

EL PENSAMIENTO MÁGICO

EN LA POESÍA
ESPAÑOLA
DE MEDIADOS
DEL SIGLO XX

* Pilar Gómez Bedate



El poeta Juan Eduardo Cirlot en 1956

EL PENSAMIENTO MÁGICO

EN LA POESÍA
ESPAÑOLA
DE MEDIADOS
DEL SIGLO XX

1

En un libro reciente titulado *La otra generación poética de los 50* Luis García Jambrina¹ continúa su ardua tarea de ampliar el panorama de los autores que empezaron a publicar su obra en la década de los años 50 y 60 del siglo pasado y que por diversos motivos han quedado fuera del reducido grupo que tuvo la fortuna de alzarse como representante de la poesía de aquel tiempo en las historias y panoramas de la literatura española. Un grupo que con el paso del tiempo va ampliándose trabajosamente gracias a los esfuerzos tanto de este estudio como de algunos otros (entre quienes hay que destacar a Ángel Luis Prieto de Paula, discípulo como García Jambrina de Víctor García de la Concha, que fue quien primero denunció, en sus trabajos sobre la poesía española de posguerra, el error de la metodología literaria de las generaciones) que se han empeñado en la tarea de restituir su variedad y riqueza a la producción poética de una época que la exclusiva atención crítica concedida a los pocos que componen “el grupo de amigos” de la Antología de García Hortelano y/o los que forman “la escuela de Barcelona” simplifica tan injustamente.

Junto a lo que ellos han hecho y continúan haciendo no han sido nada mis modestos y ocasionales intentos de señalar en la poesía española de la segunda mitad del siglo XX una línea en la que me parece evidente la vigencia de aquella herencia simbolista² que con tanta rotundidad fue declarada difunta por José

1 *La otra generación poética de los 50*, Madrid, UNED, 2009.

2 Pilar Gómez Bedate, “La poesía española de Postguerra (1940-1970) en VVAA, *Historia de la Literatura Española, II*, Madrid, Cátedra, 1990, 1205-1226; *Poetas españoles del siglo XX*, Madrid, Huerga y Fierro, 1999, y una larga serie de artículos dispersos en publicaciones diversas.

EL PENSAMIENTO MÁGICO

EN LA POESÍA
ESPAÑOLA
DE MEDIADOS
DEL SIGLO XX

María Castellet en el famoso prólogo de su antología *Veinte años de poesía española*³, tan decisivo en imponer en aquel momento el triunfo moral del realismo marxista y la imagen de un Antonio Machado realista, y en acentuar el olvido que se había extendido sobre la alta lección de Juan Ramón Jiménez, exiliado desde la derrota del Gobierno Republicano.

Y, sin embargo, el paso del tiempo (que si unas veces trastoca las cosas otras las pone en su sitio) está haciendo emerger desde hace ya unos años como valores poéticos fuera de toda duda y como maestros de una parte importante de las generaciones más jóvenes a autores como Juan Eduardo Cirlot, Carlos Edmundo de Ory, Ángel Crespo, José Ángel Valente, Antonio Gamoneda, José Corredor-Matheos, Manuel Mantero, Enrique Badosa...: poetas todos ellos "del medio siglo" aunque Cirlot y Ory comenzasen su obra en los años 40. Y poetas el conjunto de cuya obra se alejó –o se ha alejado después– del realismo comunicativo y descriptivo que pedía en los años 60 la concepción del arte reclamada por Castellet. Y poetas, también, que coinciden entre sí en concebir su tarea como la de iluminar un tipo de realidad que las apariencias ocultan. Es decir, coinciden en la atención a una realidad *otra*, lo cual los sitúa, en la evolución de la poesía moderna, como herederos del simbolismo, aunque –cada uno por los distintos caminos de su respectiva búsqueda– hayan sido también sus modificadores.

En su citado prólogo de 1960 a *Veinte años de poesía española* resumía Castellet las características del poeta de tradición simbolista y las oponía al representante de los nuevos tiempos diciendo entre otras cosas: " mientras que el poeta de tradición simbolista no tenía un lugar en una sociedad a la que rechazaba, el poeta realista de hoy se siente llamado a un quehacer histórico al que no puede negarse bajo riesgo de traicionar el concepto mismo de la poesía actualmente en vigencia y su propia responsabilidad social (...); hay que diferenciar la postura del poeta de tradición simbolista y el de actitud realista ante la poesía: para el primero el poeta es un ser privilegiado, un solitario, un ilu-

3 Barcelona, Seix Barral, 1960.

minado, un encantador de palabras, un artista mágico. Para el segundo, el poeta no es más que un hombre entre los demás, que participa con ellos en una misma empresa social, cantando en sus versos la vida del hombre desde una perspectiva histórica (...); si el método de abstracción de la experiencia real es mítico-simbólico en la poesía de tradición simbolista, en la nueva poesía será histórico-narrativo, como corresponde a un intento de recreación tipificada de la realidad (...); mientras que el lenguaje de la poesía de tradición simbolista no sólo no pretende ser comunicativo, significativo o lógico, sino que, por el contrario, busca alcanzar al lector a través de la musicalidad y la sugestión sensual de las palabras, el lenguaje del poeta de actitud realista tiende, inexcusablemente, a restituir a la palabra la función comunicativa de un significado inmediato y real: se pasa así de una poesía esotérica y enigmática a una poesía de clara significación humana, escrita en un lenguaje coloquial y llano (...). En definitiva, si la poesía de tradición simbolista y la de actitud realista se oponen radicalmente entre sí, es porque son históricamente dos movimientos literarios representativos de dos épocas distintas, una de las cuales, con vigor ascendente, liquida y sustituye a la otra, en decadencia.”.

Como se ve, el crítico catalán resumía –e inevitablemente simplificaba– en sus observaciones el continuo conflicto que ha existido en la poesía occidental entre las dos maneras opuestas de entender la función del poeta con relación a su tiempo histórico desde que en los albores del mundo moderno y tras las convulsiones sociales desencadenadas por la Revolución Francesa se encontró abandonado a sí mismo y liberado del mecenazgo de la aristocracia. Lo resumía y, utilizándolo eficazmente a favor de la estética del realismo marxista y el sentido que quería dar a la obra de los poetas antologizados, no tenía en cuenta que las dos maneras opuestas de entender la poesía que él señalaba no representan necesariamente a *épocas* distintas sino *maneras* distintas que suelen darse simultáneamente⁴. Se trataba, como es sabido, de un texto militante y el debate que suscitó entre quienes terciaron en él como defensores de la poesía-comunicación o de la poesía-conocimiento (que sería uno de los momentos más animados de la poco interesante vida pública literaria durante los años del franquismo) y las declaraciones de su poética con relación a la “poesía social” que recogió Leopoldo de Luis en su Antología de 1965, han servido, desde luego, de orientación a los estudiosos y los estudiantes pero no han hecho mella en la noción más generalmente divul-

4 No hay más que recordar casos tan destacados en la Francia del siglo XIX como la defensa del arte útil por los saint-simonianos de *Le Producteur* y la consiguiente reacción del arte por el arte, o la estricta coetaneidad de naturalismo y simbolismo. Y, en el siglo XX, la oposición del realismo marxista a la libertad reclamada por el surrealismo



EL PENSAMIENTO
MÁGICO
EN LA POESÍA
ESPAÑOLA
DE MEDIADOS
DEL SIGLO XX

gada de que en la denominada “generación del 50” la poesía es realista. Es posible que esto se deba a que hasta ahora la crítica haya venido considerando “excepciones” a la regla (una regla tan arbitrariamente constituida como todos reconocen) a autores cuya obra se ha desarrollado a lo largo de caminos no realistas y no se haya puesto de manifiesto la relación de afinidades estéticas existente entre ellos.

No pretendo ahora -como es lógico- emprender en un artículo de cortas dimensiones la desmesurada tarea de estudiar la obra de cada uno de los poetas citados al principio (como figuras sobresalientes en un panorama más extenso) para poner en relación lo que los une -pues se trata en todos los casos de obras formidables en extensión y profundidad que tienen lenguajes muy diversos-, sino tan sólo llamar la atención sobre la importancia que en todos ellos tiene el concepto del poeta como creador y de la poesía como criatura de un pensamiento que es, por definición, el propio de la poesía y que ha venido moviendo la rama mayor de la lírica moderna a partir del romanticismo: es decir, del pensamiento mágico que, a través de un lenguaje más o menos alejado de los asumidos por la magia tradicional, puede encontrarse tanto en Juan Eduardo Cirlot, Ory, Crespo, y Valente como en Gamoneda, Corredor- Matheos, Manuel Mantero o Enrique Badosa.

Enlazando con la observación de García de la Concha aludida más arriba sobre el error de la utilización del método generacional en la historiografía de la literatura española⁵, quiero citar las palabras iniciales de un artículo de Ángel Crespo de 1990, titulado “Generaciones no espontáneas” que comienza diciendo: “En Francia se habla de los simbolistas, de los unanimistas, de los de Dadá o de los surrealistas; en los países anglosajones de los imagistas y de los modernistas; en Italia de los crepusculares y de los herméticos; en Portugal, de los saudosistas, de los de *Orpheu* o de los neorrealistas, pero

5 Ver el Prólogo a su *La poesía española de posguerra. Teoría e historia de sus movimientos*, Madrid, Prensa Española, 1972.. Y de su posterior *La poesía española de 1935 a 1975 I*, Madrid, Cátedra, 1992.,

en España -¡qué raro!- hablamos de la generación del 98, de la generación del 27, de la del 36 y de la del 50 como si hablásemos de fenómenos biológicos o cosa semejante. Y, a pesar de todo, estos imaginarios colectivos no suelen estar integrados por escritores de la misma edad ni, en términos generales, por quienes, a semejanza de los imagistas, los surrealistas y los herméticos, comparten a lo largo de sus carreras literarias unos principios comunes”⁶. En su momento, y situándose al margen de las generaciones, Guillermo Carnero contribuyó a ampliar el panorama de la poesía del medio siglo con los poetas de la revista *Cántico* cuya sensibilidad está muy dentro de la estela simbolista y de la mentalidad mágica. Posteriormente Jaume Pont, y después María Isabel Navas Ocaña, han estudiado el Postismo, cuyo interés por la magia es evidente. César Augusto Ayuso ha trabajado sobre el realismo mágico⁷. Yo querría recordar aquí ‘que el concepto del poeta como mago –y por consiguiente del poema como resultado de un acto mágico- continua, desde luego, la línea iniciada por el romanticismo y desarrollada por el simbolismo que en el siglo XIX tuvo muy en cuenta las ciencias de la magia tradicional a través de la curiosidad por la cábala, el espiritismo, la teosofía y el ocultismo en general, como está suficientemente demostrado por estudios ya clásicos como los de Paul Bénichon, *Les mages romantiques*⁸ y de Alain Mercier *Les Sources Ésotériques et Occultes de la Poésie Symboliste*⁹. Y recordar que el atractivo de esta poética –que en confluencia con la mística gozó de tan gran prestigio en la Europa de finales del siglo XIX, no desapareció en el XX, (en el que sobrevivió en España dentro de su línea tan pura como la que desarrolla Juan Ramón Jiménez) sino que las vanguardias, lejos de ignorarla, la pusieron en acción en sus mecanismo creadores, como es evidente en el caso del expresionismo y del cubismo órfico, del suprematismo de Malevich o del constructivismo de Mondrian. O, por estar más cerca de nosotros, en el del creacionismo de Huidobro, la obra de autores como Ramón Gómez de la Serna y Rafael Cansinos Assens (admiradores ambos de Apollinaire, tan interesado en la magia) y desde luego, Pablo Picasso, cuyas palabras a François Gilot la primera vez que visitó en París el *Musée de l’Homme* y contempló las máscaras primitivas –citadas por Thomas M. Greene en un libro al que me referiré en seguida- son iluminadoras: “entonces [al contemplarlas] comprendí cuál era

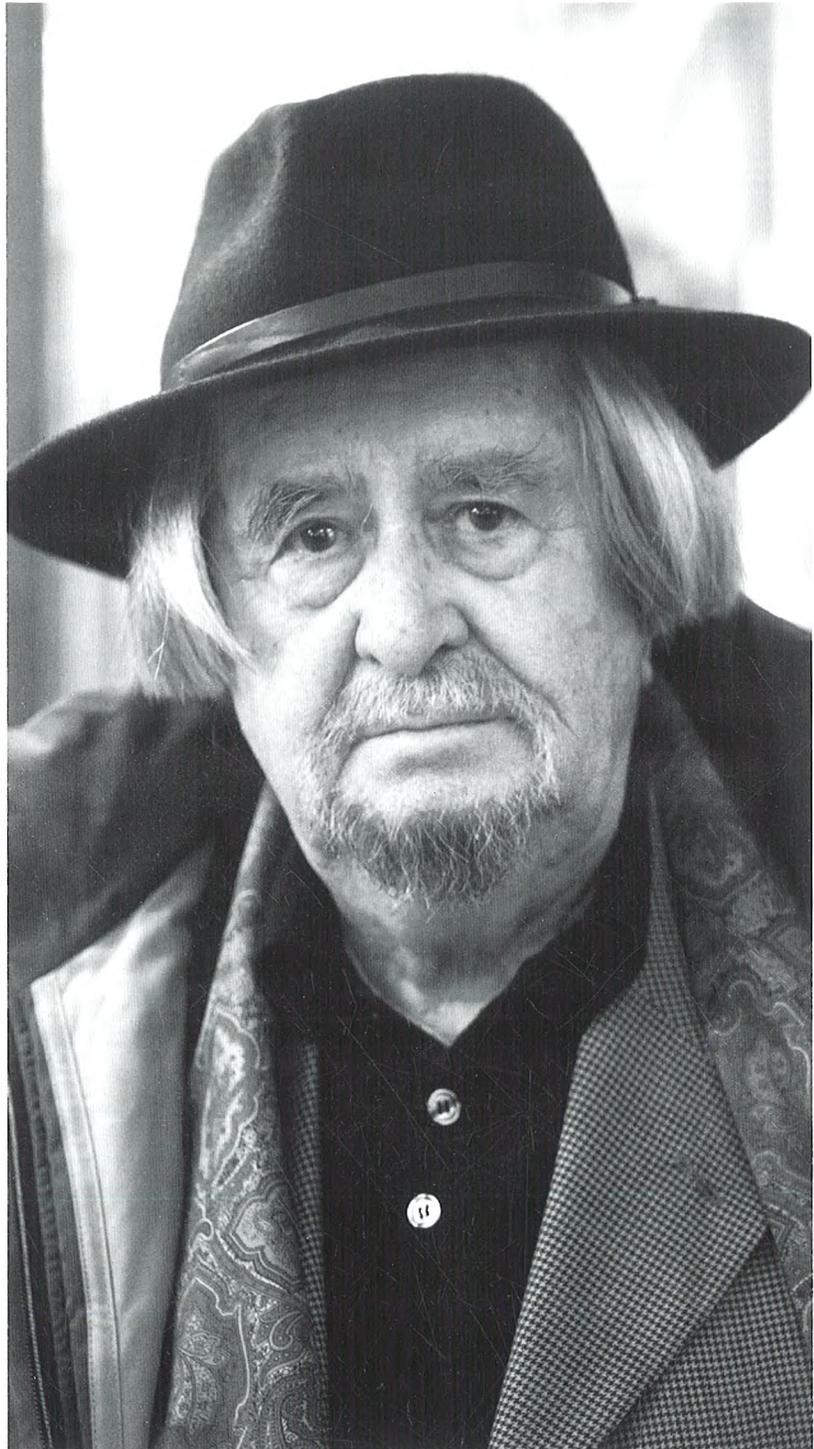
6 Artículo recogido en Ángel Crespo, *El poeta y su invención*, Barcelona, Galaxia-Gutenberg, 2007.

7 *El realismo mágico. Un estilo poético en los años 50*, Carboneras de Cuenca, El Toro de barro, 1995.

8 París, Gallimard, 1988.

9 París, Editions A.G. Nizet. El primer vol., *Le Symbolisme français*, 1969; el segundo vol. *Le Symbolisme européen*, 1974.

Carlos Edmundo de Ory, foto de Kiki (Cádiz 2004)



EL PENSAMIENTO
MÁGICO

EN LA POESÍA
ESPAÑOLA
DE MEDIADOS
DEL SIGLO XX



el sentido de la pintura. No es un proceso estético: es una forma de magia que se interpone entre el universo hostil y nosotros, una manera de adquirir poder imponiendo una forma tanto a nuestros terrores como a nuestros deseos. El día en que comprendí esto supe que había encontrado mi camino”¹⁰ .

En la España de la posguerra –tan cerrada al mundo exterior, como sabemos, y tan desposeída de vitalidad en las esferas de la literatura oficial- sobrevivía, sin embargo, una línea modernista que no era tan deleznable como la juzgaron quienes entonces querían expresar sensaciones nuevas, o que se mezclaba con las influencias de la poesía pura. Y también había poetas jóvenes que, para decirlo glosando a Picasso, necesitaban crear formas propias para dominar el universo hostil y para imponerse tanto a sus terrores como a sus deseos. Es decir, necesitaban encontrar sus propios encantamientos.

No resulta nada extraño que –intuitivamente, como ocurren estas cosas, pero también guiados por el azar de sus encuentros personales- los buscaran a través de las vanguardias. Los caminos que siguieron en esta búsqueda Juan Eduardo Cirlot, Carlos Edmundo de Ory y Ángel Crespo, han sido suficientemente estudiados y –como anticipo del trabajo que tengo en curso- quiero referirme a ellos en este artículo, aunque no sin explicar previamente cuál es el concepto de magia del que parto, que he encontrado magistralmente expuesto por el estudioso Thomas M. Greene en las conferencias que fue invitado a pronunciar en el Colegio de Francia por Yves Bonnefoy en 1989. Un concepto que moderniza la tradición simbolista sin hacerle perder la fuerza que insuflaron en ella sus maestros mayores, como Mallarmé y Rimbaud.

2

En 1991, en el prólogo a la edición de estas conferencias de Greene en el libro titulado *Poesie et magie*¹¹, afirmaba, en efecto, Bonnefoy –cuya prestigiosa voz puede afirmarse con toda justicia que desciende directamente de la estética implantada en Europa por la poesía simbolista- que “pocas miradas contemporáneas están más autorizadas que la de Thomas M. Greene para contemplar en estos momentos y estos lugares el caudal de creencias antiguas y medievales que

10 Traduzco de Thomas M. Greene, *Poesie et magie*, Paris, Collège de France, Julliard, 1991, p.76.

11 Citado en la nota anterior.

abonan lo que se ha convertido en nuestra Europa moderna, siempre inquieta y contradictoria”.

A este caudal de creencias, que son de difícil delimitación puesto que tienen que ver con la antropología, la historia religiosa, la filosofía del lenguaje, la retórica, la semiótica, el psicoanálisis, la teoría de la literatura y el análisis de los textos poéticos, se refiere Greene como punto de partida para justificar su intención fundamental de definir las relaciones de la magia con la poesía lírica y, centrándose en su materia -que es el lenguaje-, cita a Cassirer y su observación de que en el lenguaje mágico las palabras se concretizan, se hipostasian y se niega su carácter convencional y la distancia entre la palabra y el referente. Es un tipo de identificación que puede rastrearse todo a lo largo del pensamiento occidental en oposición a su contraria: la de la naturaleza convencional de la unión entre la palabra y su referente¹².

Por otra parte, añade, existen numerosos indicios -en los que no es cuestión de entrar aquí- de que el discurso versificado ha entrado en la cultura humana como instrumento de la voluntad de conseguir un deseo: en el principio la poesía no fue la expresión de una experiencia estética sino una técnica a que se recurría para provocar o impedir algo que se deseaba o se temía y que se figuraba con palabras. Los principios básicos de la versificación (ritmo, repetición, aliteración, rima, asonancia y consonancia) no tenían otro fin que atar, forzar, invocar, bendecir o maldecir. En *Totem y tabú*, Freud se pregunta sobre la importancia psíquica y cultural de la magia y le atribuye un papel formador en el nacimiento del arte y afirma que con toda la razón se habla de la magia del arte y se compara al artista a un mago: “El arte, que ciertamente no ha comenzado como ‘arte por el arte’, estaba en un principio al servicio de tendencias hoy en su mayor parte extinguidas. Se puede conjeturar que entre esas tendencias había cierto número de intenciones mágicas”. Intenciones

12 Para quien esté interesado en profundizar en esta cuestión remito, además de al libro de Greene, al de Michel Foucault *Les mots et les choses* del que existe traducción castellana: *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, Madrid, Siglo XXI, 1997.

EL PENSAMIENTO
MÁGICO
EN LA POESÍA
ESPAÑOLA
DE MEDIADOS
DEL SIGLO XX



–añado yo ahora- que tras un eclipse colectivo en la Edad de la Razón, resurgen en el Romanticismo y, partiendo de él, son asumidas a finales del siglo XIX por los Maestros del Simbolismo cuyo máximo exponente, Stéphane Mallarmé, concibe el poema como un encantamiento y afirma que la palabra poética “*est hantée par les vestiges de l’incantation primitive: ‘rien autrefois sorti de l’artifice humain... aujourd’hui ne veut disparaître du tout*”¹³.

La magia –tanto en los tiempos modernos como en los antiguos- aparece como un instrumento de la voluntad de poder y esta voluntad –como recuerda Greene- apela al invisible dinamismo de las cosas, al ‘maná’ difuso por todas partes, pero concentrado en el rito y su oficiante. O bien, además, apela a las correspondencias secretas entre las cosas en el universo, cosas entre las cuales, circula un poder misterioso (...) La magia utiliza las semejanzas y las contigüidades, así como la capacidad de representar la parte por el todo. Utiliza el inmenso poder de las palabras que reflejan la naturaleza de quienes las usan; y sobre todo utiliza el poder del lenguaje, que nos abre un acceso directo a la esencia de su referente (...) La magia representa lo que se desea ver realizado. Pero en el pensamiento mágico la representación y el efecto no son distintos: por el contrario, están confundidos en un solo fenómeno”. Es decir, la identificación entre la cosa y el nombre, el carácter semiótico del lenguaje, está en el corazón de todas las operaciones mágicas, y de ella derivan los poderes ocultos del lenguaje y del signo.

No olvida Greene, sin embargo, que el poeta moderno – y entiende por poeta moderno al que pertenece ya a una sociedad postmágica- está marcado, en su enfrentamiento con el lenguaje, “por una tensión constante entre las creencias disyuntivas y la tentación esencialista” y que no es posible atribuirle la creencia en el poder de cierto lenguaje para modificar el curso natural de las cosas, pero –precisamente para salvar este escollo y poder desarrollar su pensamiento sobre el asunto- parte de la comparación entre un conjuro egipcio arcaico y un poema de Safo, que en el VI a.C. invoca a Afrodita para que su amante corresponda a sus deseos estableciendo la distinción entre conjuro y poema y haciendo la observación de que aunque tanto el uno como el otro expresen un deseo, en el segundo esta expresión no es garantía de éxito e inevitablemente se produce entre el poeta y su deseo la ruptura que llama “distanciamiento irónico”: es decir, aceptación implícita de que el *fiat* que emite su palabra no llegue a ser eficaz. Lo que, sin embargo, no invalida la intención del poema como conjuro: un conjuro cuyo emisor, aunque se comporte como si estuviese dotado de eficacia mágica (del poder

13 S.Mallarmé, *Oeuvres*, Paris, Garnier, 1985, p.332.



EL PENSAMIENTO
MÁGICO

EN LA POESÍA
ESPAÑOLA
DE MEDIADOS
DEL SIGLO XX

de invocar, atar y encantar), como si existiesen correspondencias cósmicas y como si el signo y el referente fueran una sola cosa, no tiene la fe suficiente para creer que todo ello sea cierto.

Apoyándose en el famoso poema de Mallarmé *Sur les bois oubliés quand passe l'hiver sombre*, afirma nuestro autor que el acto de escribir un poema se convierte en la búsqueda de la estrategia que tal vez pueda lograr la presencia deseada (como, en el poema, la visita de la esposa muerta a su viudo desconsolado) y que “la verdadera eficacia del poema reside en su eficacia -que podríamos llamar lacaniana- al formular los impulsos que acceden violentamente al lenguaje y, así, a la existencia”.

A lo largo de las cuatro conferencias reunidas en *Poesie et magie* -y de una manera brillante y convincente, abundantemente documentada- su autor establece la diferencia entre lo que llama “magia primera” y “magia segunda” identificando a esta última con lo que vulgarmente se entiende por magia -y que él adjetiva como “la magia del chamán” pero que yo propondría llamar “magia utilitaria” porque se espera de su aplicación un provecho inmediato, cosa que no siempre ocurre con la acción chamánica, mientras a la primera la define como la magia del poema que “no supone que la presencia real de la cosa [deseada] en la palabra sea fácil de obtener sino que trata de capturar una sombra de esta presencia mediante una estrategia inventada y siempre susceptible de fracaso” porque “el poema, como el conjuro, quiere ejercer un poder; como el conjuro quiere exorcisar nuestros terrores; quiere ponernos en contacto con lo desconocido, pero renuncia al gesto físico concreto. El poema modera ‘la omnipotencia del pensamiento’ según la expresión freudiana, pero no cesa de invocar al universo para someterlo, si no a nuestro control sobrenatural al menos a nuestro control asimilador; el poema nos enseña a tomar posesión de nuestro mundo y de nosotros mismos por el único medio que conviene a nuestra naturaleza de criaturas finitas”.

Estas reflexiones que acabo de resumir -y para las que remito al lector interesado a la obra que cito- me sirven de orientación útil para acercarme a los poetas que he mencionado al principio desde el punto de vista de la magia, tal como la magia puede ser concebida por un artista moderno.

Si he mencionado en primer lugar a Juan Eduardo Cirlot no es sólo por buscar una ordenación cronológica sino porque de todos ellos –y seguido por Carlos Edmundo de Ory- es aquel cuya obra, desde el punto de vista de la intención, los temas y la forma, está más estrechamente unida a los procedimientos rituales de la magia tradicional (o magia segunda), que él, sin embargo, como en los ritos secretos de las religiones, no dirige al logro de provecho inmediato alguno sino que practica como medio del descubrimiento de su propia identidad y de la persecución de un estado de plenitud espiritual que podríamos definir como místico.

3

Juan Eduardo Cirlot (1916-1973) describía así al poeta en el primer poema de su librito *Árbol agónico*, publicado en 1945:

“Ese hombre de cabellera dispersa no es otra cosa que el exhumador de un mundo antes irredento. Ha aprendido, sufriendo, fórmulas mágicas que los otros desconocen, conjuros para evocar y recrear las danzas interiores.

Razas sordomudas, perdidas en sus parajes profundos, cobran voz bruscamente y, desde el valle dormido, bajo la tiniebla, ese coral suena iluminando regiones desoladas o magníficas. Así, hasta que toda la tierra se convierte en eco”.

Y unos años más tarde, en 1951, en carta dirigida a Guillermo Díaz- Plaja que acompañaba al envío de un ejemplar del folleto *13 poemas de amor*, decía el poeta al crítico catalán: “Si alguna vez vuelves a hablar de mí como poeta, no te olvides de mencionar mis lecturas de magia y libros hebreos como los *Diálogos de Amor* y el *Zohar*, pues allí está mi origen espiritual”.

Esta información, que tomo de la edición de la primera época de la poesía de Cirlot (1943 a 1959) cuidada por Enrique Granell y titulada *En la llama*¹⁴, pone bien de manifiesto cuál fue el impulso primero de la búsqueda de nuestro poeta, cuyo aprendizaje juvenil había sido marcado, no sólo por sus estudios musicales y por sus lecturas de egiptología y de civilizaciones antiguas sino también por el contacto, en la Barcelona de la preguerra, con las obras de arte vanguardista que llegaban de Europa.

14 Madrid, Siruela, 2005.



EL PENSAMIENTO
MÁGICO

EN LA POESÍA
ESPAÑOLA
DE MEDIADOS
DEL SIGLO XX

En los años posteriores a la guerra -en que Juan Eduardo Cirlot tuvo que cumplir el servicio militar, después de haber estado movilizado en el Ejército de la República- su destino en Zaragoza fue la ocasión del encuentro con los artistas del grupo "Sansueña" entre quienes se encontraba Alfonso Buñuel, el hermano del cineasta en cuya biblioteca se sumergió en el surrealismo y el Dadá. Poco tiempo después de los años zaragozanos -que fueron de 1936 a 1943- aparece en Madrid el primer Manifiesto del Postismo (30 de enero de 1945) y se inicia la relación de Cirlot -que entonces tendría veintiocho años- con los postistas: especialmente con Carlos Edmundo de Ory (de veintidós años entonces) con quien mantendría una estrecha y larga amistad epistolar que, gracias al cuidado de Ory en conservarla, es una fuente preciosa para conocer la maduración de la estética de Cirlot en aquellos años cruciales de su formación sobre los que éste destruyó todos los testimonios que estaban en su poder. De mayo del 45 es, por ejemplo, la siguiente confidencia (que he encontrado también en la edición de Granell): "me hablas de la muerte. Mira, yo digo, y no sé si es sofisma o realidad profunda. 'Si algo viviese absolutamente, no podría morir. Si algo muere, es que no vive absolutamente' y aquí, claro está, interpreto vivir por ser".

La aniquilación del ser, la perpetuación del ser ¿No son tales deseos el motor último de los actos mágicos con que las distintas religiones organizan sus liturgias? Juan Eduardo Cirlot -que en Barcelona se adhiere desde su fundación al grupo *Dau al Set* (para el cual la ensoñación mágica fue tan importante) y que publicará en su revista desde 1949 hasta 1953- está sintiendo entonces la necesidad de encontrar una forma propia para organizar la formulación de sus deseos y en esta organización tendrán un peso decisivo los modelos de la simbología mística de la cábala y el imaginario de gnósticos y sufíes.

Cuando Enrique Granell afirma que "JEC ha sido asociado en las antologías al surrealismo pero, como el resto del grupo *Dau al Set*, del surrealismo evolucionó durante los años 50 hacia la abstracción" se está refiriendo a una búsqueda espiritual que necesita símbolos herméticos, antífonas de palabras cuyas

resonancias colmen los deseos de la muerte y la transformen en vida. Jaime D. Parra, que ha dedicado muchos esfuerzos a la poesía cirlotiana, ha señalado en distintos trabajos cómo la búsqueda por el poeta de caminos más personales va a llevarle hacia la Edad Media y –a mediados de los años 50– a la primera poesía permutatoria que aparece en *El Palacio de Plata* (1955). “La técnica permutatoria tenía en la Edad Media española el antecedente ilustre de Ramon Lull, pero sus sistemas –como señala Parra– se encontraban ya en Abulafia”, judío aragonés con quien parece que Lull estuvo en contacto y que fue el autor del *Zohar*, libro sagrado de la Kábala sefirótica cuya metodología se encamina a “conducir al practicante por medio de un proceso de interiorización y un intenso mecanismo de ejercicios al más alto grado de conocimiento, la ‘devéquot’ o unión mística”¹⁵. Para Cirlot, que era músico y gran conocedor de la vanguardia, la enseñanza de los modelos medievales va a cruzarse con la mística de la música moderna, que ya le había impresionado desde su descubrimiento juvenil de “Los Pájaros” de Ravel y le influye directamente a través de Schönberg quien “fiel a sus orígenes judíos recogería el método [cabalístico] y lo convertiría en su dodecafonía (...) dejando tras de sí, después de su estancia en Barcelona entre 1931 y 1932, -donde escribió su “Moisés y Aarón”- una de las escuelas mayores del dodecafonismo”¹⁶. Así, en el prólogo a *El Palacio de Plata*, escribe Cirlot, a propósito de su poesía permutatoria, que tuvo “la idea de inventar este procedimiento partiendo de las técnicas de Abraham Abulafia (letrismo cabalístico) y Arnold Schönberg (música dodecafónica)”¹⁷.

Para quien conozca la poesía de Cirlot, y especialmente el ciclo de *Bronwyn* que es donde ésta llega a la plenitud de su desarrollo, no es necesario decir que todas las preocupaciones que revelan las búsquedas formales de las que se espera una eficacia de salvación –es decir, una eficacia mágica pues suponen la creencia en la actuación de la materia sobre el destino si se la dota de la fuerza apropiada y necesaria– van a combinarse con el imaginario caballeresco (y wagneriano) de la película *El señor de la guerra* y la imagen de la actriz Rosemary Forsyth –que es la joven y bella protagonista cuyo amor hechiza al señor feudal– en la génesis de *Bronwyn*, la doncella celta que se transformará en el símbolo de su alma, en la figura de la Daena (o ángel sufí) o la Shekina, o mitad femenina de Dios que el

15 Ver Jaime D. Parra, “Juan-Eduardo Cirlot y Abraham Abulafia: El cabalismo catalano-aragonés y los orígenes de la poesía experimental española”, en *El Bosque*, 12, Zaragoza, marzo, 1996, 5-14.

16 Id. nota 15.

17 JEC, *En la llama. Poesía 1943-1949*. Ed. Enrique Granell, Madrid, Siruela, 2005, p. 512.

poeta busca resucitar en sí mismo para reunirse con el mundo superior.

La historia subyacente al ciclo de *Bronwyn* –que conocemos por las declaraciones del poeta pero que sería imposible reconstruir sólo con la lectura de los textos pues éstos no contienen elementos narrativos- es una historia gótica (la del amante que busca la resurrección de la amada muerta y que vaga junto a su tumba) y se extiende a lo largo de dieciséis libros que Cirlot escribió y dio a la estampa continuadamente desde 1967 hasta 1972. Todos ellos están precedidos por una dedicatoria en la que se menciona la relación de la doncella con las aguas, en esa asociación entre lo femenino y las aguas, entre las aguas y Venus surgiendo de ellas, entre la vida y el agua, que arquetípicamente representa el misterio y el peligro del amor, y que es inamovible en una evolución del personaje que –según su creador- pasó “de imagen de mujer a idea, a ángel, de ángel a visión de la Deidad”¹⁸ y que él presenta siempre como algo que está sucediendo en el presente: como manifestación de un drama sagrado que es la búsqueda de la amada por el amante. Un amante para quien el tiempo consiste en asediarla de todas las maneras posibles, lo que, a nivel de la forma se manifiesta en los continuos experimentos con la palabra que van desde los poemas breves de endecasílabos y heptasílabos fuertemente ritmados de los primeros libros hasta las “*Variaciones fonovisuales*” con el nombre de la doncella de 1972, pasando por los poemas concretos de *Bronwyn* II y V y los poemas en prosa que contienen *Bronwyn* III y IV, hasta las composiciones más extensas de *La quête de Bronwyn*. En otro lugar¹⁹, y pensando en Petrarca, he comparado a este conjunto con un *Cancionero* moderno: un cancionero que es como una salmodia y que aspira -con su recitativo mágico- a un desvelamiento de la totalidad del ser.

18 Ver JEC, *Bronwyn*, Ed. Victoria Cirlot, Madrid, Siruela, 2001, p. 408.

19 Pilar Gómez Bedate, “Del modernismo catalán a Juan Eduardo Cirlot: Un ejemplo en la modernización de la herencia simbolista”, en VVAA, *Literatura Comparada catalana i espanyola al segle XX: gèneres, lectures i traduccions (1898-1951)*, Barcelona, Punctum i Trilcat, 2007, 113-127.

EL PENSAMIENTO
MÁGICO

EN LA POESÍA
ESPAÑOLA
DE MEDIADOS
DEL SIGLO XX

4

Más arriba me he referido a la estrecha comunicación epistolar que existió entre Cirlot y Carlos Edmundo de Ory (1923-2010) en la segunda mitad de los años 40, cuando Cirlot había descubierto ya los misterios del surrealismo y Ory, en Madrid, los estaba descubriendo al mismo tiempo que se sumergía, con Eduardo Chicharro, en la formulación del primer Manifiesto del Postismo²⁰. En aquella relación epistolar, que él ha llamado “Amistad celeste”²¹ y Victoria Cirlot “amistad abstracta”²² –de enorme interés para entender los caminos de su vocación de poeta- se vuelcan, de parte de uno y otro de los remitentes, las confidencias sobre sus crisis y búsquedas así como sobre su difícil adaptación a un mundo en que se sentían extraños.

En enero de 1953 escribía Ory: “El arte, la poesía, es una necesidad de conocimiento; un conocimiento que obra cuando se expresa y que se expresa siempre en las vías de la trascendencia. Ser profundo. Y hallar el sosiego en la visión radiante de la profundidad”²³: una profundidad cuya búsqueda Rafael de Cózar ha relacionado muy justamente con la que Novalis y su estirpe de poetas románticos y simbolistas perseguían al escribir: “Ory coincide con ellos en la idea de la poesía como magia capaz de reconducir a ‘una patria más alta’. Novalis había escrito: ‘es al interior a donde se dirige el camino misterioso. Dentro de nosotros, o en ninguna parte, está la eternidad y sus mundos, el futuro y el pasado”. Que “el mundo interior es el universo de las sombras”²⁴ son palabras que pueden ser refrendadas por numerosas manifestaciones del propio poeta, como las que figuran en su diario de agosto de 1952: “El acto de descubrirse por dentro, y no en la introspección, ni aún en el egotismo ni aún tampoco en lo psíquico sino en la capa orgánica interior, sobre la que avanza la sangre como si pudiera de algún modo ser hueca”. En ellas, en el mismo texto aludido advierte De Cózar “una aspiración a la inversión de los sentidos en línea con la filosofía oriental” (de la que Ory se ocupa-

20 En *Postismo*, nº 1, Madrid, 1945.

21 En VVAA, *Mundo de Juan Eduardo Cirlot*, al cuidado de Enrique Granell y Emmanuel Guignon, Valencia, IVAM, 1996.

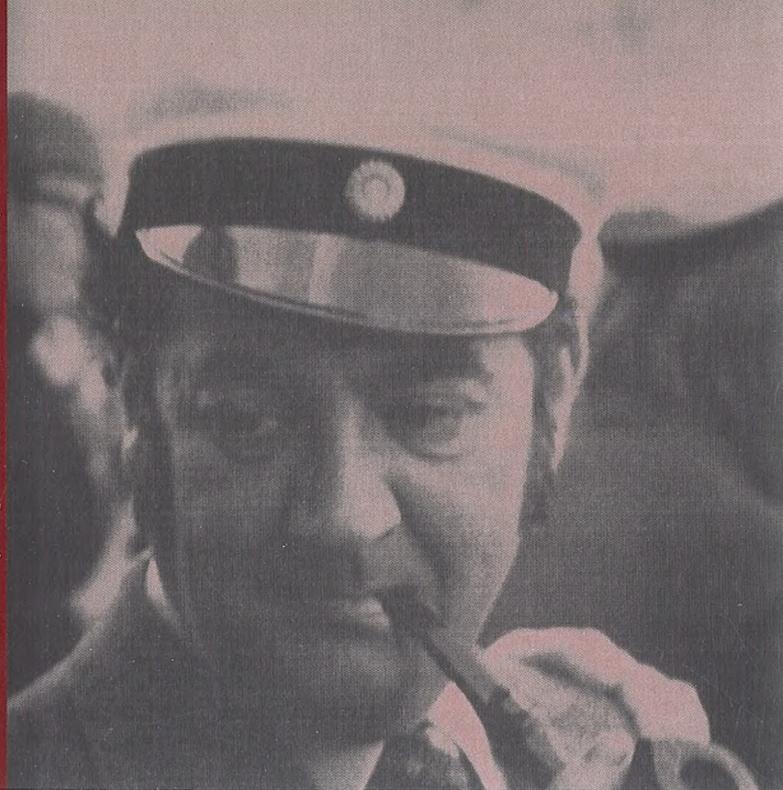
22 En VVAA, *Carlos Edmundo de Ory, Textos críticos sobre su obra*, Edición de Jaime Pont y Jesús Fernández Palacios, Diputación de Cádiz, 2001.

23 Citado por Rafael de Cózar en “Carlos Edmundo de Ory: Evolución hacia el interior”, en op. cit. en nota 20, 141-149.

24 Rafael de Cózar, id. *Ibidem* ..



Pilar Gómez Bedate y Ángel Crespo en Upsala (Suecia), primavera de 1971



EL PENSAMIENTO MÁGICO

EN LA POESÍA
ESPAÑOLA
DE MEDIADOS
DEL SIGLO XX



ba ya en aquellos años) y que evidentemente -podemos añadir- concuerdan con el postulado fundamental del hermetismo y la base de todo pensamiento mágico: lo que está dentro es igual a lo que está fuera, lo que está arriba es igual a lo que está abajo.

Jaume Pont, que es el principal estudioso de Carlos Edmundo de Ory, a cuya obra dedicó su tesis doctoral y sobre el cual, en 1998, publicó un libro fundamental²⁵, proporciona allí las claves de su relación con la magia y, para no extenderme demasiado, quiero limitarme a señalar las indicadas en el capítulo titulado "*Música de lobo (1957-1968): el espíritu de la tragedia*" donde llama la atención sobre el efecto que produjo en el poeta la lectura del libro de Walter Muschg *Tragische literatugeschichte*²⁶, cuyo extenso primer capítulo está dedicado a "Los magos" y su historia primitiva. Allí enumera una serie "de hitos reveladores de una de las dimensiones más representativas de la poesía de Ory", de las que voy a entresacar las siguientes: "la totemización de la naturaleza (visión analógica del universo) como presagio de fuerzas desconocidas (vinculación sagrada y religiosa de los campos semánticos afectos al mundo vegetal, animal y

25 *La poesía de Carlos Edmundo de Ory*, Lleida, Pagès Editors, 1988.

26 Con el título *Historia trágica de la literatura* apareció la primera edición en español en México, Fondo de Cultura Económica, 1965..

mineral)”; “la creencia de que en la antigüedad reside la fuente de la sabiduría”; “la búsqueda de la filosofía presocrática en general y de la religión dionisiaca en particular, como fuentes deseadas del conocimiento”; “la restitución de las formas mágicas chamánicas y del orfismo”; “el acto de la escritura como analogía de una función sagrada”; “el poeta, ser visionario de poderes mediumnísticos, se afirma en la dualidad de la dialéctica órfica: es portador de la luz y de la sombra”; “la poesía es la rama más noble de la magia: de la ‘magia negra’ del arte”. Y, finalmente: “el poder mágico del arte consiste en elevarse sobre el mundo de las apariencias sensibles, estableciendo, así, un discernimiento abrupto, trágico, entre imaginación y realidad”.

Es el mismo Ory quien, en las declaraciones con que documenta la génesis de los poemas de *Música de lobo*, se refiere a los procedimientos de intertextualización que ha utilizado con relación a fuentes librescas, orientales y otras ya olvidadas y es especialmente explícito sobre los poemas del apartado titulado “Belleza aquerónica” (cuyo título indica, desde luego, un “viaje” al mundo de los muertos) que señala como surgidos al azar de las páginas del libro de Muschg. Y Jaume Pont no deja de observar que la “particular lectura” que Ory hace de la obra del historiador alemán “en correspondencia con el discurso de Muschg restituye una poiesis arcaica que incide directamente en las fuentes del chamanismo y de la poesía órfica. De este modo, Belleza aquerónica’ se nos propone como una vuelta al hombre arcaico: a la poesía entendida como magia y conjuro, como plegaria y encantamiento verbal”.

Estas observaciones de Pont son especialmente reveladoras -y pueden bastarnos en estas páginas- para situar la naturaleza de la percepción con que Carlos Edmundo de Ory contempla desde entonces una vocación de poeta que ya desde sus comienzos había estado marcada por el imaginario de la tradición romántica y modernista de sus primeras lecturas y que se había abierto a la modernidad con la lección de los *ismos* y el intenso cultivo de la imaginación y el mundo de los sueños de la época postista. Quiero añadir tan sólo que la figura del poeta como chamán -y tal vez el hallazgo que supuso este descubrimiento que daba nombre a su manera particular de acercarse a la poesía- aparece presagiada en su obra por la novela autobiográfica *Méphiboseth en Onou*, que en sus años juveniles había sido prohibida por la censura española²⁷ y que mucho después se publicaría, modificada y aumentada como *Méphiboseth en Onou (diario de un loco)*²⁸. El protagonista de

27 Debía haber aparecido en Madrid, en la colección El Grifón, en 1953.

28 Se publicó en Las Palmas de Gran Canaria, Inventarios Provisionales Editores, en 1973.

este libro (cuyo nombre debe mucho a la inspiración de Carlyle) y la escenificación de su locura, abunda en signos que remiten a la “enfermedad chamánica” que en la mentalidad mágica marca a la persona dotada de los poderes propios de los visionarios y guías de las almas.

Si, en su documentadísima *Historia trágica de la literatura*, Walter Muschg se refiere a los orígenes de Orfeo como el más prestigioso de los chamanes del mundo arcaico griego y relaciona su figura con las de los grandes magos de las culturas primitivas, no deja de observar que en la Europa renacentista Orfeo aparece ya como cantor que domina con su música a los seres de la naturaleza pero que es incapaz de conseguir su mayor deseo: la recuperación de Eurídice. Ello le convierte –según el historiador– en la representación del poeta moderno: consciente de la fractura entre su ambición y su poder y por eso mismo sujeto a un destino trágico. Es una ilustración excelente de la tesis de Greene sobre la poesía como magia que he resumido al principio de estas páginas y que encontramos enunciada de un modo vivo y directo en un par de poemas de “Belleza aqueróntica”, que dicen así:

Mi arte de magia en un mundo sin magia
es el arte de la nostalgia del origen
Peligrosa es la canción de las sirenas
como en otros tiempos
En otros tiempos había enviados
locos y reyes
Se soñaba mucho
ellos estaban en lo inmensurable
y vivían en el no ser
No se pronunciaba su nombre
pero su actuación daba la felicidad
a todos los seres y las gentes no lo advertían.

*

Han enmudecido los maestros del sueño
la belleza aqueróntica está consumida.

EL PENSAMIENTO
MÁGICO

EN LA POESÍA
ESPAÑOLA
DE MEDIADOS
DEL SIGLO XX

La obra poética de Ory, leída bajo la óptica de *Música de lobo* - libro cuyo título sugiere ya una trasmigración del alma del poeta a la del animal salvaje mencionado y refiere a su poesía como a una poderosa voz de la naturaleza- adquiere la consistencia de un relato chamánico en el que el poeta realiza su sueño de fluidez pánica y carga sobre sus hombros con los sufrimientos a que le somete su busca prometeica de lo prohibido.

5

En 1960, en la Colección "El poeta y su obra" de la revista *Verbo* de Valencia, publicó José Albi (su director) la primera *Antología poética* de Ángel Crespo (1926-1995) desde que éste hubiera dado a la luz su libro *Una lengua emerge* (Ciudad Real, 1950) que defendió siempre como el primero de su voz poética propia, rechazando con ello por insuficientemente madura tanto la de sus *juvenilia* como la de sus poemas postistas. A la recuperación del postismo como etapa de importancia en la poesía española que se dio en los primeros años 70 y a las ocasiones en que se pidieron a Ángel declaraciones y recuerdos para las publicaciones y trabajos sobre el tema, debemos sin duda la valoración que hizo él de aquella etapa en el momento en que su obra había llegado a la plena madurez, y esta es una cuestión suficientemente conocida: el postismo y la relación con Eduardo Chicharro, Carlos Edmundo de Ory y su grupo madrileño de artistas y poetas le había dado seguridad en sus sueños y en su manera de contemplar la realidad, le había abierto de par en par las puertas de la estética vanguardista y le había iniciado en el mundo fabuloso de la magia. También le había confirmado en su vocación de poeta y le había marcado con determinadas formas de conducta que no abandonaría nunca, pero cuando José Albi hizo, con su *Antología*, el primer balance de su voz y escribió el clarividente estudio que precede la selección de poemas que reúne, el postismo se había diluido en el ambiente y Albi sitúa a nuestro autor "entre el grupo de poetas que emerge en torno a las revistas *El pájaro de paja*, *Deucalión*, *Doña Endrina* y *Trilce*" en los que observa el rasgo común de la atracción por lo misterioso. Este grupo de poetas serían los que estudia César Augusto Ayuso en el libro sobre el "realismo mágico" que he citado al comienzo de este artículo, y tal nombre les sería adjudicado a partir de su utilización para definir a la poesía de Ángel Crespo por Leopoldo de Luis y Federico Muelas. El mismo Albi, en la antología de que estoy hablando, utiliza para ella el calificativo de "mágica" en distintas ocasiones,

entre ellas en la que afirma: “Es una poesía cuya equivalencia plástica sólo hallaremos en la pintura de Chagall, el ruso parisién absurdo, mágico e inefablemente lírico”.

En otro lugar²⁹ he señalado que la acepción de “realismo mágico” aplicada a la poesía española a que me estoy refiriendo está dentro del sentido en que la utilizó Max Roh en los años 20 para el post-expresionismo pictórico, que a mi entender conviene muy exactamente a lo que es la poesía crespiana de los 50 con su mezcla de realismo y onirismo, y su creación de ambientes reales que trascienden presencias invisibles de una manera semejante a la de las pinturas de los metafísicos italianos.

De un modo muy diferente a la primera poesía de Cirlot y de Ory, la de Crespo es, en efecto, aunque mágica, realista. Evoca las formas, el peso, el olor y la medida de lo aparente cotidiano pero lo sitúa en un ambiente de misterio, que *suscita* con una palabra poética poderosamente *evocadora*. El desarrollo posterior de esta poesía –a excepción del paréntesis que introduce en ella el compromiso político de los años 60- va a estar determinado por el afán de desvelar el misterio que rodea a los seres y a su destino, y por una voluntad tan decidida como la de Cirlot y la de Ory de profundizar en el conocimiento de sí mismo y de su relación con lo otro cuya fundamentación en el lenguaje –su poder y su fracaso- ha estudiado detalladamente Jordi Ardanuy en su esclarecedor estudio *La poesía de Ángel Crespo (Límite, símbolo y transcendencia)*³⁰.

Cuando, ya a finales de los años 80 – a punto de culminar su obra con los dos libros más esotéricos, *Ocupación del fuego* (1990) y el póstumo *Iniciación a la sombra* (1996)- escribe Crespo la “Autopercepción intelectual” para el número que le dedicó la revista *Anthropos*³¹, un escrito en que nos encontramos con las claves, conscientemente expuestas, de lo que su obra poética significó para él como instrumento de compenetración con lo visible y lo

29 Ver “Una aproximación a los dioses de Ángel Crespo: de *Claro: oscuro* a *Ocupación del fuego*” en VVAA, *En Florencia, para Ángel Crespo y su poesía*, Atti della Giornata di Studi, Dipartimento di Lingua e Letterature Neolatine, Firenze, 7 dic. 1999, 113-126

30 Valencia, Pre-textos, 2004.

31 *Anthropos. Revista de documentación científica de la Cultura*, nº 27, Barcelona, 1989.

EL PENSAMIENTO MÁGICO

EN LA POESÍA
ESPAÑOLA
DE MEDIADOS
DEL SIGLO XX

invisible y como medio de la construcción y transformación de su propia personalidad pues allí cuenta, en efecto, cómo en determinado momento de su vida (más exactamente, en los años de Puerto Rico) y debido al “estudioso aislamiento” en que se sumergió –estudio que incluyó el de una importante colección de libros de temas esotéricos que figuran en nuestra biblioteca-, adquirió conciencia 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”.

Partiendo de esta explicación y adentrándose en el análisis de una evolución espiritual propia que se apoya y se descubre en la de su escritura, el poeta declara el proceso de lo que podríamos llamar un “camino de perfección” que, a través de la noche oscura de *Donde no corre el aire* (1981), le conduce a las revelaciones de *El aire es de los dioses* (1982) y a la exaltación de *El ave en su aire* (1985) para alcanzar luego, la sublimación mística de *Ocupación del fuego* que en aquel momento está escribiendo. En este proceso se advierte la asimilación profunda de las doctrinas herméticas y de la teosofía iluminista y romántica, nutridas por el principio de la analogía universal y de la unidad esencial de que proceden todas las cosas.

Creo que si podemos decir que Juan Eduardo Cirlot se entrega a la vocación cabalística y a Carlos Edmundo de Ory le conviene la comparación con un chamán, Ángel Crespo es el poeta alquimista que trabaja en la transformación de las sustancias en busca de esa piedra filosofal sobre cuya naturaleza aventura una explicación en su trabajo “Notas para una lectura alquímica de la *Metamorfosis* de Jorge de Sena”³² al concluir: “Me atrevo a glosar que la piedra filosofal, según Jorge de Sena, o bien es el espíritu del poeta, que en principio es libre y sólo a él pertenece, o bien es la palabra poética: precipitado único, piedra filosofal del espíritu”. Una palabra poética cuya labor es buscar “la unidad original de todas las cosas” con una dedicación absoluta y con el riesgo evidente de equivocarse, como declara en una de las notas sobre poética que publiqué yo en la revista *Alegría de los naufragios* en 1998:

“El riesgo que corro y trato de evitar es que esa unidad, esa proporción, sea cosa del poema, esté sólo en él y, en consecuencia, no refleje la de la realidad total de la que ese mismo poema forma parte. Y es lo que se hace cuando se cree que la

32 Publicado por primera vez en VVAA, *Studies on Jorge de Sena*, University of California, Santa Barbara, 1981 y recogido posteriormente en Ángel Crespo, *Por los siglos*, Valencia, Pre-Textos, 2001.

realidad carece de estas cualidades porque sólo se ven sus fenómenos materiales -o bien cuando se encuentran esas cualidades en estos fenómenos, aunque carezcan de ellas. En el primer caso nos encontramos ante una poesía convencional, falsamente consoladora; en el segundo, ante el más elemental de los realismos, el que sólo ofrece una parte, una de las caras, de la realidad. Pero lo que yo quiero de la poesía es que me muestre y me enseñe a mostrar a los demás la realidad entera (con su parte aparente y con la oculta), de manera, que concibo a la poesía en su fondo más profundo como un ejercicio de conocimiento por revelación, como una operación mágica”.

Empeño enorme que en los poemas de Ángel Crespo arroja, junto a la verdad de su palabra, la duda de su eficacia como conjuro. Y, como ejemplo, termino con el breve poema “La realidad entera” donde se confiesa no sólo la incapacidad del lenguaje para nombrar lo que le trasciende sino también la fe del poeta en la transformación de tal fracaso en contemplación mística:

El misterio no dice:
se muestra, y contemplarlo
es prodigioso oficio, pues se hace
la mirada interior una con él
aunque a sí misma no pueda mirarse.

No es renuncia ni entrega contemplar
-mas sin intentar poseerla-
la realidad entera silenciosa
cuya superficie muestra
un paisaje parejo al interior
mostrarse de su abismo

-en el que las palabras se trasmutan
en miradas: para aceptar
lo que, al estar oculto, más se muestra.

EL PENSAMIENTO MÁGICO

EN LA POESÍA
ESPAÑOLA
DE MEDIADOS
DEL SIGLO XX

