

CUADERNOS

DE ESTUDIO Y CULTURA

Núm. 5

Novembre 1995

**EN TORNO A LA OBRA
DE ÁNGEL CRESPO**

ASSOCIACIÓ COL·LEGIAL D'ESCRITORS DE CATALUNYA

A·C·E·C

ASOCIACIÓN COLEGIAL DE ESCRITORES DE CATALUÑA

CUADERNOS

DE ESTUDIO Y CULTURA

Núm. 5

Novembre 1995

**EN TORNO A LA OBRA
DE ÁNGEL CRESPO**

20 de Diciembre de 1994

Universitat Central de Barcelona

Aula Magna

ASSOCIACIÓ COL·LEGIAL D'ESCRITORS DE CATALUNYA

A·C·E·C

ASOCIACIÓN COLEGIAL DE ESCRITORES DE CATALUÑA

Primera edició: Novembre de 1995
Tiratge: 500 exemplars
Edita: Associació Col·legial d'Escriptors de Catalunya
Carrer de la Canuda, 6 - 08002 Barcelona
Disseny i composició: Infografia Selecta, Barcelona
Impressió: Graphic Expres, Barcelona



SUMARIO

Presentación

José Luis Giménez-Frontín _____ 9

La pluralidad intelectual y poética de Ángel Crespo

Josep Maria Balcells _____ 11

Plata en la Laguna

Bruna Cinti _____ 17

Ángel Crespo y las artes plásticas

José Corredor-Matheos _____ 21

Apuntes sobre las mores y las moradas de los dioses

Didier Coste _____ 25

Storia e quotidianità nel pensiero di Ángel Crespo

Bruno Rosada _____ 29

Elogi d'Ángel Crespo

Joaquim Sala-Sanahuja _____ 35

Ángel Crespo: espacio, construcción, memoria

Andrés Sánchez Robayna _____ 39

Ángel Crespo.

Bibliografía _____ 43

PRESENTACIÓN

José Luis Giménez-Frontín

Presidente de la ACEC

Hace ya meses que nuestra asociación proyectó una jornada dedicada al estudio de la obra y figura del poeta, traductor y ensayista Ángel Crespo, jornada que tuvo lugar la tarde del 20 de diciembre de 1995 en el Aula Magna de la Universitat de Barcelona con el patrocinio de la Fundación Noesis, y con la colaboración de la Universitat de Barcelona y la Residencia de Estudiantes, con la participación de los profesores Josep M^a Balcells (Universidad de León); José Corredor-Matheos (poeta y crítico); Didier Coste (Université de Pau y Presidente de la Fundación Noesis); Bruno Rosada (Università Popolare di Venezia); Joaquim Sala-Sanahuja (Universitat Autònoma de Barcelona) y Andrés Sánchez Robayna (Universidad de la Laguna).

Entonces, en las palabras inaugurales de aquella memorable sesión, tuve ocasión de subrayar que precisamente un acto cultural como aquél podía y debía interpretarse como la respuesta institucional de la ACEC a ciertas críticas públicas, que nuestra asociación había recibido por parte de algunos colegas de letras por lo que ellos consideraban nuestra falta de beligerancia en la, también según ellos, dramática batalla lingüística que estaba teniendo lugar en Cataluña. Recalqué entonces que la postura cultural de nuestra entidad podía ser mal comprendida por tirios y troyanos, pero no acusada de tibieza: por fortuna estábamos –y estamos– en situación de entender y defender la cultura como creación e investigación abiertas e intercomunicadas y, por supuesto, plurilingües. La cultura auténtica, no la manipulación realizada en su nombre, sólo podía redundar en el mutuo respeto, entendimiento y enriquecimiento de todos. Así, la obra y figura de Ángel Crespo, como la de otros muchos autores de su generación miembros de nuestra asociación, se recargaba en aquellos momentos –hoy institucionalmente superados– de una ejemplar oportunidad.

Ángel Crespo, en efecto, manchego de nacimiento, ha ejercido la docencia en departamentos de literatura comparada, entre otros países, de Italia, Holanda, Estados Unidos y Puerto Rico, siendo en la actualidad profesor emérito de la barcelonesa Universitat Pompeu Fabra; es autor de una señaladísima obra poética y ensayística, pero también de imprescindibles antologías y versiones al castellano de poetas clásicos y contemporáneos, de lengua catalana, italiana, francesa y portuguesa, entre otras.

Tampoco quisiera pasar por alto su generosa dedicación de años a los asuntos y problemas de los escritores en Cataluña desde la Junta Directiva de nuestra asociación, demostrando, también con el lenguaje de los hechos, su solidaridad profesional.

Cuadernos de estudio y cultura se honra, pues, al publicar las ponencias entonces pronunciadas, cumpliendo así el compromiso público adquirido ante todos los lectores, estudiosos, colegas y amigos de Ángel Crespo.

LA PLURALIDAD INTELLECTUAL Y POÉTICA DE ÁNGEL CRESPO

Josep Maria Balcells

Universidad de León

En el espacio de un año, la ya muy amplia bibliografía de Ángel Crespo se ha visto enriquecida con dos libros que subrayan el relieve que, desde hace varios lustros, se viene reconociendo al autor de conjuntos poéticos como *En medio del camino*, *El bosque transparente*, *El ave en su aire* y *Ocupación del fuego*. Nos referimos a *Primeras Poesías*,¹ volumen aparecido en 1993, y a la *Antología Poética*,² de 1994. En efecto: la publicación de ambos títulos resulta indicio fehaciente de que, aun cuando el poeta tiene todavía en el telar otras creaciones poéticas, su dilatada andadura literaria puede y debe calibrarse ya desde la importante significación que sin duda reviste. Y para tal fin no se podía prescindir de sus pasos creativos más lejanos, etapa que media entre 1942 y 1949, y sobre todo era necesario recopilar una nueva y abarcadora selección de sus versos que comprendiese todas sus fases literarias; que acrecentase el énfasis que merece su entera obra poética, y que, mediante el aval y la difusión de una editora *ad hoc*, alcanzase un vasto radio potencial de lectores cultos.

Así pues, dos libros en apariencia suplementarios atestiguan el valor acreditado de quien, siendo una figura extraordinaria entre los intelectuales y humanistas contemporáneos, es sobre todo un excepcional poeta de nuestro tiempo, de cuyo reconocimiento dan prueba cumplida las copiosísimas entradas bibliográficas que contiene la relación de artículos de crítica y de estudios que se ocupan de obras concretas suyas, o de su creación poética en general. Y es que la bibliografía sobre la producción literaria crespiana es una de las más nutridas de entre las que pueden confeccionarse a propósito de un poeta de la segunda mitad del siglo XX. E igualmente cabe decir de la relación de las versiones de poemas suyos (suelos, en poemarios, o en antologías) traducidos a otras lenguas, en especial la portuguesa, la francesa y la italiana.

La crítica ha advertido la coherencia profunda que, dentro de una diversidad de exploraciones, armoniza la poesía crespiana. Pero habrá que hacer ver paralelamente la coherencia de todas sus inquietudes y vertientes cotidianas y culturales, facetas variadas, pero que se imbrican entre sí, y que de manera intrínseca enlazan a su vez con los caracteres de su obra poética.

Las facetas intelectuales

Si nos centramos en su dimensión de hombre de letras, sorprende la ingente curiosidad, avidez y entrega cultural de Ángel Crespo, afanes que se manifiestan en una multiplicidad de proyectos promovidos, de tareas muy distintas realizadas, y de escrituras y registros en los que ha empleado su tiempo, su inventiva y su pluma, y por las que ha obtenido premios en diferentes países, singularmente en Italia, Portugal y España, premios que han recaído tanto sobre su obra poética como sobre sus versiones al español de la poesía de Dante y Petrarca, así como de poetas en lengua portuguesa, y en particular de Fernando Pessoa.³

Ángel Crespo ha sido colaborador asiduo, y aun promotor, de revistas de arte, sobre todo durante la década de los años sesenta, en la que su firma podía leerse a menudo en *Artes* y luego en *Forma Nueva*, dedicada al arte, arquitectura y decoración. Profesor de arte contemporáneo, desde 1967, en la Universidad de Puerto Rico en Mayagüez, ahí fundó, y dirigió por espacio de tres años, *The Art Review*, y en el curso académico 1969-1970 defendió una tesis sobre la actividad pictórica de Juan Ramón Jiménez, trabajo que le permitiría conjugar sus intereses más perentorios de entonces: la docencia e investigación sobre arte a vueltas de un escritor hacia cuya trayectoria y

hacia cuya poética se ha sentido siempre especialmente motivado. Los vínculos de Ángel Crespo con las artes se manifiestan asimismo en las ediciones de bibliófilo de sus versos, acompañados de diversas creaciones plásticas, ediciones que ya se inician en 1959, con la de *Júpiter*, y que se incrementarán cuando el poeta regrese a España definitivamente.⁴

Empero, más empeño puso todavía en la puesta en marcha de revistas literarias, dedicación en la que se mantuvo a lo largo de dos décadas, las del cincuenta y sesenta, y por cuya virtud dio cauce y fomento (*El pájaro de paja*, *Deucalión*) a valores esencialmente poéticos, amén de valerse de *Poesía de España* para aglutinar la «poesía social», para tender puentes de diálogo entre las literaturas peninsulares, y para brindar un ámbito de recepción a poetas extranjeros. Mención aparte ha de reservarse al hecho de haber fundado en 1962 la tan influyente *Revista de Cultura Brasileña*, publicación que fue decisiva para difundir la literatura de Brasil por España e Hispanoamérica, y no menos importante para la introducción del experimentalismo en la poesía española.⁵

Ángel Crespo ha sido traductor al español de la mejor tradición poética de Occidente, y no ha dejado de interesarse de manera vivísima, y no sólo como lector, sino como estudioso, por literaturas minoritarias y desatendidas, así la escrita en papiamentu, para cuyo estudio viajó a fines de los setenta varias veces a Curaçao; así la creada en aragonés; y la poesía retorromana en lenguas como la sursilvana, sutsilvana, surmirana y ladina. Ángel Crespo ha sido y es conspicuo antólogo de obras poéticas individuales, y de la poesía de amplios períodos históricos, preferentemente contemporáneos, como lo prueban paradigmáticamente sus antologías de poetas portugueses, brasileños e italianos.

Ensayista de gran lucidez en su recopilación de escritos *Poesía, invención y metafísica* (1970), sus

originalísimas reflexiones sobre estética y poesía se agrupan en *Las cenizas de la flor* (1987). Como filólogo, Ángel Crespo ha aceptado muchos retos en diferentes campos de la disciplina, entre los que sobresalen diversas ediciones. Sirvan como ejemplo las ediciones críticas de *El moro expósito*, del Duque de Rivas (1983), y de *Animal de fondo* (1980), de Juan Ramón Jiménez, de quien reconstruyó osadamente su libro inédito *Guerra en España* (1985).

Asimismo, quien un día cambió sus bártulos de abogado por las tareas de profesor de literatura, encontró su más idóneo magisterio en el complejo universo de la literatura comparada, cuya cátedra en Mayagüez comenzó a desempeñar desde 1971, y a fe que cuesta mucho concebir un maestro más pertinente para dicha materia, cuya docencia ha situado en distintas Universidades del mundo, entre ellas las de Venecia, Leiden (Holanda), Seattle (Washington), Barcelona y «Pompeu Fabra», también en la Ciudad Condal, en un punto difícilmente accesible.

Los ciclos creativos

Anteriormente adelantábamos que las diversificadas instancias humanas y culturales de Ángel Crespo se conjugan con su creación poética. Ahora toca considerar que en la actividad literaria crespiana se imbrican dos búsquedas, una ancilar y otra fundamental. La primera es la del hombre que lee, traduce, antologa, estudia, edita, investiga, enseña. La segunda es la del hombre que, nutrido por los saberes logrados, pone tales medios al servicio de su búsqueda más sustantiva, de una búsqueda de la trascendencia para la palabra poética y desde la palabra poética, búsqueda que, a la vez que crea un mundo lírico con motivos de inspiración variadísimo, en el fondo se

deja sintetizar en un único tema, justamente el del complejo universo de la palabra poética, y de la propia voz de Crespo como poeta.

A través de un análisis demorado de su poesía, nosotros establecimos períodos sucesivos en esta búsqueda, períodos que denominábamos «salvaciones»,⁶ ya que el fin último que el autor trata de obtener radica en que su obra, necesariamente creada en espacios y tiempos concretos, se libere justamente de la rémora de los lugares y los días, y se eleve a la altura debida para merecer el valor permanente de la posteridad. El concepto «salvaciones» no lo referíamos al período más temprano de su poesía, y que se corresponde con los versos, a menudo postistas, de la segunda mitad de los cuarenta, esto es a su fase de protohistoria poética, sino a los ciclos de su historia creadora propiamente dicha, esto es a la lírica cuyo primer poemario apareció en 1950: *Una lengua emerge*. No obstante, la inscripción del numen de Crespo en la creatividad del postismo, que simultaneó con logros en otros retos poéticos, resulta indicio de una querencia hacia las vanguardias que late en su poética desde sus orígenes.

La salvación primera comprendería desde *Una lengua emerge* hasta *No sé cómo decirlo*, poemario de 1965 con textos creados entre 1962 y 1964. Abarca esta etapa alrededor de quince años, y la jalonan hasta doce libros de poesía. La estética que preside este período fue la del realismo «mágico», ya que las cosas y el entorno que se refiere en los poemas se plasman transidos por el misterio. En el lenguaje de aquella hora se perciben destellos de cariz surrealista y elementos vinculables al postismo insertados en un habla poética de voces y de expresiones cotidianas que, sin embargo, se entrecruzan hacia esferas de simbolización. La precoz apertura de Crespo al símbolo constituye uno de los parámetros que distingue su obra entre la de los poetas que se

dieron a conocer en los cincuenta.

Los temas inspiradores de estos tres lustros fueron variados, como lo atestiguan los artísticos, preferentemente pictóricos (*La Pintura, Oda a Nanda Papiri*), los astrológicos (*Júpiter*), los registros de «compromiso» (*Suma y sigue*, en especial), y otros que remiten a la tradición literaria más acrisolada. Empero, han de ser destacados convenientemente tanto el de la lengua poética como el de la naturaleza.

El primero aflora incluso en los títulos de los poemarios que abren y cierran, respectivamente, toda la fase. El de la poética y su propia poética es pretexto de fondo que permanece a lo largo de las tres etapas. El de la naturaleza interpretada desde el perimundo del campo es característico de sus versos durante la década del cincuenta. A Crespo le cabe la primacía en el viraje hacia el orbe de la naturaleza que se experimentó en aquellos años. Repárese, por ejemplo, en la tempranísima fecha de edición de *Quedan señales* (1952). Esta veta, en la que abundaría tras el paréntesis de *La Pintura* (1955), se potenció también merced al concurso de otros autores.

La segunda salvación da principio en *Docena florentina* (1965) y se expande hasta *Colección de climas*, publicado en 1978, pero con poemas datados desde 1975 y hasta dicho 1978. Esta singlatura sobrepasa, pues, la docena de años, y se orienta desde el principio hacia un hondo culturalismo humanístico. Las formas del decir lírico crespiano en esta etapa conservan rasgos de la precedente, pero una precisión que progresa hacia la máxima concisión se va imponiendo desde *Docena florentina*, tras las dudas poéticas de las que se había dejado constancia en el título *No sé cómo decirlo*. A la par, en esta fase se practican técnicas de gran modernidad junto a otras de honda raigambre popular en distintos libros, como lo ilustran los procedi-

mientos palimpsésticos de *Docena florentina*; las canciones de tipo tradicional que se configuran en *Claro:oscuro*; y la cristalización de poemas en prosa y aforismos.

La temática de este segundo rumbo es muy diversa, toda vez que ahí convergen composiciones en las que se contrastan continentes, meridianos, países, horizontes climáticos y paisajísticos, culturas, artistas, así como presencias y remembranzas. Obra inaugural de este ciclo fue *Docena florentina*, libro creado en 1965 y que se publicó el año siguiente, al igual que *Arde el mar*, de Pere Gimferrer. Si en la década anterior había Crespo impulsado la poetización de la naturaleza como universo complejo, ahora se situará también en el foco de irradiación del culturalismo, aun cuando el suyo sea un humanismo profundo que difiere del esteticismo cosmopolita de algunos «novísimos».

La tercera salvación arranca de *Donde no corre el aire*, editado en 1981, y se desarrolla durante la entera década de los ochenta, al término de la cual ve la luz *Ocupación del fuego* (1990). Hasta ese momento, la referida fase ya sumaría dos quinquenios de creación lírica, una creación que puede calificarse como «espiritualismo trascendental», ya que en ella se adentra aún más el poeta por los senderos inmateriales que representan la trascendencia. La intensificación de la mitografía simbólica es el medio primordial de inmersión poetosófica de esta fase, en la que la lengua literaria del autor secunda modulaciones que lo identifican, pero en la que asimismo se compusieron dos obras en las que son palmarios un virtuoso dominio de la métrica canónica, en homenaje a la deuda contraída con poetas relevantes (*Parnaso confidencial*), y un no menos virtuoso empleo de recursos retóricos que contrapuntean la sutilización de la lírica (*Ocupación del fuego*).

Si el tránsito de la primera a la segunda salvación se produjo a través de una crisis que el escritor dejó indicada en el título *No sé cómo decirlo*, del paso crítico a la tercera es sintomático nuevamente un título, *Donde no corre el aire*. Crespo superó una encrucijada en virtud del humanismo, y la segunda en virtud de sus averiguaciones en los adentros de la trascendentalidad. En esta etapa adquiere un relieve incomparable la temática que concierne a la poesía y a su voz poética personal, una voz nacida de él, pero que lo trascenderá. La vida esencial a que ya asiste su verbo, en vida del poeta, así como la que le espera *in morte* en asimetría con el hombre que la creó, es el pretexto contemplativo que representa, formulado en símbolos como el ave, la luz, el aire y el fuego, la médula de la tercera salvación, la de la temporalidad por la palabra.

Perfiles de una poética

A tenor de la ingente y densa diversificación intelectual arriba descrita, Ángel Crespo ha puesto todos los medios de cualquier signo de que ha sido capaz, y sobre la base inamovible de su titánico esfuerzo diario, en una de las entregas a la poesía más imponentes de que tenemos noticia, entrega

cuya meta de dignidad poética y sobrevivencia atisbamos ya tras las etapas recorridas.

Precisamente por haberse valido de cuantos medios enriquecedores lo podían acercar a la meta que antes señalábamos, en su obra se deja sentir el poso acrisolado de esa complejísima gama de virtualidades que, en síntesis, se conceptúa como «tradicición», y se deja sentir igualmente la osadía fecunda de las vanguardias desde su lejana atracción hacia el positismo. En coherencia con tal conciliación de medios, en su poética ha latido una visión realista de la que tampoco estuvo ausente la contrafaz del misterio, pero latió y late sobremanera un palpito más hondo y permanente, el de una intuición simbolista que, merced a una peregrinación esotérica, progresa desde la alquimia poética de los símbolos, siempre en pos de una iluminación desconocida que el poeta vive obsesionado por conocer.

Por ende, la obra poética de Ángel Crespo no debería calificarse como poesía del conocimiento, sino por el contrario como acaso la más impresionante poesía del desconocimiento que se ha creado en nuestra edad, un desconocimiento alimentado, sin embargo, de sabidurías literarias y metafísicas que es condición *sine qua non* para que su voz se aproxime a la vinculación indeleble con lo absoluto.

NOTAS

1. Ángel Crespo. *Primeras poesías* (1942-1949). Edición de José María Balcells. Ciudad Real: Diputación, 1993.
2. Ángel Crespo. *Antología Poética*. Edición de Arturo Ramoneda. Madrid: Alianza, 1994.
3. Entre tales galardones, merecen ser especialmente consignados el que recibió del Ministerio Italiano degli Esteri por su traducción de la *Comedia* de Dante, al que seguiría la medalla de oro al dantismo con que iba a distinguirle la ciudad de Florencia, a propuesta de la Società Dantesca Italiana; el Nacional de Traducción que en 1984 le concede el Ministerio de Cultura Español, por su recreador traslado del *Canzoniere*, de Petrarca; el de Poesía castellana Ciutat de Barcelona que recoge en 1985, año en que la Presidencia de la República Portuguesa le impone el grado e insignias de la Orden del Infante Don Henrique, en reconocimiento a sus trabajos sobre la literatura de Portugal, y en particular en torno a Pessoa; nuevamente en 1993 logra el Nacional de Traducción pero esta vez por todo el conjunto de su labor traductora; y en 1994 el Internazionale di Poesia Eugenio Montale.
4. Crespo es uno de los poetas actuales que cuenta con más ediciones de bibliófilo, con las que ha llegado a montarse, en diciembre de 1994, una exposición en Barcelona.
5. A fines de 1950 aparecía el primer número de *El pájaro de paja*, cuya última salida se produjo en mayo de 1956. En marzo de 1951 ve la luz *Deucalión*, que dejó de estamparse en 1953. Con Gabino Alejandro Carriedo funda Crespo en 1959 *Poesía de España*, que imprimió nueve números, dejando de publicarse en 1963. Crespo fundó y dirigió la *Revista de Cultura Brasileña* por espacio de ocho años, hasta 1969, los dos últimos ya desde Puerto Rico.
6. Cf. «Etapas poéticas y postismo de Ángel Crespo». *Alacena de deseos* (Universidad Popular de Alcázar de San Juan), 17 (Cuarto Trimestre, 1987): 16-22; *Poesía y Poética de Ángel Crespo*. Palma de Mallorca: Prensa Universitaria, 1990, 19 y ss.; y «Las salvaciones líricas de Ángel Crespo», en *Proyección y contraproyecto en la poesía española contemporánea*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 1991, 93 y ss.

PLATA EN LA LAGUNA

Bruna Cinti

Università di Venezia
Ca' Foscari

La cálida acogida que el público veneciano manifiesta a Ángel Crespo acudiendo a las frecuentes conferencias que se dan sobre su poesía y el hecho de que Venecia, en la persona de su alcalde, quiso honrarle (por sus méritos de mediación de la cultura italiana y específicamente veneciana) con España, confiriéndole las «llaves de la ciudad», nos han animado a recoger los poemas que sobre Venecia Crespo compuso y que se hallaban dispersados a lo largo de su extensa obra.

Salió una bonita publicación titulada *Argento sulla laguna*, editada por Piovan, Abano Terme, 1990: tiene una pormenorizada biografía del poeta al cuidado de Mario Ancona y una introducción a los poemas venecianos al cuidado de la que suscribe, la cual es también la traductora al italiano de una antología de 105 poemas y de los mismos que siguen a la introducción.

Es interesante notar cómo el tema veneciano se halla ya en obras como *En medio del camino*, publicada en 1971, que recoge poemas desde 1956; al leerlos nos damos cuenta de que en este tema veneciano cabe ya el núcleo central que forma la base de la poesía crespiana, es decir el de la final armonía de los elementos contrarios.

La armonía y el acorde entre las cosas conseguidos a través de la contraposición y la conciliación de los elementos antitéticos, se vislumbra ya en un poema de aquella fecha que se titula *Laguna de Venecia*: los encontramos precisamente en estos espacios lagunares, y con la connotación de una airosa, sutil ironía.

De todo el paisaje de la isla de Torcello el poeta coge tan solo los elementos contrarios y los unifica en una visión superior: prueba las uvas de aquel breve campo «uvas redondas como el mundo» y cuyo aroma, junto al añejo limo de la laguna, «es premio y castigo»; el ambiente está compuesto por «ruinas y

primaveras» y él se halla en una actitud de «sorda intimidad» siendo al mismo tiempo «cortés amigo»; «ángeles y demonios» (que realísticamente corresponden a los decorados musivos de la célebre basílica románica de Santa Maria Assunta, allí en la isla) le dan vueltas alrededor.

Este poema, que encabeza la serie veneciana, tiene, por lo tanto, además de merecer apreciaciones artísticas, un valor documental, dada la precocidad de la fecha y debido a la importancia que el tema de la armonía de los contrarios llegará a tener en la poesía de Crespo, el cual irá desarrollando su concepto a través de variaciones y ahondamientos.

Otro tema importante que Crespo irá desarrollando y variando en sus versos germina de la filosofía platónica, tan rica en símbolos y capacidad de sugestión para los poetas. Encontramos este tema precozmente; es en el que se inspira un precioso poema del libro susomencionado *En medio del camino*, y se titula *Barroco Veneciano*. Se trata de un homenaje altísimo, de cuño platónico, que el poeta rinde a la arquitectura de Longhena, en particular a las cúpulas de la Iglesia de Santa Maria della Salute.

Estas cúpulas (que son una evidente sinécdoque de todo el pétreo 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 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 facultad demiúrgica, mediadora entre el mundo de lo absoluto y este nuestro mundo limitado de las apariencias.

A la obra maestra de Longhena, Crespo ha brindado el supremo reconocimiento. Pero la idea de Venecia mediadora entre la tierra y el cielo sigue inspirando

otras composiciones de esta colección poética.

Es la misma naturaleza veneciana en vilo entre dos elementos, agua y aire, la que ofrece al poeta acicate imaginativo en el campo de la misma inspiración platónica (*Entre el agua y el aire* es el título de otro poema que ahora queremos recordar).

La laguna veneciana parece extenderse sin obstáculos hacia los más lejanos confines y en ella suben a flote verdes sequios aparentando lamer el cielo; esta naturaleza, decíamos, es la que sugiere a nuestro poeta la imagen de una laguna mediadora entre cielo y tierra.

Entre el agua y el aire, precisamente, el poeta vio una verde pradera suspendida, la divisó como lugar de milagro, ni toda de la tierra ni toda del cielo, sino una zona intermedia que parece brindar la paz de los sentidos y del espíritu y en la cual quisiera proceder sin cansarse nunca y sin deseo de elevarse ulteriormente.

Quedando aún en el mismo campo de inspiración, nos damos cuenta de que Crespo aprieta aún más la fuerza de esta imagen de zona excepcional, en vilo entre cielo y tierra, partícipe en el uno y en la otra, cuando leemos una hermosa prosa rítmica titulada *Reflejos de hojas*: se refiere al elemento acuático veneciano, el del Canal Grande que refleja – en este caso – los árboles de la ribera de San Samuele (donde el poeta vivió muchos meses).

El agua y la flora reflejada en ella reciben ahora el raro don de transmitir en aquellos reflejos alguna fulguración de lo absoluto.

Ahora son las luces, los colores, los reflejos, los tonos vivaces o lánguidos de la ciudad los que llaman emotivamente al poeta quedando como punto de referencia natural de la realidad veneciana: pero se trata de una realidad que rebota de inmediato en la del arte: Venecia, nos dice Crespo, es una ciudad cuya realidad está ya transfigurada en arte.

Mientras la contempla, se da cuenta de que es quizás el color de la plata el que le choca y emociona más, porque es el que resume todos los demás colores que se esfuman poquito a poco con la puesta del sol. Es esta plata contemplada la que confiere el título al libro y constituye la mágica vibración de color que parece bajar a la ciudad desde los lienzos de sus artistas (véase la hermosa prosa rítmica *Plata en la laguna*).

Así *Riva degli Schiavoni*, en el mismo plano de transfiguración, nos brinda el «cuadro de un cuadro»: la ribera susodicha no pertenece a Venecia, sino a una «meta-Venecia», ya que el poeta considera la realidad veneciana ya pasada al mundo del arte.

Para quedar en el campo del arte figurativo, donde en particular Crespo es un gran entendedor, he aquí el poema titulado *El fondo de un canal*, que es un gran cuadro de «pintura negra», género que en España ha brindado obras maestras, como todo el mundo sabe: para no ir tan lejos en el tiempo, recordemos entre los modernos a Solana.

Venecia, la contemplada, nos aparece en esta antología multiforme, polifacética, por mitad real e irreal: el poeta la coge en visiones de ensueño, a veces de sueño hipnótico, pesado, como el que expresa la emoción que le da el pasar de las masas nocturnas de los barcos que salen de la cerrada cuenca lagunar del centro veneciano hacia la mar abierta.

La visión ensoñadora empieza –en el poema *Naves nocturnas*– por el ondear del farol en el mástil del buque que procede lentamente debido al peligro de los bajíos: la lumbre del farol parece que aumenta la obscuridad y no que la disminuye, aclarándola. Esta lumbre –dice el poeta– «quema la noche», es decir la consume ardiendo en el sentido de que dura hasta que dura la obscuridad. El paso de estas naves

«agobia la noche», la llena de su obstinado afán hacia una meta lejana: el poeta capta este afán que se extiende en los espacios del aire. Cierta sensación de hipnosis se establece a través de connotaciones particulares como –por ejemplo– la de la imagen abrumadora de las masas de las naves en la noche, definidas «astros de sombra», «montes caminantes». El oxímoron repetido insiste en la creación de absurdos referidos a aquellas masas que parecen un concentrado de voluntad aplastante, y que proceden con navegación lenta e irreal de movimientos en la inmovilidad.

Afín a este poema, en el sentido de que su inspiración es onírica o pictórico-onírica, es la visión de Venecia recorrida por un caballo. Como en los sueños, aquí recibimos la impresión de un ambiente vacío e inmóvil, una ciudad deshabitada, espectral, en la que pasa la carrera de un caballo lleno de luz, fantástico, que contradice su propio trote a través de la compostura de sus movimientos que aparecen parados como en un lienzo.

La estructura de la composición, falta de puntuación y quebrada por frecuentes *enjambements*, junto con la impresión de dinamismo e inmovilidad que caracterizan la carrera de este caballo, sugiere una afinidad con el efecto que produce la técnica del *collage*.

Otras visiones de ensueño son las de los recuerdos de Venecia, lábiles recuerdos de caras conocidas que parecen pasar en los espejos del café Florian por virtud de una luz que es toda interior.

Al comparecer el elemento suprasensible en el ámbito veneciano, cotidiano, casi casero, se establece un proceso de sublimación que aparenta estar perfectamenteavenido con la realidad ciudadana.

Aparecen voces, ademanes, miradas de parte de fantasmales personajes que aquí vivieron, o bien que llegaron a ser afamados a través de la historia o de la

leyenda (*Aparición de Casanova, Campo San Giovanni e Paolo*), o bien que se confundieron con la anonimia.

Los nobles palacios desiertos repercuten ecos confusos entre el chapoteo de las aguas y el deslizarse mullido de pasos en salones vacíos, al parecer, pero que están poblados de moradores invisibles (*Palacios desiertos, Visitantes de sueño*). Una Venecia ambigua es también la que presenta espacios a lo suprasensible mezclado con el ambiente trillado y soso de los turistas superficiales (*Los ojos de Marín Faliero*).

Venecia es también una ciudad viva, alegre y nos aparece en *Gaviotas de Dorsoduro* cogida en el espacio de las alas de las gaviotas en vuelo, las cuales

reflejan los mármoles espejados por las olas: movimiento, luz, color, campanadas y chillidos en el cielo: todo responde a una visión doble, entre reverberos, de una Venecia extraordinariamente luminosa y dinámica.

Con que, una Venecia multiforme, onírica, soñada, suspendida entre realidad e irrealidad, una Venecia fluida, metafísica, romántica e irónica, pintoresca e hipnótica. Símbolo de armonía de contrarios, esencia mítica, eslabón entre el mundo limitado de las apariencias y el de lo absoluto, mediadora entre cielo y tierra, cuadro de un cuadro. Venecia ha sido para el poeta Ángel Crespo, Anteo novel después de tantos años de destierro, el lugar donde él dice que hubiera encontrado una «patria posible».

ÁNGEL CRESPO Y LAS ARTES PLÁSTICAS

José Corredor-Matheos

Situémonos en 1948, en la galería de arte Buchholz, de Madrid. Entre cuadros y dibujos de pintores como Vázquez Díaz, Redondela y Francisco Sanjosé, y de poetas –con este nombre eran presentados– como Camilo José Cela y Carlos Edmundo de Ory, el joven poeta Ángel Crespo –organizador con Ory de dicha exposición– hace unas declaraciones a Francisco García Pavón, con la rotundidad de la juventud: «Es ficticia la separación de poesía y pintura. Ambas suelen ser lo mismo. La poesía diseña con elementos plásticos».

Eran los tiempos del postismo, aquel movimiento vanguardista, de raíz surreal, con elementos muy propios del espíritu castellano, en el que participa Ángel Crespo activamente. Es importante subrayar lo que suponía entonces un arte como aquél, totalmente subversivo en lo estético –con las connotaciones imaginables–, que se oponía a la poesía y la pintura retóricas, academizantes, que privaban desde el triunfo del Alzamiento. Nuestro homenajeado, poeta ante todo, entiende y extiende la poesía a un ámbito tan próximo, que puede llegarse a confundirse con él, como el de la plástica, y su inclinación natural es el independiente y rebelde que invoca la imaginación y la libertad expresiva.

Su actividad como crítico de arte se inicia en 1945, en la revista *La Hora*, de Madrid. Cuando funda las revistas de poesía *Deucalión* (1951-1953) y *El pájaro de paja* (1950-1954), esta última con Gabino Alejandro Carriedo y Federico Muelas, invita a pintores y dibujantes a que colaboren para ilustrar los números. Junto a Chicharro encontramos los nombres de Rafael Alberti, Benjamín Palencia, Antonio Saura, Ángel Ferrant, Francisco Nieva, Rafael Zabaleta... El arte tiene también reflejo en su poesía. Aparte la atención al paisaje y la plasticidad en la expresión literaria, deja testimonios directos: ahí están el poema *La Pintura*, de 1955, y en 1959, para

referirme a aquellos años, la *Oda a Nanda Papiri*, con ilustraciones de esta artista italiana. Desde el último año citado dirigirá durante dos temporadas la Sala Abril de Madrid, donde exponen por primera vez, por ejemplo, José María Iglesias, Jorge Castillo y los portugueses Júlio Resende y António Quadros (vemos también desde el principio que su interés por la cultura portuguesa es doble: tanto por su poesía como por sus artes plásticas).

La década de los sesenta –y en este caso creo que la división temporal no es arbitraria– introduce cierta normalización cultural. Precaria, desde luego, en cuanto a medios, y a contrapelo de las instancias oficiales, pero con una conciencia más clara de lo que se pretende y cohesión por parte de los agentes creativos en los distintos ámbitos. Aquellos que han ido operando en las catacumbas empiezan a introducirse donde pueden –es la consigna generalizada–: y pueden, sobre todo, en plataformas privadas y algunas semipúblicas. Ángel Crespo, por ejemplo, dirige entre 1962 y 1964 la Sala de Arte del Círculo de Bellas Artes de Madrid.

Su dedicación a las artes plásticas es entonces muy intensa. En el bienio 1966-1967, como redactor jefe de la revista de arte y arquitectura *Forma Nueva*, también de Madrid, *Revista de Cultura Brasileña* (1962-1970), y en esos mismos años organiza en las salas de exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes exposiciones individuales de algunos artistas destacados del momento y una colectiva dedicada al «Arte Objetivo», en la que están representados Sempere, Rueda, Torner, Teixidor, Iturralde y otros destacados representantes de la construcción geométrica. Y esto ha de hacernos pensar en la amplitud de su criterio. Si pudimos creer al principio que se inclinaba por un arte expresivo, más abocado directamente al misterio, comprobamos que lo sabe advertir también en vías muy distin-

tas, como aquellas que establecen una organización formal más racionalizada.

En 1967 se produce un cambio importante en la vida y la obra de Ángel Crespo. Su partida de España y la instalación por largo tiempo en Puerto Rico –con estancias en diversos países de Europa y Norteamérica– implican una modificación en sus relaciones con las artes plásticas. Profesionalmente, su actividad se centra más. De su actividad en la Universidad de Mayagüez es revelador que la inicie como profesor de arte contemporáneo. Este puesto, que mantendrá hasta 1973, le permitirá mantener una relación muy estrecha con artistas plásticos. Así, en 1968 organiza una exposición de Gráfica Española Contemporánea, a la que seguirán, entre otras, las dedicadas al Arte Objetivo, Exposición Internacional de Dibujo, Picasso, Augusto Puig y de artistas estadounidenses tan importantes como Frank Stella y Lichtenstein (a este último y el «pop art» les dedica un libro en 1970).

No es fácil resumir aquí esta actividad múltiple, que se incrementa dejando mayor número de testimonios escritos según progresa su aproximación a España: es decir, según se hacen más frecuentes sus viajes. Y conviene hacer notar que esta entrada o reencuentro se produce primero en Barcelona y con Barcelona, por lo que tenemos que felicitarlos. No ha de sorprendernos que, incluso antes de que venga a vivir entre nosotros, aumente el número de textos sobre artistas catalanes. Artículos y también presentaciones de catálogos, como los de Perejau-me, Guinovart, Maria Girona, Toni Vidal, Romà Vallés o Ràfols Casamada.

Ya me he referido a la huella que ha dejado en su poesía este interés por el arte –ese arte, distinto, que en 1948 parecía a nuestro poeta y crítico, lo mismo. Interés semejante descubre él en Juan Ramón Jiménez: «Fijémonos en los colores del poema –oro,

amarillo, verde– y en que estos colores se unen a otros que son inefables», escribe en 1974 en su libro *Juan Ramón Jiménez y la pintura*. A menudo Juan Ramón nos ofrece una visualización que, como escribe el poeta manchego, «refleja sin lugar a dudas el mundo gráfico del “art nouveau”». Un mundo concreto que corresponde a un momento concreto, en un proceso que nos describe Crespo en estudio que demuestra cómo «la sensibilidad de Juan Ramón se fue adaptando a partir del romanticismo a varias de las escuelas predominantes en la Europa de su tiempo, sin excluir las representadas por el arte abstracto, a las que su pensamiento crítico volvió (casi) siempre la espalda».

Por su parte, en tiempos distintos, en sentidos opuestos Ángel –llamémosle también por su nombre de pila– no volvió en ningún momento la espalda al arte figurativo. En sus libros sobre temas artísticos, artículos y textos de presentación, como en su misma poesía –ha dedicado también poemas a Velázquez, Miguel Ángel, Picasso y Tàpies, por citar algunos

grandes nombres–, observamos objetividad y rigor, junto al entusiasmo necesario para el comentario crítico, así como unos criterios que he calificado ya de amplios, de abiertos. Y ha de satisfacernos –algo tendrá que ver en ello el que eligiera Barcelona como lugar de residencia al volver a España– que desde el principio dedicó especial atención al arte catalán. De él escribió en 1963, en respuesta a un cuestionario publicado en un número monográfico dedicado a Cataluña por la revista *Suma y Sigue del Arte Contemporáneo*, que «lo importante de Cataluña (...) ha sido la creación de un ambiente propicio a la discusión y, en consecuencia al progreso del arte». Y añade «Creo, en resumen, que lo que más caracteriza al arte catalán de nuestro siglo son el espíritu investigador y la apertura a todas las tendencias del arte contemporáneo, pero especialmente la “continuidad” con que estos fenómenos vienen produciéndose».

Aquí estamos, con él, aguardando sus lúcidos comentarios a los frutos de esta continuidad.

APUNTES SOBRE LAS MORES Y LAS MORADAS DE LOS DIOSES

Didier Coste

*Université de Pau
y Fundación Noesis*

Cerrando los ojos de la memoria superficial (memoria literal de los textos, no tengo), olvidándome de todo lo impreso, de la memoria mecánica y colectiva que pertenece a la galaxia Gutenberg y a la galaxia Shannon-MacLuhan, ¿qué me queda de la poesía de Ángel Crespo? ¿qué fragmentos, qué versos, qué frases sueltas vuelven con insistencia? ¿qué tonos de voz se inscriben a su vez, con una decisión y una exigencia inesperadas, en mi propia práctica poética, como por un necesario despiste?

Algo como: «pero ¿qué dios? ¿qué diosa?». Algo como «el pájaro oculto de la tarde», algo como «quizás desnuda».

Entrevisiones, fenómenos efímeros en el tiempo de su manifestación, pero, por lo menos duraderos si no perennes en su sedimentación mnemónica; también un secreto, una duda, un velo (no simbolista – transparente–) que, en lugar de oscurecer, tapar u obliterar la visión del mundo real vivido, le da forma palpable y acariable, como un vaciado en escayola del universo personal e interpersonal.

Las aparentes diferencias subrayadas por Arturo Ramoneda en su Introducción a la última antología poética de Ángel Crespo entre una «filiación realista» inicial y una «línea metafísica y esotérica» más reciente, resueltas, según nuestro colega, por la coherencia de «un desarrollo en el que están siempre presentes las cuestiones centrales de la modernidad», estas diferencias, a mi parecer, son mucho menos importantes y representativas de la propia diversidad de la obra de Crespo que la coherencia interrogativa de su voz poética a lo largo de más de cincuenta años de producción.

Todos sabemos que la presencia de interrogantes en un texto literario o de cualquier otra índole (político, pedagógico, etc.) no garantiza que el locutor haga «en realidad» preguntas, es decir que se dirija a alguien para saber algo que ignore o confirmar algo

que dude. No se trata, por lo tanto, del aspecto pragmático e informativo de la interrogación, sino de su aspecto retórico. La interrogación, por retórica que sea, en el mal sentido vulgar de la palabra, como cuando uno acaba las frases de una conversación por: «¿verdad?», «¿no crees?» o «¿me dirás tú?», abre en el flujo asertórico y apodíctico del discurso cotidiano, bien sea narrativo o descriptivo, un espacio donde se hacen pertinentes la voz del otro y la otredad de la propia voz.

Por su modo nato de enunciación, el discurso poético o lírico (lo que, a mi entender son una sola y misma cosa) es el discurso que requiere otra voz, que se funda en la posibilidad de una voz otra, distinta de la del enunciadore, sin poder nunca integrarla, asimilarla, digerir y anularla. No se puede confundir con el relato, por lo menos en la inmensa mayoría de sus realizaciones a partir de su transmisión escrita e impresa, habitualmente en prosa; la narrativa se dirige a un lector mudo o callado hasta el final (el debate, si hay uno, tendrá lugar fuera de sesión). Tampoco se puede confundir el discurso poético con el texto teatral: este último dicta las réplicas y no admite interrupción ni improvisación por parte de terceros; en este sentido, su dialogismo es puramente formal. Al contrario, con o sin interrogantes, el texto poético es el que carece de cuerpo hasta que no intervenga y se intrometa una voz ajena a la de su emisor. El texto lírico es un texto acompañado, del cual no se puede decir: «más vale solo», porque lo que figura y alberga es precisamente la ausencia de la voz otra que lo dirá, diciéndole, sin que llegue a saberlo el poeta: «soy la voz que has suscitado».

En el segundo de los *Sonetos a la Virgen* (1942-1944), el segundo cuarteto (p. 56) acaba con esta frase: «Yo me levanto / y un verso soy que boga a toda vela.» Y los dos tercetos son interrogativos en su totalidad, empezando por «¿Tú ves que soy así?

¿Crees que he llegado / al borde del camino, ya sin miedo?» El discurso auténticamente poético, lírico, cuyo sujeto es, supuestamente, el «yo poético», no se puede autocertificar; en el mismo momento en que se afirma, se yergue, se erige, el verso solicita descaradamente que alguien, la segunda persona, lo confirme en su ser, lo sitúe en el espacio y en el tiempo que pretende crear, que «el otro» le diga hasta dónde ha llegado. En la lírica la segunda persona es siempre primera por jerarquía, si bien su posición en el mero orden del enunciado es sumamente variable.

Dando un tremendo salto del ejercicio del dieciseisañero a la dicción elegante y reposada del poeta actual, llegamos al soneto de endecasílabos blancos titulado *Vuelos*, 3 (A, 215);

Pues ver cómo del suelo se alza el ave
y, en vez de huir, se torna torbellino
que en su gloria fugaz se manifiesta

para acabar a impulsos del asombro
que se causa y suscita, ¿no es acaso
enmienda de entusiasmos? ¿No es un dios?

Por cierto toda la técnica, entonces laboriosa, ahora soberana, y la temática, entonces vagamente erótica, ahora estéticamente metafísica o metafísicamente estética, todo parece cambiado, menos un detalle esencial: la doble y simultánea afirmación de la belleza (del mundo real y del verso que a él se quiere asemejar) sigue reclinándose y apoyándose sobre una pregunta dirigida a una entidad no copresente, a una voz por ahora no oída ni simulada. La mayor diferencia es la menos visible: el yo poético, metafóricamente encarnado en el verso-alondra, extiende el campo de su interrogación retórica de su propia existencia o a la naturaleza de la entidad interrogada. Ya no ruega tan solo: «Dime si soy yo,

dime que crees que», sino también: «Dime qué eres tú, dime si eres lo que creo que eres». Pessoa dice en algún sitio que conocer a Dios es ofenderle. Crespo conoce a Pessoa pero respeta a los dioses. Su activo desconocimiento de ellos es, al fin y al cabo, lo único que les permite manifestarse en calidad de entes necesarios, porque nunca escritos ni descritos, nunca acabados de firmar.

Ángel Crespo se toma todas las libertades con el verso métrico: desde la libertad de continuar con exigente y austera fidelidad la tradición, hasta la de su presentación pública vestido de prosa. La prosa, hoy en día, es el tejano del discurso literario, como la poesía (el verso) pudo serlo en otras épocas de nuestra historia, o la gabardina en las películas policíacas. Te pones unos pantalones vaqueros y siempre (casi siempre) quedas bien: reparando el climatizador, en las aulas de la universidad y en el salón ovalado de la Casa Blanca. Pero el disfraz uniforme no engaña a nadie. De hecho, a la hora de probar el estatuto social o el rango intelectual, el poder adquisitivo o de atracción amorosa, el tejano permite ciertas sutilezas de distinción e innumerables matices de implicación que otras prendas no refrendan. En otras palabras, las licencias de Crespo con el verso y su bandada, la estrofa, nunca son libertinaje, fruto de la negligencia, sino marcas de una confianza recíproca, construida a lo largo de un camino paralelo a sí mismo, no de una torcida complicidad. En vez de huir, el verso se torna torbellino y define un centro hueco. Vértice y vórtice, alta mar y alta torre. Mi «Vox» preferido llama «cacofonía» a la poesía: «En prosa deben evitarse las consonancias o asonancias». La voz poética es la que, en vez de conformarse con el flujo mecánico del decir, va y viene, desdibujando el contorno, imitado del tiempo vital, de la semejanza. Como la alondra, otra vez «con su aleteo haciéndose a sí misma» (A, 201).

Poco me importa el lugar que puede ocupar la obra de Ángel Crespo entre los fabricados «ismos» de la poesía contemporánea española o fuera de ellos, ni tengo acostumbrado leer antologías de generaciones, lustros o decenios. No me fijé en los poemas de Crespo en la antología famosa de Castellet cuando la compré a principio de los años sesenta. Debo decir además que compré *El bosque transparente*, de un autor de cuyo nombre ni me acordaba, en la librería del Corte Inglés de la plaza de Cataluña, que probablemente lo tenía expuesto por haber sido ganador del premio «Ciutat de Barcelona» un par de años antes. Compré el volumen porque, hojeándolo, me gustaron las odas. Me lo llevé a Estados Unidos (ironía). Yo solamente veo bien los objetos transparentes: las odas, por ejemplo, las quiero de cristal. Las toco, no me tapan el mundo alrededor, materializan el aire, que es de los dioses. La trivialidad mencionada del encuentro con la obra de Ángel no vendría a cuenta si quisiera probar su «universalismo», el valor universal de la obra a través de su anclaje en la realidad cotidiana, supuestamente material, peor que basta y no interpretada: siempre interpretada de antemano por la doxa. Tampoco vendría a cuenta, si quisiera demostrar que dicha universalidad se debe a una visión etéreamente cósmica de lo mundano: el mundo de Ángel no es mundo de almas incorpóreas, sino de verso(s) que, como cualquier verso digno de su signo, pide formalmente una emisión de voz ajena para acabar de confirmar su enhiesta vitalidad (sin rectificarse, sin convertirse en objeto apropiable e intercambiable).

Tanto es así que, sin entonces haber leído sonetos de Ángel, escribí mi primer soneto para su sesenta y cinco cumpleaños, el cual fue luego publicado en francés y en la versión castellana de Pilar Gómez Bedate, en una revista ya extraviada en sucesivas mudanzas mías. Pero no le debo solamente, en este

sentido, dicho soneto sino los 185 más escritos entre el 92 y el 94. De los 15 primeros, fue el primer lector. Esta historia de voces prestadas, quiero agradecerla públicamente en la presente ocasión, pero la comunión de voces se ubica más allá de las palabras lineales de la prosa oficial e incluso en un lugar que no pertenece a la palabra en su dimensión específicamente semántica: el *locus amoenus* donde el ritmo del pensamiento coincide con su forma y se transfigura instantáneamente en *aesthesis*. Tal *locus*, nunca *topos*, puede volverse inaccesible en el espacio físico, pero el verso, que siempre retorna torbellino, se lo encomienda a la memoria que, en primer lugar dio a luz a las musas y nos sigue dando lo luminoso de la luz, el sentido del sentir.

Tal es la coherencia poética, y tan duradera que, teófila por esencia, urde el doble filo del respirar y del suspirar, y no deshilacha el tejido del tapiz sino para, más armonioso e, incansablemente efímero, recomponerlo.

Ahora, si me atreviera, acabaría—no exento de moderno barroquismo— con la siguiente prosa para des Esseintes:

La ley de los ángeles

Ángel, tal en la lontananza alondra,
prosigue con el prócer elegante
vuelo del verso que a la llama llama,
y la distrae del furor del fuego.

Terrenal es el verso y lo real
en él entero, murmura tu ángel:
Si es diosa, no lo sé —mas transparentes
son al volar sus ondeantes velos.

Por ti su dorso vela y se desvela,
por ti su torso se revela en verso
del envés a su vez inseparable.

De canto, de cantar no te detengas,
de ángeles tu red frágil no deshagas
donde dioses efímeros se huelgan.*

* Este soneto debe más de un detalle de su forma definitiva a la colaboración del poeta argentino Bernardo Schiavetta.

STORIA E QUOTIDIANITÀ NEL PENSIERO DI ÁNGEL CRESPO

Bruno Rosada

Università Popolare
di Venezia

Il pensiero poetante di Ángel Crespo esprime una visione del mondo e della vita, che si definisce a livelli diversi, da quello metafisico, e talvolta propriamente ontologico, a quello della dimensione quotidiana. Noi poniamo alle estremità della ipotetica linea di un ipotetico diagramma il senso di questi due livelli per una convenzione antica, ma ci sono altri livelli non necessariamente intermedi: c'è ad esempio anche un livello onirico di particolare rilievo: il sogno svolge nella «filosofia» di Ángel Crespo l'importante funzione di ribadire il quotidiano nel momento in cui lo altera e lo deforma, con un processo per il quale l'immagine significativa si riferisce sempre per lo più a se stessa ma a volte svela un sovrasenso prestandosi in modo particolare a operazioni ermeneutiche. Dalla dimensione onirica si diparte anche la dimensione mitica, che nella ripetizione del mito instaura il rito, che scandisce e regola la quotidianità.

La dimensione ontologica rimane tuttavia la struttura portante: la contraddizione ne rappresenta la forma più frequente, una contraddizione per lo più esente da una irenistica *Aufhebung* dialettica. «La oscuridad / se me convierte, / mientras me alumbra, / en dios. Yo la convierto / en claridad, o se transmuta / ella en luz –¿qué puedo hacer yo?– / y es un dios que no tiene nombre / todavía / mientras no es ni clara ni oscura, / pero es entonces cuando / es más un dios: ni luz ni oscuridad». (*El bosque transparente*, p. 171). In questi versi si affaccia l'eco di un pensiero antico e moderno, eracliteo ed hegeliano, che considera legati indissolubilmente tutti gli opposti, luce e tenebre, verità e menzogna, Essere e Nulla, eternità e tempo, e –per ricordare il titolo di una raccolta di Crespo– *Claro: oscuro*. La contraddizione si risolve in una sorta di *Verwindung*, un oltrepassamento che trascina con sé la contraddizione in cui s'è imbattuto senza peraltro risolverla: «Igual que el agua no conoce el agua / pero se reconoce por el fuego / –si

lo rechaza, o la convierte en niebla— / así yo, que me ignoro / a mí mismo, me acerco / a ti, que me rechazas / o —te convierto en niebla». (*Ocupación del fuego* p. 50).

È c'è un legame fra i diversi momenti: la problematica del quotidiano, che contestualizza e spesso contribuisce ad enfatizzare la problematica più propriamente metafisica, trae spunto e alimento in Crespo dalla riflessione sul Nulla. C'è il Nulla eterno e c'è il Nulla quotidiano, che appare come un Nulla atomizzato. «Si no es más que un momento nada más» (*La unidad de lo claro y de lo oscuro*, in *Ocupación del fuego* p. 62). Lievi entità di Nulla, affatto prive di consistenza, che si librano del nulla. L'inesistenza dell'esistente garantisce il senso della peraltro illusoria e dolorosa fatica del vivere. «Sólo un dios / hostil podría ser / indiferente a nuestra angustia» (ibidem). Questa specie di Nulla è ben più temibile del primo, quello assoluto e metafisico, e della sua esistenza non possiamo dubitare, se accettiamo la unità forte delle due facce della moneta: «¿Quién sería capaz de separar las dos caras de una moneda?» (*El bosque transparente*, p. 105). Che il nulla «esista» è quindi contraddizione ineliminabile, che dall'alto della sua staticità governa il divenire di questo nostro mondo sublunare: «Nada está quieto: todo / fluye, todo camina. / Fluye también y mézclate / con lo que te circunda» (*En medio del camino*, p. 40), così come contraddittoria fu la passeggiata di Diogene alla notizia dell'immobilità dell'Essere parmenideo; ma governa anche l'insondabilità dell'Assoluto, sia che venga concepito come Dio, sia che venga concepito come Essere, sia che venga concepito come Nulla, il Nulla che ti circonda come *l'aperion theion periechon*, l'Indistinto divino che ti avvolge, di Anassimandro. «La Nada: ese inmenso cajón, alacena o lago del que Dios ha exiliado todas las cosas; bosque en el que se escucha el balido de todos los pájaros

habidos y por haber» (*El bosque transparente*, p. 31). Il Nulla metafisico è concepito da Crespo come una cosa molto simile allo spazio di Newton e pare che anche per lui lo spazio sia l'organo di senso del buon Dio, il «sensorium Dei» che stabilisce un qualsiasi tipo di rapporto con le cose; tuttavia lo spazio-armario/alacena ha in sé la possibilità di una collocazione che definisce l'esistenza delle cose nella loro oggettività, perché è uno spazio provvisto di categorie, una sorta di spazio trascendentale. Ma quei «pájaros», quegli uccelli, così frequenti nella poesia di Crespo, così citati, ora perturbanti ora rasserenanti, sono o non sono frammenti di Nulla? quei frammenti di Nulla di cui si impasta la quotidianità, che si salva perché e solo perché è tuttavia sorretta da «La voluntad de perdurar / de todo lo que es frágil», anche se una lettura in senso metaforico mostra in tutta la sua evidenza che la metafora del quotidiano è una sorta di sovrasenso della storia, è la realtà in sé e per sé che si sleva. È stato detto da Manuel Mantero che gli uccelli sono un simbolo di elevazione, di spiritualità, di un viaggio, messaggeri del cielo, intermediari tra gli dei e gli uomini. Ma questa intermediazione muove del cielo verso la terra e ci porta alla riscoperta della terra. La poesia di Ángel Crespo nasce qui, in questa esigenza imprescindibile di trasmettere un messaggio metafisico, di rendere di pubblico dominio un pensiero, e all'incontro dalla impossibilità di estinguere quest'ansia metafisica. L'*incipit* di una sua delicatissima poesia, *Nieve*, «Es el momento de que Dios nos hable / apartando los copos lo mismo que cortinas», assume palesemente un significado metaforico-mitico, non tanto (o non solo) per la chiamata in causa di Dio, che in questo caso è «il fantasma che ci salva» solo perché ha la possanza dell'Assoluto, quanto per la funzione separatrice svolta da quel Dio fra entità di per sé omogenee come i fiocchi di neve, che però appaiono «inesistenze» costitutive dell'essere

e si compattano nell'immagine della «cortina», che è una sorta di velo di Maia. E la poesia prosegue elencando le contraddizioni dell'esistente: «Voz sin facciones, dejaría / un hueco entre nosotros y la nieve, / una gran pausa blanca / entre nuestras miradas y su voz» (*Nieve*, in *En medio del camino*, p. 21).

Questa sorta di *waffer* concettuale sul piano gnosologico si risolve in una varietà di registri e di strutture linguistiche, dato l'uso euristico, che Crespo fa del linguaggio. Il linguaggio è la traccia mnestica e quindi il deposito delle conoscenze dell'umanità, che complessivamente riepiloga la storia di un certo gruppo sociale, intesa come prodotto culturale. La prima condizione è data dal fatto che il linguaggio, se non si raggiunge il parlare alto, può essere causa di errore: «Ignoro cuantos pájaros / tiene mi voz» (*La voz*, in *En medio del camino*, p. 15), e altrove, in maniera più esplicita: «¿Qué nombre tiene? Todos son / falsos –los nombres–, todos / quieren uno para esconderse en él, como la luz / en lo oscuro; / no quieren / ser en nosotros lo que son» (*El bosque transparente*, p. 171). Anche il linguaggio infatti presenta livelli diversi di precisione e di verità. E Bruna Cinte acutamente suggerisce: «Il linguaggio che Crespo usa non è un linguaggio comune», e questo è vero perché il linguaggio di Crespo prescinde dalla realtà apparente e la sostituisce con una realtà che è stata definita da Florencio Martínez Ruiz «più costitutiva e più costituente».

Il soggetto di questo linguaggio si rivela come la metafonologia del fuoco, il quale, mentre agisce sulla realtà, non smette di essere linguaggio, cioè partecipa di una metalingua, come ha osservato il critico ora citato: «Sólo el fuego desvela la belleza / secreta de las cosas /, / les desnuda el espíritu». (*Celebración del fuego*, in *Ocupación del fuego*, p. 9). E il fuoco è il simbolo eracliteo dello slancio di vita ma anche

della sua intrinseca veracità: «Como el fuego, que no tiene nombre, / quema cuanto le damos sin nombrarlo» (*ivi*, p. 15), e come la luce si illumina dell'oscuro, così la metafisica trae essenza dal quotidiano: «Y tú, para quien viene, ya no estás, / o tal vez no eres nada / sino ese gozo de apurar la luz / que ella misma desmiente» (*Teofania*, in *Ocupación del fuego*, p. 58). Eraclito scoprì la contraddittorietà del reale, sostenuta dal fuoco che perpetuamente scorre: era detto l'oscuro. Aggiungerei che questa metalingua crea una metapoesia, perché il fuoco -considerato nella sua realtà più alta, che è quella poetica- produce il suo frutto, cioè la poesia, che diventa a sua volta il tema e il testo del discorso poetico. C'è una stretta connessione fra l'impercipiabilità del reale e la difficoltà del linguaggio: «De la verdad poco sabemos» (*Sagrado es el fracaso*, in *Ocupación del fuego*, p. 13).

Tutto ciò si riferisce alla forma del pensiero poetante di Crespo. Riguardo ai contenuti si tratta di una concezione dell'uomo e della vita estremamente profonda e sufficientemente sistematica, dato che i punti fondamentali del suo pensiero si possono ridurre a questi due: il primo si riassume nella formula evangelica «il mio regno non è di questo mondo», e pertanto l'imperfezione lo governa, questo mondo; il secondo è che tuttavia viviamo nel migliore dei mondi possibili. E si tratta di due aspetti paradossalmente contraddittori; *paradossalmente*, nel senso che vanno «*parà tèn dóxan*», cioè «contro l'opinione», ma che proprio per questo mantengono un profondo significato di verità. Si riapre così il problema del valore di una verità che nella descrizione dei poeti, e Crespo è un poeta, viene ridotta ad unità percettiva, anzi ad una serie di realtà percettive riunite nella appercezione complessiva (*gestaltica*) della bellezza. In Crespo questa condizione si verifica in primo luogo a livello soggettivo, con la creazione di cose «belle»: bei

versi, sapiente organizzazione della materia fonica, utilizzo di stimolazioni psicologiche rilevanti a livello emozionale ed a livello affettivo, apertura su ampie dimensioni culturali con ammiccamenti e riferimenti vari: eccezionali da questo punto di vista le composizioni che fanno riferimento ad altre opere d'arte o a personaggi del passato.

Il fondamento di questa dimensione della sua poesia sembra dover essere autobiografico, perché si tratta di «incontri» effettuati da Crespo nel corso degli anni, nelle sue migrazioni di esule; ma l'autobiografismo, che sarebbe stato non privo di rischi, risulta esorcizzato: l'autobiografia è il grado zero della storiografia. In questo confronto col vissuto la rievocazione storica emerge, per assumere, nello specifico di queste liriche, un valore più propriamente (quando non esclusivamente) espressivo, comunicativo: si fa linguaggio e procede per blocchi mnestici. Devo spiegarmi meglio: un conto è parlar di morte e un conto è morire, dice un vecchio proverbio: e così un conto è parlare di storia e un conto è viverla; sono due condizioni obbligatoriamente diverse, che introducono un altro momento della complessa posizione culturale di Crespo, e poi il suo vivere la storia è un viverla da poeta, dando agli «ammiccamenti» storici il senso di un recupero di valori, o di una allusione pregnante che consente di rendere più ellittico e tuttavia più ampio il discorso. Certo è che a questo punto ancora una volta si evidenziano, nei suoi diversi atteggiamenti nei confronti della storia e nei suoi diversi modi di utilizzarla, differenze e opposizioni di natura assolutamente non dialettica, perché riferite ad aspetti sghembi uno rispetto all'altro. Le possibilità del conoscere si spuntano proprio sui problemi della storiografia dove la condizione umana, che si realizza nella memorizzazione, attende la verifica dei fatti. Il riflesso delle procedure comportamentali agisce sulle azioni successive e determina un accu-

mulo di esperienza «Cuando te quedas solo, eres espejo / de lo que fuiste: / una mañana / contemplada desde el balcón / entornado; (...) unas cuantas palabras / que te cambiaron más que el tiempo» (*Cuando te quedas solo*, in *El bosque transparente* p. 126). Certo la storia, anche quando è esposizione della ricerca, come per Erodoto, è una fonte di verità totalmente diversa dalla ragione teorica, perché è sempre un fatto autoptico, riflessivo. Ma così è anche per la poesia. L'indagine dell'esistenza morale e storica dell'uomo quale si configura nelle sue azioni e nelle sue opere non ha nulla a cui si possa fare un riferimento teoretico. E Crespo ne ha piena consapevolezza: «Contra justicia e injusticia / no se alza más verdad / que la que cabe dentro de un abrazo» (*El círculo*, cit.). Nella considerazione storica invece la possibilità, raccolta nella memoria, diventa necessità: *Factum infectum fieri nequit*. Questo capita anche ai poeti: Ángel Crespo si pone espressamente il problema nei testi, alcuni dei quali necessariamente in prosa, in cui riflette sui monumenti dell'arte, che sono tuttavia soprattutto documenti storici. Quello che lo affascina infatti, più che la loro intrinseca bellezza, è il loro appartenere al passato, il carico di vicende e di memorie che li costituisce. Lì si ferma la storia: «En los muros no madura la hiedra, sino el papel descolado; entre las tejas no medra el jaramago, ni la voladora higuera anida en las torres, sino cobre y silencio», scrive col titolo *Figura en el Trastévere*, a p. 48 di *El bosque transparente*, e nelle *Ruinas de Pestum* si chiede: «¿quiénes somos entonces / nosotros, ay? ¿Qué estamos viendo / si no es verdad, si no es verdad?» (*El bosque transparente*, p. 44).

Il passato rappresenta lo specchio dell'uomo. «El agredido teme que el espejo / que así viaja y naufraga / sea un pretexto, para arder enfrente, / del fugaz fuego» (*El espejo y la hoguera*, in *Ocupación del*

fuego, p. 21). Tutta la metafonologia degli specchi che ha suggerito una lucidissima pagina ad Antonio Lázaro, va ampliata fino a individuare il significato storiografico del simbolo. «Este espejo es un reino / acaso del acaso / salvo cuando lo invaden / las tribus de la llama» (*op. cit.*, p. 24). E questo rappresenta una possibile mediazione tra il «fuori da sé» e l'«entro di sé», inteso come momento di verifica dell'alterità: già Platone nel *Fedro* aveva mostrato l'incomprensione in cui si cade quando si misconosce in base ad un concetto razionalistico della ragione il carattere estatico dell'essere fuori di sé, «habitante de un astro / que te ilumina ahora / con la profundidad de su tiniebla» (*Teofania*, in *Ocupación del fuego*, p. 58), e ciò, si vorrebbe aggiungere, va contrapposto all'invasamento del dio, perché allora appunto è invece il dio che entra dentro di noi, «un enloquecido / dios –quizás tú– creará al hombre ajeno / que tus celos redimirá / encelando a los otros dioses» (*El bosque transparente*, p. 159). E' qui il punto di sutura tra il senso del tempo e il senso della storia così distinti, a volte par quasi contrapposti, nel pensiero di Ángel Crespo. E la conferma la dà Crespo stesso: «El tiempo es una hoguera; se alimenta / de sí misma y de cuanto / era, es, no ha sido» (*Leña en la hoguera*, in *Ocupación del fuego*, p. 41). E più oltre quasi per stabilire una solida connessione con la realtà della poesia: «El verso. / No se enciende / uno en otro. / Cada uno es una hoguera» (*Árbol de fuego*, in *Ocupación del fuego*, p. 51). Le diverse realtà momentanee, in cui consistono le esperienze vissute, costituiscono una temporalità parziale, affidata alla caducità dell'istante, che, come vuole Kierkegaard, è ben diverso dal momento (o attimo), perché appartiene alla sfera dell'eticità, e pertanto della quotidianità; ma la dimensione storica, se ci salva da questi pericoli, ce ne rappresenta degli altri e minaccia di costringere la vita dell'uomo all'interno di un cammi-

no preconstituito fatto di una sequenza di realtà pure istantanee, momentanee, ma viste e considerate come definitive: «Espejo, página pasiva / al borde de ningún camino, / pero profundidad, / ilimitada vía / sacra de luz y oscuridad / procedentes ambas –y unidas / en él– del fuego». (*Ocupación del fuego*, p. 23). A queste parole potremmo ascrivere a guisa di commento quest'altro verso di Crespo: «¿Qué estamos viendo / si no es verdad, si no es verdad?» (*Ruinias de Pestum*, in *El bosque transparente*, p. 44). In questo genere di riflessioni, più che in altre, Crespo mette in campo i problemi decisivi del vivere umano. Tra la storia quale è vissuta nel complesso del suo pensiero in riferimento alla metafora degli specchi, la storia vissuta e la storia «usata» nel corso degli «ammiccamenti», come materia di poesia, non c'è dialettica; si potrebbe dire che è solo un caso di sinonimia, tanto sono diverse le tre accezioni del termine. Michel Foucault ha scritto in *Le parole e le cose* (p. 227 dell'ed. ital.) che «un nuovo spazio filosofico verrà alla luce nel momento in cui si disfano gli oggetti del sapere classico. Il momento dell'attribuzione (in quanto forma di giudizio) e quello dell'articolazione (in quanto sezionamento generale degli esseri) si separano, facendo nascere il problema dei rapporti tra un'apofantica e un'ontologia formali; il momento della designazione primitiva e quello della derivazione attraverso il tempo si separano, schiudendo uno spazio in cui viene posto il problema dei rapporti tra senso originario e storia». Io credo che nello specifico dell'arte poetica il problema si ponga in maniera più esplicita proprio perché lo strumento espressivo che la poesia impiega, il linguaggio, la pone in relazione con possibilità diverse, quali quelle del linguaggio scientifico, del linguaggio filosofico e del linguaggio comune. A me pare che queste parole di Foucault siano inconsapevolmente una penetrante analisi del significato poetico

dell'opera di Crespo. C'è invece poi un aspetto oggettivo, che può far parlare di una certa classicità nella sua opera: il riconoscimento cioè all'esterno, prevalentemente nella realtà naturale, della bellezza intesa e vissuta come oggetto di contemplazione e di riflessione. Qui siamo fuori della storia: si tratta di un atteggiamento sostanzialmente estatico, che non proietta però questa volta il poeta «fuori di sé», ma lo rende tuttavia pienamente avvertito di ciò che avviene al di fuori di lui e coinvolto in esso, quasi complice della realtà naturale. E' il problema del bello di natura, che l'arte e l'estetica del nostro tempo hanno per lo più accantonato, ma che risorge imperiosamente quando un poeta di gran razza ce lo impone sotto gli occhi a sottolineare quasi che l'arte non può, anche quando si manifestasse nelle sue formulazioni più assolutisticamente informali (ma non è questo il caso di Crespo), non tener conto di questo «correla-

tivo oggettivo», che unico la legittima come arte. Ángel Crespo si libra fra tre forme diverse di espressione linguistica (linguaggio comune, linguaggio scientifico e linguaggio filosofico) e non ne inventa una quarta, che sarebbe poi quella del linguaggio polisemico o asemico (non farei sostanziali distinzioni), o terza per chi identifica il linguaggio scientifico con quello filosofico. Crespo è, anche in questo, esemplare: il suo linguaggio risulta a volte ben chiaramente metaforico, altre volte invece bisogna spaccare la scorza per scoprire il senso riposto, e ti resta il dubbio di aver forzato oltre misura le indicazioni del suo pensiero, ma egli non rinuncia mai alla chiarezza del primo senso, quello letterale, che di per sé mostra una potente ricchezza espressiva intrinseca e una forte carica emozionale. Il primo livello del suo linguaggio poetico risulta insomma perfettamente autosufficiente e di per sé bastevole a far poesia.

ELOGI D'ÁNGEL CRESPO

Joaquim Sala-Sanahuja

Universitat Autònoma de Barcelona

És pels volts de l'any 1978, a París, que vaig conèixer Armand Guibert. Guibert, que des de primeries dels anys trenta havia tingut, fora de França, sovint molt lluny de França, una intensa activitat de polígraf, m'era conegut sobretot per les seves traduccions del poeta Fernando Pessoa, que havia traduït d'ençà dels anys quaranta, i també per una dedicatòria que figura en una part d'*El poeta en Nueva York* de Federico García Lorca. Guibert vivia en una modestíssima *chambre de bonne* de l'Ille-Saint-Louis, al cor de París, i us rebia entre munts de llibres posats per terra. En una banda hi havia el llit, l'únic lloc on podíeu seure, i a l'altre costat, a no gaire més d'un metre, una gran calaixera on guardava els seus papers, uns epistolaris inexhauribles, els poemes mai no publicats, els records del seu vagareig pel món, al grat dels vents i de les guerres. Haig d'afegir que la calaixera de Guibert era, en realitat, una copia, que ell mateix s'havia fet construir, del cèlebre moble on Goethe guardava els seus herbaris, i damunt del qual, en una mena de pupitre, el poeta alemany va escriure, dempeus, la majoria dels seus llibres.

Va ser allà, davant aquell moble goethià, en aquella cambra que semblava arrencada d'una escena de misèria bohèmia d'algun pintor popular del romanticisme alemany, que Guibert em va parlar d'Ángel Crespo.

La meva coneixença de l'obra d'Ángel Crespo, doncs, va ser, pel cap baix, una mica estranya, no m'estaré pas de confessar-ho. Però també hi entreveig una mena d'atzar sublim, emmarcat per la figura de Guibert, que va morir, molt vell, no fa pas gaire anys. L'escena, si la revisc en la memòria, em sembla sorgir gairebé d'una novel·la antiga i empolsegada, d'algun passatge de Balzac.

Per indicació de Guibert, amb el qual ens unia també una admiració il·limitada pel poeta Fernando Pessoa, que aleshores jo intentava de traduir al

català, vaig visitar, a Barcelona, Ángel Crespo, un dia xafogós de començaments dels anys vuitanta. Encara amb un peu a Puerto Rico, on aleshores ensenyava, començava llavors la seva etapa barcelonina, tan fecunda, després dels anys d'allunyament, primer a Suècia, i després al Carib, amb intervals d'estades a d'altres parts.

Em permeto de recalcar aquest detall, que em pot semblar important a mi, però intranscendent per a d'altres, del meu accés a la persona i l'obra d'Ángel Crespo, potser perquè no es va escaure per les vies més naturals, com podrien ser ara un tracte, un coneixement de la literatura castellana actual. Només després vaig accedir al poeta complet, al crític. I en queda encara, d'aquella introducció –que gairebé semblava una iniciació–, a les golfes on vivia Guibert, des del moment que vaig sentir el seu nom i la presentació que me'n féu aquest darrer, una visió lateral en què se superposen veus i cultures distintes, que Crespo sap manejar, manipular, com en una sessió de màgia.

Si Pessoa va ser, doncs, el tret comú que en un primer moment ens va unir, s'hi van afegir, després, múltiples influències, provinents molt sovint del seu tarannà enciclopèdic, del seu comport renaixentista i al capdavant d'una mena de deferència a vegades fins i tot una mica paternal amb que atenia molts dels meus dubtes de traductor.

El filòsof rossellonès Joan Borrell, que va tenir també un paper entre nosaltres durant aquells anys, abans de morir esglaiadorament jove, definia el paper de l'intel·lectual, sobretot del poeta que neix amb Baudelaire, com el d'un passador de fronteres: no pas aquell que desconeix els confins, les fronteres, sinó aquell, que, coneixedor de les fronteres, ajuda els altres a franquejar-les. La tasca defineix a ulls veients la tasca del traductor, però tenia, a parer de Borrell, un abast intel·lectual més gran, un valor més

extensament metafòric. La coneixença i el tracte de Crespo ens va permetre, a mi i a molts d'altres que, igual que jo, ens hi atansàvem amb quatre idees al cap, i moltes vegades amb un desconeixement poc o molt notori de la seva obra i, en general, de la literatura castellana actual, un desconeixement, a més, ple de tòpics, –la seva coneixença i el seu tracte, doncs, ens va obrir les portes a un món que nosaltres cobejàvem: l'itinerari intel·lectual d'Ángel Crespo era exactament transfronterer; i en la seva escriptura convergien èpoques i cultures amb una naturalitat que mai no havíem sospitat.

Aquests dos trets correlatius, en tot cas, la culturització tan forta que palesa l'escriptura de Crespo, i en acabat el seu caire transfronterer, atent i a la percaça d'allò que es fa i que es diu més enllà, ens va seduir, a mi i a molts altres que ens manifestem deutors, intel·lectualment, afectivament, d'Ángel Crespo.

La meva inquietant i emotiva iniciació parisenca va ser seguida amb el temps, de descobertes ulteriors que haig de consignar. Crespo no era tan sols el traductor, el biògraf, el divulgador, el glosador de Pessoa –que havíem abordat a través dels seus *Estudios sobre Pessoa* o de la seva antologia *El poeta es un fingidor*– sinó sobretot un lusitanista –en el sentit més extens– un lusitanista desbordant, ja d'ençà de la seva etapa com a director de la *Revista de Cultura Brasileña* que havia llançat a Madrid, amb la col·laboració de João Cabral de Melo Neto, a les primeries dels anys seixanta.

El món lusità, que havia estat ignorat a gran part d'Europa des de sempre, va tenir una projecció internacional nova arran sobretot de la divulgació de l'obra de Fernando Pessoa, que semblava anar-se lliurant per capítols. Precedentment, però, hi ha havia hagut un treball més silenciós, pacient i sobretot generós, de diversos lusitanistes que n'havien preparat el camí. Entre aquests lusitanistes, Crespo apareix,

avui que les coses han anat bé, com a imatge de l'humanista que no només canvia de lloc, trasllada, sinó que també hi versa, hi aboca una tasca de reflexió i d'anàlisi. Crespo es va abocar a Portugal.

El tarannà humanista de Crespo el va empènyer, naturalment, també, cap a Itàlia, en un pelegrinatge que evoca encara un conegut poema de Goethe. Ja s'ha parlat aquí, o se'n parlarà ara, del seu vessant italià, que s'adiu, em sembla amb un caient renaixentista que apareix visible fins i tot en un retrat que li van fer no fa gaire anys, en ocasió d'unes Jornades que va organitzar KRTU a Reus. Del seu tracte íntim amb el Dant, amb Petrarca, sembla derivar-ne una personalitat italiana, una cara que dóna amb tots els drets al renaixentisme italià. Tres ciutats –segons que confessa ell mateix– han bressat l'obra d'Àngel Crespo: Lisboa –a la qual ha dedicat un llibre molt important–, Barcelona i Venècia. No és venecià qui vol, i, en canvi, Crespo és un venecià en essència. No només manté un intens comerç amb els poetes venecians, sinó que la seva figura, poètica, personal, sembla de vegades una prolongació dels carrerons, dels palaus, de les veus i de la remor de passes de Venècia un capvespre d'hivern. L'arquitectura paradoxal veneciana evoca així la mateixa arquitectura, estricta i noble, de l'obra de Crespo.

Ha sortit el mot humanisme, i em sembla que caldrà subratllar-lo una i deu vegades: l'acció transfronterera de Crespo, la seva vessant de traductor, de glosador, d'adaptador de les cultures estrangeres a la castellana l'emparenten, en efecte, al meu parer, amb la figura de l'humanista renaixentista. Una mirada atenta, una curiositat sense límits ni limitacions, una sensibilitat especial a tot allò que és nou, diferent, innovador: l'actitud designa al meu parer l'humanista i explica, també, i a grans trets, l'itinerari intel·lectual i vital d'Àngel Crespo.

El fet de la diferencia, que la cultura castellana ha

cuitat moltes vegades a ignorar –és el retret clàssic de Maragall– atreu constantment l'atenció de Crespo. No tan sols les grans cultures clàssiques, sinó sobretot cultures oblidades, negligides, com ara la portuguesa –tot i que immensament clàssica també–, o, fet més sorprenent, com altres cultures i altres llengües que es debaten malauradament a les acaballes: el romanx o reto-romà, llengua neo-llatina de frontera, que ha anat a estudiar a les últimes valls suïsses on encara es parla, i a la qual ha dedicat textos i esforços; o bé l'aragonès, que també ha estudiat i divulgat, especialment amb les versions de poetes que avui s'expressen literàriament amb una llengua que havia estat entesa a Catalunya.

Per un fet natural en el seu tarannà, Àngel Crespo es va interessar per la cultura catalana. Ja abans, en curtes estades, durant els anys seixanta, havia establert contactes amb poetes i pintors, amb Foix, per exemple, que els havia fet de cicerone, a ell i a la seva muller Pilar, per Barcelona, un cicerone efectiu i clàssic que no em costa gaire d'imaginar a través de l'evocació que en fan.

La seva activitat entre nosaltres ha estat visible, de vegades un bri paternal, de vegades irònica, molt sovint paternal i irònica alhora, en una actitud que al capdavall ens reconfortava. Ha donat cops de mans a tort i a dret, en un sentit hiperbòlic, ja s'entén, i s'ha desfet en consells; ens ha ajudat, moltes vegades, amb una generositat i un ofici que ens deixava bocabadats, en moltes tasques editorials, i no costa gaire de trobar els indicis de la seva influència en les publicacions i en la cultura catalana del moment. El cas és que la residència barcelonina dels Crespo, la seva activitat, la seva intervenció en el nostre món cultural ha produït molt més d'allò que legítimament es pot demanar a un autor, a un intel·lectual que viu en la seva obra i que en gran part es pot nodrir de l'univers que ell mateix ha forjat.

Sospito, també, que en un primer moment ens va

veure com una cultura feble, problemàtica, que calia ajudar, i que la seva actitud va ser més aviat evangèlica, però el fet és que aviat s'hi va centrar com ho havia fet a Portugal, i hi va participar gairebé amb la mateixa intensitat, i en tot cas amb la mateixa passió que esmerçava en la seva creació castellana. Encara haig de parlar—i Crespo mateix hi insistia fa molt poc— de les recents versions castellanes de Maragall, unes versions exquisidament prosòdiques, com gairebé totes les que ha realitzat. Maragall, en efecte, manté amb Crespo uns lligams estètics i ideològics que no són visibles al primer cop d'ull. Em refereixo a unes reminiscències goethianes, més que no pas romàntiques, en les quals s'entreveu a llampades un món clàssic enyorat. I també, essencialment, un rerafons ètic.

Un darrer tret transfronterer es manifesta en l'obra pròpia, signada com a autor, d'Àngel Crespo: la immensa presència d'altres autors estrangers, amb unes

influències que es manifesten en moltes innovacions i particularitats de l'estil que ha anat forjant amb el temps, llibre rere llibre, el nostre autor. La presència de poetes com, Ronsard, la intimitat amb Baudelaire, Mallarmé, caracteritza moltes de les pàgines de Crespo. No és pas, doncs, en l'obra pròpia —tot i que no la podem distingir de tot, com a pròpia, de les seves traduccions—, un món reclòs, tancat, sinó obert als quatre vents i sobretot a totes les literatures. I és encara una intimitat treballada, bastida, elaborada literàriament en imatges que es descabdellen amb una llum nova. Així, talment, el nostre Àngel Crespo.

Un aclariment abans d'acabar. Malgrat el caire analític que jo havia volgut donar d'antuvi a aquesta intervenció, observo que m'he anat decantant cap a l'elogi. Però també sé que la figura de Guibert, que tant l'admirava, m'hi havia de decantar. Elogi, doncs, d'Àngel Crespo.

ÁNGEL CRESPO: ESPACIO, CONSTRUCCIÓN, MEMORIA

Andrés Sánchez Robayna

Universidad de La Laguna

Debió de ser hacia 1967. Ignoro cuánto tiempo había transcurrido exactamente desde su publicación, pero tenía que haber sido muy poco, pues la fecha de edición es de 1966, y yo me sumergía en los poemas de ese libro hacia el verano, la estación en que la luz atlántica parece madurar misteriosamente sobre la superficie de las cosas, y la primera lectura de esos poemas está para mí ligada de manera imborrable a la luz henchida y madura del verano. Hablo del libro de poemas *Docena florentina* de Ángel Crespo. Hablo, sí, de mí mismo hace ya mucho; más exactamente: hablo del que yo fui cuando no tenía aún quince años.

Empiezo por decir que el efecto que me produjo aquel puñado de poemas constituye una parte indispensable de mi formación intelectual. El adolescente que se acercaba a aquellos poemas cortantes como cuchillos –tan intensa era la exactitud de su expresión y tan preciso el dibujo poemático, esto es, el diseño verbal y su constitución semántica, gráfica y sonora–, aquel adolescente, digo, lo desconocía casi todo. Dicho de otra manera: todo era nuevo para él. Y, sin embargo, los poemas de *Docena florentina* poseían una cualidad especial, un espíritu que no exigía del lector ni un previo conocimiento de la ciudad de Florencia ni nada que no fuera una incondicionada apertura a la palabra, a la pura experiencia de la palabra poética. Muchos de los versos o de las breves prosas de *Docena florentina* han permanecido en mi memoria con el inconfundible signo de las palabras cuyo espíritu interiorizamos, y que viene a alimentar nuestro pensamiento, nuestra sensibilidad y nuestros actos. La rápida imagen crítica que aquí ofreceré de estos hermosos poemas de Ángel Crespo –imagen cuyo exordio autobiográfico ha querido ser, ante todo, un personal homenaje a toda la poesía de Crespo y a su significación histórica– no olvida, en primer lugar, que ha de incluir un poema más en la

serie florentina: el que se añade en la reedición de 1971, es decir, en la primera parte del «Libro quinto» del volumen *En medio del camino*, y que debe dejar fuera en esta ocasión, por economía discursiva, los poemas romanos y venecianos que, por su tono y por su fecha, tan próximos están a la *suite* toscana. Tampoco olvida, en fin, remitir a la crítica—especialmente a los trabajos de José María Balcells y María Teresa Bertelloni— en lo que toca al lugar y a la significación de estos poemas en el conjunto de la obra poética de Crespo, cosa que no podría yo ahora abordar sin salirme de lo que quiero que sea hoy mi tema estricto.

Se diría que *Docena florentina* es, ante todo, una exploración de dos tiempos y dos espacios que finalmente se unifican y se funden en la palabra poética. Esa palabra es, de hecho, la transmisora o la «traductora» de la memoria: la palabra que anula toda distancia. Desde el segundo poema de la serie, «Galileo Galilei», hasta el último, «Regresos», tiene lugar en el tejido de la visión poética una suerte de intercambio simbólico de imágenes de Florencia y de Alcolea de Calatrava (lugar este —aclaro— estrechamente ligado a la infancia del poeta). El río, las cúpulas y el arco de Florencia se superponen a las imágenes de un arado, un pozo y unas encinas de Alcolea. Superposición, en efecto, y final reunión en la palabra, de dos tiempos y de dos espacios. ¿Cómo se verifica tal reunión? En completa coherencia con otros planos expresivos de los que hablaré luego, la imaginación fonológica la hace posible a través de unidades o miniaturas fónicas —*arco*, *arado*, *Arno*, de una parte; de otra, *cúpulas* y *copas* (de las encinas)— que buscan sintetizar, como se ve, los dos espacios y los dos tiempos. El hecho de que la palabra aparezca aquí en toda su radiante materialidad, en un especial subrayado de su realidad sensible, muestra la filiación radicalmente moderna del proyecto poé-

tico de Crespo (esto es, una *física* de la palabra que implica una total despragmatización del lenguaje, para decirlo con los términos con que Alberto Pimenta analiza una de las principales categorías de la modernidad lírica) y nos pone en la pista de algunas claves de los elementos constitutivos de su mundo lírico. Una *física*, en efecto, de la palabra: el lenguaje no sólo se oye sino que se «ve», en un efecto plástico que nos hace recordar, por otra parte, lo mucho que Crespo debe a la pintura y la escultura.

En esa misma línea de completa inserción en los rumbos centrales de la modernidad deben contarse igualmente otros dos rasgos fundamentales del lenguaje de *Docena florentina*. En primer lugar, la irrupción del poema en prosa en la secuencia versal, que nos remite al principio mallarmeano según el cual el poema en prosa es una de las «búsquedas particulares y queridas a nuestro tiempo», como afirma el poeta francés en el prefacio de *Un coup de dés*. En esta concreta serie, la aparición del poema en prosa significa, si no me equivoco, una suerte de *diástole* o de deshielo del efecto de pristinización de la palabra que se da en el verso; y, más que en el verso mismo, en el dibujo o diseño poemático, llevado, como antes señalé, por un minucioso desigmo de constructividad.

El otro rasgo al que me refería no es menos decisivo. Se trata de la continua intromisión de la lengua italiana en el tejido de la española:

Yo me sumo
en cuerpo y alma y cuerpo
afirmado en el muro,
para no ser aquel
che vive come pecora nel prato,

leemos en «Affresco». Y, en otro poema:

Alguien
 estaba en esta esquina
 desenredando el tiempo
 mas ahora
 pregunta si ha llovido
 in pro del mundo che mal vive, y llueve.

Tal rasgo, no del todo extraño en el contexto de unos poemas de tema florentino, resulta en cambio inesperado en la forma en que literalmente se produce en estos versos: como un efecto de *collage* lingüístico que hace recordar de inmediato la experiencia de Joyce, exactamente la del texto titulado *Giacomo Joyce*, en el que, como se sabe, la fricción del italiano y del inglés crea una suerte de tercer idioma (un idioma que, por cierto, ya ponía a su autor en camino de su última y laberíntica experiencia narrativa, una de las fronteras de la modernidad).

¿Qué decir, en fin, de las frecuentes contravenciones o «inversiones» de la lógica y de la vulneración de la poética del realismo (de cierto realismo dominante entre nosotros) que se daba en estos poemas como un programático «desarreglo de los sentidos»? Así, por ejemplo, en el fragmento «La pradera», ocurre que es la pradera la que «pasta en las vacas», y en el poema titulado «Lluvia», los elementos naturales intercambian su función («Agua que alumbra y luz que baña»). ¿Qué decir de la peculiarísima puntuación, de la reiteración o reduplicación de ciertas palabras en un mismo verso o secuencia de versos o, en fin, de los enunciados entre signos de paréntesis que parecen geminarse unos de otros, hasta producir un discurso que llega a ser en ocasiones casi una completa sucesión de frases parentéticas?

Debo volver, sin embargo, a lo que me parece el denominador común de todos estos elementos: la poesía entendida como radical «constructividad» en el interior del discurso de la modernidad lírica. Tal

rasgo emparentaba a Crespo, por un lado, con poetas como Juan Ramón Jiménez o Jorge Guillén, para no salirnos de nuestro siglo, pero ¿qué llevaba a nuestro poeta a la elaboración de un texto como el titulado «Piazza della Signoria», el poema quinto de la docena florentina? El poema dice así:

y
 las palomas
 y
 (los cuervos)
 y
 el arte que discurre de las piedras
 a
 los bolsillos
 y
 (el temblor que se escurre de los rostros
 a
 los bolsillos)
 y
 los cuervos
 y
 (las palomas).

Es evidente que Ángel Crespo se propuso explorar los límites de la expresión poética en la línea de algunas de las experiencias más notables de la lírica post-simbolista. Su admirable curiosidad intelectual le llevó a otras lenguas y a otras literaturas, hasta convertir el diálogo de culturas en una práctica diaria y en un modo de ser intelectual y espiritual. Crespo entroncó tempranamente, de ese modo, con lo que antes llamé los rumbos centrales de la modernidad. No tardó en encontrar, entre otros, a un poeta, el brasileño João Cabral de Melo Neto, al que Crespo traducía ya en 1962 en las páginas del número 1 de la memorable *Revista de Cultura Brasileña*, que dirigió durante años. Por muchas razones, pero sobre

todo por lo que se ha dado en llamar, en el autor brasileño, la «geometrización» y la «cosificación» del lenguaje poético, la poesía de Cabral de Melo me parece que sirvió a Crespo en gran medida, en *Docena florentina* y otros poemas del mismo período, no como modelo que imitar (de hecho, no puede hablarse aquí ni siquiera de *influencia*, en el sentido de Bloom), sino como ejemplo de radicalidad y de constructividad líricas; llegó, de este modo, a una comprensión y asunción *otras* de uno de los más importantes legados de la poética simbolista.

La puesta en cuestión que *Docena florentina* venía a hacer, en 1966, de los principios de la estética realista tiene hondas raíces y antecedentes en la obra poética del autor, desde los días, nótese bien, del postismo. Me temo que es cuestión de muy especial importancia y todavía no examinada como se merece, es decir, cuál es el papel desempeñado por la poesía y por la obra toda de Crespo en la recepción hispánica de la modernidad; una recepción que, en lo que toca a esta orilla del idioma, tan accidentada e incompleta ha sido, y que todavía hoy encuentra no poca resistencia

y hasta un abierto rechazo entre nosotros, hasta el punto de negar algunos de sus principios fundamentales e incluso su significación histórica, desde el Romanticismo alemán hasta nuestros días.

Docena florentina es, como quería Mallarmé, la «puesta en escena espiritual exacta» de una fascinación, en este caso la 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. Es una de las mejores lecciones de *Docena florentina*, un conjunto de poemas cuyo sumario examen he querido poner como ejemplo de la obra de uno de los poetas más sugestivos de nuestro actual panorama lírico y como muestra de la actitud espiritual de uno de los más completos intelectuales españoles del tiempo presente.

ÁNGEL CRESPO

CURRICULUMVITAE

Nació en La Mancha, en 1926. Licenciado en Derecho. Doctor en Filosofía. Ha sido Catedrático de Literatura Comparada en la Universidad de Puerto Rico. Profesor Visitante en las Universidades de Leiden (Holanda), Venecia (Italia), Washington en Seattle (EUA), Universitat Central de Barcelona y Universitat Autònoma de Barcelona. Desde 1992 es profesor emérito de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona.

OBRA POÉTICA

Los libros publicados, desde 1950, han sido recogidos en los siguientes volúmenes:

- *En medio del camino*. Seix Barral, Barcelona, 1971. 2ª edición, Plaza & Janés, 1987.
- *El bosque transparente*. Seix Barral, Barcelona, 1973.
- *Parnaso confidencial*. Arenal, Jerez de la Frontera, 1984.
- *El ave en su aire*. Plaza & Janés, Barcelona, 1985.
- *Ocupación del fuego*. Hiperión, Madrid, 1990.
- *Primeras poesías (1942-1949)*. Biblioteca de Autores Manchegos, Ciudad Real, 1993.
- *Antología poética (1949-1993)*. Alianza Editorial, Madrid, 1994.

OBRA DE INVESTIGACIÓN Y CRÍTICA POÉTICA

- *Poesía, invención y metafísica*. Universidad de Puerto Rico, 1970.
- *Aspectos estructurales de «El moro Expósito» del Duque de Rivas*. Universidad de Uppsala, 1973.
- *Juan Ramón Jiménez y la pintura*. Universidad de Puerto Rico, 1974.
- *Dante y su obra*. Dopesa, Barcelona, 1979.
- *Estudios sobre Pessoa*. Bruguera, Barcelona, 1984.
- *El Duque de Rivas*. Júcar, Madrid, 1986.
- *Las cenizas de la flor*. Júcar, Madrid, 1987.

- *La vida plural de Fernando Pessoa*. Seix Barral, Barcelona, 1988.
- *Lisboa*. Destino, Barcelona, 1987.

EDICIONES Y ANTOLOGÍAS

- *Antología de la poesía modernista*. Tarraco, Tarragona, 1980.
- Luis Cernuda, *Cartas a Eugenio de Andrade*. Olifante, Zaragoza, 1979.
- Juan Ramón Jiménez, *Antología jeneral en prosa*. En colaboración con Pilar Gómez Bedate. Biblioteca Nueva, Madrid, 1981.
- Juan Ramón Jiménez, *Animal de fondo*. Taurus, Madrid, 1981.
- Duque de Rivas, *El moro Expósito* (2 vols.). «Clásicos Castellanos», Espasa-Calpe, Madrid, 1982.
- Juan Ramón Jiménez, *Guerra en España*. Seix Barral, Barcelona, 1985.

LIBROS DE ARTE

- José María Iglesias, *La Isla de los Ratones*, Santander, 1962.
- *Grabados populares del Nordeste del Brasil*, SEPRO, Madrid, 1963.
- *New Spanish Spatialism*, Zora Tyller Ed., Madrid, 1964.
- *Roy Lichtenstein y el arte pop*, Univ. de Puerto Rico, 1970.
- *Orús*, Sala Luzán, Zaragoza, 1983.

PONENCIAS PRESENTADAS EN CONGRESOS

- «El arte italiano del siglo XIX a la luz del Risorgimento» (Simposio de Estudios Italianos, Universidad de Puerto Rico, Mayagüez, 1969).
- «La *Commedia* de Dante: Problemas y métodos de traducción» (Secondo Incontro Internazionale sulla

- Letteratura e Filologia Italiana Oggi: «Dante in Spagna», Università degli Studi di Bari, 1975).
- «El *Ninfale fiesolano* de Giovanni Boccaccio y la *Fábula del Mondego* de Francisco de Sá de Miranda» (Congreso Internazionale «La fortuna del Boccaccio nelle culture e nelle letterature nazionali», Università degli Studi di Firenze, 1975).
- «Fernando Pessoa en una oda de Ricardo Reis» (Primeiro Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos, Centro de Estudos Pessoaanos, Porto, 1978).
- «Problemas del bilingüismo en Aragón» (VI Symposium on Spanish and Portuguese Bilingualism, Universidad de Puerto Rico, 1982).
- «El mar en tres libros de Juan Ramón Jiménez» (1st International Congress of Phenomenology and Literatura, de la ISPL, Universidad de Puerto Rico, 1983).
- «El paganismo y el problema de los heterónimos en el *Livro do Desassossego*» (2^o Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos, Vanderbilt University, Nashville, EUA, 1983).
- «Translating Dante's *Commedia: Terza rima* or nothing» (International Dante Symposium, Hunter College, New York University, 1983).
- «El simbolismo de la palabra *agüerro* en la nueva poesía en lengua aragonesa» (V Jornadas de Cultura Altoaragonesa, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca, 1983).
- «La negación del amor en el *Livro do desassossego*» (Primeiro Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas, Université de Poitiers, 1984).
- «Observaciones sobre el iberismo de Fernando Pessoa» (3^o Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1985).
- «Los últimos poemas ortónimos de Fernando Pessoa» (Encontro Internacional do Centenário de Fernando Pessoa, Secretaria de Estado da Cultura, Lisboa, 1988).
- «Alberto Caeiro o la nova revelació», *Curs Aspectes actuals de l'obra de Fernando Pessoa*, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1988.
- «Cómo he traducido a Dante» (Convegno Internazionale Dantesco, Università degli Studi La Sapienza, Roma, 1989).

- «The Baroque *aeon* in the Poetry of G. M. Hopkins» (Hopkins Centenary Memorial Symposium, Monasterin, Kildare, Irlanda, 1989).
- «Beaucoup plus qu'une utopie: *Au Pays de la Magie* d'Henri Michaux» (Congrés de Europoésie 90, Maison de la Poésie, Namur, 1990).
- «Vanguardia y tradición en la poesía de fin de siglo», Simposio *Pensamiento literario y fin de siglo*, Círculo de Lectores, Madrid, 1993.
- «Sobre una traducción de Jorge Guillén», *Congreso del Centenario de Jorge Guillén*, Universidad de Valladolid, 1993.
- «La poesía de Miguel Labordeta», *Congreso sobre Miguel Labordeta*, Universidad de Zaragoza, 1994.
- «La cansó de la cruzada», *Jornades d'Estudis Càtars*, Fundació Caixa de Catalunya, Barcelona, 1995.

BECAS, AYUDAS Y PREMIOS RECIBIDOS

- Becas de Pro Helvetia, Suiza, para el estudio de la lengua y la literatura retorrómanas, 1974 y 1975.
- Premio de los Editores y Libreros Italianos, 1979 por su traducción de la *Commedia* de Dante.
- Medalla de Oro de Dante, concedida por la ciudad de Florencia a propuesta de la Societá Dantesca Italiana.
- Medalla de Plata de la Universidad de Venecia, por su labor docente como profesor invitado, 1982.
- Premio Nacional de Traducción, por la del *Canzoniere* de F. Petrarca.
- Comendador da Ordem do Infante Dom Henrique, grado concedido por la Presidencia de la República Portuguesa por sus trabajos sobre literatura portuguesa, 1985.
- Premio de Poesía Castellana «Ciutat de Barcelona», 1985.
- Medalha de Mérito Cultural concedida por la Secretaría de Estado da Cultura, Lisboa, 1990.
- Premio Internazionale di Traduzione «Carlo Betocchi», Piombino, Italia, 1990.
- Veneciano del Año, Venecia, 1994.
- Premio Internazionale di Poesia «Eugenio Montale», Romà (Italia), 1994.

- Comendador da Ordem do Cruzeiro do Sul, Brasil, 1994.
- Miembro de la Academia Internacional da Cultura Portuguesa, Lisboa, 1994.

LIBROS DE ÁNGEL CRESPO TRADUCIDOS

Al italiano

- *Poesie*, a cura di Mario Di Pinto. Sciascia Editore, Roma, 1964.
- *Antologia poetica*, a cura di Bruna Cinti. Cafoscarina, Venezia, 1984.
- *Argento sulla laguna*, a cura di Bruna Cinti e Mario Ancona. Piovani Editore, Padova, 1990.

Al griego moderno

- *Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ (La pintura)*, trad. Kypros Chrysanthis, Lyriké Kypros, Nicosia, 1961.

Al neerlandés

- *Het meervoudige leven van Fernando Pessoa*, vertaald door Barber van de Pol. De Prom, Baarn, 1992.

Al francés

- *La forêt transparente*, trad. Didier Coste. Noesis, París-Barcelona, 1991.
- *De l'or entre les mains*, trad. Robert Massart. Leuvense Schrijversaktie, Louvain, 1991.

Al portugués

- *Poemas Necessários*, trad. Domingos Carvalho da Silva. Clube de Poesia e Crítica, Brasília, 1979.
- *30 poemas*, trads. António Osório, José Bento, Eugénio de Andrade e Mário Cláudio. Folhas Novas, Porto, 1984.
- *Estudos sobre Fernando Pessoa*, trad. José Bento. Teorema, Lisboa, 1984.
- *A Vida Plural de Fernando Pessoa*, trad. Manuel Viale Moutinho. Bertrand Editora, Lisboa, 1990.
- *Lisboa Mítica e Literária*, trad. Manuel José Trindade Loureiro. Livros Horizonte, Lisboa, 1990.
- *A Mentira Verídica*, trad. Artur Guerra. Teorema, Lis-

boa, 1992.

- *A Realidade Inteira (Poemas Escolhidos, 1949-1990)*, trad. José Bento. Teorema, Lisboa, 1994.

LIBROS Y NÚMEROS MONOGRÁFICOS DE REVISTAS SOBRE ÁNGEL CRESPO

Libros

- María Teresa Bertelloni, *El mundo poético de Ángel Crespo*, El Toro de Barro, Madrid, 1983.
- José María Balcells, *Poesía y poética de Ángel Crespo*, Prensa Universitaria, Palma de Mallorca, 1990.
- Varios autores, *Textos para Ángel Crespo*, Diputación, Ciudad Real, 1986.

Revistas monográficas

- *El Cardo de Bronce*, nº 1, Tomelloso, 1986.
- *Anthropos*, nº 97, Barcelona, 1989.
- *Suplementos Anthropos*, nº 15, Barcelona, 1989.

PRINCIPALES TRADUCCIONES HECHAS POR ÁNGEL CRESPO

Del portugués

- Fernando Pessoa, *Poemas de Alberto Caeiro*, Adonais, Madrid, 1957.
- *Antología de la nueva poesía portuguesa*, Adonais, Madrid, 1961.
- Egito Gonçalves, *Treinta poemas*, La Isla de los Ratonés, Santander, 1962.
- *Poemas de Gonçalves Dias*, SEPRO, Madrid, 1964.
- *Ocho poetas brasileños*, El Toro de Barro, Cuenca, 1966.
- João Guimarães Rosa, *Gran Sertón: Veredas*, Seix Barral, Barcelona, 1967.
- *Antología de la poesía brasileña*, Seix Barral, Barcelona, 1973.
- Nélida Piñón, *Tebas de mi corazón*, Alfaguara, Madrid, 1978.
- *Antología de la poesía portuguesa contemporánea*

(2 vols.), Júcar, Madrid, 1981.

- Dinis Machado, *Lo que dice Molero*, Alfaguara, Madrid, 1981.
- Eugénio de Andrade, *Antología poética*, Plaza y Janés, Barcelona 1981.
- Fernando Pessoa, *El poeta es un fingidor* (antología poética), Espasa-Calpe, Madrid, 1982.
- João Cabral de Melo Neto, *Ingeniero de cuchillos*, Premiá, México, 1982.
- Fernando Pessoa, *Libro del desasosiego*, Seix Barral, Barcelona, 1984.
- Fernando Pessoa, *El regreso de los dioses*, Seix Barral, Barcelona, 1986.
- António Osório, *Antología poética*, Olifante, Zaragoza, 1986.
- Eugénio de Andrade, *Vertientes de la mirada*, Júcar, Madrid, 1987.
- Fernando Pessoa, *Cartas de amor a Ofélia*, Ediciones B, Barcelona, 1988.
- Fernando Pessoa, *Fausto*, Tecnos, Madrid, 1989.
- Mário de Sá-Carneiro, *La confesión de Lucio*, Trotta, Madrid, 1991.
- João Cabral de Melo Neto, *Antología poética*, Lumen, Barcelona, 1990.
- João Cabral de Melo Neto, *A la medida de la mano*, Universidad de Salamanca-Patrimonio Nacional, 1995.

Del italiano

- Dante Alighieri, *Comedia. Infierno*, Seix Barral, Barcelona, 1973.
- Dante Alighieri, *Comedia. Purgatorio*, Seix Barral, Barcelona, 1976.
- Dante Alighieri, *Comedia. Paraíso*, Seix Barral, Barcelona, 1977.
- Francisco Petrarca, *Cancionero*, Bruguera, Barcelona, 1983.
- Gabriele D'Annunzio, *El placer*, Ediciones B, Barcelona, 1990.
- Cesare Pavese, *El oficio de vivir*, Seix Barral, Barcelona, 1992.
- *Poetas italianos contemporáneos*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1994.

Del catalán

- Joan Maragall, *Poesía*, Planeta, Barcelona, 1993.

Del francés

- Hubert Juin, *Construir un jardín*, Ape, Madrid, 1966.
- Turolido, *Cantar de Roldán*, Seix Barral, Barcelona, 1983.
- Giacomo Casanova, *Memorias de España*, Planeta, Barcelona, 1986.
- Didier Coste, *XII elegías*, Noesis, Calaceit, 1990.
- Jean-Pierre Colombi, *Lecciones y alegorías*, Olifante, Zaragoza, 1992.

Del retorromano

- *Un siglo de poesía retorromana*, El Toro de Barro, Cuenca, 1976.

Del latín

- Poemas de Catulo, Virgilio, Horacio, Ovidio, Lucano, Estacio, Prudencio, en *Lecturas sobre Humanidades*, vol. I, Universidad de Puerto Rico, 1976.
- Poemas de Sidonio Apolinar, Boecio, Venancio Fortunato, Eugenio III de Toledo, Sedulio Escoto, en *Anthropos, Revista de documentación científica de la cultura*, Barcelona, junio de 1989.

HISTORIA Y COTIDIANIDAD EN EL PENSAMIENTO POETIZANTE DE ÁNGEL CRESPO

Bruno Rosada

El pensamiento poetizante de Ángel Crespo expresa una visión del mundo y de la vida que abarca distintos niveles, desde el metafísico, y a veces propiamente ontológico, al de la dimensión cotidiana. Situamos en los extremos de la línea hipotética de un hipotético diagrama el sentido de estos dos niveles siguiendo una convención antigua pero existen otros niveles no necesariamente intermedios; existe por ejemplo, también un nivel onírico de particular relieve: el sueño, que desempeña en la «filosofía» de Ángel Crespo la importante función de cuestionar lo cotidiano alterándolo y deformándolo simultáneamente, siguiendo un proceso según el cual la imagen significativa se refiere siempre a sí misma la mayor parte de las veces pero otras desvela un sentido superior que se presta particularmente a operaciones hermenéuticas. De la dimensión onírica se aparta también la dimensión mítica, que en la repetición del mito instaura el rito que fragmenta y regula la cotidianidad.

La dimensión ontológica es, sin embargo, la estructura de base: la contradicción representa su forma más frecuente, una contradicción que la mayoría de las veces emana de una irenística *Aufhebung* dialéctica. «La oscuridad / se me convierte, / mientras me alumbrá, / en dios. Yo la convierto / en claridad, o se transmuta / ella en luz —¿qué puedo hacer yo?— / y es un

dios que no tiene nombre / todavía / mientras no es ni clara ni oscura, / pero es entonces cuando / es más un dios: ni luz ni oscuridad». (*El bosque transparente*, p. 171). En este poema se vislumbra el eco de un pensamiento antiguo y moderno, heraclitano y hegeliano, que considera ligados indisolublemente a todos los opuestos: la luz y las tinieblas, la verdad y la mentira, el Ser y la Nada, la eternidad y el tiempo, y —por recordar el título de un libro de Crespo— *Claro: oscuro*. La contradicción se resuelve en una especie de *Verwindung*, una superación que arrastra consigo la contradicción en que ha tropezado sin resolverla: «Igual que el agua no conoce el agua / pero se reconoce por el fuego / —si lo rechaza, o la convierte en niebla— / así yo, que me ignora / a mí mismo, me acerco / a ti, que me rechazas / o te convierto en niebla». (*Ocupación del fuego* p. 50).

Y existe un lazo entre los distintos momentos: la problemática de lo cotidiano, que contextualiza y con frecuencia contribuye a acentuar la problemática más propiamente metafísica, surge y se alimenta en Crespo de la reflexión sobre la Nada. Es la Nada eterna y la Nada cotidiana que aparece como una Nada atomizada. «Si no es más que un momento nada más» («La unidad de lo claro y de lo oscuro», en *Ocupación del fuego* p. 62). Leves entidades de la Nada, de hecho privadas de consistencia, que se entregan en la Nada. La inexistencia de lo existente asegura el sentido de la (por otra parte) ilusoria y dolorosa tarea de vivir. «Sólo un dios / hostil podría ser / indiferente a nuestra angustia» (ibidem). Esta clase de Nada es mucho más temible que la anterior, la absoluta y metafísica, y no podemos dudar de su existencia si aceptamos la fuerte unidad de las dos caras de la moneda: «¿Quién sería capaz de separar las dos caras de una moneda?» (*El bosque transparente*, p. 105). Que la nada «exista» es por consiguiente contradicción que no puede eliminarse, que desde lo alto de su estatismo gobierna el devenir de este nuestro mundo sublunar: «Nada está quieto: todo / fluye, todo camina.

/ Fluye también y mézclate / con lo que te circunda» (*En medio del camino*, p. 40), tal como fue contradictorio el paseo de Diógenes al tener noticia de la inmovilidad del Ser parmenídeo, pero gobierna también la insondabilidad de lo Absoluto, sea concebido éste como Dios, sea concebido como el Ser, sea concebido como la Nada, la Nada que nos circunda como el *aperion theion periechon*, lo Indistinto divino que nos envuelve de Anaximandro. «La Nada: ese inmenso cajón, alacena o lago 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» (*El bosque transparente*, p. 31). La Nada metafísica es concebida por Crespo como algo muy semejante al espacio de Newton y parece que también para él el espacio sea el órgano de las sensaciones del buen Dios, el *sensorium Dei* que establece algún tipo de relación con las cosas; y aun el espacio (armario/alacena) 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, una especie de espacio transcendental. Pero aquellos «pájaros» tan frecuentes en la poesía de Crespo, tan mencionados, ya inquietantes ya tranquilizadores ¿son o no son fragmentos de la Nada? estos fragmentos de la Nada con que se incrusta la cotidianidad se salvan tan solo porque los sostiene «La voluntad de perdurar / de todo lo que es frágil», aun si una lectura en sentido metafórico muestra en toda su evidencia que la metáfora de lo cotidiano es una especie de sentido superior de la historia, es la realidad en sí misma y por sí misma lo que se manifiesta. Ha dicho Manuel Mantero que los pájaros son un símbolo de elevación, de espiritualidad, de un viaje, mensajeros del cielo, intermediarios entre los dioses y los hombres. Pero esta mediación se mueve desde el cielo a la tierra y nos lleva al descubrimiento de la tierra. La poesía de Ángel Crespo nace aquí, en esta exigencia imprescindible de transmitir un mensaje metafísico, de hacer del dominio público un pensamiento y hacia la im-

posibilidad de extinguir esta ansia metafísica. El *incipit* de su delicadísima poesía *Nieve*, «Es el momento de que Dios nos hable / apartando los copos lo mismo que cortinas», asume abiertamente un significado metafórico-místico, no tanto (o no sólo) por la referencia a Dios, que en este caso es «el fantasma que nos salva» no sólo porque posee la potencia de lo Absoluto, sino también por la función separadora desempeñada por este Dios entre entidades que en sí son homogéneas como los copos de nieve pero que parecen «inexistencias» constitutivas del ser y se hacen compactas en la imagen de la «cortina», que es una especie de velo de Maya. Y el poema prosigue, enumerando las contradicciones del existente: «Voz sin facciones, dejaría / un hueco entre nosotros y la nieve, / una gran pausa blanca / entre nuestras miradas y su voz» (*Nieve*, en *En medio del camino*, p. 21).

Esta especie de *wafer* conceptual en el plano gnoseológico se resuelve en una variedad de registros y estructuras lingüísticas dado el uso heurístico que Crespo hace del lenguaje. El lenguaje es la huella mnésica y por consiguiente el depósito de los conocimientos de la humanidad que en su conjunto resume la historia de un grupo social determinado entendido como producto cultural. La primera condición la da el hecho de que el lenguaje, si no se llega a emitir en alta voz, puede ser causa de error: «Ignoro cuantos pájaros / tiene mi voz» (*La voz*, en *En medio del camino*, p. 15) y en otro lugar de manera más explícita: «¿Qué nombre tiene? Todos son / falsos –los nombres–, todos / quieren uno para esconderse en él, como la luz; / en lo oscuro / no quieren / ser en nosotros lo que son» (*El bosque transparente*, p. 171). También el lenguaje presenta distintos niveles de precisión y de verdad. Y Bruna Cinti agudamente sugiere: «El lenguaje que Crespo usa no es un lenguaje común» y ello es verdad porque el lenguaje de Crespo prescinde de la realidad aparente y la substituye por una realidad que ha sido definida por Florencio Martínez Ruiz como «más constitutiva y más constituyente».

El tema de este lenguaje se revela como la metafonología del fuego, el cual, mientras actúa sobre la realidad, no deja de ser lenguaje, es decir participa de una metalengua como ha observado el crítico que acabo de citar: «Sólo el fuego desvela la belleza / secreta de las cosas, / les desnuda el espíritu». (*Celebración del fuego*, en *Ocupación del fuego*, p. 9). Y el fuego es el símbolo heraclitano del impulso de la vida pero también de su intrínseca veracidad: «Como el fuego, que no tiene nombre, / quema cuanto le damos sin nombrarlo» (*ib.* p. 15), y como la luz se ilumina de la oscuridad, la metafísica extrae su esencia de lo cotidiano: «Y tú, para quien viene, ya no estás, / o tal vez no eres nada / sino ese gozo de apurar la luz / que ella misma desmiente» (*Teofanía*, en *Ocupación del fuego*, p. 58). Heráclito descubrió la contradicción de lo real, sostenida por el fuego que perpetuamente fluye: se le llamaba el oscuro. Añadiré que este metalenguaje crea una metapoética porque el fuego –considerado en su realidad más alta, que es la poética– produce su fruto, es decir la poesía, que a su vez se convierte en el tema y el texto del discurso poético. Hay una estrecha conexión entre la inescrutabilidad de lo real y la dificultad del lenguaje: «De la verdad poco sabemos» (*Sagrado es el fracaso*, in *Ocupación del fuego*, p. 13).

Todo eso se refiere a la forma del pensamiento poetizante de Crespo. Con relación a los contenidos se trata de una concepción del hombre y de la vida extremadamente profunda y suficientemente sistemática, dado que los puntos fundamentales de su pensamiento se pueden reducir a estos dos: el primero se resume en la fórmula evangélica «mi reino no es de este mundo» y por consiguiente está gobernado por la imperfección; el segundo es que sin embargo vivimos en el mejor de los mundos posibles. Y se trata de dos aspectos paradójicamente contradictorios; *paradójicamente* en el sentido de que van «*parà tèn dóxan*», es decir «contra la opinión» pero que precisamente por ello encierran una profunda verdad. Se replantea así el problema

del valor de una verdad que en la descripción de los poetas, y Crespo es un poeta, se reduce a una unidad perceptiva, y aún a una serie de realidades perceptivas reunidas en la percepción conjunta (*gestáltica*) de la belleza. En Crespo esta condición se realiza en primer lugar a nivel subjetivo con la creación de cosas «bellas»: versos bellos, organización sapiente de la materia fónica, utilización de estimulaciones psicológicas relevantes a nivel emocional y a nivel afectivo, aperturas a amplias dimensiones culturales con asociaciones y referencias variadas: excepcionales desde este punto de vista son las composiciones que hacen referencia a otras obras de arte o a grandes personajes del pasado.

El fundamento de esta dimensión de su poesía parece ser autobiográfica, porque se trata de «hallazgos» efectuados por Crespo en el transcurso de los años, en sus migraciones de exiliado; pero el autobiografismo, que podría haber estado lleno de riesgos, resulta exorcisado: la autobiografía es el grado cero de la historiografía. En su confrontación con lo vivido la evocación histórica emerge para asumir, en la especificidad de estos poemas, un valor más propiamente (cuando no exclusivamente) expresivo, comunicativo: Se hace lenguaje y procede por bloques mnésicos. Me explicaré mejor: una cosa es hablar de la muerte y otra morir, dice un viejo proverbio; y una cosa es hablar de la historia y otra vivirla. Son dos asuntos necesariamente diversos que dan paso a otro momento de la compleja posición cultural de Crespo, y además su manera de vivir la historia es una manera de poeta, que otorga a los guiños históricos el sentido de una recuperación de valores, o de una alusión llena de significado que logra hacer más elíptico y aún más amplio el discurso. Es cierto que en este aspecto se ponen también de manifiesto, en sus diversos puntos de vista de la historia y en los diversos modos de utilizarle, diferencias y oposiciones cuya naturaleza no tiene en absoluto que ver con la dialéctica porque se refieren a aspectos oblicuos entre sí. Las posibilidades del

conocimiento se abren precisamente a problemas de la historiografía en que la condición humana, que se realiza en la memorización, espera la verificación de los hechos. El reflejo de los procedimientos del comportamiento actúa sobre acciones sucesivas y determina una acumulación de experiencia: «Cuando te quedas solo, eres espejo / de lo que fuiste: / una mañana / contemplada desde el balcón / entornado; (...) unas cuantas palabras / que te cambiaron más que el tiempo» (*Cuando te quedas solo*, en *El bosque transparente* p. 126). Es verdad que la historia, aún cuando es exposición de la investigación, como en Herodoto, es una fuente de verdad totalmente diversa de la razón teórica porque siempre es un hecho autópico, reflexivo. Pero lo mismo ocurre con la poesía. La investigación de la existencia moral e histórica del hombre tal como se configura en sus actos y en sus obras no puede referirse a una teoría y Crespo lo sabe bien: «Contra justicia e injusticia / no se alza más verdad / que la que cabe dentro de un abrazo» (*El círculo*, cit.). En la consideración histórica, sin embargo, la posibilidad contenida en la memoria deviene necesidad: *Factum infectum fieri neguit*. Esto les sucede también a los poetas: Ángel Crespo se plantea expresamente el problema en los textos, algunos necesariamente en prosa; en que reflexiona sobre monumentos del arte que sobre todo son también documentos históricos. Lo que le fascina en realidad, más que su belleza intrínseca, es su pertenencia al pasado, la carga de vivencias y recuerdos que los constituye. Allí se detiene la historia: «En los muros no madura la hiedra, sino el papel desencolado; entre las tejas no medra el jaramago, ni la voladora higuera anida en las torres, sino cobre y silencio», escribe con el título *Figura en el Trastévere*, p. 48 de *El bosque transparente*, y en *Ruinas de Pestum* se pregunta: «¿quiénes somos entonces / nosotros, ay? ¿Qué estamos viendo / si no es verdad, si no es verdad?» (*El bosque transparente*, p. 44).

El pasado representa el espejo del hombre. «El agredido teme que el espejo / que así viaja y naufraga / sea un

pretexto, para arder enfrente, / del fugaz fuego» (*El espejo y la hoguera*, en *Ocupación del fuego*, p. 21). Toda la metafonología de los espejos, que ha sugerido una lúcida página a Antonio Lázaro se amplía hasta individuar el significado historiográfico del símbolo. «Este espejo es un reino / acaso del acaso / salvo cuando lo invaden / las tribus de la llama» (*op. cit.*, p. 24). Y ello representa una posible mediación entre el «fuera de sí» y el «dentro de sí» entendido como momento de verificación de la alteridad: Ya Platón, en el *Fedro*, había mostrado la incompreensión en que se cae cuando se desconoce al basarse en un concepto racionalista de la razón, el carácter estático del ser fuera de sí «habitante de un astro / que te ilumina ahora / con la profundidad de su tiniebla» (*Teofanía*, en *Ocupación del fuego*, p. 58) y esto, habría que añadir, se contraponen a la enajenación del dios porque entonces es precisamente cuando el dios que entra en nosotros «un enloquecido / dios – quizás tú–, creará al hombre ajeno / que tus celos redimirá / encelando a los otros dioses» (*El bosque transparente*, p. 159). He aquí el punto de sutura entre el sentimiento del tiempo y el sentimiento de la historia, tan distintos, a veces contrapuestos casi (a lo que parece) en el pensamiento de Ángel Crespo. Y la confirmación la da el mismo Crespo: «El tiempo es una hoguera; se alimenta / de sí misma y de cuanto / era, es, no ha sido» (*Leña en la hoguera*, en *Ocupación del fuego*, p. 41). Y más adelante, como para establecer una conexión sólida con la realidad de la poesía: «El verso. / No se enciende / uno en otro. / Cada uno es una hoguera» (*Árbol de fuego*, en *Ocupación del fuego*, p. 51). Las diversas realidades momentáneas, en que consisten las experiencias vividas, constituyen una temporalidad parcial, confiada a la caducidad del instante que, como quiere Kierkegaard, es muy distinta del momento (o instante) porque pertenece a la esfera de la eticidad, y por ello de la cotidianidad; pero la dimensión histórica, que nos salva de estos peligros, nos pinta otros y amenaza con recluir la vida del

hombre en el interior de un camino preconstituido, hecho de una secuencia de realidades puras, instantáneas, momentáneas, pero vistas y consideradas como definitivas: «Espejo, página pasiva / al borde de ningún camino, / pero profundidad, / ilimitada vía / sacra de luz y oscuridad / procedentes ambas –y unidas / en él– del fuego». (*Ocupación del fuego*, p. 23). A estas palabras podemos adscribir, a guisa de comentario, este otro verso de Crespo: «¿Qué estamos viendo / si no es verdad, si no es verdad?» (*Ruinas de Pestum*, en *El bosque transparente*, p. 44). En este género de reflexiones más que en otras, Crespo saca a relucir los problemas decisivos del vivir humano. Entre la historia como se vive en el complejo de su pensamiento con referencia a la metáfora de los espejos, la historia vivida y la historia «usada» en el curso de los «guiños» como materia de poesía, no hay dialéctica; podría decirse que se trata de un caso de sincronía, tan diversas son las tres acepciones del término. Michel Foucault ha escrito en *Las palabras y las cosas* (p. 227 de la ed. cit.) que «un nuevo espacio filosófico verá la luz en el momento en que se deshagan los objetos del saber clásico. El momento de la atribución (en cuanto forma de juicio) y el de la articulación (en cuanto seccionamiento general de los seres) se separan planteando el problema de los contactos entre una apofántica y una ontología formales; el momento de la designación primitiva y el de las derivaciones a través del tiempo se separan, cerrando un espacio en el que se plantea el problema de las relaciones entre sentido originario e historia». Yo creo que por lo que se refiere al arte poético el problema se plantea de modo más explícito precisamente porque el instrumento expresivo que la poesía utiliza, el lenguaje, la pone en relación con distintas posibilidades, como son las del lenguaje científico, el lenguaje filosófico y el lenguaje cotidiano. Me parece que estas palabras de Foucault son inconscientemente un análisis penetrante del significado poético de la obra de Crespo. Existe también por otra parte un

aspecto objetivo que puede justificar el hablar de cierto clasicismo en su obra: el reconocimiento exterior, sobretodo en la realidad natural, de la belleza entendida y vivida como objeto de contemplación y de reflexión. Aquí estamos fuera de la historia: se trata de un punto de vista substancialmente estático, que no proyecta ahora al poeta «fuera de sí» pero que sin embargo le hace plenamente consciente de lo que sucede fuera de él y mezclado en él como cómplice de la realidad natural. Es el problema de lo bello natural que el arte y la estética de nuestro tiempo

han arrinconado pero que resurge imperiosamente cuando un poeta de gran categoría nos lo pone bajo los ojos como para subrayar que el arte no puede, aunque se manifestase en sus formulaciones más absolutísticamente informales (pero no es éste el caso de Crespo) no tener en cuenta este «córrelato objetivo» que únicamente lo legitima como arte. Ángel Crespo se entrega en tres formas distintas de expresión lingüística (lenguaje común, lenguaje científico y lenguaje filosófico) y no inventa una cuarta, que sería la del lenguaje polisémico o asémico (no haré

distinciones substanciales), o tercera para quien identifica el lenguaje científico con el filosófico. Crespo es, también en esto, ejemplar: su lenguaje resulta a veces muy claramente metafórico, otras veces, por el contrario, hay que romper la corteza para descubrir el sentido mentado y te queda la duda de haber forzado más allá de sus límites las indicaciones de su pensamiento, pero él no renuncia a la claridad del primer sentido, el literal, que por sí mismo muestra una potente riqueza expresiva intrínseca y una fuerte carga emocional. El primer nivel de su lenguaje poético resulta, en resumen, perfectamente autosuficiente y por sí mismo se basta para hacer poesía.

In occasione di questa manifestazione di omaggio al poeta Ángel Crespo, pure se da lontano, da Venezia, mi prego porgere il saluto dell'Associazione «Poesia - 2 ottobre» che mi onoro di presiedere.

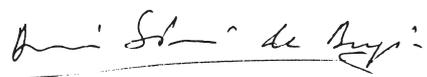
La nostra associazione, nell'abito della sua attività, il 2 ottobre 1994, nella circostanza della celebrazione della sesta «Giornata Mondiale della Poesia», svoltasi nella sala convegni de *Il Gazzettino*, ha inteso rendere omaggio al poeta Ángel Crespo annoverandolo quale «Socio Onorario». Tale riconoscimento gli è stato attribuito per l'alta qualità della Sua Poesia, per la Sua profonda cultura e la vigile attività sviluppata nei circuiti internazionali. Ancora una volta, quindi e a nome di tutti i Soci, desidero ringraziare Ángel Crespo per aver accettato di partecipare alla vita associativa di «Poesia - 2 ottobre», come «Socio Onorario» e autorevole membro. La sua presenza tra noi conferirà, ne siamo certi, maggiore lustro e ulteriore spinta alle attività che noi desideriamo svolgere.

A tale proposito mi sia permesso illustrare brevemente gli scopi che «Poesia - 2 ottobre» ha stabilito:

- 1) la diffusione della Poesia di tutti i tempi e luoghi.
- 2) la promozione della «Giornata Mondiale della Poesia» da effettuarsi il 2 ottobre di ogni anno in tutti i Paesi. L'Associazione è aperta ai Poeti e agli «Amici della Poesia» e ritiene per le stesse finalità che si è posta, la poesia madre di tutte le arti e culture.

Il nostro sodalizio, nella stessa giornata celebrativa, -2 ottobre 1994- ha voluto accomunare *ad honorem*, altre illustri personalità della cultura e «Amici della Poesia»: La professoressa Bruna Cinti studiosa di letteratura spagnola, il dotto Giorgio Lago direttore responsabile de *Il Gazzettino* di Venezia ed il prof. Bruno Rosada studioso e critico letterario. In tale occasione furono offerte le targhe del Sindaco di Venezia e quella de *Il Gazzettino* che nell'odierna opportunità il prof. Bruno Rosada che autorevolmente mi rappresenta, consegnerà ad Ángel Crespo.

Nell'esprimere gli auguri al Poeta Ángel Crespo e a questa assemblea, vorrei auspicare che si possa conferire, già a questo nostro primo incontro, la giusta considerazione e risonanza che merita, onde, tutti insieme, poter coadiuvare nell'opera di promozione della Poesia nel mondo come grande speranza e atto di fede e di buona volontà che aiuti gli uomini a conoscersi meglio e a rispettarci di più.



Domenico Simi de Burgis
Presidente Associazione «Poesia - 2 ottobre»

Patrocina:

ASSOCIACIÓ COL·LEGIAL D'EScriptors DE CATALUNYA
A·C·E·C
ASOCIACIÓN COLEGIAL DE ESCRITORES DE CATALUÑA



Associació Noesis de Catalunya
Fundació Noesis (França i Espanya)

Amb la col·laboració de



Residencia de Estudiantes



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura
Institució de les Lletres Catalanes