



INFORME: ANGEL CRESPO / CARLOS DE LA RICA

Apedrear la oscuridad

Amor, miedo y conciencia en La Mancha de Ángel Crespo

Francisco Gómez-Porro

Una rosa

Supongamos que al abrir el primer volumen de los tres que componen la *Poesía* definitiva (Valladolid, 1996), el lector desapercibido se topa con el poema "Una mujer llamada Rosa". Y que en una inspección más atenta descubre que el poema ocupa las páginas 191 y 192 sobre un total de las 382 que componen el libro. Pensaremos que el azar ha jugado su baza a favor del poeta. O que éste —gustoso de los juegos esotéricos— le ha reservado el centro exacto de una construcción orgánica, de simétricas proporciones, cuya cimentación se correspondería con este volumen donde se recoge la totalidad de sus creaciones hasta 1970.

Aún admitiendo que la casualidad haya determinado la posición central de este poema, creo que Ángel Crespo lo consideraba una pieza nuclear de su producción, algo que no se explica del todo por el grato acogimiento que tuvo entre los lectores de la revista *Poesía de España* (número 2, 1960) y que todavía hoy celebran su recuerdo con entusiasmo. Creo también que este poema, bello y perfecto a su modo, soporta la intensa presión ejercida por los dos polos de su obra: el que nos atrae de modo irreversible hacia el centro de lo inanimado, mediante una



En la cuesta del Jaral (Alcolea de Calatrava), 1957.

indagación que, por decirlo en palabras de Pessoa, busca el más allá en cada cosa; y aquel otro que, sin desprenderse del suelo familiar, es, en realidad, un vuelo sobre las cosas, hacia el fondo de su verdad más impronunciable.

El poema es de sobre conocido. Si lo traigo a estas líneas preliminares es porque el poeta nos habla de un instante muy especial en la historia de su sensibilidad, y de cómo este instante tiene lugar en un corral manchego. Es un poema que nos habla de una búsqueda y de un holocausto, y de una forma de amor que sólo puede expresarse mediante una metáfora del vacío.

Recuerdo una mujer entre las reses
—su delante, el cubo de agua—
buscando algo, agachándose,
entre las patas, las cabezas,
entre las ruedas de los carros.

Recuerdo bien su vientre, sus colores
subidos a la cara
y la mirada del marido
que era por cierto el mayoral de bueyes.

RESUMEN:

Basando su título en un verso de Crespo, Francisco Gómez Porro, gran conocedor de la obra del poeta manchego, nos propone un recorrido por algunos de sus paisajes, como la cuesta del Jaral, en Alcolea, solar nos dice "en el que hunden sus raíces discrepantes los poemas tanto del realismo mágico como de su poesía social y los de su poesía culturalista y esotérica, que tiene en el paisaje transcendido el eco de su voz". Tras establecer paralelismos y divergencias entre Crespo y Alcalá, el autor nos habla del miedo como elemento importante en ciertos poemas de Crespo, de su visión del pasado y de la historia, para terminar refiriéndose a la nostalgia y al sentimiento de exilio respecto a su tierra que Crespo vivió a su regreso a España, en los años 80.

Bien lo recuerdo. Ella buscaba entre las piedras del corral
—¿una medalla, una moneda?—
y sin soltar el cubo de agua
que salpicaba entre los cantos.

Yo apenas si media
lo que es preciso para hacerse oír.
Junto al pozo, a la sombra
de las poleas, contemplaba
aquel ir y venir, y del marido
la calma expectativa.

Recuerdo a la gallina que en las bardas
se encaramaba y no sabía
descender. Y recuerdo
cómo aleteaba. Y el palomo
zureaba en el porche.

Algo buscaba. Algo buscábamos
el mayoral y la mujer y yo
y las reses y el lento
protopopéyico palomo
y la escandalosa gallina
y el hijo que llevaba a medio hacer
esa mujer llamada Rosa
—que una vez hecho se llamó Daniel
y la muerte encontró en aquel corral
en el que nada halló su madre.

No hay epítetos vigorizantes. Ni misteriosas vivificaciones. Ni contrastes individualizadores. Sólo la belleza que le otorgan su ritmo y su concisión argumental. Se limita a enumerar de modo realista, casi documental, los seres que habitan ese corral y las actividades que les ocupan. Este recuento se nos presenta en una secuencia de tensión ascendente y culmina en un eficaz polisíndeton, mediante el cual, el corral vacío cobra de pronto una fantasmagórica corporeidad.

Descargado de imágenes metafóricas prestigiosas y leído de otro modo, este corral sin horizontes es también la valla de pánico que rodea al poeta en su paraíso de la Cuesta del Jaral cada vez que estalla la tormenta y oye rezar a las mujeres con rosarios que dejan sucios sus dedos; es la empalizada de miedo contra la que se estrellaron sus miradas infantiles durante los años de guerra y posguerra. Es, en cierto sentido, el *cercas* que puso Alcaide a la poesía manchega y las bardas de ramplonería y mal gusto en las que se solazaban sus seguidores. Y es también, por extensión, la concreción física de un enclaustramiento en su propio país y de un muro infranqueable de incompreensión, en cuya demolición empuñó el poeta muchas energías.

Todo el ulterior discursivo poético de Crespo parte de este corral. En ese solar hunden sus raíces discrepantes los poemas pertenecientes al realismo mágico y los frutos más óptimos de su poesía social y —en algún aspecto central— aquella parte de su poesía culturalista y de su poesía esotérica que tiene en el paisaje trascendido el objeto de su voz...

La voz enferma

El año de 1951 —año de *Deucalión*—, Juan Alcaide muere en Valdepeñas a los cuarenta y tres años de edad. El poeta que ingresa en el mundo de las sombras deja tras de sí una obra macerada en un realismo hosco y redentor, en el que su voz parece inmolarse como en una pira de dolor. Con todo su bagaje literario, Juan Alcaide es, sin embargo, para muchos de sus lectores el poeta de La Mancha sufrida y doliente, gustosa de sus tópicos, de un pintoresquismo dramático y mortificante. Toda su pasión se agota en

ese paisaje al que ha sabido dotar de nutritivos emblemas de la fertilidad y de la desolación, y al que ha intentado elevar a categoría de símbolo representativo de una manera de ser manchego.

Ángel Crespo reconoce su magisterio personal, la ejemplaridad de su aislamiento y los destellos verbales que sacuden su obra como erupciones de fiebre en medio de la rutinaria oscuridad provinciana. Pero discrepa de los moldes en los que vierten los frutos de su inspiración, y mucho más todavía de aquellos que han convertido su obra en provechosa alacena de lugares comunes y en abrevadero colectivo de mediocres. Su muerte ese año de 1951 apenas despierta eco en la poesía española.

Aunque distante de los postulados estéticos del valdepeñero, Crespo debió ver en la soledad del amigo muerto un anticipo de su propia soledad y una confirmación, todavía incipiente —que alcanzará su formulación teórica años más tarde—, de que su actitud estética ha de ser cualquier cosa menos complaciente. De hecho, esta actitud de disformidad va a abrir una brecha insalvable entre su poesía y la tierra natal, de la que sólo salvará su paisaje depurado de circunstancias históricas y personales.

Cuando muchos años más tarde rememore en la revista *Anthropos* (número 97, 1989, p. 22) al malogrado bardo que le había proporcionado las credenciales con las que se le abrieron las puertas del círculo postista de Madrid, será para precisar: "En La Mancha de aquellos años tristes, Alcaide era una figura solitaria y un tanto incomprendida y, para mí, un ejemplo a admirar y no seguir, pues no me sentía tan atado como él a una región entendida desde el punto de vista de un realismo áspero parecido por coincidencia, pero no por influencia, al de Miguel Hernández, del que el valdepeñense no tenía nada que envidiar".

El poema "Un vaso de agua para la madre de Juan Alcaide" (T. 1, p. 53) con el que va a rendir homenaje al amigo desaparecido, es sólo la hoja de una puerta que se cerrará definitivamente treinta años después, en 1981, cuando le dedique un último recordatorio en "Donde no corre el aire", poema que da título —hermoso y expresivo título— a uno de sus libros de transición. Treinta años en los cuales han tenido lugar numerosas transformaciones en la poesía española y en la vida del propio Crespo.

En el primero de ellos, Crespo utiliza un procedimiento poético muy moderno, ya formulado por T. S. Eliot cuando exigía del poeta la división entre el hombre que sufre y la mente que crea para asegurarse una mayor calidad en los resultados de su trabajo.

El poeta, que asiste al velatorio de su amigo, confiesa que tiene miedo. Un miedo que no surge del temor instintivo a la muerte, sino que es el resultado de una especie de mala conciencia. Teme que el cuerpo de Juan se levante y le señale entre todos los presentes, de haber bebido vino antes de llegar, de estar en Valdepeñas. Para escapar del miedo paralizante, busca refugio en lo más vivo de lo que le rodea: el dolor de la madre de Alcaide, a través del cual moldea y controla su propia emoción.

Te recuerdo callando entre mujeres
mientras tu Juan, ya huésped de la caja,
aguardaba los puentes de la tierra.

Yo no le quise ver porque me daba miedo.
No porque de la muerte me estremezca
ni un muerto me dé espanto,
sino porque era Juan con su calva y su frente
y con sus labios gordos y sus manos helándose.

Entonces me dio miedo de estar en Valdepeñas,
de haber llegado en tren por la mañana
y haber bebido vino antes de verte.
Porque tú estabas, blanca, en una silla
y con un gesto de nunca.

No sabías
si estabas en tu casa, si de lejos
veías su tejado, negro ahora.

Transitaba la gente por el patio
y tú, entonces, pensabas
en camisas planchadas y en pañuelos;
en perfumes de flor y de maderas,
y nada de la muerte y de su prisa.

Cerca estaba tu hijo:
fuerzas hacían por alzarle algunos.

El acento elegíaco adquiere así un delicado resuello que culmina en ese misterioso verso final, donde Crespo parece introducir un nuevo elemento distanciador. Este "algunos" impersonal que queda flotando en suspensión es lo suficientemente ambiguo como para despertar ciertas sospechas en el lector. ¿No estará el poeta introduciendo o subrayando con este "algunos" su disenso respecto de la utilización de ese cadáver precisamente por quienes más habían hecho para mantener a Alcaide confinado en el reducto de su mancheguismo hiperbólico y aspasentoso?

En términos estéticos y vitales, el poema "Donde no corre el aire" (T. 2, p. 155) es la continuación del vaso de agua ofrecido a la madre del poeta difunto. Nos habla de la dualidad muerte/vida, libertad/esclavitud y del extraño precio que hay que pagar por la elección de una de ellas. Sólo que en esta ocasión el miedo tiene una naturaleza distinta. Es miedo a la nostalgia, al saudosismo, a dejarse dominar por un sentimiento de consecuencias imprevisibles para su proyecto poético. El poeta recuerda los campos de su tierra, no unos campos cualquiera de España, sino los de La Mancha, los de su infancia. Su inspiración, desabastecida de imágenes primordiales, acude a lo que fue la única verdad de Alcaide: sus palabras. A través de esas palabras se reconcilia con la tierra lejana en su memoria y con la voz del poeta ausente.

Difunto Juan Alcaide,
¿pudiste alguna vez imaginarme
donde no corre el aire?

Andábamos los dos por Valdepeñas,
entre el olor de la cosecha,
que es en verano de oro frágil
y en otoño de perlas,
y ahora voy sin tu voz enferma
donde no corre el aire.
Voy sin tu voz, enferma de sequía
y de promesas incumplidas,
por donde no quiero pararme
a contemplar las lejanías,
porque sé que todo es mentira
donde no corre el aire.

Todo es mentira y, sin embargo,
en tus verdades voy pensando,
que se llaman surco y almagre,
y tinaja y duela y dormajo,
y mi aliento se queda helado
donde no corre el aire.

Se queda helado, mas reside
mientras el alma se desvive
por contemplar aquel paisaje,
en el que un milagro es posible
y tu calavera sonrío,
donde no corre el aire.

El 9 de diciembre de 1979, cuando Alcaide es ya una línea borrosa del pasado, Ángel Crespo anota en su diario (*Los trabajos del espíritu*): "Alcaide no fue un poeta frustrado, si bien es cierto que no llegó a donde debía llegar, en lo que influyó su muerte prematura. Es un poeta malogrado. Y su fuerza [...] es la mayor de la época de postguerra en que publicó sus libros. Lo malo es que, teniendo una medida superior a ella, se le ha convertido en una gloria local". Al parecer de Crespo, esta apropiación indecorosa le presenta bajo un aspecto "limitado y ramplón". Ha comprendido que, en cierto modo, el gran fracaso de los aspectos más regionalistas de la obra de Alcaide es haber convertido La Mancha en todo lo contrario de su propósito dignificador.

Entre estos dos poemas, media un proceso consciente y creciente de oposición y distanciamiento respecto de todos aquellos valores representados por la Mancha de Alcaide. Aunque, en realidad, es algo más profundo y sustantivo, porque detrás de ese paisaje tópic se esconde también su propia historia personal, familiar, sentimental, con la que tarde o temprano estaba llamado a enfrentarse.

Contra la historia

Crespo mantuvo siempre una instintiva desconfianza por los desolados laberintos de la historia, una repugnancia crónica por la exhumación del pasado. Intuyó muy tempranamente que su rebelión contra el lenguaje poético no abarcaba solo la dicción y la elección de los temas, sino que tenía que ver con una postura o toma de conciencia respecto al valor de un paisaje, cuya dimensión histórica desdeñaba, pero al que se sentía involucrada a través de su experiencia personal.

El poema "Si algo queremos aprender" (T. 1, p. 95) nos proporciona un pequeño caudal de información a propósito de este aspecto. El tema es la tradicional decadencia castellana, gallardete apollinado de la revista *España*, de cuyos grilletes trató de huir este primer Ángel Crespo tanto como de los que marcaba la nueva Juventud Creadora. Posición equidistante, dicho sea de paso, que resolvió del único modo posible para un poeta; esto es, fusionando su experiencia de individuo, sus emociones humanas, con la experiencia histórica de la colectividad.

Un elemento común a los poemas en que aparece La Mancha es el miedo que los pone en marcha. No el pánico ciego ante lo invisible; no el temor que dispara nuestros sentidos hacia la huida; ni el espanto que paraliza, ni, por supuesto, el pavor sin límites. Sino un miedo real, que tiene que ver con la guerra y la posguerra de su infancia y adolescencia, al que el poeta opone su razón y trata de sofrenar mediante el distanciamiento o la huida hacia una naturaleza liberada de todo compromiso con la historia. Una vez más, el miedo actúa de turbina y el poema se pone en pie animado por la negativa del poeta a aceptar de la realidad sólo aquello formulariamente instituido.

Si algo queremos aprender,
se nos niega, nos burla,
pero yo nunca quise
aprender la tragedia silenciosa
de aquellos campos que pisé
y de memoria, sin dudar, la llevo
adherida a mi cuerpo, como un aire
cruel y necesario.

¿Castilla mía? Eres tú, ¿Castilla,
allí, sin una ruina, sin un muro
que diga tu pasado?
¿O eres más bien tierra de tierra

o de cualquier planeta en el que yo
pisé una vez, pisé
sin temor, y ahora siento
miedo a llevar mis pasos allí donde solía?

Se me han ido rompiendo tantas cosas,
tantas ciudades encontré desiertas
y tantos mares secos.
que temo regresar, temo encontrarte
escondida debajo de la tierra.

Mi reino es de este mundo.
Comprendo que mi voz era la tuya,
la que cantaban las colinas
pobladas de lentiscos,
de ruda y de acederas,
en las que, a veces, el pato salvaje
se apareaba. Era tu voz
la que yo creí mía.

Mas volveré, sin voz, para pedirte
con mi silencio mi mejor poema.

Por un lado, rechazo de la historia en cualquier terreno que no sea el de su memoria íntima; por el otro, ratificación de un compromiso estético con ese paisaje cuya "voz" reconoce como propia y que le será revelada a través de la naturaleza despojada de sus atributos intelectuales. Una naturaleza que no es reflejo de un "estado del alma", sino huesped activo de un principio unificador por el que todos los seres se reconocen. Y esperanza, esperanza todavía en una reconciliación y en un regreso.

Ni este poema ni el que lleva por título "Alarcos" (T. 1, p. 99) dejan lugar a dudas respecto a la posición antagonista del poeta frente al pasado histórico. El tema de esta composición es un paseo a orillas del Guadiana, justo donde tuvo lugar la batalla de Alarcos en 1195, cuando las tropas musulmanas ocuparon todos los territorios comprendidos bajo el dominio de la Orden de Calatrava hasta Guadaleza. Un lugar de los que imantan al arqueólogo y al vate terruñero, sediento de inspiración. Pero sin resonancias efectivas en la historia del corazón del poeta que reserva lo mejor de su acento épico para concentrarse en los avatares de la naturaleza frente a los hechos compulsados y repetidos de la historia.

[...]
Aquí fue la batalla: negros huesos
debajo de las piedras se deslizan,
tal vez como serpientes o culebras de agua,
y los arados se hacen eco
del temblor de la flecha.

La golondrina surca
el aire con su cuerpo, surca el agua
con su reflejo y llega
ante la faz del álamo
en que tiene su casa la zancuda.
Pero solo el vencejo
lleva hasta el santuario su negra voz,
pariente de los huesos enterrados.
[...]

Sólo el tiempo eterno, repetido e inmutable de la naturaleza, marca el compás de esta partitura viva. Todo lo demás, el prestigio de las ruinas, el lirismo de la arqueología, no son poéticos por sí mismos, como no lo son los seres ni las circunstancias. Sólomente el poeta y la eventualidad del poema, ya que la poesía sólo tiene el compromiso de ser bella y la histo-

ria es como una moneda desenterrada, sin valor y sin significado, que es preciso devolver a la corriente pura de la vida como paso previo para encontrar otro camino.

[...]

Si mi pie, al desmontar,
saca de entre la tierra una moneda
con signos -no distingo
si de una lengua u otra-,
bien sé yo que es el precio
del nuevo sacramento, y en el río
dejo caer el disco de metal
y a pie sigo el camino que me lleva,
sin mirar mis pisadas.

Con esa moneda herrumbrosa devuelta al seno del río, el poeta paga el pontazgo de pasar de la orilla del pasado histórico de La Mancha a la orilla de la naturaleza viva y de su eterna representación. Literatura e historia quedan así abolidas para formar un mundo sólo posible -como el Dios de Juan Ramón- a través de la poesía.

Apedrear la oscuridad

A su rechazo del pasado histórico de La Mancha se une su fatal discrepancia del medio social que le rodea, de la vida cotidiana envenenada por el miedo y la superstición que le aflige, de su educación y de su propia posición social. Una actitud que se pone de manifiesto con mayor claridad a través de los poemas cuya voz se modula desde el paisaje familiar de La Mancha, desde su casa de Alcolea o desde el Quinto del Jiral y que evoca los días marcados por el resentimiento y la desolación. De esas estimulantes contradicciones surgirá su conciencia futura, la que en poemas como "El rebelde" o "Noches de guerra" adquiere un timbre más adverso y contrario de lo acostumbrado porque los dos nacen del mismo descontento.

En "El rebelde" (T. 1, p. 114) Crespo evoca una estampita de la vida burguesa rural durante una tormentosa noche de invierno. Las mujeres se reúnen en torno al fuego que confiere a sus cuerpos un aspecto "irreal". Para ahuyentar el temor, rezan y queman hierbas. El poeta, en cambio, no quiere dejarse arrastrar por la superstición primitiva e irracional. Ve los relámpagos y desafiando a la oscuridad se adentra en el centro de la noche. El miedo le da fuerzas, aunque su espíritu vacile y de sus labios escapen palabras devotas. En algún momento se siente tentado de regresar.

[...]

Pero la nube me arrastraba,
una voz me decía: "¡Permanece,
sigue en la jamba, espera!";
y volvía después, cuando ya el campo
se despojaba de su abatimiento
como de un impermeable viejo y roto,
y me refía, y sin embargo
-aunque los otros me miraban
con incredulidad y con envidia-
me sentía más pobre, más expuesto
a fracasar después de la tormenta.

"Noches de guerra" (T. 1, p. 342) es una ampliación de la atmósfera turbadora que preside el poema anterior. También lo es del tema, y del acento hostil con que se dirige a los suyos, a todos aquellos "temerosos ante el amor" que han vendido su conciencia por un "plato de lentejas". De nuevo es la noche, una noche larga como sólo pueden serlo aquellas que

transcurren entre dos muertes. Las campanas repican al caer el sol en el pequeño mundo de la provincia. La muerte—"envidiosa enamorada"—calbarga como un jinete del Apocalipsis "entre sangrientos gestos de lujuria" mientras las mujeres rezan.

[...]

Y era entonces cuando pasabais
vuestros rosarios, desgranando el miedo
como una espiga negra
que dejase los dedos sucios.

Y cuando las estrellas batían sus alas grandes y magnánimas
y la luna vertía el agua de sus pozos
para apagar tantas hogueras,
entonces, cuando de lo oscuro
de la noche nacía una flor
que era a la vez miles de flores,
yo salía al corral furtivamente
y apedreaba la oscuridad
para no compartir vuestros ríos.

El poeta vuelve la espalda a las cobardes consolaciones rituales. Se muestra como un inadaptable y ejercita su rebeldía con gestos cargados de sentido. El miedo, como las palabras que lo nombran, es una herencia embarazosa, una muralla de oscuridad que se levanta entre nuestra mirada y el mundo. Y es el miedo el que actúa como principio rector de la poesía más comprometida de Ángel Crespo, sobre todo de la que tiene que ver con La Mancha. Un miedo real, que se le ha revelado a través de la experiencia viva de cada día, que surge de la emoción religiosa y de la vergüenza, su mejor aliado. La sumisión, el sometimiento pasivo, la humillante condescendencia con todo lo que nos mortifique y suponga una redención, son algunos de los estigmas con que marca el miedo a sus elegidos. La poesía se convierte en una estrategia de la conciencia para evitar su disolución. Se hace pasión y como tal objetiva los deseos mediante el lenguaje.

Así, sólo el paisaje natural de sus vivencias campesinas se salvará del holocausto; paisaje al que mirará tímidamente a lo largo de los años, aligerándolo de matices opresivos, reduciéndolo a un infinito espectáculo donde la naturaleza es dueña y señora de todo cuanto existe y el poeta un intérprete de su rica vida invisible.

Una universidad de amor y tiempo

De este modo surgieron los poemas que celebran al pueblo venturoso que trabaja y come el pan horneado en la mansedumbre ("El pan moreno"), los cereales de cuya madurez depende la supervivencia de los hombres ("El trigo", "La cebada"); los trabajos del campo ("La siega"); la nieve que iguala todos los paisajes ("Nieve"); los seres que lo pueblan proporcionándole su voz más pura ("Las yeguas", "El olor de las vacas", "El rebaño", "La cabra"), y "la lluvia de los padres", esa lluvia dulce y melancólica con que los días se integran en la cálida burbuja del tiempo inextinguible. Poemas que configuran un paisaje donde el adolescente, abierto a todas las influencias, siente accechar el fracaso ("La huida"), y del que escapa, ávido de nuevos horizontes, dejándose llevar por el vuelo mágico de la poesía ("La vuelta al mundo", "El viajero nocturno", "El lobo").

Y por encima de ese pueblo y ese paisaje —o desde lo más hondo—, su palabra, que como un cinife se posara milagrosamente en todo cuanto vive para alumbrar una belleza distinta. A veces, sólo son palabras extraídas directamente del mundo campesino que le rodea, inventadas para saciar una sed que no

puede expresarse más que en el ámbito irreducible del poema ("Para la sed"). En cualquier caso, el paisaje natural de La Mancha, será siempre el *omphalos* del poeta o, como dirá más tarde en "El humo de la jara" (T. 1, p. 201), una "universidad de amor y tiempo".

[...]

¿Cómo, ahora, pagar
—cuando el humo lustral me ata y envuelve—
esa universidad de amor y tiempo
que tuve entre las hachas
y los haces de leña?

[...]

Las calles de Alcolea, sus rincones ("Las afueras", "La sangre"), sus gentes ("El río"), son, en definitiva, un Helicón personal forjado por el poeta adolescente con el único propósito de establecer un diálogo compensador de su manifiesta reticencia a aceptar el pasado histórico y las consignas y valores del presente. "Aquel pueblo y aquellas dos fincas, en la primera de las cuales había una modesta casa y un inverosímil corralón en cuestión, son mi paraíso perdido" escribe en su diario en 1989.

Uno de los grandes logros de Crespo para la poesía española es haber desarrollado una épica del paisaje. O, para decirlo de un modo más caprichoso pero no menos cierto, haber transformado la entomología de J. H. Fabre —cuya lectura durante los años de infancia reconoce haber despertado su amor por la naturaleza— en una epopeya de las cosas mínimas. Este es el sentido de poemas como el espléndido "Tiempo en la Cuesta del Jaral", o del inquietante "Siesta en La Mancha", o el "El círculo" (T. 1, p. 118), un poema sorprendentemente maduro, dada la relativa juventud del poeta. Aquí lo que se pone en pie es un paraíso donde no existe la verdad ni la mentira, sino que "todas las mentiras reunidas/ la única verdad son". Los "antepasados" son una parte de la naturaleza y en esa medida gozan de la atención del poeta, pero no ocupan mayor espacio en su percepción que la peripetia de una libélula, de una oruga o una encina, porque todo está vivo, y la vida es un trozo de muerte.

Por otra parte, este paisaje nos presenta al poeta bajo un aspecto bifronte. De un lado, purificado de la contingencia histórica, de los avatares personales, del miedo colectivo, permite que el poeta aparezca ante el lector como intérprete de una secuencia circular, única e intemporal, lector a su vez de un texto representado por los protagonistas visibles e invisibles de la naturaleza. Por el otro, en la medida en que "Cada trozo de vida un trozo es/ de muerte y cada muerte/ es parte imprescindible de la vida", funda el mundo desde el cual el poeta está dispuesto a reconciliarse con el pasado.

[...]

La caída semilla que no fructificó,
la pluma
que jamás en el vuelo dios se hizo,
la tierra que jamás sostuvo erecto un árbol,
y estos antepasados que cayeron
—¿dónde cayeron, dónde
Dios les negó la última palabra—
debajo de mis pies,
me sostienen, aípan
mi semilla más grave.

Esta semilla "más grave" que el poeta *ahuchará* en lejanas latitudes, a gran distancia ya de "esa universidad de amor y tiempo" que son los campos alcoleanos, no hace sino inmunitizar su imaginario contra la nostalgia futura.



Angel Craspo en Alcolea.

Estrategias contra la nostalgia

Como refleja el poema "Donde no corre el aire", la nostalgia del paisaje esencial dejado atrás debió provocar muchas veces una dura guerra interior, en la que el poeta "helado" resiste sus ataques "mientras el alma se desvive/ por contemplar aquel paisaje".

Los poemas "Dante Aligheri" (T. 1, p. 265) y "Galileo Galilei" (T. 1, p. 263) son homenajes a la patria adoptiva, a esa que —como el amor— se elige. Pero el poeta no puede —ni quiere— desprenderse del suelo original. Y de este modo, Alcolea entra a formar parte del juego de espejos con que sus ojos contemplan, entre divertidos, asombrados y nostálgicos, la ciudad de Florencia. En el primer poema escribe que Dante es esa sombra familiar, al que "Ya tengo visto/ tras las ventanas de mi pueblo". E insiste en el poema dedicado a Galileo:

Veo que la retama de Alcolea
pernocta junto al Arno
y no sé si duerme o si se alumbra
al sol, pues esta esta selva
salvaje que ahora piso
¿no es, por ventura, dueña
de otros pasos y cantan
florentinas aquí o alcoleanas
las campanas sonando?
[...]

Todo se transfigura, la oscuridad muestra su centro diáfano, las fronteras del existir se derrumban como torres de blanca arena y las distancias se contraen en las pupilas de la mente. La poesía, como ordenado delirio, disuelve las barreras y se convierte en instrumento del movimiento histórico. El poeta ve Alcolea en Florencia a través de la retama, y también —como en el poema "Regresos" (T. 1, p. 274)— al Arno en Alcolea a través del jaramago.

El arco frente al arado;
frente al pozo, el Arno.
Cúpulas contra las copas
de las encinas, ¿distintas?

Y la flor del jaramago.
A través de ella ¿Florencia
(Arno, cúpulas y arco)
o (arado, pozo y encinas)
Alcolea?

Más adelante, cuando se alongue la distancia de ese paisaje familiar, la nostalgia asomará transitoriamente sus dedos mojados en la suave claridad de un instante, para dejar su huella en la boca del poeta. Y esta vez, en lugar de las humildes plantas mediterráneas, el vehículo que le traslada hasta su *omphalos* es la luna provinciana. La luna "alta y amiga" que cantó Laforgue, la que brilla en el burgo perdido en la eternidad de César Vallejo, la que baña una pulpería de La Recoleta, en el Buenos Aires de Borges; la que ilumina un balcón en la suave patria de López Velarde, o la sucia y con olor a rebaño que anima el villorrio de Luis Carlos López. Esa luna tan literaria y concupiscente es la que sale al encuentro del poeta en "Nostalgias del Mar Caribe" (T. 2, p. 121-123). Una luna "que se me fue de entre las manos", que desea recuperar en el mismo escenario, en un espacio sin tiempo y sin memoria del pasado.

Una calle manchega
donde pocas
veces llueva, los pasos
tengan tiempo de echar
raíces, las paredes,
de curtirse de luz
—y a las palabras
no el odio las desdiga.
[...]

Sombras del pasado

La taxonomía académica ha desarrollado eficaces métodos de penetración en las influencias y devociones de un poeta. Esos haces de luz se han dirigido a iluminar aquellas zonas donde los débitos de la tradición mostraban un matiz más nebuloso. En cambio, apenas nos ha proporcionado el lenguaje que nos ayude a entender de qué modo esa tradición se abre paso a través de lo inmediato, de lo informe y lo perentorio, arrastrando esas adherencias instintivas que cristalizan en el poema. "Se hizo tarde" (T. 3, p. 288) es una de esas composiciones escritas en el último período de su vida en las que su voz es más honda, escueta y meditativa, porque explora la naturaleza de lo desconocido. El poeta va a encajar el sedimento de una experiencia viva en un marco literario excepcional e indescifrable como el viaje de Dante por los caminos del Infierno.

Durante todo el día, un perro oscuro
y silencioso me ha seguido
los pasos. Se paraba
a prudente distancia, como bestia
que quisiese y temiera mi amistad.
Cuando entraba y salía,
me esperaba paciente pero siempre
de pie, can incansable,
terco y quieto al alcance de mi voz.

Lloviznó, y se quedaba
mojándose. Escampó,
y relucía su lustroso pelo
como una evocación de aquellos campos
que yo temo y deseo. Se hizo tarde
y cuando quise, al fin, pactar con él,
sentí el hedor del lobo.



Obsérvese la semejanza entre el final de este poema y la primera estrofa de la composición "Si algo tenemos que aprender" arriba comentada. Lo que es allí una "tragedia silenciosa" que de modo fatal el poeta arrastra consigo, es aquí ese perro negro, en cuya piel ve reflejados los campos perdidos de su infancia, añorados desde la distancia y temidos en la cercanía.

El poema quiere decirnos que el pasado —con sus retornos inicuos, con sus reminiscencias hirientes— puede estrangular la vida, y que sólo en virtud de un pacto con él es posible sentirse parte de la vida. El problema es que el pasado —que siempre es presente, como decía Juan Ramón—, apenas puede ofrecernos otra cosa que un catálogo de sensaciones huidizas. Volver a él significa volver a lo muerto en nosotros.

Quizá por eso, porque a una ciudad o a un paisaje nunca se vuelve cuando se han agotado los principales argumentos de nuestro diálogo con él, es por lo que Crespo no volvió a su propia tierra, a su paraíso perdido. Prefirió vivir en Barcelona y, más tarde, como una última metáfora de su exilio voluntario, que sus restos descansaran en Calaceite.

Por fortuna para Ángel Crespo la tradición poética de un país no es algo concluido. Cada época trae una constante evaluación de los contemporáneos y una revalorización de los clásicos a través de lectores atentos e imaginativos. Cernuda señalaba a este respecto en sus comentarios sobre poesía española que el poeta que el público aceptaba con prontitud era siempre

aquel que combina lo novedoso y lo caduco en equilibradas proporciones. En cambio, el escritor más renovador, por quien la tradición sufre importantes transformaciones según su propia experiencia de la vida, debe aguardar largo espacio hasta que se forme su público.

En el caso de Ángel Crespo existe un consenso general sobre los logros de su poesía, y no son pocos los lectores que tienen en su obra una fuente de fecundas relaciones. Estos lectores no deberían minusvalorar, en provecho de su producción más hermética, aquella parte de su obra escrita desde un paisaje mental que es el de La Mancha. Deberían entender que esta última tiene su origen en aquella y que no es posible apreciar un libro como *Ocupación del fuego*, sin la lectura de *Todo está vivo*, ni un poema como "Anochecer en Alcolea" sin haberse zambullido antes en la lectura de otros, como "La senda" o "El rompementos".

Sin embargo, una serie de circunstancias cuya enumeración y análisis exceden los límites de este trabajo cooperan para que su obra continúe aún en el Purgatorio de la historia literaria. En este sentido, de miopie e indecente se puede calificar su inclusión en la antología de Francisco Rico, (*Mil años de poesía española*, 1996), en la que se recoge sólo el poema "Un vaso de agua para la madre de Juan Alcaide", olvidando con ello una de las más sabias, cultas y perennes construcciones de la poesía española del siglo xx. ■