febrero).  
 1991 "Los otros poetas del 50 reivindican su condición de periféricos", *El Sol* (4 de marzo).
- RAMONEDA, Arturo.  
 1994 "Introducción", en A. C. Antología poética, Madrid, Alianza, 1994.
- RICA, Carlos de la.  
 1962 "Mitología del hombre Crespo", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 148, pp. 112-115.  
 1965 "Vanguardia en los años 50 (desde el ismo a la generación)", *Papeles de Son Armadans*, nº 109-110 y 112, Mallorca.  
 1980 "Viaje Universal de A. C.", *Diario de Cuenca*, Cuenca.  
 1982 "El aire es igualmente de A. C.", *Diario de Cuenca* (3 de octubre).  
 1985 "La poesía de A.C", *Zarza Rosa* nº 5, Valencia, pp. 13-19.  
 1985 "A. C., El vanguardista (entrevista con el poeta)", *La Hora de Castilla-La Mancha*, nº 9 (noviembre).  
 1989 "Claves para una lectura del poema *Júpiter*", VV. AA. 1989 (2), pp. 153-156.  
 1991 "Ocupación del Fuego", *Anthropos*, nº 121(junio), Barcelona.  
 1999 "Biografía acompañada: A. C. (1950-1955)", en BALCELLS, ed. 1999, pp. 25-30.
- RIVERO, José.  
 1999 "A. C. y la mirada interrogada", en BALCELLS, ed. 1999, pp. 63-70.
- RODRÍGUEZ GAGO, Víctor.  
 1991 "Afueras del manual. Cuatro poetas periféricos por la recuperación del texto como fundamento de la crítica", *Canarias* 7 (6 de marzo).
- RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge.  
 1990 "Otra lectura quince años después", *El Urogallo*, nº 49 (junio), Madrid, pp. 38-49.
- ROSADA, Bruno.  
 1995 *Storia e quotidianità nel pensiero di A. C.*, en VV.AA. 1995, pp. 29-34. El mismo volumen incluye la traducción española: "Historia y cotidianidad en el pensamiento poetizante de A. C.", pp. 49-52.
- ROSI, Stefano, ed.  
 2000 *En Florencia para Ángel Crespo y su poesía*. Atti de la Giornata de Studi. Dipartimento di Lingue e Letteratura Neolatine. Firenze, 7 dicembre 1999, Firenze, Alinea Editrice.
- ROSI, Stefano.  
 2000 *Specchi e fantasme del nord o la maschera come bussola ermeneutica*, en ROSI ed. 2000, pp. 91-112.
- RUBIO, Fanny.  
 1989 "Breve divagación a propósito de la metáfora del cuerpo en los primeros poemas de A. C", en VV. AA. 1989 (2), pp. 143-144.  
 1991 "Verbo Encendido", *Diario 16* (31 de enero).

- RUIZ CASANOVA, José Francisco.  
1999 “El poema en prosa en la obra de A. C.”, en BALCELLS, ed. 1999, pp. 257-278.
- RUIZ BARRIONUEVO, Carmen.  
1979 “En torno a Colección de Climas”, *Insula*, nº 391 (junio).
- SALA-SANAHUJA, Joaquim.  
1995 “Elogi d'Angel Crespo”, en VV. AA. 1995, pp. 35-38.
- SAN AGUSTÍN, Arturo.  
1985 “Entrevista a A. C.” (sobre *El ave en su aire*), *El Periódico de Catalunya* (5 de noviembre).
- SAN MARTÍN, Manuel.  
1984 “Vuelo sobre El bosque transparente”, *Diario de Cuenca* (25 de marzo).
- SÁNCHEZ, Mari Carmen.  
1985 “A. C., poeta. Homenaje en Tomelloso al ilustre manchego”, *Mancha* (junio-julio).
- SÁNCHEZ, Daniel.  
1992 “La palabra que absorbe al tiempo”, *Alerta* (9 de agosto).
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés.  
1995 “Espacio, construcción, memoria”, en VV. AA. 1995, pp. 39-42.  
1999 “De la constructividad a la *fanopeia*”, en BALCELLS, ed. 1999, pp. 77-86.  
2000 “A. C. y el poema en prosa”, en Rosi, ed. 2000, pp. 127-145.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio.  
1989 “En el aire de los dioses, de la mano de A. C”, VV. AA. 1989 (1), pp.57-59.
- SANTOS, Dámaso.  
1978 “A. C., tras años y leguas”, *Pueblo* (8 de diciembre), Madrid.
- SANZ, Julia.  
1993 “‘El poeta es un descubridor de futuros tópicos’, afirma A. C” *Ideal* (28 de junio), Granada.
- SOTO, Manuel.  
1991 “Poesía alquímica”, *Heraldo de Aragón* (31 de marzo).
- SOTO VERGÉS, Rafael.  
1962 “Realismo y estilo (Notas a propósito de Junio Feliz)”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, XLIII, 127 (julio), pp. 88-89.  
1965 “A. C.: *Suma y sigue*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 173, pp. 447-451.  
1965 “A. C.: *Cartas desde un pozo*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 190, pp. 173-177.
- TORRIJOS, José María.  
1986 “Soliloquio y lectura sobre A. C.”, en VV. AA. 1986, pp. 131-132.
- TRABADO, José Manuel.  
1999 “La imagen del mundo como libro en la poesía de A. C.. Bases metafóricas para una metapoética”, en BALCELLS, ed. 1999, pp. 237-256.



- VALLS, Fernando.  
 1991 “La lírica como vía de conocimiento” (sobre *Ocupación del fuego*), *La Vanguardia* (21 de junio).
- VIVAS, Ángel.  
 1991 “El valor de la poesía” (sobre *Ocupación del fuego*), *Época* (26 de agosto).
- VIVED, Jesús.  
 1978 “Entrevista a A. C.”, *Aragón Exprés* (27 de junio).
- VILLAR, Arturo del.  
 1978 El escritor al día: A. C., *La Estafeta Literaria*, nº 638 (15 de junio) Madrid.
- VV. AA.  
 1986 *Textos para A. C.*, Ciudad Real, Diputación Provincial
- VV. AA.  
 1989 (1) A. C. *El tiempo en la palabra. Una poética de la metamorfosis cultural*, *Anthropos*, nº 97, Barcelona, Anthropos.  
 1989 (2) A. C. *Antología poética y crítica literaria. Estudios y documentación*, *Suplementos Anthropos*, nº 15, Barcelona, Anthropos.
- VV. AA.  
 1994 *En torno a la obra de A. C.*, *Cuadernos de estudio y cultura*, 5 (noviembre), Barcelona, A.C.E.C.

### 3. Bibliografía general consultada.

- AGRIPPA, Cornelio.  
1994 *Filosofía oculta*, Buenos Aires, Kier.
- AGUD, A. y RUBIO, F., ED.,.  
2000 *La ciencia del brahmán. Once Upanishad antiguas*, Madrid, Trotta / Edicions de la Universitat de Barcelona.
- ALONSO, Dámaso.  
1952 *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos.
- ASÍS, M<sup>a</sup> D. de.  
1980 *Antología de poetas españoles contemporáneos, II: 1939-1952*, Madrid, Narcea.
- AUB, Max  
1969 *La poesía española contemporánea*, México, Era.
- AULLÓN DE HARO, Pedro (coord).  
1983 *Introducción a la crítica literaria actual*, Madrid, Playor.
- AUROBINDO, Sri.  
1938 *The Message of the Gita*, Pondicherry, Sri Aurobindo Ashram.
- AZANCOT, Leopoldo.  
1972 "Introducción", en CIRLOT 1972.
- BACHELARD, Gaston.  
1958 *El aire y los sueños*, México, F.C.E.  
1983 *La psychanalyse du feu*, París, Gallimard.
- BALAKIAN, Ana.  
1969 *EL movimiento simbolista*, Madrid, Guadarrama.
- BALTZA, Jon.  
2001 "Mito / logos", en Ortiz-Osés y Lanceros, dir., 2001, pp. 550-556.
- BATLLÓ, J.  
1974 *Poetas españoles contemporáneos*, Barcelona, El Bardo.
- BLOOM, Harold.  
1995 *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama.  
1995 *Presagios del milenio*, Barcelona, Anagrama.
- BÖHME, Jakob.  
1998 *Signos de la alquimia eterna (De signatura rerum)*. Barcelona. MRA.
- BOUSOÑO, Carlos.  
1979 "Prólogo" a Carlos Bousoño, *Ensayo de una teoría de la visión (Poesía 1966-1977)*, Madrid, Peralta.  
1985 *Teoría de la expresión poética*, 2 vols, Madrid, Gredos.
- CABRAL DE MELO, João.  
1994 *A la medida de la mano*, Salamanca, Universidad.
- CAMACHO GUIZADO, Eduardo.  
1969 *La elegía funeral española*, Madrid, Gredos.
- CANO, José Luis.  
1946 *Revistas españolas de poesía (1939-1945)*, *Ínsula* n°15 (noviembre).

- 1964 *El tema de España en la poesía española contemporánea*, Madrid, Taurus.
- 1974 *Lírica española de hoy*, Madrid, Cátedra.
- 1974 *Poesía española contemporánea. Las generaciones de posguerra*, Madrid, Guadarrama.
- CARMONA, Jesús.
- 1990 “El grupo poético de los 50 en su momento”, *Leer* (marzo), Madrid, pp. 40-48.
- CASSIRER, Ernst.
- 1945 *Antropología filosófica*, México, Fondo de Cultura Económica. Título original: *Essay on Man*, Yale University Press, 1944.
- 1998<sup>2</sup> *Filosofía de las formas simbólicas* (3 vols.), Mexico, F.C.E. Título original: *Philosophie der symbolischen formen* (en 4 vols. 1906-1923).
- CASTELLET, José María.
- 1960 *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, Barcelona, Seix Barral
- 1966 *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*, Barcelona, Seix Barral.
- 1966 “Introducción”, en CASTELLET 1966.
- CASTIÑEIRA, Ángel.
- 1991 *L'experiència de Déu en la posmodernitat*, Barcelona, Cruïlla.
- CELAYA, Gabriel.
- 1966 *Exploración de la poesía*, Barcelona, Seix Barral.
- CERNUDA, Luis.
- 1975 *Prosa Completa*, Barcelona, Barral.
- CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté.
- 1966 *El poeta y la poesía*. Madrid, Ínsula.
- CIRLOT, Juan Eduardo.
- 1972 *Poesía 1966-1972*, Madrid, Editora Nacional.
- 1981 *Obra poética*, Madrid, Cátedra.
- 1994 *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Labor.
- 1998 *El Libro de Cartago*, Montblanc, Igitur.
- COPENHAVER, Brian, ed.
- 2000 *Corpus Hermeticum y Asclepio*, Madrid, Siruela.
- CORBIN, Henri.
- 1992 *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn 'Arabi*, Barcelona, Destino. Título original: *L'imagination créatrice dans le sufisme d'Ibn 'Arabi* Paris, Flammarion 1958.
- 1995 *El hombre y su ángel. Iniciación y caballería espiritual*, Barcelona, Destino.
- CÓZAR, Rafael de.
- 1978 “Introducción”, en ORY 1978
- CRESPI, Francesco.
- 1988 “Perte du sens et expérience religieuse”, en VATTIMO 1988, pp. 111-120.
- DEVANANDA, Swami Vishnu.
- 1980 *Meditación y mantras*, Madrid, Alianza Editorial.

- DIEL, Paul.  
1989 *Los símbolos de la Biblia. La universalidad del lenguaje simbólico y su significación psicológica*, Mexico, F.C.E.
- DIONISIO AREOPAGITA , (Pseudo).  
1995<sup>2</sup> *Obras Completas. Edición a cargo de Teodoro H. Martín-Lunas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, comp.  
1997 *Hermenéutica*, Madrid, Arco Libros.
- DURAND, Gilbert.  
1971 *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu.  
1982 *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus.  
1989 “La creación literaria. Los fundamentos de la creación”, en VERJAT, ed. 1989.  
1999 *Ciencia del hombre y tradición*, Barcelona, Paidós Ibérica. Título original: *Science de l'homme et tradition*, París, Albin Michel 1979.
- ECO, Umberto.  
1990 *Semiótica y filosofía del lenguaje*, Barcelona, Lumen.
- ELIADE, Mircea.  
1976 *Histoire des croyances et des idées religieuses*, 3. Vols., Paris, Payot.  
1981<sup>2</sup> *Tratado de Historia de las Religiones*, Madrid, Cristiandad.  
1991 *El Yoga. Inmortalidad y libertad*. Mexico, F. C. E. Título original: *Le Yoga. Immortalité et liberté*, París, Payot 1972.  
1994 *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Labor.  
1994 *Mito y realidad*, Barcelona, Labor.  
1995 *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*, III, 2, Barcelona, Herder.  
1997<sup>2</sup> *El vuelo mágico*, Madrid, Siruela.
- ELLMANN, R. y FEIDELSON, C.  
1965 *The modern tradition*, New York , Oxford University Press.
- EVEN-ZOHAR, Itamar.  
1990 “System, Dynamics and interference in Culture: a Synoptic view”, *Poetics Today*, XI, nº 1.
- FAIVRE, A.  
1987 “El esoterismo cristiano de los siglos XVI al XX”, en VV.AA., *Historia de las religiones Siglo XXI*, vol VIII, Las religiones constituidas en Occidente y sus contracorrientes, Madrid, Siglo XXI.
- FERRATÉ, Juan.  
1968 *Dinámica de la poesía*, Barcelona, Seix Barral.
- FERRATER MORA, José.  
1994 *Diccionario de Filosofía*, 4. Vols., Barcelona, Ariel. Edición actualizada bajo la dirección de Josep María Terricabras.
- FICIN, Marsile.  
1970 “Quid sit lumen”, en *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes*, vol. III, Appendice: “Opuscula Theologica” ( no incluye traducción ), Paris, Société d'édition “Les belles lettres”, pp. 369-378.  
1998 *Quid sit lumen* (traducción francesa de Bertrand Schefer), Paris, Éditions Allia.

- FICINO, Marsilio.  
1993 *Sobre el furor divino y otros textos*, Barcelona, Anthropos.
- FRAZER, James Georges  
1951<sup>2</sup> *La rama dorada*, México, F. C. E. Título original: *The golden bough* (1890 y 1922).
- FREUD, Sigmund.  
1972 “El porvenir de una ilusión”, en *Psicología de masas*, Madrid, Alianza Editorial.  
1973 *El malestar en la cultura*, Madrid, Alianza Editorial.
- GADAMER, Hans-Georg  
1975 *Verdad y Método*, Salamanca, Sígueme.  
1991 *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós.
- GARCÍA BAZÁN, Francisco.  
1993 *El cuerpo astral*, Barcelona, Obelisco.
- GARCÍA BERRIO, Antonio.  
1982 “Más allá de los "ismos". Sobre la imprescindible globalidad crítica”, en AULLÓNDE HARO, P., coord. 1983, pp. 347-387.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor.  
1973 *La poesía española de posguerra. Teoría e historia de sus movimientos*, Madrid, Editora Nacional.  
1992 *La poesía española de 1936 a 1975. De la poesía existencial a la poesía social, 1944-1950* (2 vols.), Madrid, Cátedra.
- GARCÍA HORTELANO, Juan .  
1978 *El grupo poético de los años 50*, Madrid, Taurus.
- GARDNER, Helen.  
1971 *Religion and Literature*, Oxford, University Press.
- GARGALZA, Luis.  
2001 *Hermenéutica filosófica*, en ORTIZ-OSÉS, A. Y LANCEROS, P., dir., 2001, pp. 252-263.  
1989 “La gnosis de Eranos: G.Durand”, en VERJAT, ed. 1989, pp.132-154.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel.  
1982 *Estudios de Semiótica Literaria*, Madrid, CSIC.
- GÓMEZ-BEDATE, Pilar.  
1985 *Mallarmé*, Madrid, Júcar.  
1990 (1) “La poesía española de posguerra (1940-1970)”, en VV.AA., *Historia de la literatura española*, Madrid, Cátedra.  
1990 (2) “La poesia dal 1936 ai giorni nostri”, en *Storia della Civiltà letteraria Spagnola*, vol II, Turín, UTET, pp.1011-1021.
- GRANDE, Félix.  
1970 *Apuntes sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Taurus.
- GRIMAL, Pierre.  
1981 *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós (a partir de la edición francesa de París , PUF, 1979<sup>6</sup>).
- GUÉNON, René.  
1987 *Los estados múltiples del ser* , Barcelona, Obelisco  
1991 *El hombre y su devenir según el Vedanta*, Buenos Aires, CS Ediciones.

- 1996 *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, Barcelona, Paidós.  
Título original: *Symboles de la science sacrée*, París, Gallimard 1962.
- 1993 *Apreciaciones sobre la iniciación*, Buenos Aires, C. S. Ediciones.
- 1997 *El reino de la cantidad y los signos de los tiempos*, Barcelona, 1997.  
Título original: *Le règne de la quantité et les signes des temps*, París, Gallimard, 1947.
- HEIDEGGER, Martin.  
1958 “Hölderlin y la esencia de la poesía”, en *Arte y poesía* México, FCE, pp.127-147.
- HERNÁNDEZ, A.  
1978 *Los poetas del 50. Una promoción desheredada*, Madrid, Zero-Zyx.
- HUXLEY, Aldous.  
1997 *La filosofía perenne*, Barcelona, Edhasa. Título original: *The Perennial Philosophy* (1946).
- IBN' ARABI.  
1987 *Tratado de la Unidad*, Malaga, Sirio.
- JAEGER, Werner.  
1952 *La teología de los primeros filósofos griegos*, México, F.C.E. Título original: *The theology of Early Greek Philosophers*, Oxford University Press (1947).
- JAMES, William.  
1985 *Les varietats de l'experiència religiosa*, Barcelona, 62. Título original: *The varieties of religious experience. A study on human nature* (1902)
- JANÉS, Clara.  
1981 “Introducción”, en CIRLOT 1981.
- JASPERS, Karl.  
1953 *La filosofía*, Mexico, F.C.E. Título original: *Einführung in die philosophie*, Zurich, Artemis-Verlag (1949).
- JIMÉNEZ, José Olivio.  
1972 *Diez años de poesía española (1960-1970)*, Madrid, Ínsula.
- JONAS, Hans.  
2000 *La religión gnóstica*, Madrid, Siruela. Título original: *The gnostic religion: The Message of Alien God and the Beginnings of Christianity*. Boston, Beacon Press, 1958, 1962 y 1991.
- JUNG, Carl G.  
1957 *Psicología y Alquimia*, Buenos Aires, Santiago Rueda. Título original: *Psychologie und Alchemie* (1943).
- 1962 *Simbología del Espíritu*, México, FCE, en Título original: *Symbolik des Geistes. Studien über psychische Phänomenologie*, Zurich: Rascher& Cie.A.g.Verlag (1951).
- 1963 *Símbolos de transformación*, Barcelona, Paidós. Título original: *Symbole der Wandlung*.
- 1981 “Sobre los arquetipos de lo inconsciente colectivo” (Título original: “Über die Archetypen del kollektiven Unbewussten”, *Eranos-Jahrbuch*, 1934), en *Arquetipos e Inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós Ibérica.

- 1982 “Psicología y poesía” (Primera versión en Emil Ermatinger, *Philosophie der Literaturwissenschaft*, 1930), en *Formaciones de lo Inconsciente*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- 1986 *Aion. Contribuciones a los simbolismos del sí-mismo*, Barcelona, Paidós Ibérica. Título original: *Aion. Beiträge zur Symbolik des Selbst*, Olten: Walter-Verlag.
- 1992 *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Caralt.
- 1999 *Recuerdos, sueños, pensamientos*, Barcelona, Seix Barral. Título original: *Erinnerungen Träume Gedanken* (1964).
- JUNG, Carl Gustav y WILHEM, Richard.  
1955 *El secreto de la flor de oro*, Barcelona, Paidós.
- KANT, Emmanuel.  
1989 *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa Calpe.
- KIRK, G.S., RAVEN, L.E. Y SCHOFIELD, M., .  
1987<sup>2</sup> *Los filósofos presocráticos*, Madrid, Gredos. Título original: *The presocratic philosophers*, Cambridge Univerty Press (1957, 1983).
- LANCEROS, Patxi.  
1994 “Al filo de un aforismo”, en ORTIZ-OSÉS, A. ed. 1994.  
2001 “Sentido” en ORTIZ-OSÉS, A. Y LANCEROS, P., dir. 2001, pp.745-750.
- LANGBAUM, Robert.  
1975 *The poetry of experience*, London, Penguin.
- LANZ, Juan José.  
2001 “Poética” en ORTIZ-OSÉS, A. Y LANCEROS, P., dir. 2001, pp. 625-632.
- LAO TSÉ.  
1998 *Tao-te-King*, Barcelona, Edicomunicación.
- LEBLANC, Elisabeth.  
1998 *Psicoanálisis Jungiano*, Madrid, Gaia Ediciones.
- LECHNER, J.  
1975<sup>2</sup> *El compromiso en la poesía española del siglo XX*, Universidad de Leiden (1968).
- LÉVI, S. y STICKNEY, J.T., ed.  
1976 *Bhagavad-Gîtâ. Le chant du Bienhereux*, Paris, Adrien Maisonneuve.
- LLEDÓ, Emilio.  
1974<sup>2</sup> *Filosofía y lenguaje*, Ariel, Barcelona.  
1997 “Introducción a la hermenéutica Literaria”, en DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, comp. 1997, pp.21-58.  
1998 *Imágenes y palabras*, Madrid, Taurus.
- LO BUE, Salvatore.  
1983 *Origine orfica della poesia*, Milano, Mursia.
- MANGINI GONZÁLEZ, Shirley.  
1977 *Gil de Biedma*, Madrid, Júcar.
- MARCO, Joaquín.  
1973 *Muerte o resurrección del surrealismo en España: aproximación en notas*, en Julio Ortega, ed., *Convergencias, Divergencias, Incidencias*, Barcelona, Tusquets.

- 1980 “La poesía”, en *Rico, F., Historia y Crítica de la literatura española, VIII, Época contemporánea, 1939-1980* (a cargo de Domingo Ynduráin), Barcelona, Crítica.
- 1986 *Poesía española, siglo XX*, Edhasa.
- MARÍ, Antoni.  
1979 *El entusiasmo y la quietud*, Barcelona, Tusquets.
- MARTÍN, Consuelo, ed.  
1997 *Bhagavad Gíta. Con los comentarios advaita de Shankara*. Madrid, Trotta.
- MARTÍNEZ RUIZ, Florencio.  
1971 *La nueva poesía española. Antología Crítica*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio.  
1979 “Prólogo” a Gabino Alejandro Carriedo, *Nuevo compuesto, descompuesto viejo*, Madrid, Peralta.
- MEAD, G. R. S., ed.  
1998 *Los oráculos caldeos. Fragmentos de la gnosis alejandrina*, Barcelona, Obelisco.
- MICHAUD, Guy.  
1947 *Méssage poétique du symbolisme*, Paris, Librairie Nizet.
- MIRÓ, E.  
1974 “La poesía española desde 1936”, en Díez Borque, J.M., coord., *Historia de la literatura Española, vol. III, ss. XIX y XX*, Madrid, Guadiana.
- MORAL, C. y PEREDA, R. M.,  
1980<sup>2</sup> *Joven poesía española*, Madrid, Cátedra.
- MONTSERRAT TORRENTS, José, ed.  
1983 *Los Gnósticos*, Madrid, Gredos.
- MONTSERRAT TORRENTS, José.  
1983 “Introducción general”, en MONTSERRAT TORRENTS, JOSÉ, ed. 1983,
- MORIER, Henri.  
1961 *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, Paris, PUF.
- NORA, Eugenio de .  
1965 “Sobre la llamada poesía social”, *Realidad*, Roma.
- NEUMANN, Erich. y otros.  
1997 *Los dioses ocultos. Circulo Eranos, II*. Barcelona, Anthropos.
- NÚÑEZ RAMOS, Rafael.  
1992 *La poesía*, Madrid, Síntesis.
- ORTIZ-OSÉS, Andrés, ed..  
1994 *Arquetipos y símbolos colectivos*, Barcelona, Anthropos.
- ORTIZ-OSÉS, Andrés.  
1989 “El sentido, lo sublime y lo subliminal”, en VERJAT ed. 1989, pp.164-183.  
1993 *Las claves simbólicas de nuestra cultura*, Barcelona, Anthropos.  
1994 “La escuela de Eranos. Una arquetipología de nuestra cultura”, en *Suplementos Anthropos*, nº 42 (febrero) monográfico dedicado al Círculo Eranos, pp. 5-98.



- ORTIZ-OSÉS, A. Y LANCEROS, P., dir.  
2001 *Diccionario de Hermenéutica*, Bilbao, Universidad de Deusto.
- ORY, Carlos Edmundo de.  
1998 “Prólogo”, en Cirlot 1998.  
1978 *Metanoia*, Madrid, Cátedra.
- OTTO, Rudolf.  
1980 *Lo Santo*, Madrid, Alizanza Editorial. Título original: *Das Heilige* (1917).
- OUSPENSKY, P.D.  
1987<sup>3</sup> *Tertium Organum*, Buenos Aires, Kier. Original ruso: San Petersburgo, 1912. Primera versión inglesa: Bragdon, EE.UU., 1920.
- PALOMO, Pilar.  
1983 9ª edición ampliada y puesta al día de VALBUENA PRAT 1983.
- PANIKKAR, Raimon.  
1965 *Religión y religiones*, Madrid, Gredos.  
1994 “Símbolo y simbolización. Para una lectura intercultural del símbolo”, en ORTIZ-OSÉS, A., ed. 1994.  
1997 *La experiencia filosófica de la India*, Madrid, Trotta.  
1998 *Iconos del Misterio*, Barcelona, Península.
- PLA, Roberto.  
1986 “Introducción y Comentarios”, en IBN ARABI 1987.
- PLUTARCO  
1997 *Isis y Osiris*. Barcelona, Obelisco.
- RIBA, Carles.  
1984 *Poesía* (Obres completes, 1), Barcelona, 62.  
1983 *Sobre poesía y sobre la meva poesia*, Barcelona, Empuries.
- RIES, Jean, coord.  
1995 *Tratado de antropología de lo sagrado*, Madrid, Trotta.
- RIES, Jean.  
1995 “El hombre religioso y lo sagrado a la luz del nuevo espíritu antropológico” en RIES, J., coord. 1995.  
1995 “El hombre y lo sagrado. Tratado de antropología religiosa”, en RIES, J., coord. 1995.
- RODRÍGUEZ, José Javier.  
2001 “Alegoría” en ORTIZ-OSÉS, A. Y LANCEROS, P., dir. 2001, pp.16-23.
- ROOB, Alexander.  
1998 *Alquimia & Mística. El museo hermético*, Colonia, Taschen.
- RUBIO, Fanny.  
1973 “La poesía española en el marco cultural de los primeros años de posguerra”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 276, Madrid.  
1976 *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, Madrid, Turner.  
1980 “Teoría y poética en la poesía española de posguerra”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 361-362, Madrid.
- RUIZ SORIANO, Francisco, ed.  
1997 *Primeras promociones de posguerra. Antología poética*, Madrid, Castalia.

- RUIZ SORIANO, Francisco  
 1997 "Introducción", en RUIZ SORIANO, ed. 1997, pp. 7-43.
- SANTAYANA, Georges.  
 1993 *Interpretaciones de poesía y religión*, Madrid, Cátedra. Título original: *Interpretations of poetry and religion* (1900).
- SANZ VILLANUEVA, Santos.  
 1976 "Los inciertos caminos de la poesía de posguerra" (Epílogo), en Víctor Pozanco, *Nueve poetas del resurgimiento*, Barcelona, Ámbito.  
 1984 *Historia de la literatura española, 6/2, Literatura actual*, Barcelona, Ariel.
- SCHEFER, Bertrand  
 1999 "Introduction", en FICIN 1998, pp.7-12.
- SCHÖKEL, Luis Alonso, ed.  
 1998 *Biblia del peregrino*, Bilbao, Ega- Mensajero.
- SHAEFFER, R. .  
 1996 "Creatividad religiosa y secularización en Europa desde la Ilustración", ELIADE, M. 1996.
- SZONDI, Peter.  
 1997 "Introducción a la hermenéutica literaria", en DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. Comp. 1997, pp. 9-26. Título original: *Einführung in die literarische Hermeneutik*, Frankfurt a.M.: Suhekamp (1975).
- TAYLOR, Denis.  
 1996 "The need for a religious literary criticism", *Religion and the arts*, nº 1 (fall 1996), Boston College.
- TODÓ, Lluís María .  
 1987 *El simbolismo*, Barcelona, Montesinos.
- TODOROV, Tzvetan.  
 1981 *Teorías del símbolo*, Caracas, Monte Ávila. Título original: *Théories du symbole*, Paris Seuil (1977).
- TREVI, Mario.  
 1996 *Metáforas del símbolo*, Barcelona, Anthropos. Título original: *Metafore del simbolo*, Milan, Raffaello Cortina (1986).
- TRÍAS, Eugenio.  
 1996 *Diccionario del espíritu*, Barcelona, Planeta.  
 1996 *La edad del espíritu*, Barcelona, Destino.
- URBAN, Wilbur Marshall.  
 1952 *Lenguaje y realidad*, México, F. C. E.
- VALBUENA PRAT, Ángel.  
 1983 *Historia de la Literatura Española, VI, Época contemporánea*. (Edición ampliada y puesta al día por M<sup>a</sup> Pilar Palomo), Barcelona, Gustavo Gili.
- VALENTE, José Ángel  
 1973 *Las palabras de la tribu*, México, Siglo XXI.  
 1982 *La piedra y el centro*, Madrid, Taurus.
- VATTIMO, Gianni, ed..  
 1988 *La sécularisation de la pensée*, Paris, Seuil. Título de la edición original italiana: *Filosofía '86*.

- 1991 *Ética de la interpretación*, Barcelona.
- 1994 *Más allá de la interpretación*, Barcelona, Paidós. Título original: *Oltre l'interpretazione*, Milan, Laterza .
- VERJAT, Alain, ed..
- 1989 *El retorno de Hermes. Hermenéutica y ciencias Humanas*, Barcelona, Anthropos.
- VERJAT, Alain.
- 1989 “Presentación: por una ciencia del hombre”, en VERJAT, A., ed. 1989.
- 1989 “Gilbert Durand y la ciencia del hombre”, en VERJAT, A. ed. 1989, pp.11-19.
- VIVANCO, Luis Felipe.
- 1974 *Introducción a la poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama.
- WELLEK, René y WARREN, Austin.
- 1966 *Teoría Literaria*, Madrid, Gredos.
- WELLEK, René.
- 1984 “What is Symbolism?”, en *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, Budapest, Akadémiai Kiadó, pp.18-27.
- YNDURÁIN, Domingo.
- 1979 *Introducción a la metodología literaria*, Madrid, SGEL.
- ZAMBRANO, María.
- 1991 *El hombre y lo divino*, Madrid, Siruela. 1ª ed. F.C.E. (1955).
- ZOLLA, Elémire.
- 2000 *Los Místicos de Occidente (en cuatro volúmenes)*, Barcelona, Paidós. Título original: *I mistici dell' Occidente*, 1ª ed., 1962. La edición española traduce la italiana más reciente: Milán, Adelphi Edizioni 1997.

Esta Tesis sobre la poesía de Ángel Crespo  
ha terminado de prepararse  
para ser copiada y encuadernada  
el 18 de julio de 2002,  
día del 76 aniversario del nacimiento del poeta.