



Literatura: Teoría, Historia, Crítica
ISSN: 0123-5931
ISSN: 2256-5450
Universidad Nacional de Colombia

Lin, Ching-Yu
Crítica y poética en los ensayos de Ángel Crespo
Literatura: Teoría, Historia, Crítica, vol. 21, núm. 1, 2019, Enero-Junio, pp. 13-33
Universidad Nacional de Colombia

DOI: <https://doi.org/10.15446/lthc.v21n1.74875>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=503759718001>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UNAM  redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

Crítica y poética en los ensayos de Ángel Crespo

Ching-Yu Lin

Universidad de Ciencia y Tecnología de Macao, Macao, China

cylin@must.edu.mo

Los ensayos de Ángel Crespo suponen un ejercicio de lectura y relectura, fruto de un enorme arsenal intelectual. El presente estudio se centra en el pensamiento crítico de Crespo que desemboca en la expresión de su propia creatividad a través de la poesía. Desde una óptica filológica, el ensayista español opta por revisar la tradición literaria degustando el sabor de los clásicos con objeto de alcanzar un horizonte universal, al tiempo que dignifica las diferentes lenguas y expresa un anhelo de preservar el conocimiento. En su crítica se percibe una postura que va más allá de la contradicción con la que elabora sus idearios y compone sus versos. Para el autor, las experiencias artísticas se consideran una práctica poética que implica distintos materiales, espacios y sentidos.

Palabras clave: Ángel Crespo; crítica; poética; ensayo; arte.

Cómo citar este artículo (MLA): Lin, Ching-Yu. "Crítica y poética en los ensayos de Ángel Crespo". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 21, núm. 1, 2019, págs. 13-33.

Artículo original. Recibido: 14/03/18; aceptado: 30/05/18. Publicado en línea: 01/01/19.



Criticism and Poetics in the Essays of Ángel Crespo

Ángel Crespo's essays involve a practice of reading and rereading, as a result of his vast intellectual background. The article focuses on Crespo's critical thought, which results in the expression of his own creativity through poetry. The Spanish essayist reviews the literary tradition from a philological perspective, taking pleasure in the classics in order to attain a universal horizon, while, at the same time, dignifying the different languages and expressing a desire to preserve knowledge. His criticism reveals a position that goes beyond the contradiction inherent to his ideas and his poetry. According to the author, artistic experiences are a poetic practice that involves different materials, spaces and senses.

Keywords: Ángel Crespo; criticism; poetics; essay; art.

Crítica e poética nos ensaios de Ángel Crespo

Os ensaios de Ángel Crespo supõem um exercício de leitura e releitura, fruto de um enorme arsenal intelectual. O presente estudo se concentra no pensamento crítico de Crespo que desemboca na expressão da sua própria criatividade através da poesia. A partir de uma ótica filológica, o ensaísta espanhol opta por revisar a tradição literária degustando o sabor dos clássicos com o objetivo de alcançar um horizonte universal, ao mesmo tempo em que dignifica as diferentes línguas e expressa um desejo de preservar o conhecimento. Em sua crítica, nota-se uma postura que vai mais além da contradição com a qual elabora seus ideários e compõem seus versos. Para o autor, as experiências artísticas são consideradas uma prática poética que implica diferentes materiais, espaços e sentidos.

Palavras-chave: Ángel Crespo; crítica; poética; ensaio; arte.

EL ENSAYO ES UN GÉNERO que encierra variaciones de forma expresiva y técnica que se corresponden con la libertad de pensar y de criticar. Con un espíritu de crítica que no se produce sino mediante una lectura y relectura, el ensayista lleva a cabo una misión de recopilación de saberes reproduciendo fragmentos textuales, a la par que duda, juzga e interpreta conceptos valiéndose de críticas ajenas. En Ángel Crespo observamos un papel de poeta-ensayista que desempeña durante su trayectoria creativa en el terreno de la poesía. Sus fecundas actividades literarias y artísticas le permiten realizar una gran variedad de críticas culturales en sus ensayos, como también una práctica poética. En el presente estudio nos centraremos en sus tres obras ensayísticas: *Por los siglos* (2001), *El poeta y su invención* (2007) y *Las cenizas de la flor* (2008) para abordar ciertos aspectos fundamentales del ideario poético crespiano. Nos preguntamos ¿de qué manera el autor manchego desarrolla sus críticas modernas, o posmodernas, en las que tiene en cuenta el valor de la tradición al defender la dignidad de lengua, palabra y obra? ¿De qué forma se relacionan sus quehaceres poéticos con perspectivas vanguardistas que no carecen de observaciones acerca de lo clásico? En lo que concierne a la poética, nos proponemos indagar cómo el autor logra unir elementos contrarios partiendo del recurso de la intertextualidad. Además, nos llaman mucho la atención las no pocas referencias al campo del arte, que aparece como un camino entrecruzado con la poesía. Empero, no es nuestro objetivo comparar los detalles teóricos entre el arte y la poesía, sino poner en manifiesto cómo las experiencias artísticas responden acertadamente a las poéticas en Ángel Crespo.

Lo clásico y la conciencia filológica

En los discursos ensayísticos de Ángel Crespo siempre se ha hecho evidente una intención de actualizar la tradición y saborear los clásicos por medio de la poesía al compás de sus experiencias vitales. La valoración de la tradición proviene de una concepción erudita tanto en el ámbito del disfrute existencial como en el de la conciencia intelectual.¹ En Crespo, la

1 En *Las cenizas de la flor*, el prologuista trae a colación la respuesta de Ángel Crespo en una carta respecto de la cuestión de la erudición. El autor manchego no niega dicho rasgo, aclarando en estos términos: “pero mi erudición no me impide vivir, sino que me ayuda a vivir y hacer, además, de trampolín para saltar, a veces, e irónicamente, en un

erudición consiste en un impulso de explorar y progresar como fundamento de su espíritu creador. Por lo tanto, el erudito debe enriquecer el terreno de conocimiento, ligando el pasado a la modernidad para manifestar su modo de estar en el mundo. Los ensayos crespianos que hacen referencias a obras clásicas escritas en distintas lenguas, acompañadas de su historia remota, olvidada o desconocida por el lector, ponen en relieve el compromiso del autor, quien cultiva con mucho afán el ámbito filológico. Según T. S. Eliot, tanto los poetas como los críticos se responsabilizan precisamente de conservar y perfeccionar la lengua y la escritura partiendo de la “madurez mental” (*Sobre poesía* 57). El poeta inglés sostiene que esta madurez requiere de historia y conciencia histórica, que “no puede estar plenamente despierta sino allí donde hay otra historia que la del pueblo del poeta” (Eliot 64). En otras palabras, el poeta-crítico, consciente de que “cada lengua pide un tratamiento literario diferente” (Crespo, *El poeta* 49), se esfuerza por difundir el valor de la escritura y por atender a una tradición viva, que presenta sin discriminación las experiencias propias y ajenas, los saberes pasados y presentes, para reflexionar a dónde va el desarrollo de la literatura de su pueblo en el futuro. Vale la pena decir que el retorno a lo clásico no viene a competir con lo moderno ni a reemplazarlo, sino a abrir las puertas a lo universal y marcar un camino de conocimiento y descubrimiento, de permanencia y renovación.

En líneas generales, los ensayos crespianos muestran su pasión por el clasicismo de los escritores y obras de España y Europa, amén de sus indagaciones sobre los poetas toscanos Dante y Petrarca, al unir el contexto histórico y político de antaño a los datos anecdóticos de varios literatos célebres. Prueba de ellos es el comentario sobre Giacomo Casanova, aventurero intrépido que apunta las memorias de su experiencia española durante la Ilustración en su obra autobiográfica, titulada *Historia de mi vida*. Crespo, por un lado, afirma el valor de la narración casanoviana, que revela magistralmente “los elementos morbosos” (*Por los siglos* 128) de la sociedad de esa época; por otro, nos cuenta ciertas anécdotas de nuestro viajero italiano, tales como los rituales impuestos arbitrariamente por la Iglesia, la imposibilidad de

vacío que me horroriza porque me atrae” (Palacios 22). El vacío al que se refiere no está lejos de ser un desasosiego intelectual al que Crespo se enfrenta en su labor poética de presentar enfoques distintos y complementarios de nuestro conocimiento y de nuestra realidad.

acceso a la alta sociedad española para los extranjeros y la indignación hacia un capellán, quien atentó contra el arte modificando un cuadro en el que la Virgen amamanta a su hijo. Finalmente, como se encontraba desanimado y humillado por el ambiente xenófobo y conservador durante su estancia en la España de Carlos III, abandonó la idea de seguir luchando en un país lleno de hostilidad. Otro ejemplo lo observamos en el artículo titulado “Exaltación y moderación política del Duque de Rivas”. Valiéndose de la obra del historiador Ferrer del Río en la que se anotan ciertos juicios sobre este escritor romántico, Crespo no solo repasa unos sucesos políticos que afectaban en mayor medida a la vida de don Ángel de Saavedra, sino que también muestra de qué manera su idiosincrasia intelectual y sus vicisitudes vitales fueron transformándolo. Crespo resalta el entusiasmo característico del Duque de Rivas aclarando que no es sinónimo de carencia de profundas y meditadas opiniones, más bien, es una de las posibles maneras de exteriorizarlas (*Por los siglos* 140). Basta con observar sus discursos alentadores y sus creaciones literarias tan impactantes como la tragedia titulada *Lanuz*, es indudable que Saavedra era un “amante acérrimo de la libertad” (146). Empero, a raíz de los exilios, frente al carlismo fue adoptando una postura moderada, inspirada en el liberalismo-conservadurismo de Edmund Burke que abogaba por un equilibrio entre la libertad y la gobernabilidad y por un espíritu conciliador.

Apelando a numerosos escritores clásicos, Crespo trata de destacar las observaciones poliédricas desde las que emerge la realidad que la palabra poética ocupa. Así, sostiene en estos términos:

Yo no conozco otra que la poesía —ya en verso, ya en prosa— y alego para justificarla las visiones del mundo de Lucrecio, de Virgilio, de un Dante, de un Ariosto, de Cervantes y de Milton, tan distintos entre sí, pero tan abiertos, todos ellos, a una visión totalizadora y unitaria de la realidad. (*Las cenizas* 91)

Tanto en su creación poética como en su transcreación crítica de la lectura y relectura, Ángel Crespo se inclina por promover una actitud respetuosa hacia las letras. Esta tendencia la observamos en su primera etapa creativa en la que muestra sus afectos a la palabra preocupándose por la pérdida de esta. Nos advierte con tono imperativo:

Pero tú, mi palabra,
no te puedes perder.
La sangre de mi espíritu
no se puede perder. No te puedes perder, no nos podemos
perder, palabra mía.
¿A dónde irás, iremos? (*Poesía*, vol. 1 38-39)

Es la palabra la que reúne el yo enunciadador a su pueblo, concediéndoles el lugar espiritual en el que un individuo se asocia a la colectividad. La palabra a la que se refiere Crespo se encarna en la poética, destinada a recuperar la identidad.

Cabe señalar que la inquietud que se expresa en los versos con respecto al acervo espiritual de la escritura se convierte en una sólida defensa que realiza en los ensayos. En *Las cenizas de la flor*, Crespo menciona una de sus anécdotas en la que emprendió un viaje por los Pirineos de Huesca en busca de la *fabla* a raíz de leer una obra lírica del poeta aragonés Franchó Nagore. Resulta que la mera curiosidad por los dialectos aragoneses se transforma en una reflexión sobre las lenguas locales que se hablan en España. Crespo pone en relieve la importancia de la conservación del patrimonio verbal apreciando las lenguas minoritarias, puesto que todas ellas son aptas para la poesía. A su parecer, la primera tarea que deben cumplir sus compatriotas es la de “conocer y amar los idiomas españoles, sin exclusión de ninguno de ellos” (*Las cenizas* 127).

Ahora bien, nuestro autor afirma que el ensayo es un género que brinda una oportunidad de vivir con la diversidad, de manera que opta por poner en práctica una técnica de prolongación para cumplir el “acto de solidaridad histórica” (Cerdeja, *Palabras sobre palabras* 138). En lo que concierne a la apreciación de la lengua vernácula, Crespo extiende sus tentáculos de conocimiento al introducir un fragmento biográfico de Hendri Spescha, poeta suizo que promovía con vehemencia la enseñanza del *romanche* y colaboró en la redacción de libros escolares para niños. Por añadidura, traduce un poema de Spescha en el que este defiende la palabra y la cultura autóctona por medio de la voz poética. Leamos la siguiente estrofa:

A veces nos hallamos en la orilla.
Cuando la hondura se convierte en voz,

un gran escuchador somos, y
cada ola que a la orilla roza
produce un eco. (*Las cenizas* 309)

Crespo no olvida asumir el papel binario de poeta-crítico, combinando la significación y la imagen lírica,² subrayando lo etéreo de la voz poética que da noticia “sin tener que valerse de *les mots de la tribu*” (*Las cenizas* 310), puesto que en la poesía, las palabras de la tribu no son herramientas de la escritura, sino más bien un eco que no aísla a ningún receptor y se escucha con la misma admiración, de ahí la unidad y solidaridad histórica y cultural.

Prosiguiendo el mismo hilo conceptual, el autor hace un comentario de otro poeta suizo, Peder Cadotsch, que compone sus versos en la lengua surmirana que se habla en montañas y aldeas. En este caso, Crespo expone una “escritura heurística”³ en la que a partir de las interrogaciones da pie a su concepción esencial, a la par que responde a su propia trayectoria. Se hace a sí mismo una pregunta: ¿por qué entre los poetas insignes se cuentan varios representantes del grupo de lenguas retorromanas? El autor comparte sus disquisiciones asegurando que el amor de los poetas por sus respectivas lenguas ha sido estimulado por un pueblo que se siente orgulloso y afirmado culturalmente (*Las cenizas* 307). Por otra parte, es preciso mantener contacto con las literaturas universales, que implican un recorrido de tierra en tierra, de pueblo en pueblo y de aldea en aldea. Este concepto corresponde al carácter sintético, una errancia salvífica y un *leitmotiv* de Anteo que destaca Crespo en sus obras líricas.⁴

2 Georg Lukács se explaya en la división de los medios de expresión entre la poesía y la crítica, indicando que la primera posee imagen, mientras que la segunda, la significación. En concreto, la poesía requiere de cosas, pero en la crítica se hallan conexiones, conceptos y valores (20).

3 Según Martín Cerda, hay dos tipos de escritura: la testimonial y la heurística. Esta es “todo discurso (biográfico, conceptual o ficticio) que está dispuesto, explícita o implícitamente, como una búsqueda, exploración o interrogación sostenida y que, en consecuencia, no puede avanzar si no es corrigiéndose, censurándose, comentándose y, en algunos casos extremos, suprimiéndose” (*La palabra quebrada* 123).

4 En Crespo el sentido de la patria no estriba en el espacio geográfico, sino más bien en su raigambre cultural. Recordemos que en “Amanecer en Lisboa”, poema en prosa recogido en *Colección de climas* (1975-1978), el poeta comienza con los siguientes versos: “Dichosos los países que se debaten con sus sombras / cuyos habitantes miran, se mueven y profieren con / dignidad, / y te recuerdan a otros y a ellos mismos / cuando tú andabas preguntando por tu propio país y no / tenías patria” (*Poesía* vol. 2 132). Se trata de un entrelazo sugestivo con diversos ambientes extranjeros donde el poeta está al tanto de su

Tras intentar recobrar el valor de la lengua, Crespo explora una dimensión desconocida del libro al tomar como un ejemplo la poesía y la vida de Henri Michaux, poeta francés que muestra su amor por los libros identificándose con su personaje antiheroico llamado Pluma. El autor traduce un fragmento del poema titulado “Retrato de A”, cuya letra A supone la máscara del autor que con pluma revela la esencia del libro:

El libro es flexible, está desprendido. No es una
costra. Emana. El más sucio, el más espeso emana.
Es puro. Está hecho de alma. Es divino. Y además
se entrega. (*Las cenizas* 274)

Aquí se puede entrever un intercambio entre el sujeto del autor-lector y el objeto del libro, puesto que no es el autor quien se dedica a su escritura, más bien, es el libro que se consagra a cualquier persona que lo obsesione y lo lea con ecuanimidad.

En lo que atañe al discurso de la dignidad del libro, en *Por los siglos* valiéndose del perfil de Loup de Ferrières, un bibliófilo del siglo IX, Crespo nos da a conocer el espíritu intelectual y ciertas tácticas que se llevaban a cabo en la antigüedad a fin de proteger adecuadamente el patrimonio de conocimiento. En su ensayo, siendo un lector de críticas y estudios de otros especialistas prestigiosos de la historia medieval, Crespo pone de manifiesto tanto su voluntad de entender, como sus opiniones. Conviene decir que nuestro autor comparte un gusto afín al de la figura histórica del paladín erudito, empeñado en enriquecer el arsenal de los saberes, al mismo tiempo que indica algunas problemáticas de esa época antigua que nos hacen reflexionar sobre la actualidad. El autor resume las perspectivas del historiador Jacques Le Goff en torno a la función tergiversadora de los libros del pasado, de modo que nos brinda una oportunidad para pensar sobre el lugar en el que ocupan los libros en nuestra modernidad:

posición errante pensando en su propia cultura y la otra en la que se encuentra inmerso, al tiempo que elige con libertad una patria que le fascina “en el sentido de una cultura determinada dentro de una civilización” (Balcells 100). Se ha de aclarar que la noción de la patria crespiana consiste en una fórmula para activar la interacción entre lo propio y lo ajeno, lo moderno y lo tradicional.

Le Goff asegura que los libros de la época carolingia eran artículos de lujo, que su velocidad de circulación era ínfima —¿y cómo podría ser otra— y que no se hacían para ser leídos, sino para engrosar los tesoros de las iglesias o de los ricos. Más que un bien espiritual, habría sido un bien económico. “Así —concluye— el renacimiento carolingio, antes que sembrar, atesora”. (Crespo, *Por los siglos* 30)

En lo tocante a las personalidades de Loup de Ferrières, Crespo hace buen uso del material epistolar de este y agrega comentarios de otro estudioso llamado Maurice Hélin. La primera carta nos enseña unas líneas autobiográficas de Loup en las que confiesa su afición a la lectura, a pesar de que esta inclinación personal sea atribuida a un comportamiento profano. Escribe en estos términos: “El amor a las letras es innato en mí desde la primera juventud, y no he despreciado lo que la mayor parte de nuestros contemporáneos llaman sus ocios supersticiosos o superfluos” (*Por los siglos* 34-35). En palabras de Maurice Hélin, nuestro héroe posee la llamada “energía de un conductor de hombres” (34), por lo que osa emplear el lenguaje más firme ante la autoridad en aras de asegurar el legado sapiencial que se deposita en su abadía. Por lo demás, no se puede pasar por alto la abnegación con la que hacía cotejos entre distintos ejemplares de textos para subsanar errores y evitar las corrupciones textuales.

En este ensayo, Crespo intenta justificar la iniciativa que toma el bibliófilo para conseguir un espíritu de igualdad entre los saberes de letras, destacando las circunstancias desfavorables, llenas de prejuicios y estragos culturales de la época. Dadas las depredaciones de los normandos, que desembocan en la destrucción de libros, Loup se vuelve sumamente cauteloso en cuanto a su préstamo y devolución. Buena prueba de ello es una de sus cartas, traducida por Crespo, cuyo destinatario es el abad británico Altsig a quien el bibliófilo pidió con sutileza que le enviara los libros solicitados de manera prudente, entre los cuales se contaba una obra profana que Loup deseaba poseer y leer. En la carta se pueden observar su angustia por el posible pillaje de los enemigos y las medidas que propuso para evitar la pérdida de los libros. Merece la pena leer una parte de ella:

[O]s pido encarecidamente que me enviéis por medio de correos muy seguros a la casa de San José, que acaba, por fin, de sernos devuelta, las siguientes

obras para remitirlas a Lantramne, que os es bien conocido, copiarlas aquí y devolvéros las lo más pronto posible [...] Si no podéis enviarlos todos pero, sin que os sirva de molestia, queréis remitirnos algunos de ellos, recibireis de Dios la recompensa de la caridad que habréis hecho, y por nuestra parte, a cambio de un servicio tan grande, haremos cuanto podamos por vos y por lo que de nosotros solicitéis. (Crespo, *Por los siglos* 40-41)

En efecto, más que anécdotas de un personaje histórico apasionado por el conocimiento, lo que Crespo desea revelar es su propia trayectoria poética en la que muestra un esfuerzo consciente de “crear una cultura universal mediante la adición, no mediante la resta” (Crespo, *El poeta* 49). El modelo del bibliófilo que se constata en críticas ajenas, citaciones de textos originales y traducciones de correspondencia representa una especie de praxis poética en pro de objetividad y creatividad. No es inoportuno decir que la ensayística crespiana consiste en una relectura provocativa de la que él mismo participa en busca de lo heterogéneo y lo heterodoxo, tal y como hacían el bibliófilo y los poetas retorromanos mencionados anteriormente, cuya rareza es representada por Crespo en sus ensayos críticos como una búsqueda de aquellos “lugares recónditos” no señalados por la crítica canónica (Pont Ibáñez 74).

Más allá de la contradicción

La concepción de la poesía y el acto de poetizar son elementos esenciales en los que se explaya el autor en varios de sus ensayos. Desde las ópticas literaria y filosófica, se exponen dos itinerarios que parecen bifurcarse, pero son en realidad convergentes, el de razón y el de intuición. En Crespo, la poesía acoge una realidad entera, que comprende un proceso de síntesis de todos los conocimientos y una ampliación del mundo del conocimiento. Para alcanzar una visión dinámica se requiere la inteligencia en la que razón e intuición conviven sin que esta se someta a aquella. A este respecto, Crespo pone en relieve la alianza sutil entre el poetizar y el filosofar para manifestar su ideario poético. Como bien se sabe, la filosofía engloba disciplinas relativas a lo racional, tales como la epistemología, la metafísica, la lógica, entre otras. En el ensayo titulado “Los poetas y los filósofos” de *Las cenizas de la flor*, se refiere a la coincidencia entre ambos, yuxtaponiendo el caso de Dante,

poeta que ama la filosofía, y el de Platón, que sabe hacer poesía al filosofar (77-78). Sin filosofía y teología no se puede entender la obra de Dante. Del mismo modo, sin recursos tales como metáforas, imágenes y alegorías de los que se vale para acceder al misterio “donde reside la verdad de la verdad”⁵ (*Las cenizas* 78), el pensamiento filosófico termina por ser una historia a secas y no puede perdurar ni vivificar nuestra época moderna.

Abogando por la unión entre razón e intuición, el autor denuncia expresamente ciertas lacras de la cultura crítica y la lectora. Para esta última, existe una especie de extravío del lector que presta más atención al virtuosismo crítico sobre las obras líricas que a la búsqueda del contenido de los versos. En cuanto a la cultura crítica, a Crespo no le parece natural que haya críticos que no piensan en el trabajo del poeta tanto como en el suyo (*El poeta* 29). El crítico ha de apreciar y adentrarse en la obra poética que tiene en su mano para efectuar los actos de reproducir, cuestionar, interpretar y cristalizar, puesto que crítica y creación son la misma cosa. A este punto añade que “lo que suele faltarle a nuestra crítica —y a muchos lectores de la poesía— es el sentimiento de misterio y, en consecuencia, la capacidad de expresarlo en términos comparativos y valorativos” (*Las cenizas* 35).

Estamos ante una crítica que versa sobre la cultura de crítica, ligada al conocimiento poético. La razón crítica no se limita a poner al descubierto las deficiencias en las que ella misma incurre posiblemente, sino más bien revela con un dejo imaginario la esencia de la palabra poética que se caracteriza por la constante interacción de elementos contrarios. Así, el propio Crespo nos advierte que “para hablar con sensatez y conocimiento de causa de la poesía es preciso tener la seguridad de que la palabra poética es capaz de convertir en una flor inmarcesible las cenizas de la que el poeta ha tenido el valor —o quizá la crueldad— de quemar” (*Las cenizas* 37). La misma noción aparece en su poema: “Como estos versos con y sin palabras / que estás quemando tú, / que tú estás, mientras arden, perpetuando” (*Poesía*, vol. 3: 222). Dicho de otra manera, antes de utilizar la razón crítica, se ha

5 En el ensayo “La mentira veraz” coleccionado en *Las cenizas de la flor*, el autor aborda el discurso de la mentira poética desde los puntos de vista mitológicos, filosóficos y lingüísticos. A su juicio, todos los mitos son mentiras poéticas en las que hay “verdades tan profundas que aparentan no serlo, verdades cubiertas” (186). Recurriendo a la idea del lingüista Rudolf Steiner y de Nietzsche, Crespo asevera que la mentira reside en el corazón de lenguaje con el que el hombre se niega a aceptar el mundo tal y como es, por lo que el mentir se puede considerar un genio del hombre o un arte.

de recurrir a la ausencia y pérdida, que se fragua con el fuego poético, para mostrar una vitalidad interior derivada de la visión poética; como el aforismo señalado por Crespo: “lo discursivo puede ser poético, siempre que el discurso pague los vidrios rotos” (*Con el tiempo* 23). Se hace evidente que lo que aborda el poeta no es un antagonismo entre razón e intuición ni entre discurso e imaginación, sino más bien una fusión sugerente con la que llega a descubrir una nueva relación con sus límites.

La crítica se establece como una práctica que expone tanto los límites del horizonte epistemológico como una transformación de sí mismo en relación con lo extraño, lo disperso y lo heterónimo. Por lo tanto, Crespo nos invita a repasar los rasgos característicos de algunos poetas portugueses, así como la metamorfosis poética y la operación alquímica que lleva a cabo Jorge de Sena para negar lo que aparece en una naturaleza exterior, hecha de muerte, y unirse a dios a través del acto de “trans-substanciar” (*Por los siglos* 221) que desemboca en la inmortalidad. Otro ejemplo notable es la crítica sobre los poetas heterónimos de Fernando Pessoa, que pone en práctica un “trascendentalismo panteísta”, aparte del “proceso de despersonalización, apoyado por la imaginación y la inteligencia” (Crespo, “Los poetas heterónimos” 150). Crespo cita la afirmación de Álvaro de Campos, uno de los heterónimos pessoanos: “Cuanto más sienta yo, cuanto más sienta como varias personas / [...] / más análogo seré a Dios” (*El poeta* 173). Se supone un criterio de índole pagana en el que la voz provocativa, destinada a no estar de acuerdo consigo misma, se sirve de la voz ajena para acoger el mundo con su imaginación. Es precisamente esta imaginación la que le impulsa a alejarse de la circunscripción y a descartar del egocentrismo, indicándole una vía abierta que conduce a la verdad.

En cierta medida, la escritura del heterónimo equivale a las odas de Ángel Guinda, el poeta aragonés, “maldito” y solitario quien manifiesta con ironía que el poeta es un “condenado a la claridad y al canto” (*Las cenizas* 333). Este se identifica con un guerrero, destinado a batallar y ganar, dando prueba de que la destrucción ha de preceder a un nuevo orden. Crespo menciona una estrofa de la composición de Guinda en la que la voz poética expresa a la vez alianza y confrontación:

Así expando mi voz,
dijo en el aire no un canto, filosofía, religión,

sino algo menos pero mucho más: dejo cuanto he vivido
y viviré por mí, por ti, con todos
los pueblos del universo que avanzan por la fuerza
de la alianza o del enfrentamiento. (Guinda citado en *Las cenizas* 335)

Recurriendo a Wittgenstein, Crespo sostiene que el lenguaje de los retraídos o de los solitarios es solo entendido por un individuo debido a sus referencias de los acontecimientos mentales interiores. Como los poetas solitarios se preocupan por no poder ser debidamente comprendidos, se engolfan en las ideas “hasta el extremo de querer vengarse diciéndolas en un lenguaje incomprensible para quienes las desdeñaron” (*Las cenizas* 339). Así, digamos que ese “algo menos pero mucho más” al que se refiere insinúa precisamente una trayectoria de lucha personal en la que el poeta se provoca a sí mismo contradiciéndose, multiplicándose y renovándose con el objetivo de presentar una inmensidad y síntesis que aparecen ocultas en esa expresividad chocante, derivada de la fricción entre todos los elementos contrarios.

Cabe señalar que en la forma en que se desarrollan los ensayos críticos de Crespo se concibe un gesto ajeno al especialista que tiende a hablar por hablar, explicando el entorno y los fenómenos sociales con el pretexto de “la mentalidad de la época”. El autor recuerda una de las conversaciones mantenidas entre Luis Buñuel y el padre Arteta Luzuriaga cuando el artista habló de las guerras religiosas que causaban desgraciadamente conflictos y matanzas entre los católicos y los protestantes. El padre atribuyó esta historia trágica a la mentalidad de la época como la única razón por la que se produjo este acontecimiento sangriento. En las opiniones de Crespo, no se debe confundir la mentalidad con la brutalidad. Por añadidura, el autor la considera una “invitación de autocomplacencia” (*Las cenizas* 55) por la que ya no hay porqué juzgar ni preocuparse de la época que nos toca vivir. Digamos que el subterfugio de la supuesta mentalidad no solo muestra una postura condescendiente con la que uno se queda reacio a dudar y denunciar, sino que también revela un carácter reduccionista. En el ensayo titulado “El elefante en la oscuridad”, el autor pone el dedo en la llaga al mencionar el bárbaro especialista de Ortega y Gasset, que “no es sabio porque ignora formalmente cuanto no entra en su especialidad” (Ortega y Gasset 142) y “pretende reducir lo real a los estrechos límites de su saber parcializado” (*Las cenizas* 90), de ahí un criterio extraviado de la verdad.

En su estudio sobre el pensamiento poetizante de Crespo, Bruno Rosada trae a colación el término de *Aufhebung*, utilizado por Hegel para referirse al proceso de sublimación cuando una tesis y una antítesis interactúan, y el concepto heideggeriano de *Verwindung*, “una superación que arrastra consigo la contradicción en que ha tropezado sin resolverla” (Rosada 49).⁶ La ensayística crespiana nos deja percibir una intervención continua de la poética en la crítica a fin de manifestar sus múltiples experiencias creativas, ligadas a la materia y al espíritu, a la forma y al contenido. Es precisamente este dinamismo de la contradicción el que deja paso a la transformación de la crítica poética en una recreación del pensamiento poetizante. Es preciso leer el ensayo titulado “Entre lo deseado y el deseo”, en el que el autor ilustra una aparente división emocional que conduce a la unidad en la poesía, al tiempo que lleva a cabo tanto una relectura de los versos de Dante y de Camoens, como una autolectura de sus propios poemas para justificar su concepción al respecto. Crespo opina que la voz poética no busca más allá de lo que a uno le limita, sino más allá de sí. En otras palabras, se trata del deseo de decirse a sí mismo a la hora de escribir de lo otro. En el ensayo el autor recuerda una acepción de “desear”, recogida en el Diccionario de la Real Academia Española, la cual incluye los actos de necesitar, investigar y estudiar, en los que existe un objeto deseado. No obstante, Crespo refuta este concepto declarando que el deseo que no trasciende a lo material no lleva a buen fin (*El poeta* 99). A continuación, el discurso planteado en el ensayo se torna en una expresión de conocimiento de alma, producto de las palabras poéticas.

Con el soneto de Camoens, Crespo nos muestra una fuerza centrípeta del deseo con la que se produce el “alma andrógina”,⁷ a la cual se encuentra

6 Por lo que concierne al término *Verwindung*, Bruno Rosada cita el poema titulado “Imitación del agua” de *Ocupación del fuego* para comprobar una composición repleta de contradicciones posiblemente inagotables, de ahí una muestra de energía salvífica: 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 nieblas. (Crespo, *Poesía* vol. 3: 210)

7 Crespo indaga en el alma andrógina en su ensayo titulado “La diosa barbuda”, refiriéndose a que la humanidad actual procede de la mutilación de los hombres primitivos, como consecuencia de nuestra búsqueda constante de fracción complementaria. El autor toma

ligada la cosa amada: “Se vuelve el amador la cosa amada en virtud de su mucho imaginar; y yo no tengo más que desear, pues tengo en mí la cosa deseada” (*El poeta* 100). Esta relectura de la obra del poeta portugués le inspira a Crespo una autocrítica de un poema recogido en *Lira secreta*. He aquí dos estrofas citadas en el ensayo:

¿Quién que lanza una flecha no va en ella?
Pues donde van nuestros deseos
vamos nosotros, como el sol,
sin salir de su esfera, nos incendia,
y como son nuestras miradas
otra manera de entregarnos.

Entre lo deseado y el deseo
no hay distancias, ni apenas diferencia

—si va recta la flecha a su destino,
y aunque nunca lo alcance. (*El poeta* 103)

Crespo hace una comparación entre el soneto camoniano y su propia composición, esclareciendo que su poética es centrífuga, “la de quien lanza una flecha hacia un blanco lejano que es su deseo y, saliendo de sí mismo, va en esa misma flecha” (*El poeta* 103). En concreto, la flecha poética es el deseo que viene a deshacer la distancia entre sujeto y objeto, al igual que el estado de suspensión del arco armado al que se refiere José Ángel Valente en su ensayo crítico. Debido a la máxima tensión y quietud, se puede entrever el punto de absoluta concentración en que “el tirador y el blanco son ya una misma cosa y la flecha es a la vez el movimiento y la inmovilidad” (Valente 322-323). A fin de cuentas, la crítica de Crespo ratifica la idea de que la poesía llega a desdibujar el contorno de dualidad al entregarse una y otra vez a la transformación, a la destrucción y reconstrucción.

como ejemplo el carnaval en el que los hombres se disfrazan de mujer y las mujeres de hombre. De ninguna manera esta predilección debe ser menospreciada, ya que implica un “procedimiento mágico de la simpatía” en el que se recupera el vigor perdido por la humanidad (*Las cenizas* 96).

Experiencias artísticas

La crítica de arte ocupa un lugar fundamental en los quehaceres poéticos de Ángel Crespo, no es que el poeta procure interpretar sus obras líricas desde la perspectiva creativa de artistas eminentes con la que él mismo está de acuerdo, sino que toma en consideración las experiencias artísticas como una forma de poetizar y un saber poético. Los pintores y escultores no crean obras verbales, pero, no obstante, transmiten sus experiencias específicas y su lenguaje visual para aproximarse a un sentido que desafía lo explícito. Pilar Gómez Bedate nos advierte que en la visión del arte de Crespo “la poesía no sólo se hace con palabras: también los artistas visuales, los músicos y los científicos, llevan a cabo una labor de creación poética” (13). Por consiguiente, en la crítica crespiana el pensamiento poetizante puede surgir en un muro, en un lienzo blanco, en un sonido ininteligible y en un espacio silencioso.⁸

Obsérvese la historia de contacto de nuestro autor con el terreno artístico-literario, desde el postismo o postsurrealismo al que se incorporó en 1945 gracias a sus fundadores Eduardo Chicharro y Carlos Edmundo de Ory, pasando por el realismo mágico, que comenzó en 1950, hasta integrarse en las vanguardias internacionales a partir de los años sesenta. En repetidas ocasiones Crespo menciona la presencia de dos clases de vanguardias, las dogmáticas, predominantes con anterioridad a la Guerra Mundial, y las no preceptivas de los últimos decenios. Las primeras se caracterizan por propuestas teóricas y manifiestos, mientras que las segundas no se atienen a lo programático, más bien, “se justifican mediante una acción, una actuación generalmente inconformista” (Crespo, *Por los siglos* 164). Esta acción, a través de la que se manifiesta el posmodernismo, debe ir acompañada de una actitud revisionista, de paciencia y diligencia. Con estas herramientas, los artistas y escritores retornan constantemente al pasado para cuestionarse acerca de los legados de sus precursores, examinar el lugar donde se sitúan en el presente y profetizar lo que la obra artística podrá aportar en el futuro. Crespo se considera a sí mismo un partícipe de la “vanguardia general”, atribuida a una verdadera continuidad de la tradición (*El poeta* 56). Dentro de ella, la labor poética —al igual que una práctica de la esencia vanguardista en la

8 Octavio Paz señala que “la poesía nace en el silencio y en el balbuceo, en el no poder decir, pero aspira irresistiblemente a poder recuperar el lenguaje como una realidad total” (339).

que se expresan lo inexpresable y lo hermético tradicional—, en palabras de Crespo, le ha ayudado a aceptar su condición de poeta (*El poeta* 37).

El autor llama al postmodernismo: el neobarroquismo, haciendo un resumen de sus características de acuerdo con las propuestas del crítico italiano Omar Calabrese para darnos a conocer un gusto particular del arte de nuestra modernidad. En primer lugar, se promueve una mezcla de géneros a fin de romper los límites. En segundo lugar, se procura un refinamiento técnico en el uso de los materiales. Finalmente, se aprecia el placer de la obcecación, del enigma y de lo místico. La última sección titulada “Un arte nuevo, sin límites” de *El poeta y su invención* gira en torno precisamente a dichos principios para mostrar una “combinación de empatía e inteligencia crítica” (Gómez Toré 175). Se recogen críticas de distintos géneros artísticos, tales como pintura, escultura y fotografía, destacando la idea principal del *Manifiesto blanco* de Lucio Fontana, citada en el primer ensayo de la sección como prelude: “La materia, el color y el sonido en movimiento, son los fenómenos cuyo desarrollo simultáneo integra el nuevo arte” (*El poeta* 360).

En esta sección hay una crítica pormenorizada de la pintura de Orús en la que Crespo pone énfasis en el nexo entre la invención y el inconsciente mediante versos de Pessoa. No cabe duda de que tanto los poetas como los artistas aportan sus inventos para “ganar terreno a lo inefable y a lo indefinido” (*El poeta* 387). Empero, se trata de una invención pura, no intencionada ni gratuita, una trayectoria involuntaria que ilustra el poeta portugués:

Todo comienzo es involuntario
Dios es su agente.
El héroe se ayuda, vario
Pero inconsciente. (Citado en Crespo, *El poeta* 388)

En una palabra, es un *numen* o una inspiración surgida originalmente de la naturaleza, en vez de proceder de un esfuerzo o de una imitación. El pincel que maneja el pintor involuntariamente “con la siniestra mano” viene

9 El poema titulado “Con la siniestra mano”, recogido en *El aire es de los dioses* (1978-1981), versa sobre un deseo que le pide el poeta a los dioses que sea capaz de versificar desde la intuición, descartando la destreza derivada de una intencionalidad racional. El epíteto de “siniestra” supone una experiencia original, ajena a lo que se proyecta en la costumbre. Esta experiencia se caracteriza por los atributos de “fluidez, indeterminación y multiformidad” (Ardanuy 137).

a esbozar una manifestación artística libre de verosimilitud, de descripción y de rigurosidad. A esto hemos de añadir que en *Las cenizas de la flor* el autor ofrece un ejemplo contrario al respecto. Así, indaga en el fracaso que sufre Édouard Manet, “el pintor de intenciones” que imita con mucho afán a Goya y a Velázquez sin poder liberarse de su disciplina académica, en tanto que muestra “más especulaciones de taller que productos de la experiencia” (*Las cenizas* 115).

A través de la pintura de Orús, el autor propone una crítica que nos permite apreciar los tonos de la obra artística y de la poética a la vez. El hecho de que hable de la pintura relejando los versos resulta ser una prolongación de experiencia poética de la que gozan tanto el autor como el lector. Veamos la “doble percepción” señalada por Crespo en nombre del espectador-lector con la que consigue descubrir coincidencias entre los paisajes del pintor aragonés y la descripción del “Infierno” y del “Purgatorio” de la *Comedia* de Dante. Además, Crespo tiene presente las indagaciones poéticas con las que el pintor experimenta y una hipótesis del por qué se ve obligado a abandonarlas. A su parecer, “todo artista verdadero teme fundadamente su propia indiscreción”¹⁰ (*El poeta* 408). Supone que es este temor ante el poder simbólico de la escritura el que le motiva a Orús a destruir todos sus versos, aunque no se pueda saber la verdadera razón de su comportamiento. En este caso, se puede inferir que para el pintor en cuestión la experiencia poética consiste en una revelación más desnuda de lo esencial del alma que la experiencia artística.

En otros ensayos Crespo presenta distintas formas artísticas en función de tres elementos: materia, color y sonido. Vale la pena leer el artículo titulado “El fuego verde” en el que analiza sobre el universo misterioso de las

10 Remítase al poema titulado “Un artista elusivo”, coleccionado en *El Fuego Verde*. Crespo destaca la idiosincrasia excéntrica del artista utilizando el epíteto de “elusivo”:

[...] igual que un artista
elusivo que siempre trabaja
con lo que otros han olvidado,
te propone el objeto inédito
y en apariencia repetido,
curva lo que otro hacía recto
acumula un color, ensaya

una esfera que no se cierra. (Crespo, *Poesía* vol. 3: 293)

Se trata de una visión o cosmovisión particular que posee el artista ante lo exterior a la hora de crear sus obras, al tiempo que se insinúa una mirada retrospectiva o autocrítica con la que se expresa su vertiente emocional.

plantas expuesto por el fotógrafo catalán Toni Vidal. Crespo hace hincapié en la intención del fotógrafo de buscar el origen de las formas mediante las plantas, afirmando que “este fuego verde es el más fecundo creador de formas iniciales y modélicas de cuantos arden bajo las más diferentes apariencias” (*El poeta* 410). Además, Crespo opina que las imágenes vegetales representan la paradoja de que su infinita variedad está hecha de infinitas repeticiones, de ahí que se conecten el sentido de tradición y de innovación. Utilizando el mismo título, el autor escribe los siguientes versos recogidos en el poemario *El Fuego Verde* (1992-1994): “La llama verde que adopta no quemar, incendio sin tiempo que se propaga para refrescar la memoria del aire, para obligar al agua a nuevos cauces, a la tierra a sus danzas estáticas” (Crespo, *Poesía* vol. 3: 308). Asimismo, en el ensayo “Ejemplar Villarobelado” de *Las cenizas de la flor* se aborda el tema de cómo las plantas y flores conceden al hombre su capacidad intuitiva y creadora.

En lo que respecta al sonido, Crespo nos invita a escuchar la voz de la madera en la escultura de Kan Masuda y contemplar una “forma de intuitiva belleza original preparada para la vibración” (*El poeta* 414). En su crítica de las esculturas sonoras del artista japonés contemporáneo, Crespo intercala dos hilos conductores para introducir tanto una experiencia artística ligada a su propia condición de filólogo, como una perspectiva estética acerca de obra y espacio. Por un lado, repasa de forma paralela la terminología que se utiliza en los países asiáticos para denominar instrumentos de percusión, por ejemplo, los vocablos sino-coreanos *ban* y *mu-yu* y los japoneses *taiko* y *wadaiko*. Vale la pena decir que el lenguaje sonoro de la madera, en sentido concreto, lo difunde la obra escultórica gracias al ímpetu filológico del autor, en tanto que el uso y la etimología de la lengua viene a patrocinar el valor de arte o viceversa. En sentido abstracto, la información léxica que nos ofrece el autor se convierte en otra experiencia literario-artística de traducción de signos y conceptos culturales. Por otro lado, el autor, en calidad de espectador, propone el claustro de los Jerónimos como uno de los espacios ideales para la instalación de las obras del maestro japonés, afirmando que son “músicas hermanas, la occidental del claustro y la oriental de sus huéspedes temporales” (*El poeta* 415). En resumidas cuentas, Crespo intenta proporcionar una variedad de experiencias artísticas, a la par que lleva a cabo una crítica integral, entrelazando de esta manera dos mundos en términos de lengua, obra y espacio.

Conclusión

La crítica de Ángel Crespo supone una afirmación de la tradición y de la lengua, así como una defensa de la conservación del conocimiento. No se limita a rendir culto a las obras líricas de los maestros clásicos, puesto que nos recuerda que antes de tomar la pluma se ha de dar reconocimiento a la lengua nativa. Crespo presenta sus anécdotas personales en las que va tomando en consideración la cuestión de las lenguas minoritarias, así como la del dialecto regional. Recurriendo a los ejemplos de algunos poetas retorromanos empeñados en escribir en lengua vernácula sin perder el contacto con la literatura internacional, se nos muestra una actitud positiva y abierta hacia el patrimonio verbal de su tierra sin rechazar lo ajeno. Además, la conciencia filológica de Crespo se torna en una conciencia de la historia que dispensa una reflexión de las letras y libros, al partir de una muestra de la pasión clásica del bibliófilo. No cabe duda de que sus ensayos nos presentan una perspectiva integral, que proviene de la interacción de elementos contradictorios tales como tradición y modernidad, razón e intuición, crítica y poética, verdad y mentira, sujeto y objeto. El autor pone de manifiesto un espíritu poético de sintetizar con el que se puede evitar percepciones parciales y prejuicios, seguidamente, destaca experiencias artísticas de distinta índole vinculándolas a la experiencia poética. Se puede llegar a la conclusión de que la crítica crespiana es una práctica poética que muestra su visión totalizadora recogiendo una enorme variedad de formas y contenidos expresivos.

Obras citadas

Ardanuy, Jordi. *La poesía de Ángel Crespo: Límite, símbolo y trascendencia*.

Valencia, Pre-Textos, 2004.

Balcells, José María. "Las salvaciones líricas de Ángel Crespo". *Caligrama: revista insular de filología*, vol. 3, 1991, págs. 93-110.

Cerda, Martín. *La palabra quebrada, ensayo sobre el ensayo*. Universitarias de Valparaíso, Valparaíso Chile, 1982.

———. *Palabras sobre palabras*. Santiago de Chile, Dibam, 1997.

Crespo, Ángel. *Con el tiempo, contra el tiempo*. Madrid, El toro de barro, 1978.

———. *El poeta y su invención. Escritos sobre poesía y arte*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007.

- . *Las cenizas de la flor*. Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2008.
- . “Los poetas heterónimos y el neopaganismo portugués de Fernando Pessoa”. *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 425, 1985, págs. 147-151.
- . *Poesía*. Vols. 1, 2, 3. Valladolid, Fundación Jorge Guillén (Junta de Castilla y León), 1996.
- . *Por los siglos (Ensayos sobre literatura europea)*. Valencia, Pre-Textos, 2001.
- Eliot, Thomas Stearns. *Sobre poesía y poetas*. Traducido por Marcelo Cohen, Barcelona, Icaria, 1992.
- Gómez Bedate, Pilar. Prólogo. Crespo, *El poeta y su invención. Escritos sobre poesía y arte*, págs. 11-15.
- Gómez Toré, José Luis. “Ángel Crespo, ensayista”. *Turia: Revista cultural*, núm. 92, 2010, págs. 169-178.
- Lukács, Georg. *El alma y las formas*. Traducción de Manuel Sacristán, México, D.F., Grijalbo, 1975.
- Ortega y Gasset, José. *La rebelión de las masas*. Madrid, Espasa Calpe, 1979.
- Palacios, Amador. Prólogo. Crespo, *Las cenizas de la flor*, págs. 11-30.
- Paz, Octavio. *Los signos en rotación y otros ensayos*. Madrid, Alianza, 1983.
- Pont Ibáñez, Jaume. “Ángel Crespo, crítico literario: poética y pensamiento crítico”. *Campo de Agramante*, núm. 19, 2013, págs. 71-82.
- Rosada, Bruno. “Historia y cotidianidad en el pensamiento poetizante de Ángel Crespo”. *Cuaderno de estudio y cultura*, núm. 5, 1995, págs. 49-52.
- Valente, José Ángel. *Obras completas II. Ensayos*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008.

Sobre la autora

Ching-Yu Lin es doctora en Literatura Española e Hispanoamericana por la Universidad de Salamanca (España). Fue docente en la Universidad de Lenguas Extranjeras Wenzao y en la Universidad Católica Fu Jen (Taiwán). Actualmente es profesora e investigadora en la Facultad del Colegio Internacional Universitario de la Universidad de Ciencia y Tecnología de Macao. Sus líneas de investigación son la literatura hispánica y la enseñanza del español. Ha publicado los libros *Redacción temática en español* (2015), *Selección de lecturas en español* (2016), *Conversaciones en español: Nivel intermedio* (2018) y numerosos artículos en revistas especializadas. Sus investigaciones actuales giran en torno a la poesía española de la Generación del 50.