

## Ángel Crespo lee a Juan Ramón: de animales y dioses

*Ángel Crespo Reads Juan Ramón:  
on Animals and Gods*

**José Luis Gómez Toré**

IES Carmen Martín Gaité  
ORCID: 0000-0003-3913-9213

**Date of reception:** 09/07/2024. **Date of acceptance:** 11/12/2024.

**Citation:** Gómez Toré, José Luis. "Ángel Crespo lee a Juan Ramón: de animales y dioses".  
*Revista Letral*, n.º 35, 2025, pp. 204-226. ISSN 1989-3302.

**DOI:** <http://dx.doi.org/10.30827/RL.voi35.31241>

**Funding data:** The publication of this article has not received any public or private finance.

**License:** This content is under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) license.

### RESUMEN

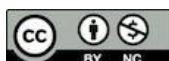
La aproximación del poeta, traductor y crítico Ángel Crespo es probablemente una de las contribuciones más destacadas a la historia de la recepción de la obra del último Juan Ramón Jiménez. Crespo comprende que la idea de un dios poético no constituye un delirio seudomístico, como en ocasiones se ha interpretado. Por el contrario, este motivo pone en evidencia la modernidad de una concepción cuyas raíces pueden hallarse en el Romanticismo. El ser humano, en la poesía de Jiménez, se sitúa a medio camino entre el dios y el animal. Este último revela el vínculo existente entre el espíritu y la mortalidad, especialmente a través de la figura del perro. Al mismo tiempo, la propia poesía de Crespo da muestras de una aproximación muy personal al simbolismo de los dioses, que encuentra inspiración tanto en Jiménez como en Pessoa.

**Palabras clave:** Ángel Crespo; Juan Ramón Jiménez; dioses; poesía.

### ABSTRACT

The approach of the poet, translator and critic Ángel Crespo is probably one of the most important contributions to the history of literary reception of late Juan Ramón Jiménez's work. Crespo understands that the idea of a poetic god is not a pseudo-mystical delirium, as has sometimes been interpreted. On the contrary, this motif shows the modernity of a conception whose roots can be found in Romanticism. In Jiménez's poetry, the human being is halfway between gods and animals. The latter reveals the link between spirit and mortality, especially in the dog's figure. At the same time, Crespo's poetry finds a very personal approach to the symbolism of the gods, which finds inspiration in both Jiménez and Pessoa.

**Keywords:** Ángel Crespo; Juan Ramón Jiménez; gods; poetry.



“Desde Cherburgo a Nueva York (Aquitania, 5 inmensos días grises) el mar ha sido siempre y todo el mismo (no él mismo, como otra vez). Una calidad externa, convexa de mercurio” (Jiménez, *Guerra en España* 17), leemos al comienzo de la colección de textos –recuperada tras un trabajo ingente por Ángel Crespo– que da cuenta de las vivencias y reflexiones del poeta ante la contienda del 36. Un trabajo tan complejo que necesitaría la revisión de Soledad González Ródenas para darle una visión que se acercara, en lo posible, a la concepción última de Juan Ramón. Pero a esto habrá que volver después. Lo que conviene retener ahora es ese mar opaco, mudo, tan diferente del mar mucho más elocuente con el que el poeta recién casado dialogara años antes y también del océano luminoso, lleno de revelaciones, que le llevó a Argentina y Uruguay de camino hacia un dios anhelado y anhelante. Finalmente, resultó que ese mar del 36, pese a su aparente mutismo, también había hablado al poeta y ahí tenemos para corroborarlo *En el otro costado*, la imprescindible *Lírica de una Atlántida*. Pero al igual que la Atlántida evoca a la vez una utopía y un hundimiento, los textos de esa época se mueven entre la fe de siempre en la poesía y el desaliento constante, el riesgo constante del silencio: “Es mar de subibaja, / sin nombre y sin sentido;/ no abismo de consuelo, / sí sombra desasida, / suelta ola;/ sombra que no se une, ola sin nada más” (Jiménez, *Lírica de una Atlántida* 46). En el poema titulado significativamente, “Mar sin mar”, el yo lírico se pregunta “¿es agua? ¿Puede ser/ solo agua?” (49).

Tres mares, tres tiempos: el azar o el destino hace que la trayectoria de Juan Ramón encuentre como hitos iluminadores tres viajes por mar, que señalan no solo hacia un cambio vital, sino también hacia una nueva singladura de su lírica. Y siguiendo con la metáfora marítima, cabe imaginar también ese mar del 36 y su mutismo aparente como una amenaza común a tantos desterrados: la de un prolongado y quizá definitivo olvido. Resultaría exagerado decir que Juan Ramón había sido olvidado en la España de la dictadura. Hay sobrados testimonios que nos muestran que no fue así. Y, sin embargo, la continuidad de la tradición poética quedaba, si no rota, sí dañada, al menos en parte. El problema, en el caso de Juan Ramón, arrancaba de antes de la guerra: como es de sobra sabido, no siempre el 27 reconoció el magisterio indudable del poeta de Moguer. Y tras la contienda, se fue imponiendo una forma igual de perversa que el silencio o el olvido para dejar a Juan Ramón hablando solo, ensimismado,

desde la visión de un escritor minoritario, encerrado en su torre de marfil, ajeno a cualquier compromiso con los demás. Resulta a este respecto significativa la opinión de Gil de Biedma, quien todavía en 1981 se hace eco de este tópico: “A una excepcional capacidad para sentirse a sí mismo, J. R. J. unía una excepcional incapacidad para verse, en relación con los demás y consigo mismo” (Gil de Biedma 999).

En esa misma dirección, fue cobrando forma una tramposa antítesis, que oponía la figura de Antonio Machado (leído a menudo desde la óptica igualmente reduccionista del poeta comprometido) a la de un Juan Ramón aristocrático, atrapado en sus jardines de Narciso. Si bien la opinión de otro destacado representante de la poesía de los 50 como José Ángel Valente resultaba más matizada, su artículo “Juan Ramón Jiménez en la tradición poética del medio siglo” todavía descansaba sobre esa oposición: “Machado vio mucho más lejos que J. R. J.; vio Machado tan lejos y fue tan lejos que se dejó atrás a sí mismo [...] J. R. J. se arriesgó tanto en la propia contemplación que se perdió donde se arriesgaba” (Valente 104). El hecho de que Valente cambiara con el tiempo su visión del poeta de Moguer no oculta la evidencia de que la recepción de la obra juanramoniana siguió presa durante mucho tiempo de este esquematismo. Y quizá no sea casual que ambos autores se refieran a Juan Ramón con sus iniciales como si este constituyera ya un icono, una suerte de estatua –no demasiado bien conservada– en el pabellón de los hombres ilustres de la literatura española, más que una voz viva, con la que poder entablar todavía un diálogo. De ahí que nunca se recalcará bastante la labor de Crespo al rescatar *Guerra en España*, más allá de algunas decisiones discutibles y ciertas omisiones. Tras la publicación de este volumen resultó imposible seguir sosteniendo de buena fe esa imagen distorsionada, algo de lo que Crespo ya se había percatado en un texto anterior en el que anunciaba el fabuloso hallazgo del archivo en Puerto Rico. Me refiero al artículo “Guerra en España: la actitud política de Juan Ramón Jiménez” publicado en la revista *Ínsula* en 1981, cuatro años antes de que apareciera el libro (texto luego recogido en el volumen *El poeta y su invención*). De la importancia de los documentos no duda Crespo en momento alguno y así concluye su artículo:

De llegar a publicarse una “reconstrucción” de *Guerra en España*, libro a cuyo estudio nos estamos dedicando en la actualidad, serían muchos, y muy importantes para los biógrafos de

Juan Ramón y para los críticos de su obra, los hechos que quedarían definitiva y suficientemente aclarados (*El poeta y su invención* 225).

“Reconstrucción” escribe Crespo, y es precisamente eso lo que se propone, puesto que se trata de un libro al que Juan Ramón Jiménez no dio nunca forma definitiva. El poeta manchego asumió el riesgo. Un riesgo por el que tenía, dicho sea de paso, cierta querencia, pues no sería la única vez que tratara de dar forma a proyectos inacabados. Piénsese, por ejemplo, en una contribución tan relevante como *El regreso de los dioses* de Fernando Pessoa, no menos compleja que el reto que le planteaba Juan Ramón.

El camino que lleva a *Guerra en España* supone, en el fondo, una constatación: que la historia literaria no está fijada de una vez por todas, que es preciso hacerse preguntas y poner entre paréntesis determinadas afirmaciones. El encuentro de Crespo con la obra de Juan Ramón Jiménez se inscribe así en un diálogo mucho más amplio, el que fueron estableciendo las generaciones más jóvenes de intelectuales y artistas españoles con sus mayores en el exilio. Algo especialmente importante en el caso del último Juan Ramón, cada vez más decepcionado con su generación y con las inmediatamente posteriores, lo que le llevó a buscar entre los más jóvenes lo que ya no encontraba entre quienes habían sido sus compañeros de viaje. Se ha escrito mucho sobre ese cruce de voces y, con todo, el panorama sigue siendo incompleto. Desde luego, habría que citar ahí a figuras como Valente, como Crespo, como José-Miguel Ullán (todos ellos, por cierto, no desterrados, pero sí transterrados en algún momento de sus vidas). Fueron con frecuencia esos jóvenes de entonces los que hicieron justicia a los intelectuales del exilio. Su labor resultó, en muchos casos, impagable. Y quede como símbolo de esto la carta que escribió Ullán a María Zambrano mostrándole su comprensión por su prolongado exilio y en la que le mandó (se conserva en el archivo de la Fundación María Zambrano) una ramita seca de perejil, humilde sustituto de la corona de laurel de Apolo y de la rama de olivo que lleva la paloma tras el diluvio, pero asociada inequívocamente a la cultura popular española:

Con la esperanza de que, a través de los testimonios nunca acallados de Aranguren, Rof Carvallo y Maravall se comprenda al fin, entre las huestes afectadas de quienes hoy reclaman una presencia que siempre se negaron a ver, que tú solo podrás

volver –como nunca las dejado de hacerlo– si vuelves acompañada entre los peregrinos [...] Por si lo silenciado fuera mucho, ahí te mando una rama de perejil y el espejo soleado de mayo (Gómez Toré 356).

De perejil es, por cierto, la corona que le hace el poeta a Platero y de perejil la rama que adornaba los libros editados del poeta de Moguer. Como si ese diálogo, a menudo vacío y grandilocuente, en torno al reencuentro necesitara comenzar en voz baja, desde lo más modesto, desde lo más pequeño.

Cabe la tentación de afirmar que Crespo estaba en el momento justo y en el lugar preciso y que solo aprovechó la feliz coincidencia de haberse convertido en profesor de la universidad puertorriqueña en la que se guardaban los papeles de Zenobia y Juan Ramón. Sin embargo, no se trataba en absoluto de una empresa fácil, como ha recalcado Soledad González Ródenas, responsable de prologar de manera ejemplar el trabajo de Crespo:

Hasta ese momento, muy contados filólogos e investigadores españoles habían realizado una consulta directa y exhaustiva de los documentos allí custodiados. La relativa familiaridad de Crespo con estos fondos – y ha de decirse siempre *relativa*, puesto que por su conocida inmensidad y falta de orden, *relativo* ha de ser por fuerza el control que ejerza una sola persona sobre ellos-, le hicieron reparar [...] en la presencia de tres sobres repletos de papeles, agrupados bajo el epígrafe: Guerra en España. La existencia de esta documentación hasta entonces solo era conocida, muy superficialmente, por Ricardo Gullón y la bibliotecaria Raquel Sárraga, encargados de la organización y gestión de la Sala, y por Francisco Hernández-Pinzón, sobrino del poeta, y por aquellos años representante de sus herederos [...] Ahora bien, ¿qué fue exactamente lo que encontró Ángel Crespo? La respuesta podría ser tan simple como decir: un auténtico fárrago” (*Guerra en España IX-X*).

De esa dificultad, a la que refiere González Ródenas, pero también de la evidente fascinación por el material, da cuenta el propio Crespo, en carta a Pere Gimferrer, responsable en ese momento de la colección Biblioteca Breve de Seix Barral donde aparecerá el libro: allí se refiere a *Guerra en España* como “un laberinto en el que, a pesar de todo, me siento tan a gusto como el Minotauro en el de Creta... devorando papel” (*Guerra en España XVII*). Un laberinto, por cierto, que acabó teniendo una

versión más reducida, por exigencias editoriales, de lo que Crespo planeaba en un primer momento tanto en lo que respecta al número de textos como a la selección de imágenes. Por no hablar del miedo de Seix Barral a demandas legales que, previa consulta a un abogado, llevó a omitir los nombres de quienes allanaron la casa de Juan Ramón tras la guerra civil (y algunos documentos, como la carta a Sánchez Mazas, en la que se señalaba a los culpables). Afortunadamente, la edición de González Rodenas, que fue mucho más que una reedición, acabaría por subsanar todas esas carencias.

Por otra parte, hay que constatar que el hallazgo de Crespo no fue, pese a lo que pudiera parecer, fruto del todo del azar. En realidad, si el traductor de Dante se encontró con dichos materiales, ello fue posible porque llevaba ya cierto tiempo trabajando en el archivo, empeño del que resultarían una serie de proyectos nada desdeñables en torno al poeta de Moguer: el libro *Juan Ramón Jiménez y la pintura*, el prólogo a una nueva edición de *Animal de fondo* y, junto con su pareja, Pilar Gómez Bedate, la *Antología jeneral en prosa*. Todos esos trabajos pueden parecer calas ocasionales, aproximaciones aisladas, pero en realidad forman un dibujo preciso, una suerte de ruta de acceso, que sirve a su vez para colocar al poeta no solo en el lugar que le corresponde en el mapa poético español, sino en el panorama general de la lírica moderna. Una labor necesaria, y, pese a los esfuerzos de tantos en ese mismo sentido, todavía incompleta. Se trataba una vez más de contribuir a los trabajos de demolición de la consabida torre de marfil, que en ocasiones parecía más bien una celda de aislamiento.

En su diario del 9 de julio de 1979, Crespo recuerda una cena con Pilar Gómez Bedate y el hispanista portugués José Bento. La conversación derivó hacia la poesía española y los interlocutores no pudieron mostrarse más tajantes: “Todos estamos de acuerdo en que Juan Ramón Jiménez es el verdadero precursor de la poesía moderna” (*Los trabajos del espíritu* 284). Los trabajos crespianos tienen mucho que ver precisamente con el empeño de hacer visible ese carácter radicalmente moderno de Juan Ramón. Y si al Crespo poeta, no ya al estudioso, le interesará Jiménez y se dejará impregnar por su poesía, es por esa misma conciencia de su modernidad.

El libro *Juan Ramón Jiménez y la pintura* fue publicado por la Universidad de Puerto Rico en los años setenta y no fue distribuido en España. Hubo que esperar a 1999 a la reedición de



la Universidad de Salamanca para que el libro tuviera una segunda vida en el país de origen de Crespo y Jiménez. El volumen es, en realidad, la tesis que Crespo presentó para obtener el grado de Maestro en Artes en la Universidad de Puerto Rico en Mayagüez y ello se evidencia en el tono académico del texto. Sin embargo, pese a su origen, el libro deja ver hasta qué punto, y pese a las obvias diferencias entre ambos creadores, Crespo encontró en Jiménez una de sus afinidades electivas. En efecto, Ángel Crespo, como es bien conocido, fue un reputado crítico de arte, muy atento en las artes plásticas de su tiempo. Y por ahí asoma al mismo tiempo otra característica admirable del Crespo ensayista: si en relación a sus autores predilectos (Dante, Pessoa, Juan Ramón...) se establece una evidente simpatía estética, Crespo es capaz de poner entre paréntesis su propia obra y aceptar la alteridad que le viene dada por el objeto de estudio. Así, reconoce el escaso o nulo interés de Juan Ramón Jiménez por el arte que arranca de las vanguardias, a pesar de que el poeta manchego fue, durante buena parte de su vida, un testigo apasionado (y, en ocasiones, crítico) del arte contemporáneo. Por otro lado, el trabajo supone una aproximación muy rigurosa y excelentemente documentada a una de las facetas menos conocidas por el gran público y apenas atendida por la crítica: el Juan Ramón Jiménez pintor. Si bien Jiménez acabaría abandonando prácticamente la pintura por la poesía, no perdió la curiosidad por la primera y, en todo caso, aquella supuso un elemento importante en su formación estética. Por otro lado, Crespo incide en la labor de Juan Ramón Jiménez como tipógrafo, que, para el manchego, supone en cierto modo una prolongación de ese interés juanramoniano por lo visual.

Si el diálogo entre las artes nos sitúa a Juan Ramón Jiménez (como al propio Crespo) en una de las líneas más fecundas de la Modernidad, otra no menos destacada la encontramos en la aportación que Pilar Gómez Bedate y su esposo hacen al preparar para Biblioteca Nueva la *Antología jeneral en prosa*. En efecto, como ya ambos señalan en el prólogo, Juan Ramón lleva a lo largo de toda su obra una indagación muy consciente sobre los límites entre la prosa y el verso. Filósofos actuales como Giorgio Agamben han cuestionado la oposición radical entre verso y prosa: en ese sentido, la modernidad juanramoniana asoma en esa consideración de los límites del verso y en ese replanteamiento a fondo que desde las prosas líricas iniciales nos lleva a la

ambición de los poemas en prosa de *Diario de un poeta recién casado* o al inexcusable *Espacio*.

En 1981, año de publicación de la *Antología general en prosa*, aparece asimismo la edición de *Animal de fondo* precedida de un prólogo de Ángel Crespo. Que Crespo centre su atención en este libro no resulta algo desdeñable, si tenemos en cuenta que buena parte de la recepción de Juan Ramón en España seguía anclada en la *Segunda antología poética*. Es a ese Juan Ramón al que miraban sobre todo los poetas casi coetáneos de Crespo, la llamada generación del 50 o del medio siglo, con la excepción, tal vez, de Valente. Ahí está, por ejemplo, Francisco Brines, un poeta en el que la influencia de Juan Ramón es clarísima, pero una influencia centrada en el Juan Ramón simbolista, melancólico, intimista... Crespo, sin embargo, se da cuenta de que el poeta de Moguer es mucho más que el autor de las *Rimas* o los *Jardines lejanos*, incluso que el deslumbrante creador del *Diario de un poeta recién casado* (si bien esa poesía desnuda, presente ya en la *Segunda antología poética*, está señalando, en su diálogo con la naturaleza, el camino hacia la última poesía juanramoniana). En su prólogo a *Animal de fondo*, además de explicar las circunstancias biográficas y la historia de la edición del poemario, Ángel Crespo lleva a cabo un repaso muy útil de la recepción crítica del libro, y arriesga al final una interpretación de lectura. En sus propias palabras, “Lo que nosotros proponemos es una lectura puramente lírica o, si se quiere, musical” (Jiménez, *Animal de fondo* 43) e insiste en que se trata de leer el libro ante todo como poesía, no como teología ni como filosofía, por más que resulte fundamental esa presencia de un dios (dios en minúscula, lo que, como sabemos, impidió en su día la publicación en España, pues aquello resultó intolerable para la censura franquista). El poeta manchego ve, por otra parte, en consonancia con las propias intuiciones juanramonianas, el dios engendrado por la poesía en *Animal de fondo* como una culminación de latencias que estaban en la poesía anterior y que en *La estación total* alcanzan un especial desarrollo. Rechaza, por otra parte, la interpretación panteísta y apuesta más bien por un idealismo, afín, en su parecer, a Hölderlin:

Luego parece que el dios de Juan Ramón no es el dios del panteísmo, sino el de su propio idealismo, semejante, por otra parte, -y merecería la pena realizar un estudio en ese sentido- al que Hölderlin buscó durante sus años de lucidez y del que



habla en su ensayo incompleto sobre la religión: un dios personal, propio de la esfera en que uno actúa [...] y que es la consecuencia de haberse situado el poeta por encima de la necesidad, que es, según Hölderlin, la manera de experimentar satisfacciones infinitas (*Animal de fondo* 45).

Más allá de la propuesta de un estudio comparativo entre Hölderlin y Juan Ramón, que Crespo nunca llegó a realizar, conviene destacar ese empeño por entroncar la poesía juanramoniana con una tradición europea. Entre otras cosas, porque ha habido (hay todavía) una cierta tendencia a leer la historia de la cultura española en clave de una singularidad hispánica, que convierte a sus figuras más sobresalientes en cuerpos extraños, en monstruos de la naturaleza, que, sin embargo, encuentran serias dificultades para establecer un diálogo con otras latitudes. Así, por ejemplo, la insistencia en relacionar a Juan Ramón con el llamado novecentismo (incluso en los libros de texto y los programas de bachillerato) acaba por desdibujar su modernidad lírica, que se entiende mejor en el seno de la tradición simbolista y posromántica y la crisis de dicha tradición ya a comienzos del siglo XX, crisis que no es solo estética sino que tiene que ver con la relación entre la poesía y lo sagrado. Se trata de un vínculo que, desde luego, encuentra en figuras como Juan Ramón una importante resonancia, como han señalado, entre otros, Richard A. Cardwell, Peinado Elliot o Arianna Fiore. La obra de Juan Ramón (al igual que la del Ángel Crespo posterior a su estancia en Puerto Rico) parece responder al mandato que el círculo de Jena, el núcleo del Romanticismo temprano alemán, pone en boca de Novalis: *Die Welt muß romantisiert werden*, “El mundo debe ser romantizado”. Algo que no tiene que ver con una idealización, una sublimación sin más ni mucho menos con un esteticismo superficial. Como nos aclara el propio Novalis, *Romantisierung*, “Romantización” no es otra cosa que una “potenciación cualitativa” (Safranski 105-106). ¿Y no es precisamente una potenciación cualitativa lo que propone Juan Ramón en su última obra? ¿Qué otra cosa es esa divinización, sino producto de esa misma búsqueda de un dios en devenir? Si el proyecto del Romanticismo de Jena ponía en primer plano la necesidad de un nuevo pacto entre el ser humano y la naturaleza (que no puede dejar de ser pacto a la vez con sus iguales y consigo mismo), dicho pacto necesita de un nuevo lenguaje, de una imaginación activa que renueve los vínculos. En consonancia con el krausismo (que no era

en absoluto ajeno al mundo intelectual de Jiménez) se trata de ahondar en una “interiorización del mundo exterior” (Peinado Eliot 338). Aurora de Albornoz rescató en su día un inédito juanramoniano, que Crespo cita en su introducción a *Animal de fondo*, en el que el moguerense se pregunta: “Por qué no son un día dioses los hombres todos, diosas todas las mujeres” (*Animal de fondo* 49). Esa divinización de lo humano y del mundo es otra forma de llamar a esa *romantización* propuesta por Novalis y que atraviesa, como un rumor de fondo, el simbolismo y la línea más esotérica— incluso ocultista— del Modernismo hispano. Esta última es una vertiente que ha sido a menudo leída como una mera ocurrencia, pero que deja huellas significativas (por citar unos pocos nombres) en Darío, en Valle-Inclán o en Martí, cuyo universo (lo sabemos) habla mejor que el hombre. Se trata, en definitiva, una respuesta al proceso de desencantamiento del mundo que ya Max Weber había señalado como una de las notas definitivas de la sociedad moderna.

Crespo, Juan Ramón, como antes Novalis o Hölderlin, se preguntan si es posible reencantar el mundo, volver a hablar el lenguaje de sagrado sin caer en las servidumbres de la religión entendida como dogma y poder. Un retorno de lo sagrado que quizá sea hoy más pertinente que nunca, cuando —a la vista de la actual crisis medioambiental— resulta evidente que hemos perdido del todo la capacidad de hablar con la naturaleza. Pilar Gómez Bedate (que fue mucho más que la segunda mujer de Crespo, que de hecho fue una traductora y crítica de primer orden) esbozó asimismo en sus últimos una aproximación a lo que ella consideraba la dimensión mágica de la poesía y que encontraba en autores como Valente, el propio Crespo o Gamoneda. En esa concepción de la poesía como magia, no creo que tuviera problemas en encajar al propio Juan Ramón. Tal vez sea pertinente recordar aquí el fallido experimento ocultista de Yeats en el que el poeta irlandés pretendía que una flor quemada renaciera de sus cenizas (tentativa que sirvió para titular *Las cenizas de la flor*, uno de los libros de Crespo). Como vio el poeta manchego, Yeats fracasó solo en apariencia. En efecto, no logró que la flor volviera a su estado original y, sin embargo, Yeats, como poeta, no fracasó: pues ¿no opera en la poesía el acto mágico de recuperar como experiencia lo que parece sepultado por la muerte? No es otro el empeño de divinización de Juan Ramón: el de dar nueva vida y vida perdurable a la presencia de lo bello. Crespo fue, por cierto, muy consciente del interés de nuestro premio Nobel por

el escritor irlandés y de las afinidades entre ambos, también en lo que se refiere a su compromiso político (aunque Juan Ramón nunca coqueteó con el fascismo, como sí hiciera Yeats):

Otro gran simbolista, Juan Ramón Jiménez, demostró, lo mismo que Yeats, hasta qué punto son, no ya solo compatibles, sino también complementarios la exploración de lo invisible y el compromiso político. Es algo que queda bien de manifiesto en su nunca suficientemente leída *Guerra en España (El poeta y su invención 274)*.

En relación a la lectura de *Animal de fondo*, no resulta desdeñable la apuesta de Crespo por alejarse de las interpretaciones panteístas, habida cuenta que el mismo concepto de panteísmo es un concepto extremadamente problemático en la historia de las religiones, que se convierte a menudo en un cajón de sastre para intentar explicar creencias y visiones del mundo muy distintas entre sí, que solo tienen en común su distancia con el monoteísmo bíblico. Si hay panteísmo en Juan Ramón, lo hay solo tal vez en el sentido de Novalis, quien apunta la idea según la cual “todo puede ser órgano de la divinidad o mediador en la medida en que yo lo eleve a esa condición” (212). Inmanencia e interiorización del mundo son, por el contrario, las claves desde la que Crespo interpreta *Animal de fondo* como culminación de tendencias ya muy presentes en la poesía anterior, lo que acaba con una visión casi espinoziana del amor, como unidad última de todo: belleza que vincula lo uno y lo múltiple.

En su artículo “Ángel Crespo y Juan Ramón Jiménez: los “dioses descielados”, Soledad González Ródenas ya mostró cómo como Juan Ramón no solo ocupó buena parte de la labor investigadora y crítica de Crespo, sino que dejó su huella en su propia poesía. De nuevo, nos encontramos con visión de la filología como afinidad electiva y, según su propia etimología, como amor a la palabra de otro, que es también reencuentro con la propia palabra. Y desde luego la aparición de lo divino en la obra de Crespo debe mucho al dios deseante y deseado, por más que el manchego lleve a cabo una lectura muy personal de lo divino, a la que no son ajenas otras influencias: de manera determinante, Pessoa, y toda la tradición hermética y alquímica.

La primera vez que los dioses emergen (pues efectivamente, “emerger” es el verbo que corresponde a esa súbita aparición, sentida como epifanía) es en *Manuscrito de Upsala*,

primera parte de *El bosque transparente*. Allí en Upsala, en Suecia, el poeta se doctora con una tesis sobre el duque de Rivas, pero lo más relevante para nuestro estudio es que, durante esa estancia, se encuentra con un paisaje nórdico, que pone entre paréntesis su propia percepción al situar su mirada ante un espacio inhabitual. Allí, de pronto, surgen los dioses en plural (frente al dios en singular, pero en minúscula de Juan Ramón, en el que solo ocasionalmente encontramos diosas y dioses). Los númenes interpelan al poeta en medio del frío: “Odio y amor: su aliento los concilia/ y se olvidan los dioses/ de seguir preguntándonos” (*Poesía*, 2 13). Los dioses en Crespo son figuras esquivas, apariciones que parecen temer la mirada humana: “Los dioses aquí vienen/ de dos en dos, y llegan de la mano [...] Pudibundos se occultan/ del varón, no del pájaro,/ del sol, no de la nieve,/ y del mirto inmortal van coronados.” (*Poesía* 2 19). En el volumen de Pessoa *El regreso de los dioses*, que unos años después preparará Crespo, nos dirá el heterónimo António Mora:

Los dioses no han muerto: lo que ha muerto ha sido nuestra visión de ellos. No se han ido: hemos dejado de verlos. O hemos cerrado los ojos o una niebla cualquiera se ha interpuesto entre ellos y nosotros. Continúan existiendo, viven como han vivido, con la misma divinidad y con la misma calma” (137).

La certeza provocadora con la que se nos habla de la existencia de los dioses puede resultar ingenua, y, no obstante, en otros fragmentos pessoanos, percibimos que no es así: nombrar a los dioses es el resultado de una imaginación activa, que reconoce algo que desborda al yo y trata de dar cuenta del dinamismo de una realidad que escapa a nuestro control, objetivándola en figuras concretas. Como escribió Gómez Bedate a propósito tanto de las tesis de Kerényi como de la poesía de Crespo, “Los dioses son algo de dentro y de fuera de uno mismo, siempre misteriosos e inesperados” (*Un tiempo dulce* 296)

*El bosque transparente* recoge poemas entre 1971 y 1981, años en los que Crespo se halla sumergido en la investigación juanramoniana: de 1974 es su libro *Juan Ramón Jiménez y la pintura*. Los dioses están lejos de constituir una certeza y, no obstante, de lo que no cabe dudar es de la experiencia de lo divino, lo que desconcierta al yo poético. Así Crespo escribe, ante las “Ruinas de Paestum”: “Si Poseidón no estuvo aquí/ y dejó atados sus caballos,/ a las algas marinas;/ si el suelo no tembló/

¿[...]quiénes somos entonces/ nosotros, ay? ¿Qué estamos viendo/ si no es verdad, si no es verdad?” (*Poesía* 2 60) Hay, es cierto, una diferencia palpable con Juan Ramón, ya que aquí esas figuraciones divinas se identifican con concreciones culturales específicas (en este caso, las de la mitología griega). Con todo, lo que destaca en este poema es la paradoja de una epifanía cierta y la imposibilidad al mismo tiempo de apresar una realidad estable más allá de esa manifestación indudable. Escribe Roberto Calasso:

Pero, ¿cómo se manifiesta el dios? Según observó el ilustre lingüista Jacob Wackernagel, en la lengua griega no existe vocativo para *theós*, “dios”. *Theós* tiene ante todo un sentido predicativo: designa algo que sucede [...] Allí veía Kerényi la “especificidad griega”: en el “designar un acontecimiento: “Es *theós*”. (*La literatura y los dioses* 13)

Los dioses, así como supuso Hölderlin, como sugirió asimismo María Zambrano, son figuraciones de lo divino, un dibujo en las olas de un mar inabarcable, creaciones, sí humanas, pero que dialogan con el fondo sagrado de la existencia. Llama la atención cómo la aparición del dios, de la diosa, está vinculada aquí al lugar (*Al dios del lugar*, es, por cierto, uno de los más hermosos libros de Valente, de un Valente cada vez más abierto a la última aventura juanramoniana). El espacio norteño suscita en Crespo esas apariciones, como el mar lo hace en Juan Ramón. Es la inmanencia del mundo, en sus presencias concretas, la que despierta el deseo de trascender. En el texto en prosa “Entre el temor y la esperanza. Notas acerca de mi poesía”, Crespo hace una reflexión que no disuena con la apuesta juanramoniana de una religiosidad inmanente. Dice así:

hay una inmemorial tradición que subyace a todas las culturas y que se refiere, como término ideal y real a un tiempo, no tanto a un Más Allá en posibles empíreos como a una realidad otra que se halla latente en lo cotidiano, en nuestro medio, y que solo las palabras pueden iluminar tratando de producir una síntesis entre lo racional y lo intuitivo (*Antología poética* 449).

La misma aproximación la encontramos en un artículo de 1984 que comenta la aparición del libro *La realidad invisible* de Juan Ramón. Allí, tras señalar afinidades entre la mirada

juanramoniana y el neoplatonismo (también en sus variantes herméticas y esotéricas, que tanto interesaron a Crespo), se afirma:

para comprender el mensaje poético es preciso atenerse a una primera lectura de lo real que se nos revela como el único camino conducente al misterio de lo invisible. Juan Ramón no confunde nunca lo esotérico con lo exótico y sabe bien que lo invisible solo puede revelarse mediante una profunda inmersión en lo real [...] (*El poeta y su invención* 228).

Pero todo esto son reflexiones posteriores. Ya antes, en los poemas que componen *El aire de los dioses* (1978-1981), la lírica crespiana se ve dominada por tales presencias divinas. Ante la referencia en el título al elemento aéreo, conviene recordar lo que afirma Crespo sobre el poema “Animal de fondo”, que es, como nos dice el propio Juan Ramón, “animal de fondo de aire”. Aclara el prologuista: “el aire es elemento más sutil y, en consecuencia, el más espiritual, después del fuego” (*Animal de fondo* 54). Pero, a este acertado comentario de Crespo, habría tal vez que añadir que el fuego resulta una barrera casi infranqueable entre el dios y el hombre: el elemento que suscita el castigo al titán Prometeo; es el fuego el que convierte a Heracles en un dios al consumir su parte mortal; es el fuego el que aniquila a Sémele, madre mortal de Dionisos. Juan Ramón y Crespo eligen así un elemento más amable que el fuego, un elemento común a dioses y hombres (y a animales, por cierto: en ello habrá que incidir). El aire es de los dioses, pero también de nosotros los mortales, por más que nos toque conformarnos con anhelar el vuelo, las alturas. El alpinista y el aviador no son sino formas del moderno Prometeo. Por otra parte, la esencia de lo divino en *El aire de los dioses* es su no posesión: la condición de la epifanía es que es experimentable, su vivencia se impone, pero no cabe retenerla como certeza o poder. “Nombre no tienen/ los dioses porque son la luz” (*Poesía*, 2 236), escribe Crespo en otro lugar del libro. Sin mucha dificultad podría aplicarse a la visión de Crespo de lo divino la caracterización del dios juanramoniano como “un Dios problemático, en continua mutación con el sí en devenir, un Dios continuamente puesto en discusión, que necesita una reelaboración, una re-construcción estética e inmanente” (Fiore 495). Ningún sacerdocio, ningún poder eclesial puede emerger de esa vivencia, como sugieren estos versos “Lo que no tiene fin no se posee/ ni nos posee: las miradas, / tuyas y mías, eran formas/ de otra forma de amor”



(215). El poeta sabe, por otra parte, que esos dioses (pero no lo divino) son creaciones suyas, lo que le provoca una indudable ansiedad: “Inventar cada día/ un nuevo dios, y cada día un dios/ igual que el anterior ¿pero hasta cuándo? [...] ¿Cuándo/ -dios de verdad y mí- / sabré inventarte, para/ que cuantos ya inventé/ se revelen distintos?” (229). En el fondo, como en toda la tradición gnóstica, la búsqueda del dios es asimismo un proceso, logrado o no, de divinización de aquel que busca (algo en absoluto ajeno a la empresa juanramoniana, empeñada también en divinizarse a través de la conciencia de lo bello): “¿No soy bastante dios?” (228).

Con todo, la visión más madura, y tal vez definitiva, de la divinidad aparece en *Amadís y el explorador* (1977-1995), libro en el que Crespo alterna diálogos y monólogos y donde diversos personajes dibujan una suerte de teatro interno de lo divino. Al igual que el Jiménez de conferencias como “El trabajo gustoso” o “Límite del progreso”, Crespo parece ver en esa persecución de lo numinoso no una huida frente a lo real, sino una salida a una civilización en crisis. Muestra de ello es el poema “Perseo y el cowboy”, que puede leerse de muy diversos modos: en primer lugar, como una fantasía a partir de la imagen de un turista norteamericano que contempla el Perseo de Cellini en Florencia; en segundo lugar, como la contraposición entre dos imágenes muy distintas del héroe, el antiguo temeroso de lo sagrado, y el moderno, que ignora toda *hybris*, pero asimismo, y en tercer lugar, como el conflicto entre dos civilizaciones: una sureña, mediterránea, de raigambre clásica, frente a un mundo, de mirada anglosajona, regido por la técnica, que no conoce límites y que se burla del mismo concepto de lo sagrado. Así, el Cowboy contempla a Perseo como una figura decadente, el resto muerto de una civilización difunta, y rechaza con horror a unos dioses que le resultan arbitrarios e injustos. Por el contrario, Perseo se hace eco de la sorprendente afirmación de Píndaro según la cual la raza de los dioses y los hombres es la misma y afirma: “Solo dos razas hay/ la de los dioses y la de los hombres,/ y ambas son inmortales;/ mas la inmortalidad de la segunda/ la ganan para ella los mejores” (*Amadís y el explorador* 23). Aunque vuelvan a resonar acentos gnósticos, dicha inmortalidad puede entenderse de muy diversas formas, también probablemente como supervivencia en la memoria o conciencia común de las generaciones futuras.

Crespo, en su relectura de lo divino, parece aunar la evidente influencia juanramoniana con el neopaganismo procedente de Pessoa (en concreto, de tres de sus heterónimos, Caeiro, Reis y Mora). No en balde, mientras prosigue en sus trabajos en torno a Juan Ramón, comienza a pergeñar el proyecto de reconstruir *El regreso de los dioses*. Y ambas líneas se combinan asimismo con otras influencias subterráneas como son el simbolismo alquímico y ocultista, que no era ajeno al portugués. En principio, puede parecer que nada hay más antitético que los proyectos de Pessoa y Juan Ramón, por más que este escribiera esos *Poemas impersonales* donde desdibuja el concepto de autoría, pero sin llegar nunca a la radicalidad del autor luso. Y por más también que Jiménez y Pessoa beban, en parte, de territorios comunes: el simbolismo y (no lo olvidemos) el trascendentalismo norteamericano de un Emerson, filtrado en Pessoa probablemente a través de Whitman. Pero las diferencias son obvias: un yo en expansión frente a un yo en dispersión: Juan Ramón parece elevar su transfiguración del mundo y del yo para acceder, en sus propias palabras, a “un dios posible para la poesía” (*Animal de fondo* 174) desde una exacerbación de una conciencia subjetiva, de una realidad muda a la que se conmina a salir de su mudez y a hablar, a mirarse a sí misma. Pessoa, por el contrario, se adentra en un proceso de objetivación máxima, que encuentra su expresión más clara en Caeiro, y que dinamita la propia personalidad en un diálogo de voces, los célebres heterónimos. Pero, como ocurre en ocasiones, los extremos se tocan: el idealismo juanramoniano de una conciencia que desborda los límites del yo de carne y hueso, ¿no lleva en cierto modo aparejada una suerte de despersonalización, una ampliación del territorio de esa subjetividad a costa de diluir esa mirada individual más allá del nombre y los apellidos, del sujeto empírico? Un yo que desborda sus fronteras, que acaba confundándose con el todo, ¿sigue siendo un yo? Precisamente la imposibilidad de conciliar un yo que siga siendo digno de tal nombre con una ausencia de todo límite es lo que lleva a Hölderlin, deudor en esto de Fichte, a cuestionar el concepto cristiano de divinidad, en la que el Creador se presenta como una suerte de Yo supremo, un Yo sin orillas. Pero, ¿hay Yo sin No Yo? Y aún más, cabría plantearse una pregunta todavía más inquietante: ¿a qué llamamos conciencia? ¿La conciencia es algo personal o trasciende a la persona? ¿Quién es ese “hombre interior” con el que Aldana, en su bellísima epístola para Arias Montano, pretende dialogar? ¿Su yo más secreto y

verdadero o algo que ya no es el yo? La respuesta es ardua, y no vamos a pretender responder a ella ahora. No en vano se viene planteando, de forma más o menos implícita, desde hace siglos en el budismo y en el hinduismo, atraviesa como una cuestión de fondo buena parte de la filosofía medieval –en especial la que surge en territorio islámico–, emerge una y otra vez en el territorio de la mística y llega en el siglo XX a las indagaciones de Jung e, incluso (aunque ahí navegamos por aguas procelosas) a la física cuántica, puesto que las intuiciones de esta última apuntan a una realidad no independiente de la conciencia (Rosenblum y Kuttner 239-250). Pero volviendo a Juan Ramón, quizá el enigma que subyace a toda escritura lírica que se atreve a ir hasta su propio fondo no es sino esta pregunta aparentemente simple: ¿quién habla en el poema? ¿Qué es esa primera persona que es y no es el yo del poeta? Ese enigma en apariencia menor apunta asimismo hacia el mismo centro misterioso de la subjetividad. Cabe acudir a un fragmento iluminador del poema *Espacio*, que surge tras la batalla (cómica y trágica a un tiempo) entre el poeta y el cangrejo y el descubrimiento del vacío:

Y en el espacio de aquel hueco inmenso y mudo, Dios y yo éramos dos. Conciencia... Conciencia, yo, el tercero, el caído, te digo a ti (¿me oyes tú, conciencia?) Cuando te quedes libre de este cuerpo, cuando te esparzas en lo otro (¿qué es lo otro?) ¿te acordarás de mí con amor hondo [...]?” (*Lírica de una Atlántida* 113).

Baste lo dicho para advertir que el territorio al que se asoma Juan Ramón, y en cierto modo también Ángel Crespo, no es, como a veces se ha sugerido, un puro juego narcisista ni un delirio seudomístico. Ese dios posible, o quizá imposible, para la poesía nos lleva a preguntarnos por esta extraña criatura que el ser humano sobre la tierra, este animal que sueña una y otra vez dioses, que incluso cuando los mata (Nietzsche algo sabía de esto), los obedece sin saberlo.

El *homo sapiens*: animal deseante que se mira en el espejo de lo divino. En ese sentido quizá fuera necesario prestar más atención no solo al dios o los dioses que van cobrando forma en Juan Ramón, sino también a las presencias animales, comenzando por ese enigmático título de “Animal de fondo”. “Animal de fondo de aire” que parece trascender su propia animalidad, ya desde esa inversión tan juanramoniana, que sitúa el fondo, lo

abisal en la altura, como en su célebre aforismo: “Raíces, pero que las alas arraiguen y que las raíces vuelen” (*Ideología* 60). Se trata, por cierto, de una imagen que fascinaría sin duda a Crespo, pues ese árbol invertido, cuyas raíces se hunden en el cielo, tiene una larga trayectoria en la tradición hermética. De igual modo, el poeta es, en el poema que da título al libro, una suerte de criatura abisal, pero cuyo abismo no está en la tierra ni en el mar, sino en la infinitud del cielo, o aún más allá: puesto que esas alas “no vuelan en el aire,/ que vuelan en la luz de la conciencia” (*Animal de fondo* 168). El poema parece superar integrándolas las limitaciones de lo material, expresado a través de los cuatro elementos convocados en tantos textos del libro. Sin embargo, lo animal no se anula, está ahí. Como lo está, y de qué manera, en otros textos de Juan Ramón.

Habría que releer quizá, por ejemplo, *Platero y yo*. Más allá del reduccionismo que lo convierte en una lectura para niños (por cierto, en las antípodas de lo que hoy se considera literatura infantil), y más allá sobre todo de esa lectura distorsionada de una visión sentimental, si se lee con atención (y no estoy revelando nada nuevo) se percibe no solo la crítica social, que denuncia la violencia latente en el mundo humano que tantas veces se desata contra al animal, sino con no menos fuerza la huella constante de la mortalidad en el cuerpo de la bestia: ahí está el potro castrado, ahí están las muertes de Platero y de otras criaturas, pero sobre todo el moridero al que van a parar la mayor parte de los animales, ese moridero que aparece repetidas veces en el texto, como un espacio que se quiere exorcizar, que se querría no tener que mirar pero que indudablemente existe. Animal y ser humano comparten ese estado de caída, de ser arrojado en el mundo, del que hablaba Heidegger: son la cara y la cruz de una misma precariedad.

Entre las presencias animales en la obra juanramoniana, no hay que olvidar las referencias al perro, un animal, por cierto, que en las más diversas culturas ostenta el papel de mediador, de guardián de los umbrales, también –y de modo muy especial– el que separa la vida y la muerte. En el poema de *Animal de fondo* y luego *Dios deseado y deseante*, “En igualdad segura de expresión”, aparece esa presencia que podría resultar en principio inquietante de un perro ladrando, y que, sin embargo, en el poema se resuelve en una armonía final. El perro parece ladrar a algo invisible, tras el velo de la noche: “¿El perro está ladrando a mi conciencia, / a mi dios en conciencia, / como a una luna de

inminencia hermosa?” (*Dios deseado y deseante* 506). Este animal cuyo ladrido puede sonar como una advertencia o como una amenaza ante la presencia de un extraño, es, como en las tradiciones citadas, un conductor, un guía. Lo ajeno del animal, su alteridad frente a la conciencia humana se transforma en una hermandad, en una mirada de mutuo reconocimiento (al fin y al cabo, el perro, que desde hace siglos, viene conviviendo con nuestra especie, es asimismo un mediador entre el puro reino animal y lo humano). Dice el poeta “Y el perro viene, y lo acaricio;/ me acaricia, y me mira como un hombre, / con la hermandad completa/ de la noche serena y señalada.” (506). Ambos, mortales, humano y animal, se miran y, al mirarse, se unen a esa noche, ya no hostil, “amable más que la alborada” podríamos decir con san Juan de la Cruz. Gracias a la edición crítica de Rocío Bejarano y Joaquín Llansó, percibimos en los últimos versos una llamativa variante: en la versión definitiva, y en las revisiones que la preceden, Juan Ramón escribe “Él siente, yo lo siento, que le hago/ la caricia que espera un perro desde siempre”, pero en el primer manuscrito conservado del poema, el poeta había escrito inicialmente: “Él siente, que yo soy/ perro, la caricia que espera desde siempre” (509). Juan Ramón borrará en seguida la palabra “perro”, pero esa ocurrencia tal vez le delata. Ahí se transparenta quizá la hermandad sugerida en la estrofa anterior y en el mismo título. Ambos, perro y poeta, ladran a lo que está más allá de la noche. ¿Para que despierte? ¿O porque todavía no está ahí y tiene que nacer? ¿Y no será ese nacimiento siempre por venir, siempre en acto, la propia poesía?

Perros hay, asimismo, y no pocos, en *Platero y yo*, en el que el poeta condensa, por ejemplo, el sentimiento elegíaco en la visión de un can atado ladrándole al sol moribundo del otoño. Sin embargo, me interesa más otra presencia canina, la que aparece en los *Romances de Coral Gables*, en el poema titulado precisamente “Este perro”. En estos versos no se confunden ya humano y perro, sino el perro y el dios: “anda por las calles solas/ un dios azul perro manso. / Pero, ¿será esto verdad?/ Este perro con quien ando,/ ¿no es alto donde lo vi/ como el dios azul más alto?” (*Lírica de una Atlántida* 122). Este perro azul es casi un anticipo del animal de fondo de aire. Tiene algo de bestia mitológica, pues, si se me permite hacer un chiste fácil, más raro que un perro verde, es quizá un perro azul. Y, sin embargo, la extrañeza se convierte (merced tal vez al propio ritmo que arrastran los

octosílabos, tan naturales en castellano) en una suerte de familiaridad. El poeta parece conocer desde siempre a ese perro tan extraño. Y quizás es así. Nos da quizá una pista Alfonso Alegre en una de las notas a su edición de *Lírica de una Atlántida*, pues nos señala que al pie de este poema el autor había escrito “M. y W.” (437). Por las fechas, Alegre sugiere que Jiménez podría referirse a Miami y Washington, pero más abajo escribe asimismo “1909, Moguer”, es decir, una fecha anterior unos treinta años a la composición de estos romances, lo que le hace pensar a Alegre, y creo que, con razón, que la “M” no se refiere a Miami, sino a Moguer. Por otro lado, inicialmente, Juan Ramón había pensado incluir una autocita bajo el título del poema, idea que finalmente desechó. Dicha cita no es sino el famoso verso “Dios está azul” del libro *Baladas de primavera*, publicado en 1910. De ahí que, si M. y W., son respectivamente, Moguer y Washington (o, por qué no, la M. puede ser asimismo simultáneamente Miami y Moguer), Juan Ramón está señalando una recurrencia, un retorno, la continuidad de una presencia. Y ello lo confirmamos en *Espacio*, texto que se integra, como este romance, entre los que conforman *En el otro costado*:

No, ese perro que ladra al sol caído, no ladra en el Monturrio de Moguer, ni cerca de Carmona de Sevilla, ni en la calle Torrijos de Madrid; ladra en Miami, Coral Gables, La Florida, y yo lo estoy oyendo allí, allí, no aquí, no aquí, allí, allí, allí. ¡Qué vivo ladra siempre el perro al sol que huye! Y la sombra que viene llena el punto redondo que ahora pone el sol sobre la tierra, como un agua su fuente, el contorno en penumbra alrededor; después, todos los círculos que llegan hasta el límite redondo de la esfera del mundo, y siguen, siguen. Yo te oí, perro, siempre, desde mi infancia, igual que ahora; tú no cambias en ningún sitio, eres igual a ti mismo, como yo (*Lírica de una Atlántida* 101).

Esa concepción de una naturaleza constante, fiel a sí misma, es una vieja idea de Juan Ramón. Pero más allá de esto, el perro, que unas veces ladra al sol, otras a la luna (siempre por tanto al cielo), anuncia un despertar, la inminencia de la inmanencia, un dios quizás en ciernes. Y en esa mirada hermana entre perro y hombre, el humano puede reconocerse a sí mismo como otro perro que intentara despertar a un dios, al dios latente, in-creado en él. En el poema en prosa “Asedio de una diosa”, Ángel Crespo se presenta a sí mismo persiguiendo una entidad sagrada que no acaba de concretar, pero que tiene un inequívoco aire



femenino. En un momento dado, el poeta se pone a leer, pero debe interrumpir la lectura por la presencia molesta de una mosca. Intenta apartarla, hasta que no le queda más remedio que fijarse en ella, y entonces descubre una vida diminuta, pero dotada de una sorprendente simetría. En ese momento, la revelación no está en el libro, sino en ese minúsculo ser que le viene rondando y que le impele a volver a reconocer signos de esa presencia invisible a su alrededor.

De igual forma, ese perro que ladra en Moguer, que sigue ladrando frente al mar, en el viaje de Juan Ramón hacia el Uruguay y la Argentina, toca el fondo común que comparten el animal y el humano: vida en perpetuo riesgo asomada al moridero, pero también al milagro del aire y de la luz, a la pura latencia de lo sagrado. Al final, iba a tener razón Tales de Mileto y todo está lleno de dioses.

### **Bibliografía**

Agamben, Giorgio, *Idea de la prosa* (traducción de Rodrigo Molina-Zabalía). Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2015.

Calasso, Roberto, *La literatura y los dioses* (traducción de Edgardo Dobry). Barcelona, Anagrama, 2002.

Cardwell, Richard A., “Juan Ramón Jiménez y el modernismo: una nueva visión de conjunto”, *Ínsula*, 705, 2005, pp. 9-12.

Crespo, Ángel, “Prólogo” a Juan Ramón Jiménez, *Animal de fondo* (1981), pp. 9-56.

Crespo, Ángel, *Las cenizas de la flor*. Madrid, Júcar, 1987.

Crespo, Ángel, *Poesía, 2* (edición de Pilar Gómez Bedate y Antonio Piedra). Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 1996.

Crespo, Ángel, *Los trabajos del espíritu. Diarios (1971-1972/1978-1979)*. (Edición de Pilar Gómez Bedate). Barcelona, Seix Barral, 1999.

Crespo, Ángel, *Juan Ramón Jiménez y la pintura*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999.

Crespo, Ángel, *El poeta y su invención. Escritos sobre poesía y arte* (edición de Pilar Gómez Bedate). Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007.

Crespo, Ángel, *Antología poética (1949-1995)* (edición de José Francisco Ruiz Casanova). Madrid, Cátedra, 2009.

Crespo, Ángel, *Amadís y el explorador* (edición de José Luis Gómez Toré). Valencia, Pre-Textos, 2015.

Fiore, Arianna, “Juan Ramón Jiménez, de la crisis religiosa al modernismo teológico”, *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, 2012, pp. 493-540.

Gil de Biedma, Jaime, “J. R. J.: notas a un centenario”, *Obras. Poesía y prosa*. Barcelona. Galaxia Gutenberg, 2010, pp. 998-999.

Gómez Bedate, Pilar, *Un tiempo dulce*. Madrid, Polibea, 2018.

Gómez Toré, José Luis, “‘Una rama de perejil’: las cartas entre María Zambrano y José-Miguel Ullán”, Teruel, José y López-Ríos, Santiago, eds., *El valor de las cartas en el tiempo. Sobre epistolarios inéditos en la cultura española desde 1936*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2023, pp. 343-360.

González Ródenas, Soledad, “Prólogo”, Juan Ramón Jiménez, *Guerra en España* (2009), pp. IX-CV.

González Ródenas, Soledad, “Ángel Crespo y Juan Ramón Jiménez: los ‘dioses descielados’”, *Campo de Agramante*, 19, 2013, pp. 47-58.

Heidegger, Martin, *El ser y el tiempo* (traducción de José Gaos). México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1993.

Jiménez, Juan Ramón, *Animal de fondo*. Madrid, Taurus, 1981.

Jiménez, Juan Ramón, *Antología general en prosa (1898-1954)* (edición de Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate). Madrid, Biblioteca Nueva, 1981.

Jiménez, Juan Ramón, *Ideología (1897-1957)* (edición de Antonio Sánchez Romeralo). Barcelona, Anthropos, 1990.

Jiménez, Juan Ramón, *Lírica de una Atlántida. En el otro costado. Una colina meridiana. Dios deseado y deseante. De ríos que se van (1936-1954)* (edición de Alfonso Alegre Heitzmann). Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999.

Jiménez, Juan Ramón, *Dios deseado y deseante (Animal de fondo)* (edición de Rocío Bejarano y Joaquín Llansó). Madrid, Akal, 2008.

Jiménez, Juan Ramón, *Guerra en España. Prosa y verso (1936-1954)*. (edición de Ángel Crespo revisada por Soledad González Ródenas). Sevilla, Point de Lunettes, 2009.

Novalis, *Estudios sobre Fichte y otros escritos* (traducción de Robert Caner-Liese). Madrid, Akal, 2007.

Peinado Elliot, Carlos, “El panteísmo en Rilke y Juan Ramón Jiménez: confluencias a la luz del idealismo”, *Moenia. Revista lusense de lingüística & literatura*, 12, 2006, pp. 333-363.

Pessoa, Fernando, *El regreso de los dioses* (edición y traducción de Ángel Crespo). Barcelona, Acantilado, 2022.

Rosenblum, Bruce y Kuttner, Fred, *El enigma cuántico. Encuentros entre la física y la conciencia* (traducción de Ambrosio García Leal). Barcelona, Tusquets, 2010.

Safranski, Rüdiger, *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán* (traducción de Raúl Gabás). Barcelona, Tusquets, 2007.

Valente, José Ángel, “Juan Ramón Jiménez en la tradición poética del medio siglo”, *Ensayos*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008, pp. 102-112.