

## Ángel Crespo y la Poesía concreta brasileña. Un arco de resistencia entre el frío y el calor<sup>1</sup>

*Esther Ramón*

### La Revista de Cultura Brasileña: *Noigandres* en España

Dependiendo del lugar y del contexto geográfico en el que se desarrollen, las artes viven periodos de congelación, de regresión, de estancamiento o de desarrollo acelerado, y en ocasiones resultan difusas las causas de por qué en un país como España—aislado culturalmente por una dictadura que clausuró el país durante más de cuarenta años, aunque con ciertas grietas o porosidades por las que se filtraban algunos ecos de los avances externos, como la que aprovechó Ángel Crespo y pasaremos a describir—, prendió el afán de experimentación y de renovación más en unas artes que en otras.

Como cuenta Pilar Gómez Bedate en su introducción al libro *Situación de la poesía concreta y otros ensayos sobre poesía brasileña*, la situación de la literatura en España, a comienzos de la década de los 60, mostraba un gran estancamiento, que resultaba aún más descorazonador en comparación con el estado de efervescencia que estaba empezando a producirse en esos mismos años en artes como la pintura y la música:

A principios de los años 60 no era la literatura sino las artes plásticas y la música lo que en España había empezado a dar la batalla por la modernización cultural y, mientras en el terreno del arte se discutían y se propagaban cada vez con mayor fortuna las ideas “subversivas” que habían tomado fuerza con la irrupción en Madrid del grupo El Paso y—algo más tarde—su antítesis del arte objetivo (o geométrico, o concreto), en el de la literatura la

discusión renovadora—muy determinada por el dogma del realismo-social marxista y sus impugnadores, que eran, a la vez, adversarios del régimen político imperante—quedaba sofocada por una censura oficial que coartaba la libre expresión de los unos y de los otros. (“Introducción” 9–10)

Una censura implacable y una mayor atención del régimen franquista por controlar las manifestaciones escritas y por alentar una pseudo-literatura con proporciones más propagandísticas de los valores del régimen—como la patria, la religión, la familia, el terruño—que artísticas, a las que se unía la distancia insalvable que impusieron el bloqueo, el exilio o la muerte de los renovadores de generaciones anteriores, provocó no sólo un efecto de parálisis o congelación en las letras españolas, sino una fuerte involución.

Aun en circunstancias tan adversas como éstas, muchos artistas a lo largo de la historia, de forma espontánea o con una clara y firme voluntad, han abierto brechas en los muros de contención, a través no sólo de las innovaciones de su propia obra sino también de su labor de traducción y de mediación entre diferentes culturas, artes y lenguas. Es significativo, por ejemplo, observar de qué manera la poesía europea se ha visto revitalizada en sus últimos siglos por la savia nueva procedente del continente americano, y cómo la influencia trasatlántica ha resultado decisiva, de uno y otro lado—al igual que sucedió con los cantes de ida y vuelta del flamenco, enriquecidos con la música procedente de Hispanoamérica—, trayendo consigo respiraderos y nuevas formas expresivas que han evitado una y otra vez un callejón sin salida y un anquilosamiento taxidérmico de lo poético, siempre a un paso de ser clausurado y aplastado por la tradición. No podría, por ejemplo, concebirse la poesía europea contemporánea, tal y como la conocemos, si Baudelaire no hubiera traducido al francés y difundido en Europa los *Estudios sobre poética* de Edgar Allan Poe.

En el caso del que nos ocuparemos en este artículo, el de la importante mediación del poeta español Ángel Crespo entre la poesía brasileña y la poesía y el arte españoles de los años 60, visiblemente asfixiados por las circunstancias políticas, se da una labor muy consciente y una intuición muy clara: la de hacer llegar otras visiones y lenguajes artísticos a una España bastante agotada creativamente, y ávida, en los mejores casos, de oxígeno renovado, de savia nueva.

En ocasiones, y dentro de un contexto histórico-político totalmente adverso a la permeabilidad de las influencias artísticas externas, como era el de la España de los años 60, un encuentro circunstancial puede abrir una vía inesperada. Esto fue lo que sucedió con la amistad casi inmediata que surgió entre los poetas Ángel Crespo y João Cabral de Melo Neto, secretario de la Embajada de Brasil en Madrid, que otorgó a Crespo una oportunidad privilegiada para desarrollar su labor de difusión y apertura cultural, ya que, al

frente de la *Revista de Cultura Brasileña*, pudo dar a conocer en España las manifestaciones artísticas brasileñas, protegido por las relaciones diplomáticas entre ambos países, y a salvo de la censura franquista. Como recoge Bruno Ayllón Pino en su libro *Las relaciones hispano-brasileñas. De la mutua irrelevancia a la asociación estratégica (1945–2005)*, desde 1964 hasta 1979 se dio entre ambos países una relación no especialmente significativa pero sí de mutua cordialidad. Los dos regímenes imperantes eran afines—ambos dictatoriales—y el régimen franquista empezaba a acusar su aislamiento y a buscar fuera nuevas alianzas, al menos en lo cultural:

Las relaciones entre Brasil y España se han caracterizado históricamente, por lo menos hasta la década de los años ochenta del siglo XX, por la mutua irrelevancia, es decir, por su escasa instrumentalidad desde la perspectiva de los objetivos estratégicos de las políticas exteriores de los dos países y por su poca densidad política y económica. Apenas las relaciones culturales dotaron a las relaciones bilaterales de cierta intensidad constituyéndose en uno de los motores que, junto a las cuestiones derivadas de la emigración española a Brasil y de los problemas recurrentes en torno a los desequilibrios de los intercambios comerciales, contribuyeron a mantener viva la llama de los contactos entre la sociedad y los gobiernos español y brasileño. (3)

El bajo perfil de las relaciones entre España y Brasil era comprensible y justificable desde la consideración de los intereses que cada país tenía en el otro. Después de la Segunda Guerra Mundial, el régimen franquista perseguía como principal objetivo su aceptación en el concierto internacional. Puesto que políticamente en el mundo la influencia del régimen franquista era casi nula y que económicamente la situación española era de debilidad y dependencia, fue sobre todo en el campo cultural y principalmente en lo referente a América Latina que Franco procuraba alcanzar sus objetivos.

Así las cosas, Ángel Crespo se encontró de pronto con un regalo valiosísimo: la oportunidad de recibir periódicamente libros y revistas que le llegaban desde Brasil por valija diplomática, y que, bajo el auspicio de la Embajada brasileña, no pasaban por ningún tipo de censura previa, y la oportunidad de difundir en una España clausurada las novedades concretas brasileñas. Crespo era sin duda el receptáculo adecuado para hacer prosperar la inesperada semilla; sus ansias de “contagio” y de transversalidad entre lenguas, culturas y artes le hicieron tremendamente permeable a influencias distintas a la tradición

española, y esa fue la actitud, la del creador mediador, que marcaría su actividad durante toda su vida. En 1945 siente un gran interés por las vanguardias, que propiciará su acercamiento al postismo. Buen conocedor de la lengua portuguesa, y excelente traductor, desde 1952 había empezado a colaborar además con revistas poéticas en Portugal, país al que viajó en 1956 y 1959, estrechando allí lazos con los escritores resistentes antilazaristas. Poseía también, pese a su juventud, una amplia experiencia como director de revistas: en 1950 funda y dirige, con Federico Muelas y Gabino Alejandro Carriedo, la revista *El pájaro de paja* (1950–1954) y en 1960 funda y dirige, con Gabino Alejandro Carriedo, la revista *Poesía de España* (1960–1963). Asimismo, su interés por el arte de vanguardia le hará conectar de inmediato con estas nuevas corrientes poéticas brasileñas, estrechamente vinculadas, como veremos, con la música y el arte contemporáneos. Con respecto a este último, en 1959 dirige la sala de arte de la Librería Abril, en Madrid, durante dos temporadas, y en 1962, el mismo año de la fundación de la *Revista de Cultura Brasileña*, dirige la sala de exposiciones del Círculo de Bellas Artes de Madrid (Ardanuy 346–347). Acudiendo de nuevo al testimonio de Pilar Gómez Bedate:

Cuando Ángel y yo nos conocimos, muy al principio de los años 60, él era, como crítico de arte, uno de los principales defensores del de vanguardia y, como poeta, famoso por sus orígenes postitas y por una incesante actividad comunicadora que se había centrado entonces en las relaciones con la literatura portuguesa . . . El encuentro con João Cabral de Melo Neto, que llegó a Madrid como secretario de embajada, y la amistad que inmediatamente surgió entre ambos poetas supuso la fundación de la *Revista de Cultura Brasileña*, que trajo consigo una corriente de información privilegiada (que no estaba sometida a la censura española) entre ambos lados del Atlántico sobre los movimientos de la floreciente vanguardia poética brasileña que precisamente estaba debatiendo y formulando ideas muy apropiadas para el realismo anti-burgués y la estética socialmente comprometida por la que Ángel luchaba en España. (“Introducción” 10)

Resulta muy interesante advertir, al final de este apunte de Gómez Bedate, cómo en la poesía brasileña del momento convergían una forma vanguardista<sup>2</sup> y unos postulados políticos comprometidos y activistas, a diferencia de la forma casi completamente ajena a lo experimental que tomó la poesía

social y política, el “realismo” resistente al Régimen, que se escribía en aquel momento en España, siguiendo todavía las consignas realistas soviéticas y en el que al propio Ángel Crespo le costaba encajar, como veremos con más detalle en la parte final del artículo. Entre los colaboradores de la revista se cuentan nombres como Dámaso Alonso—al inicio, que avaló el nacimiento de la nueva publicación con su presencia—, Carlos Edmundo de Ory, Gabino Alejandro Carriedo, por la parte española, además por supuesto de Pilar Gómez Bedate y Ángel Crespo, y por la parte portuguesa toda la nómina de los poetas concretos, con los hermanos Augusto y Haroldo de Campos a la cabeza, entre otros muchos.

Por su parte, Ángel Crespo se detiene, en una semblanza autobiográfica publicada en *Anthropos* en 1978, en los motivos que le llevaron a aceptar la dirección de la revista, sin soslayar el compromiso político y artístico que supuso asumir dicha responsabilidad, subrayando la “absoluta independencia de criterios”, insólita para la época, y su voluntad de destacar entre sus páginas las corrientes más experimentales provenientes de Brasil, con el objetivo de visibilizarlas en una España ostensiblemente cerrada, en especial en lo literario, a las vanguardias, con una prospectiva de “contagio” y reactivación de nuestras letras:

La idea de fundar una publicación como aquella me pareció muy oportuna por varias razones. En primer lugar, porque la literatura brasileña, que es una de las más importantes de América, era entonces casi enteramente desconocida en España; en segundo lugar, porque creía muy conveniente que los lectores españoles tuviesen la posibilidad de compararla con la de otros países sudamericanos, objeto entonces de un alza comercial sin precedentes desde los tiempos del modernismo; en tercer lugar, porque aceptar aquella propuesta supondría para mí contar con grandes facilidades para complementar, con el estudio de la brasileña, mis trabajos sobre poesía portuguesa. Consecuencia de mi aceptación fue que dirigiese, con absoluta independencia de criterios, desde el año 1962, en que apareció su primer número, hasta el 1970, la *Revista de Cultura Brasileña* . . . Di un lugar destacado en las páginas de aquella publicación a las corrientes de carácter experimental porque pensaba que, siendo como eran internacionales, es decir, muy relacionadas con las de otros países, merecía la pena informar sobre ellas a los lectores españoles. Es que continuábamos teniendo un arte de vanguardia y, paradójicamente, una literatura bastante conservadora. Así, en colaboración con Pilar Gómez Bedate, secretaria de redacción de la revista, publiqué varios ensayos largos,

y lo más documentados que nos fue posible, acerca de la poesía concreta, la poesía *praxis* y la del grupo de la revista *Tendencia*, además de otros en los que estudiábamos a los predecesores de aquellos movimientos de vanguardia. (Crespo, “Autopercepción” 26)

En su doble faceta de crítico de arte, que ejercía a comienzos de los años 60 de manera quincenal en la revista *Artes*, y poeta—postista en sus orígenes—, Ángel Crespo vivía de cerca el ya aludido desproporcionado desarrollo de artes como la música o la pintura y la escultura, en comparación con la poesía y la literatura. En arte, por ejemplo, el grupo El Paso, fundado en febrero de 1957 en Madrid, había unido fuerzas para reemprender con decisión la vía de la vanguardia, que quedó cercenada y dispersa después de la Guerra Civil. En poesía, en cambio, habían calado hondo los esfuerzos del régimen franquista por sofocar un avance que, tal vez por el hecho de que el arte de la palabra podría resultar no tan críptico en sus mensajes, les resultaba aún mucho más “peligroso” que el pictórico. Así, una censura implacable se unió con una cierta “desgana”, manifiesto desprecio en muchos casos, por lo nuevo, y una militancia realista de vocación anti-burguesa y comunista en los escritores resistentes al Régimen. En el prólogo al libro *Poemas visuales* del pintor José María Iglesias, fechado en el año 1969, Crespo retrata de una manera lúcida y descarnada el panorama de la poesía española:

Se dice que, en nombre del inconformismo, la poesía española se resignó a tratar de cambiar el mundo sin intentar cambiar ella misma. Por eso se limitó a ser más noventaiochista que el noventaiocho—¿existió el noventaiocho?—y a mezclar en su paleta un poco de color raspado de yo no sé cuántas paredes. Lo evidente es que las innovaciones formales—absolutamente indispensables a las de fondo—fueron objetos de mofa de la avanzadilla rascaparedes, y así están las cosas. Llevamos muchos años esperando la aparición del gran estilo—del gran invento—que nos saque del aburrido y palabreador marasmo ineficaz. (Crespo, “Prologo” 10)

En dicho contexto, los recientes hallazgos de la poesía brasileña suponían un soplo de aire fresco que tanto Ángel Crespo como Pilar Gómez Bedate se apresuraron a compartir a través de una serie de ensayos que escribieron a cuatro manos y publicaron en la *Revista de Cultura Brasileña*: “Situación de la poesía concreta”, “Tendência, poesía y crítica en situación” y “Cuestiones fundamentales de la poesía *praxis*”, y que “fueron enviados desde la

Embajada del Brasil a la larga lista de escritores, artistas e intelectuales de toda España que recibían regularmente la Revista, así como a las diversas Embajadas del Brasil por el mundo. Es decir, que se difundieron ampliamente y en España se recibieron en unos casos con entusiasmo y en otros con cierta sorna”, como afirma Pilar Gómez Bedate (“Introducción” 11). Esa “sorna” a la que alude Gómez Bedate nos da una idea del espesor del muro que había que penetrar en lo literario, tan impenetrable que el calado de esta labor de Crespo y Bedate en lo literario no se produjo en aquellos años y en cambio sí revirtió su labor en lo pictórico, con la influencia en pintores constructivistas como José María Iglesias, que además escribieron y publicaron poemas concretos con gran entusiasmo.<sup>3</sup> En palabras de Crespo:

El de los años 60 fue un decenio apasionante para quienes vivimos . . . en el mundo artístico español . . . Excepcionales porque las artes plásticas rompieron enteramente durante ellos con la inercia, los prejuicios y las trabas ideológico-políticas de distinto signo . . . que tenía cautiva a la cultura española; unas ataduras, dicho sea ahora sin pedir perdón, que sólo rompería de manera irreversible la literatura, salvados ciertos casos excepcionales, unos cuantos años después. Mientras las artes plásticas supieron ponerse al día, y en ocasiones adelantarse a él, la mayoría de los escritores mantuvo una actitud extrañamente conservadora . . . Baste decir que mientras la poesía más combativa tomaba de la historia reciente del género lo menos vanguardista y, en consecuencia, lo más nostálgico y convencional del posromanticismo, las artes plásticas supieron ponerse a la altura de la vanguardia internacional y, en ocasiones, superarla y encauzarla. (“Madrid. El arte de los 60” 325)

### Contagios trasatlánticos

En los ensayos mencionados, Bedate y Crespo dan cuenta del surgimiento de la poesía concreta brasileña, respaldado por la aparición en São Paulo del primer número de la revista-libro *noingandres*, en 1952, cuyos principales impulsores fueron Augusto de Campos, Décio Pignatari y Haroldo de Campos. Su misterioso nombre le viene de los versos de uno de los maestros reconocidos por el movimiento concretista brasileño: Ezra Pound, que se citan

en la página 4 del primer número: *Noigandres, eh, noigandres, Now, what the DEFFIL can that mean?*, y que a su vez alude veladamente a un poema de Arnaut Daniel.<sup>4</sup> De nuevo América escucha y regurgita a Europa. Y viceversa.

Las influencias que llevaron en Brasil a la formación del movimiento de poesía concreta son diversas—con una contribución decisiva del arte concreto de los años 30—, pero podemos reconocer una pauta en la ruptura con la tradición literaria europea por parte de los colonos en América, lo que propició la búsqueda de nuevas vías, de un nuevo lenguaje poético. En Estados Unidos, autores como Edgar Allan Poe, primero, y como Ezra Pound, “un americano que había deglutido a Dante y con fuerza ciclópea se había erigido en fundador de una nueva poesía occidental” (Gómez Bedate, “Introducción” 12), desmontaron la tradición poética anglosajona, desde un conocimiento profundo, y plantaron las nuevas bases de lo poético, que arraigaron también en Europa.

La influencia del ensayo *El carácter de la escritura china como medio poético*, de Ernest Fenollosa, había calado profundamente en Pound, que lo editó, marcando su estilo desde los *Cantos*, y ahí se encuentra precisamente la vía de engarce más directa de Ezra Pound con la poesía concreta. Mariano Antolín Rato, en su prólogo de la versión española de dicho ensayo, destaca el asintactismo, la liberación de las reglas de la prosa y de la lógica, la variedad, el contrapunto, la ambigüedad y la “esencialidad” de la gramática poética china, todas ellas características también de la poesía concreta, para terminar conectándola con “la influencia de la escritura ideográfica china en la llamada ‘poesía visual’. En tal producto artístico, del cual ‘los que entienden de poesía dicen que no es poesía (y) los estudiosos de la pintura afirman que no es pintura’, el grafismo se integra con la idea. La significación viene dada, pues, de un modo ideográfico. Por ahora, creo que constituye el modo más radical de transplantar el carácter chino a la expresión artística occidental” (18–20).

Del mismo modo, *noigandres* bebe directamente de un acto de ruptura y rebelión, como fue el acaecido en 1922 durante la celebración de la Semana de Arte Moderna en São Paulo, en la que

se planteó públicamente la situación de la literatura brasileña moderna con relación a su pasado colonial y a la importante rama autóctona del romanticismo y del decadentismo-simbolismo. De entre los distintos debates que en ella surgieron y de ella derivaron fue sobresaliente el dirigido por Oswald de Andrade quien, en su *Manifiesto Antropófago* de 1928, reclamaba la necesidad de deglutir las tradiciones hasta entonces recibidas—barroca, romántica, parnasiana, decadentista, simbolista—y transformarlas en carne y sangre propias gracias al vigor y a la fuerza



que aún habitaban sus raíces de primitivos. (Gómez Bedate, “Introducción” 11)

Otro nombre propio de la poesía concreta, que aunaba orígenes europeos y americanos, es el del poeta suizo-boliviano Eugen Gomringer. Fundador, junto con el grafista Marcel Wyss y el artista Dieter Roth, de la revista *Spirale*, de Berna, cuyas primeras publicaciones datan de 1953. Gomringer realizó grandes esfuerzos para consolidar esta poética en el lado europeo del Atlántico. El encuentro con Décio Pignatari en la Hochschule für Gestaltung de Ulm [Escuela Superior de Creación o Escuela de Ulm], creada en 1953 con un espíritu avanzado e innovador en el área del diseño, selló la hermandad con los poetas concretos brasileños, y subrayó además la interconexión entre las artes que propicia esta nueva forma expresiva: “en la medida en que la teoría de la percepción cobraba la forma de ciencia interdisciplinaria, también y con mayor razón debía aceptarse el papel interdisciplinario de la poesía concreta” (Gomringer 18). Gomringer bebe de fuentes europeas, no sólo literarias, sino sobre todo del arte plástico, ya que establece un diálogo directo con la pintura concreta suiza, trasladando algunos de sus presupuestos a lo poético:

Mientras que los autores brasileños se encontraban evidentemente influidos por el maestro lingüístico Ezra Pound, yo lo estaba por el arte concreto cultivado en Suiza, así como por los simbolistas franceses y la literatura del alemán Arno Holz. En Brasil desarrollaron primordialmente el logograma o ideograma; yo me consagré a una forma artística propia, que bauticé con el nombre de “constelación”. Así pues, el manifiesto que publiqué en 1954 lleva por título “Del verso a la constelación”. / Mi encuentro en 1956 con Décio Pignatari en la Escuela Superior de Creación de Ulm, donde trabajaba como secretario de Max Bill, cofundador y rector de dicha escuela, motivó la confluencia de ambas corrientes, a saber, la de Brasil y la de Suiza. Convenimos entonces en el nombre de “poesía concreta” como un término para englobar los esfuerzos de ambos lados del Atlántico. Muy pronto, tanto el nombre como el movimiento se expandieron vertiginosamente, dando origen a significativas antologías, de las cuales la más relevante sin duda es la *Anthology of Concrete Poetry* del autor estadounidense Emmet Williams, que vio la luz en Nueva York en 1967. Incluye a poetas de Brasil, Alemania, Austria, Francia e Inglaterra, como también de Japón y Estados Unidos, Italia, Checoslovaquia y Suiza. (Gomringer 18)

Además de la influencia de Pound, el movimiento concreto brasileño, según el “Plan piloto para la poesía concreta” que se incluye en el número 4 de *noigandres*, “reconoce el ascendente de Mallarmé (y su “*Coup de dés*”), Apollinaire, el futurismo y el dadaísmo (‘más como visión que como realización’, Oswald de Andrade y João Cabral de Melo Neto” (Gómez Bedate, “Introducción” 13). Es decir, el nuevo movimiento acerca ambas orillas, que dialogan para asimilarse o cuestionarse, fusionando influencias de la vanguardia europea con dos de los autores más influyentes de las generaciones anteriores en Brasil, que aportan, por una parte, las huellas del modernismo brasileño—de Andrade—y, por otra, de la poesía popular de tintes surrealistas, unidas a un implacable rigor formal (Cabral de Melo). El modernismo brasileño se separa del modernismo hispánico, como aclara Ángel Crespo en el segundo número de la *Revista de Cultura Brasileña*, ya que, en lugar de incorporarla, niega la influencia del simbolismo y el parnasianismo.<sup>5</sup> Por otra parte, el influjo de Mallarmé subraya una vez más la apertura de este movimiento a la fusión de la poesía con otras artes, una tendencia hacia las artes visuales y musicales que trataremos más profusamente en la tercera y última parte de este artículo.

Acortando, no sólo literaria, sino también geográficamente, la separación entre Europa y América, y a la luz de un buscado respiro, en 1965, Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate viajaron a Brasil, invitados por Guimaraes Rosa, a quien Ángel Crespo estaba traduciendo. Allí tuvieron la oportunidad de contactar personalmente con todos los poetas con los que se habían estado escribiendo a través de la *Revista de Cultura Brasileña*, y de vivir durante unos pocos meses dentro del ambiente cultural que habían admirado en la distancia. Pilar Gómez Bedate nos relata de primera mano las impresiones de ese viaje, y el encuentro con los poetas brasileños, testimonio que incluimos literalmente, a pesar de su extensión, por tratarse de un documento único:

Llegamos a Río con una beca que nos consiguió Guimaraes Rosa, a quien Ángel había traducido un cuento y estaba traduciendo la novela *Grande Sertão*, que iba a editarse en Seix Barral, por expreso deseo de su autor, que además quería conocer al poeta personalmente. Él ostentaba entonces el cargo honorífico de Ministro de Fronteras, inserto dentro del Itamaraty, el Ministerio de Relaciones exteriores brasileño, por lo que pudo conseguirnos una beca, gracias a la cual permanecemos tres meses en aquel país. / Enseguida nos pusimos en contacto con Guimaraes Rosa en su oficina, y nos recibió con mucho cariño, tenía un aspecto como de obispo laico, con corbata de lazo, y lo primero que nos preguntó fue: “*vocês namoran?*”, “pues sí”, contestamos, y nos abrazó. Nos enseñó recortes de

prensa donde aparecía, y hablaba de él mismo en tercera persona: “aquí Guimaraes Rosa estaba haciendo tal cosa”. Cuando estábamos a punto de marcharnos, de pronto preguntó: “Ángel, ¿usted cree en el diablo?” “As vecês”, contestó Ángel, y entonces él le abrazó y le dijo “puede traducir como quiera *Grande Sertão*, no le pregunto nada más. Cuando quieran venir, ésta es su casa”, y luego se dirigió a su secretario para decirle: “que pasen siempre que quieran”. / De Río fuimos a São Paulo, y de allí a Minas Gerãis y Brasilia, donde estuvimos impartiendo algunas conferencias. A todas partes viajamos en autobús, queríamos ver el país y además no teníamos dinero. En São Paulo llegamos a una estación de buses subterránea. En el andén de enfrente nos esperaban una fila de señores, los poetas con los que tanto nos habíamos escrito, capitaneados por Haroldo de Campos y Pedro Tamen. Habíamos avisado a Haroldo de Campo de nuestra llegada, pero no esperábamos aquella recepción. Después nos acompañaron al hotel y en los siguientes días celebraron varias fiestas en nuestro honor, a las que incluso acudían juntos los “enemistados”, como el grupo de los concretos y el de Manuel Chamie. Nos quedamos un mes en São Paulo. / Después viajamos a Brasilia, donde nos esperaba Domingos Carvalho da Silva, perteneciente a una generación anterior. Era profesor en la Universidad de Brasilia, y nos organizó varias conferencias para impartir. En aquel momento, Brasilia se estaba construyendo. Te decían que tuvieses cuidado con las serpientes, era un lugar deshabitado en el que los edificios estaban todavía a medio hacer; cerca de allí vivían los constructores, y había camiones con bares. Eran todos como cowboys. La universidad era muy nueva, y estaba recién terminada; para anunciar nuestras conferencias crearon unos carteles en plan concreto, en rojo y negro.<sup>6</sup>

A la luz de este testimonio de Pilar Gómez Bedate podemos imaginar hasta qué punto dicha estancia en Brasil, en ese nuevo mundo que se estaba empezando a crear, supuso una confrontación para ambos con la vetusta y estancada realidad española del momento. Lo que no suponían es que sus lazos con América iban a estrecharse por completo sólo dos años más tarde, y que, durante más de veinte años, ambos vivirían fuera de una España que se les hacía cada vez más estrecha en lo político, en lo cultural y en lo vital, tal y como cuenta el propio Ángel Crespo:

Ya había vivido en Marruecos y viajado por Francia, Italia y Portugal cuando visité el Brasil en 1965. No me imaginaba entonces que había de volver a América dos años después para ser profesor, durante veintiuno, de una de sus universidades, ni que, con motivo de mis vacaciones, mis viajes de estudio, mis licencias sabáticas y los cursos que enseñé como profesor visitante en otras universidades, iba a conocer parte de Europa, de los Estados Unidos, y del archipiélago caribeño. (. . .) Pilar y yo fuimos invitados [en 1967] a enseñar en la Universidad de Puerto Rico, ella literatura comparada, y yo arte. (Crespo, “Autopercepción” 26)

En la Universidad de Puerto Rico, Ángel Crespo seguirá en un principio desarrollando su actividad como crítico e impulsor del arte contemporáneo con el apoyo del entonces Rector: José Enrique Arrarás, amante del arte y coleccionista, bajo cuyo auspicio funda la *Revista de Arte / The Art Review* y la sala de exposiciones de la Universidad, donde se exhibió la obra de artistas de la talla de Frank Stella, Roy Lichtenstein, Germano Celant o Umbrío Apolonio, entre muchos otros, y que acogió incluso uno de los primeros “eventos” de Robert Morris.

Esta incesante actividad de Crespo con respecto al arte contemporáneo terminó a principios de los 70, “con la excepción de un breve colofón en la Barcelona de los años 90,” (Gómez Bedate, “Ángel Crespo y la crítica” 91) con la dimisión de José Enrique Arrarás, que supuso el final de las subvenciones otorgadas hasta entonces, y de ambos proyectos en curso. Acontecimientos externos que coincidieron también, sincrónicamente, con una importante crisis espiritual del poeta, que comenzaba por entonces a traducir *La Divina Comedia* de Dante al español y que se sumió desde ese momento en una inmersión total en el estudio de la Edad Media, y en un interés profundo por lo esotérico, que considera indisolublemente ligado al ejercicio poético.<sup>7</sup> Ahora bien, se trata de un esoterismo que hunde profundamente sus raíces en la materia, en la forma, en lo “real”. Dicho viraje supuso también un cambio de rumbo fundamental en su poesía que, desde *El ave en su aire*, y sobre todo en sus dos últimos libros, *Ocupación del fuego* e *Iniciación a la sombra*, tomará una orientación de indagación hermética y, casi podríamos decir, alquímica.

Cuesta conciliar a primera vista esa última y profunda deriva con el apasionado interés de Crespo por la poesía concreta y por el arte constructivista, en los años previos, igual que cuesta conciliar sus diferentes etapas poéticas, de estilos casi contrapuestos, pero que no resultan en absoluto incongruentes si tomamos en consideración el contexto literario y político de cada etapa y si observamos que la actividad poética y artística de Ángel Crespo, tanto en lo que respecta a lo creativo como a la crítica, y también en lo que compete

a su labor como mediador entre lenguas, culturas y artes, siempre mantuvo “un ojo hacia fuera y otro hacia adentro”, y una férrea vigilancia en pos de la “unión de los contrarios,”<sup>8</sup> que no es otra cosa que contemplar el arte como el más profundo diálogo entre consciente e inconsciente, entre lo racional y lo irracional, entre lo individual y lo colectivo, entre lo frío y lo cálido, entre lo esotérico y lo sensible,<sup>9</sup> un diálogo que, según él, debe enfrentar el verdadero artista sin soslayar ni apartar ninguna de las partes, y en el que (se) pone en juego todo su ser.

### Poética y Pictórica / El Frío y el Calor

La transversalidad y el diálogo entre las artes es un fenómeno tan inaprensible y enigmático como pueda serlo el de la singularidad y universalidad del ser, un anillo gordiano de múltiples e insolubles diálogos y conexiones, que, al tiempo que plantea de manera rotunda el límite y la idiosincrasia intransferible de cada disciplina, deja al descubierto una materia común, un núcleo deslocalizado que hunde sus raíces y formas en el humus de lo ilimitadamente abierto, de lo que se vislumbra pero no se ve.

El poeta José Ángel Valente, en conversación con el pintor Antoni Tàpies, habla de una materia común: “ocurre que la materia general sobre la que trabajamos todos es la misma. Esa materia en la que uno no sabe muy bien qué va a encontrar, esa materia oscura.<sup>10</sup> De ella cada uno saca algo con los instrumentos de cada arte particular” (Tàpies y Valente 11).

Dicha unión entre artes se hace evidente para Ángel Crespo desde muy pronto, y en especial la filiación entre poesía y pintura.<sup>11</sup> En su artículo “Ángel Crespo y la crítica de arte: su trayectoria”, Pilar Gómez Bedate se refiere a un testimonio recogido por José Corredor Matheos: “En 1948, en la Galería Buholz, el joven poeta Ángel Crespo 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’” (84). También, en su texto “Pintura y pintores en la poesía de Ángel Crespo”, José Corredor Matheos resalta la presencia de lo pictórico no sólo en su labor como crítico sino también en sus poemas, desde diversas perspectivas. Así, podemos encontrar dentro de su obra numerosos poemas dedicados a determinados pintores y cuadros y, en una sola ocasión, a la pintura en sí. Este último caso es el del poema “La pintura”, publicado por *Ágora* en 1955. Rememorando algunos de sus versos—“se pinta con tierra enamorada, / con hierbas maceradas y con huesos, / con vinos minerales y con lumbré”—, Corredor Matheos da con una clave que resulta esencial para comprender la pasión de Crespo por lo pictórico, entendida casi como una poética: su íntima

comuni3n con lo mat3rico: “La materia, en la pl3stica, es fundamental. Al poeta le basta pluma, l3piz o bol3grafo o papel: el pintor necesita pigmentos, un soporte, pinceles” (209).

As3 lo expresa Crespo, a trav3s de algunos de los versos del poema “La Pintura”: “Reducir a sistemas materiales / todo lo que del hombre se apodera”. Y tambi3n: “En la materia beben los pinceles / se sumergen buscando las ra3ces” (G3mez Bedate, “3ngel Crespo y la cr3tica” 84). Es decir, el poeta encuentra en lo pict3rico una manera de realizaci3n de esa “uni3n de los contrarios” que mencion3ramos, una imbricaci3n total de la materia y el esp3ritu, que constituye para 3ngel Crespo toda una po3tica, en la que, podr3amos decir, se implica y pone en juego incluso la propia vida de quien escribe.

A la luz de algunos de los versos de “La Pintura”, que parecieran m3s bien referidos a la poes3a que a la pintura—“M3s debajo est3 el caos; / Gavillas hacinadas para iniciar el fuego / Piedras mezcladas para hacer un monte . . . ; Arriba est3n los labios / Mas las palabras nacen en las cuevas, Suben de las rodillas / Destrozan la garganta con las u3as”—, G3mez Bedate arriba a un argumento clarificador:

Es una comprensi3n del fen3meno de la creaci3n art3stica, que hoy podr3amos llamar junguiana, que implica en su acto la colaboraci3n inseparable de la materia y el esp3ritu y que exige al artista el compromiso de todo el ser en la realizaci3n de su obra: en “La Pintura”, se refiere claramente a lo que, aflorando del inconsciente, se cuaja en la superficie de un cuadro. Crespo extiende esta comprensi3n a otros medios de la expresi3n art3stica y, al juzgarlos, nunca se apartar3a de la exigencia de autenticidad, de la necesidad de que en la obra que analizaba quedasen las marcas de que su autor se hubiera ‘destrozado la garganta con las u3as’ al emitir sus palabras, perteneciesen 3stas al lenguaje escrito, al pl3stico, al f3nico o al gestual. (“3ngel Crespo y la cr3tica” 85)

Partiendo de esa base, podemos entender la vinculaci3n de Crespo con la poes3a concreta brasile3a, y el enorme esfuerzo que hizo para darla a conocer en Espa3a, desde otra perspectiva, que se encuadra a la perfecci3n dentro del itinerario creativo del poeta: por una parte la de una necesidad de “enfriamiento”, que a su vez preservase la autenticidad de la obra de arte:

tarea que él asumía desde la conciencia de que los mecanismos de la creación artística son los mismos para todas sus ramas aunque se muestren bajo distintas especies, y desde la convicción—que fue siempre la suya tanto en arte como en poesía—no sólo de la autenticidad que exige el verdadero arte sino también del equilibrio que el artista debe buscar entre la razón y la pasión, asunto que en la época de la revista *Artes* (. . .) le condujo a defender el constructivismo tan activamente como para llevarle a organizar en Madrid los tres salones consecutivos de Arte Objetivo entre cuyos concurrentes se constituyó una verdadera plataforma del arte español.<sup>12</sup>

Ahora bien, Crespo parece transitar en ese momento el convencimiento de que el arte, tanto poético como pictórico, necesita enfriarse y “encarnarse”, objetivarse en la forma, en la materia. Del polo más cálido e intuitivo, el surrealista, pasa, al menos ideológicamente, a otro mucho más frío y objetivado. Debo insistir en la palabra “transitar”, porque de la influencia de la poesía concreta, salvo en contadas excepciones, no puede rastrearse una huella reseñable en su propia obra poética. De su atracción primera por la poética del surrealismo, Crespo pasa ahora a una necesidad de materia, de concreción que devendrá, hacia el final de su obra, en una poética de lo enigmático, tal y como explica en *Anthropos*:

El que haya terminado por confiarme a lo enigmático al escribir poesía, se debe a que ya me había confiado antes a lo subconsciente, cuando me sentí atraído con fuerza—a la que opuse la resistencia de las formas intuitivas por mí—por la poética del surrealismo. He procurado, pues, pasar de lo intuitivo (o, si se quiere, no racional, pero tampoco irracional) de la conciencia colectiva a lo enigmático de la conciencia superior. (Crespo, “Autopercepción” 28)

Entre ambos estadios, su paso—insisto, no tanto creativo como crítico e intelectual—, por la poesía concreta y el arte constructivista se revela como un puente necesario, inmediatamente previo al viraje que se produciría en su obra con la inmersión en la traducción de Dante y el aislamiento en Mayagüez, viraje que sin embargo guarda intacta esta misma poética de la conciliación entre inmanencia y trascendencia, entre espíritu y materia, entre lo real y lo ideal, aunque contemplada desde otro plano.<sup>13</sup> Para alcanzar dicha, digamos, sublimación, parece que el poeta requirió el tránsito por el extremo contrario

a la subjetividad y a lo intuitivo que le aportó su conocimiento de la poesía concreta, para después trascenderlos a ambos. Así explica, por ejemplo, en un texto tremendamente revelador, su adhesión al arte objetivo. Se trata de la introducción al catálogo de la Exposición de arte objetivo que comisarió en octubre de 1967, en la Sala de Exposiciones de la Dirección General de las Bellas Artes, con obras de Amador, Asins, Barbadillo, Bosshard, Fernández Teijeiro, García-Ramos, Gorris, Iglesias, Lugán, Michavila, Plaza, Rueda, Sempere, Sobrino, Teixidor, Torner, Valcárcel Medina, Iturralde y Vallejo:

¿Qué entendemos por arte objetivo y por qué lo llamamos así? . . .

-por contraposición al subjetivo, basado en impulsos predominantemente intuitivos (expresionismo, informalismo, etc). . .

De ahí que la *lectura* de estas obras, con todo y con haber de ser (por definición) *objetiva* (y precisamente por ello), enlace:

-con la necesidad de reconsiderar objetivamente nuestros presupuestos artísticos y culturales en general. . .

-con la disponibilidad de un lenguaje basado en leyes objetivas y, en consecuencia, universalmente inteligible. . .

La gran novedad, pues, es ésta: que actualmente, como nuestro arte—siguiendo los más variados caminos—empieza a plantearse correctamente sus cuestiones fundamentales, los impulsos hacia la objetividad parecen iniciarse por doquier. Buena prueba de ello es este elenco de artistas de tan diversas procedencias, tan acusadas características individuales y (por razones de generación y de formación) tan variadas tendencias. Dos son las que más claramente se perfilan en esta muestra:

-la que podríamos llamar concreta, es decir, de tendencia plásticamente centrípeta, sin que a ello sea óbice la posibilidad de mostrar cada obra una serie de fases (pero todas concretas) y

-la que no tenemos inconveniente en llamar simbolista (no olvidemos que el simbolismo, y hasta el hermetismo pitagórico aceptaba la ley objetiva de los números).

De esta forma, en el seno del propio arte objetivo (que por el hecho de serlo elimina la ya sentida amenaza de una decadencia subjetivista, academizada), se organizan las dos tendencias (concreta y simbolista) capaces de dinamizar su desarrollo, de caracterizarlo frente a las demás corrientes vivas del arte (pero no en oposición a ellas). (Crespo, *Arte objetivo* 6–8)



A pesar de que, al inicio del catálogo, Crespo asegura que esta corriente artística no puede definirse por “oposición (directa o indirecta) a otras corrientes artísticas vivas” (*Arte objetivo* 5), lo cierto es que podemos leer claramente en estas líneas un encono con respecto al subjetivismo del que no queda exento lo poético—enlazando con su interés por la poesía concreta, subrayando en el texto la palabra “lectura”, y poniendo la atención sobre todo en la defensa de un “lenguaje basado en leyes objetivas y universalmente inteligible”—, que resulta del todo sorprendente si consideramos los orígenes postistas de Ángel Crespo y el marcado carácter introspectivo y simbólico de su obra, más evidente conforme avanzan los años y el poeta se aleja de la realidad política y hasta geográfica de España. El componente político requerido a lo poetas resistentes al Régimen, que seguían todavía los preceptos del arte realista socialista que dictara el I Congreso de Escritores Soviéticos, en 1934, imponía una toma de partido también en lo expresivo, demandando un realismo materialista—pero no a la manera en la que Crespo entendía ni el realismo ni el materialismo—, que se hacía difícilmente conciliable con la expresividad natural del poeta pero que, leído de una forma más profunda y con la perspectiva que nos da el tiempo, tal vez le ayudara a mantenerse firme en ese punto medio que requiere la unión de los contrarios. Según el testimonio de Pilar Gómez Bedate, los dos grandes grupos poéticos de la época eran el de Gabriel Celaya, de tintes realistas-comunistas, y el de Vicente Aleixandre, que seguía más bien la vía de la introspección y el sentimiento. Y en ninguno de ellos encontró la poética de Crespo acomodo. A ese respecto, Jordi Ardanuy alude al hecho de que aunque

por un lado, Albi (1960) lo considera entre los quintaesenciados “que aspiran a desvelar el misterio último de los hombres y las cosas”, por otro, también es incluido en *Veinte años de poesía española (1939–1959)* como muestra del “realismo social” que Castellet opone a una “tradición simbolista” que considera alienante y evasiva. Para muchos críticos era evidente el contraste entre la altura estética de la obra crespiana y la general aridez de los 50. Pero, dado el clima intelectual, para conjurar el peligro de que fuera tachada de escapista, era ineludible justificarla como indagación en la realidad y como opción ética solidaria. De ahí que se hablase de “neorrealismo” y de “realismo mágico” para entender la síntesis crespiana (Ardanuy 28–29).

Síntesis complicada en un momento político que requería en los creadores, tanto de un bando ideológico como del opuesto, una clara toma de partido estética, reduccionista y empobrecedora en ambas orillas por su uniformidad e instrumentalidad. Esta síntesis crespiana, sin embargo, parece encontrar acomodo, de una manera que no deja de resultar desconcertante a primera vista, en el arte objetivo, hermanado con la poesía concreta. Para Crespo, como podemos leer si regresamos al texto del catálogo, el arte objetivo se bifurca en dos tendencias: “la que podríamos llamar concreta, es decir, de tendencia plásticamente centrípeta, sin que a ello sea óbice la posibilidad de mostrar cada obra una serie de fases (pero todas concretas), y la que no tenemos inconveniente en llamar simbolista (no olvidemos que el simbolismo, y hasta el hermetismo pitagórico, aceptaba la ley objetiva de los números)” (*Arte objetivo* 8).

Esta última argumentación en torno al símbolo, que suena casi a justificación y defensa, merecería ser desarrollada, aplicándola también a lo lingüístico, en una investigación que se centrara en los más que difusos límites entre lo simbólico y lo signico en el lenguaje, que se hacen más patentes cuanto más nos acercamos a su origen, y que podríamos enlazar también con la asunción poética de los ideogramas chinos por parte de Pound y Fenollosa, ya que nos haría entender mejor los lazos entre lo simbólico y la poesía concreta, subrayados por ejemplo por Gomringer.<sup>14</sup> Tal tarea excede sin embargo los límites de este artículo, pero no quiero dejar de mencionar, a manera de apunte, un hermoso ejemplo incluido en el iluminador ensayo de lógica poética, más que científica, de Fenollosa: “En chino, el verbo principal para ‘es’ no sólo significa activamente ‘tener’, sino que muestra, a partir de su derivación, que expresa algo todavía más concreto, digamos que ‘coger con la mano algo que está en la luna’ (42).



Figura 1: Ideograma chino “ser”.

Aquí, el símbolo más escueto del análisis prosaico se transforma por arte de magia en un espléndido destello de poesía concreta.

Para concluir podríamos repensar el paso de Ángel Crespo por la poesía concreta y por el arte objetivo, que parece obedecer a causas circunstanciales e

históricas pero que, visto ahora con la debida atención y perspectiva, encaja a la perfección en el itinerario creativo y espiritual del autor. Para subrayar esto último, acudimos a un texto surgido espontáneamente, al abrir “al azar” la antología de poemas de Crespo *El bosque transparente (Poesía, 1971–1981)* en busca de respuestas, y que nos llega preñado de ellas. De alguna manera, es el propio poeta el que nos conduce, señalando al frío como su guía, el que nos da el colofón de este artículo desde lo poético, y el que nos ayuda a entender, veladamente, su necesidad de enfriamiento. Se trata de un texto que el poeta escribió durante el final de su estancia en la fría Suecia, y a punto ya de instalarse en el sofocante clima caribeño, donde permanecerá más de veinte años.

La analogía está servida, si pensamos el calor como el bosque tropical del “irracionalismo”, tan temido por nuestro poeta, siempre vigilante ante una tendencia suya que intuimos muy marcada, y el frío como las partes geométricas y ordenadas del mundo, concretas y objetivas, lo matérico y sus formas, que le atan a sus axiomas para impedir que se pierda. Pero la geometría también existe en el calor de la ensoñación, una geometría del espejismo que superpone sus visiones y entorpece el camino. Aunque el texto de Crespo alerta de los peligros de lo cálido y se decanta claramente por el frío, es sin embargo en la síntesis de ambas temperaturas extremas, en el perderse y no perderse, en lo centrípeto y centrífugo, en el adentro y en el afuera, en la conjunción imposible entre el hielo y el fuego, donde parece nutrirse la sabia y fecunda poética de Ángel Crespo:

#### EL GUÍA

Algunas tardes, el frío me acompaña y no me deja extraviarme. (. . .)

Me recuerda implícitamente particulares de mi guarida y me ata a su puerta con invisibles hilos. Tal vez no sea fácil de comprender por el perdido en el bosque tropical, donde están sus recuerdos, pero puede tratar de hacerlo quien, en los desiertos, nota que el calor seco tampoco permite—ni es prudente—que sus miradas se extravíen.

Mas todo tiene sus diferencias: el calor me hace discurrir por fuera de la realidad, aunque mis pies toquen la arena, mientras el frío—que es de este mundo—me obliga a caminar entre las cosas y, aunque cortésmente, las aparta a un lado—nunca he sabido cómo lo hace—para que no tropiece en ellas. . .

Pues el frío, sobre todo cuando anochece, divide al mundo en partes geométricas, con ejes, axiomas y ángulos: y por eso no puedo perderme.

Esto puede ser difícil (o avieso) de entender para quien siente cómo el calor bañado hace de todo redes y esponjas e imponentes hisopos de algodón. Mas puede tratar de comprenderlo quien, en los desiertos, ve cómo todo se le convierte en diminutas cuentas cilíndricas, esféricas, cúbicas (nunca cónicas): pero tantas que terminan por entorpecer el camino.

Y hay una diferencia: que estas cuentas son buenas para viajar soñando, mientras el frío es un compañero ideal que me lleva siempre por la arista precisa y no permite mi extravío. (Crespo, *El bosque transparente* 26–27)

## Notas

1. Quisiera expresar mi más profundo agradecimiento a la profesora e investigadora Pilar Gómez Bedate, viuda de Ángel Crespo y que fue una de sus impulsoras. No sólo por su enorme generosidad, al darme acceso a la biblioteca personal del poeta y a la suya propia, sino también por el tiempo y la paciencia que dedicó a resolver los espacios en blanco y los interrogantes que iban surgiendo, a través de un testimonio único de lo que fueron aquellos años previos a la salida de España de ambos, rumbo a Puerto Rico, cuando emprendieron una importante labor de mediación y difusión artística y cultural en España entre los años 60 y 70 al frente de la *Revista de Cultura Brasileña*, que desde 1962 hasta 1981 publicó en Madrid la Embajada de Brasil, con Ángel Crespo como director hasta 1970 y Pilar Gómez Bedate como secretaria de redacción desde el número 7. Desgraciadamente, Pilar Gómez Bedate no ha podido ver este artículo publicado, puesto que murió repentinamente el 13 de agosto de 2017 en Zaragoza. Va por tanto dedicado a ella, a su recuerdo, que llevamos dentro como un gran regalo, un verdadero tesoro. A su manera delicadísima, inteligente y empática de estar en el mundo, a su amor siempre vivo, siempre abierto.
2. Aunque Augusto de Campos, uno de sus fundadores, afirma que la poesía concreta no es un *ismo*, ya que nace no con la voluntad de destruir lo anterior sino de crear una nueva forma, y también con voluntad de durar y no de ser una corriente efímera (Campos 395).
3. “El pintor constructivista José María Iglesias: ‘Le debo muchas cosas,

pero tal vez lo más fructífero para mí hayan sido aquellas charlas, sus artículos esparcidos en revistas (. . .) y su conocimiento de la poesía concreta, que me abrió los ojos a un mundo fascinante que me llevó a la práctica de la ‘poesía visual’ y a la publicación de algún libro” (Gómez Bedate, “Ángel Crespo y la crítica” 86).

4. “Según información de Virginia Gutiérrez—recogida en ‘La imagen del poema de El escudo de Aquiles a noigandres’—en el poema de Arnaut Daniel la traducción de los versos en cuestión diría: ‘una flor cuyo fruto es amor / y goce su semilla y su perfume de *noigandres*’ (revista *Vértebra*, n. 11, pg. 107)” (Gómez Bedate, *Situación* 12, cita 2).
5. “En el Brasil, se llama modernismo a una corriente literaria muy posterior al modernismo hispánico que, en poesía, viene precisamente a destruir la continuación del parnasianismo y del simbolismo. La campanada del modernismo se dio en la llamada Semana de Arte Moderna de São Paulo, en febrero de 1922”, orquestada precisamente por Oswald de Andrade (Crespo, “Poemas de Manuel Bandeira” 89).
6. Conversación mantenida con Pilar Gómez Bedate durante el proceso de investigación de este artículo.
7. En la entrada de su diario correspondiente al 3 de septiembre de 1979, Ángel Crespo afirma: “Yo también creo en la ‘otredad’ (. . .) y creo que la poesía es la heredera auténtica —cuando es verdadera poesía y no ejercicio retórico—de la antigua ciencia que tantos hombres reciben pero que en el fondo no es más que un intento victorioso de descubrir el otro lado de las cosas, lo esotérico. Creo que por eso se habla de mi realismo mágico. Porque yo tampoco busco esa verdad más allá de este mundo, ni la busco en lo que la gente llama extraordinario, sino en todo, sea aparentemente pequeño o grande” (Crespo, *Los trabajos del espíritu* 330).
8. “La poesía busca y procura la unidad original de todas las cosas. Esa unidad es la armonía de sus incontables relaciones mutuas, inasible con los estados no poéticos; intuible, incluso sensible, pero apenas formulable, en los poéticos” (VV.AA. Ángel Crespo. . . 325)
9. En sus formulaciones teóricas en torno a la poesía, Crespo insistía en conciliar “lo decididamente esotérico” con “la iluminación poética de lo cotidiano” (Crespo, *El poeta y su invención* 228).
10. Una “materia”, tan primordial como indefinible, que podríamos ligar al *lapis*, la piedra filosofal de los alquimistas, que tan profundamente interesó al poeta Ángel Crespo en el último tramo de su vida.
11. Si Crespo y Bedate pusieron el acento en la pintura, en relación con la poesía concreta, Julio Campal, en cambio, se interesó sobre todo en la relación entre la música y la poesía concreta: “Repetidas veces pensé

en el hecho de que la música de la actual vanguardia fuese bautizada de diferentes maneras sin haber todavía encontrado la denominación adecuada. Música de vanguardia, música experimental, música nueva, música contemporánea, música post-serialista. (. . .) Está sucediendo en el campo de la poesía más actual un fenómeno de tipo similar. Uno de sus primeros pioneros del movimiento, el poeta suizo-boliviano Eugen Gomringer, bautizó con el nombre de ‘constelaciones’ a sus primeros trabajos y experiencias. Luego, sin renunciar a este nombre para designar sus propias composiciones, ha adoptado la denominación de poesía concreta tal cual la venía utilizando el grupo brasileño ‘Noigandres’ desde 1955. (. . .) Más recientemente, Pierre Garnier ha fundado bajo el nombre de ‘Espacialismo’ un Comité Internacional que agrupa a numerosas figuras de la poesía nouvelle. Por último, el grupo portugués encabezado por Antonio Aragao y E. M de Melo y Castro impulsó el nombre de ‘Poesía experimental’ al conjunto de todas estas tendencias. (. . .) La música que responde de verdad a este nombre [música concreta]—y no por razones de terminología, sino que es nacido del espíritu de la misma—es el serialismo de Schönberg, pero sobre todo el constructivismo de Webern. Ambos, en efecto, se alimentan de las ideas que constituyen el racionalismo concreto y que con tanto acierto Augusto de Campos ha pensado en denominar arte concreto” (Campal 34–35). El uruguayo Julio Campal llegó a Madrid en 1962, el mismo año en que Crespo fundaba la *Revista de Cultura Brasileña*, procedente de París, de donde traía noticias de la neovanguardia, manifestación europea de la poesía concreta. Según el testimonio de Pilar Gómez Bedate, después de un primer encuentro entre Campal y Crespo enseguida surgieron diferencias de caracteres entre ambos, por lo que no volvieron a relacionarse. Como recoge María Salgado en su tesis doctoral *El momento analítico*, página 36: “En 1964 Campal fundó, dentro de las Juventudes Musicales, el Grupo de Investigación poética Problemática 63, al que pertenecían entre otros, Uribe, Millán e Ignacio Gómez de Liaño”.

12. Pilar Gómez Bedate, “Una ojeada a su labor de crítico de arte”, discurso inédito leído en el acto “Asisto al nacimiento de la forma. Homenaje al poeta y crítico Ángel Crespo” (Residencia de Estudiantes, Madrid, 10 de febrero de 2016).
13. “Adquirí conciencia, durante mis largas temporadas de lectura, aislamiento y meditación, de que, por cima de la tradición formal transmitida por nuestra cultura, hay una antiquísima tradición conceptual que no es únicamente cristiana, sino también pagana, y que se refiere, como término ideal y real al mismo tiempo, más que a un Más Allá situado en el Empíreo, a una realidad otra que se halla en lo cotidiano,

- en nuestro mundo, y que sólo la poesía puede iluminar mediante una síntesis de lo racional y lo intuitivo” (Crespo, “Autopercepción” 27).
14. “Con el correr del tiempo se tomó conciencia de que este género poético no se circunscribía tan sólo a un joven movimiento innovador, sino que gracias a su aprehensión de los medios creativos del lenguaje y todo lo lingüístico, al respeto que estos le merecían, a su carácter simbólico, sería posible insertarlo en la historia lingüística, en especial en lo que a su primitivo carácter elemental se refiere; es decir, que si bien en los años cincuenta y sesenta llegó (precisa y nuevamente) a su pináculo, su importancia no fenecería en aquellas décadas” [la negrita es mía] (Gomringer 18).

## Obras citadas

- Antolín Rato, Mariano. “Introducción.” *El carácter de la escritura china como medio poético*. Ernest Fenollosa y Ezra Pound. Madrid: Visor, 1977. 9–21.
- Ardanuy, Jordi. *La poesía de Ángel Crespo. Límite, símbolo y trascendencia*. Valencia: Pre-Textos, 2004.
- Ayllón Pino, Bruno. *Las relaciones hispano-brasileñas. De la mutua irrelevancia a la asociación estratégica (1945–2005)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2005.
- Campal, Julio. “Poesía concreta y música concreta. Hacia un concepto general del arte abstracto.” *Aulas* 22 (1964): 34–35.
- Campos, Augusto de. “Concreto e ismo.” *Revista de Cultura Brasileira* 11 (1964): 395–398.
- Crespo, Ángel. “Poemas de Manuel Bandeira.” *Revista de Cultura Brasileira* 2 (1962): 89–103.
- Corredor Matheos, José. “Pintura y pintores en la poesía de Ángel Crespo.” Ángel Crespo. *Con el tiempo, contra el tiempo*. VV.AA. Madrid: Círculo de Bellas Artes/Fundación Jorge Guillén, 2005. 209–210.
- \_\_\_\_\_. *Arte objetivo*. Madrid: Ediciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1967.
- \_\_\_\_\_. “Prólogo.” *Poemas visuales*. José María Iglesias. Carboneras de Guadazaón: El toro de barro, 1969.
- \_\_\_\_\_. “Autopercepción intelectual de un proceso histórico. Mis caminos convergentes.” *Anthropos: Boletín de información y documentación* 97 (1989). 19–34.
- \_\_\_\_\_. *El bosque transparente*. Poesía, 1971–1981. Barcelona: Seix Barral, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Los trabajos del espíritu*. Barcelona, Seix Barral, 1990.
- \_\_\_\_\_. “Madrid. El arte de los 60.” Ángel Crespo. *Con el tiempo, contra el tiempo*. VV.AA. Madrid: Círculo de Bellas Artes/Fundación Jorge Guillén, 2005.
- \_\_\_\_\_. *El poeta y su invención*. Barcelona: Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 2007.

- \_\_\_\_. El bosque transparente. Poesía, 1971–1981. Barcelona: Seix Barral, 1983.
- \_\_\_\_. Los trabajos del espíritu. Barcelona, Seix Barral, 1990.
- \_\_\_\_. “Madrid. El arte de los 60.” Ángel Crespo. Con el tiempo, contra el tiempo. VV.AA. Madrid: Círculo de Bellas Artes/Fundación Jorge Guillén, 2005.
- \_\_\_\_. El poeta y su invención. Barcelona: Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 2007.
- Gómez Bedate, Pilar. “Introducción”. Situación de la poesía concreta y otros ensayos sobre poesía brasileña. Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate. Madrid: Libros de la Resistencia, 2013. 9–19.
- \_\_\_\_. “Ángel Crespo y la crítica de arte: su trayectoria.” *Campo de Agramante* 19 (2013): 83–92. Gomringer, Eugen. “De la poesía concreta a la poesía visual.” *Humboldt* 124 (1998): 18–19.
- Salgado, María. El momento analítico. Poéticas constructivistas en España desde 1964. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2014.
- Tàpies, Antoni y José Ángel Valente. Comunicación sobre el muro. Barcelona: Ediciones de la Rosa Cúbica, 2004.

---

Salgado, María. “La poesía visual no es visual. El artificio poético del siglo XX a partir del problema de la poesía visual.” *Ensayo/Error. Arte y escritura experimentales en España (1960–1980)*. Ed. Juan Albarrán Diego y Rosa Benítez Andrés. *Hispanic Issues On Line* 21 (2018): 98–121.