

reflejan el miedo, lo que va por dentro, como un gusano, corroyendo los dedos, hasta que los dedos también se niegan, miran la luz y también se niegan, quemando, a seguir la historia, y entonces llega otro visitante», página 60). En consecuencia, en *Retrato de humo* la acción no avanza, se configura con un ritmo reiterativo y sincopado que, en apariencia, nos conduce a muchos sitios pero que, en realidad, no hace sino girar obsesivamente en torno al mismo eje que es la dramática soledad en que se debate el protagonista y la no menos dolorosa incomunicación que acaba agotando su lenguaje y borrando, por su abundancia excesiva, los verdaderos perfiles de esa identidad celosamente guardada por la memoria.

Resulta entonces muy coherente el manejo alternativo de la primera y la segunda personas como perspectivas recurrentes en la novela: una peripecia contada por su propio protagonista que, al mismo tiempo, se vuelve sobre ella (sobre sí mismo) para cuestionar las razones de su desarrollo; un relato que es, también, diálogo reflexivo que no sólo se aplica a la experiencia, sino a la escritura que *es* (no sólo que *dice*) la experiencia. Por eso me parece uno de los aciertos más reseñables de esta novela el uso del diálogo (que, como veremos, debe entenderse reductible a monólogo) como método corrector de la escritura y, al propio tiempo, alterador consciente de la peripecia, la cual se convierte así, por obra y gracia de este capricho lúdico, por mor de esta agresión solapada, de seguridad uniforme en posibilismo múltiple y perturbador:

«—Yo no comprendo esa manía tuya de negarte desde antes.

—A ti también te pasaría: no sirvo para los viajes. Llego a un país, con la maleta toda llena de ropas, revistas, libros y tabaco. Desembarco. Me paran en la aduana, preguntan qué voy a hacer, lo cuento, y mientras lo cuento ya hay un cordón (¿un condón?, dijo ella para que yo acabara con el repertorio tragicómico) que me ata a la isla.

—¿A qué isla?, ¿a Inglaterra?

—Si me vuelves a interrumpir no sigo.

—Está bien, sigue» (pág. 69).

Tal vez, lo que ha faltado en *Retrato de humo* es que ese aspecto corrector del diálogo, esa distancia irónica que permite tergiversar juiciosamente las anécdotas contadas por el protagonista con tanta avidez, hubiese afectado igualmente a la actitud del narrador, permitiese a éste reflexionar más sobre los recursos que todavía arrastra de una etapa anterior y que en ella habían consumido su efectividad. No creo que sean válidas, a estas alturas (más allá, naturalmente, del simple capricho formalista), soluciones como esos socorridos juegos de palabras o paráfrasis más o menos fáciles, o el uso de slogans publicitarios que dejan ver su trasfondo vano, o algunas otras construcciones sintácticas sobre presupuestos similares, que nos remiten a una cierta voluntad de integrar lo «pop» en la literatura. Juan Cruz, formado precisamente en ese contexto cultural de los últimos y radicales años sesenta, tenía la oportunidad en esta novela (y repito que ese diálogo revisionista del relato era un instrumento inmejorable para conseguirlo) de revisar —desde la perspectiva de los últimos setenta— la validez de aquella visión de la realidad, en cierto modo despreocupada y enajenadora. Sé que la novela se ha escrito hace ya algunos años, pero el hecho de no publicarse hasta 1982 pudo haber influido en el autor para llevar a término esa revisión

de un modo más eficaz, pues tenía a su favor la perspectiva que lo daba el tiempo transcurrido, para trabajar con mayor libertad sobre esas cuestiones.

2

Pero volvamos sobre los otros recursos narrativos que nos ofrece esta novela de Juan Cruz, sobre aquellos que resultan más característicos, más personales, y que el escritor maneja con evidente soltura; esos recursos que confirman la singularidad de esta obra en el panorama de la narrativa española actual. Y aludiré, en primer lugar, a la buscada ambigüedad de la peripecia de su protagonista. No admite duda —y ello es perceptible nada más comenzar la lectura— que sobre la anécdota, e incluso ocultándola y hasta confundiéndola (lo hemos advertido en el artículo anterior), prima el lenguaje: *Retrato de humo*, como las otras dos novelas de Juan Cruz, resulta ser un derroche de palabra, de voces que se cruzan o alternan, se oponen o se contemplan simultáneamente... Pero cuando el lector quiere alcanzar el sentido último de esta palabra protagonista, nunca sabe muy bien si el personaje se confiesa, si es sincero consigo mismo y con sus interlocutores (incluido, claro, el lector) o si, por el contrario, está fabricando un mundo de ficción, una fábula con apariencia de verdad, con el único fin de que sea creíble, fácilmente confundible con la realidad. Quiero advertir —y aquí me parece que reside gran parte de la sabiduría del novelista— que, para lograrlo, Juan Cruz no elimina ninguno de los dos extremos, sino que desarrolla ese tono confesional suyo mezclando voluntariamente los hechos reales, lo verdaderamente sucedido, con lo presuntamente deseado por el protagonista. Avanzamos siempre por una incierta y muy sutil frontera y caemos indistintamente de un lado o de otro; con lo cual la capacidad sugeridora de la peripecia es mucho mayor, y la contradicción irónica propuesta por la misma funciona como instrumento crítico de primer orden.

Mas tampoco sabemos nunca si la extremosa verbalidad de la novela quiere actuar como conjuro: el protagonista no se contenta con acallar los «demonios» del pasado, los oscuros tirones de su turbulenta memoria (donde se entremezclan lo lúdico y lo cruel, lo irónico y lo ácidamente testimonial), sino que se esfuerza por condicionar el futuro, por conseguir que se realice de acuerdo con la voluntad del protagonista, a partir de esos sorprendentes y sucesivos encuentros que constituyen el núcleo de la novela. La confesión y el conjuro, pues, actuando de forma simultánea, pero también entrecruzándose y cambiando sus papeles. ¿Cuál es la razón de tal planteamiento? Pues la soledad radical en que vive el protagonista y desde la cual, preservándola con gran esmero, escribe el autor. Esa palabra abundante, ese disfraz cambiante y multiplicador de la anécdota, no es más que una concatenación de coartadas, de sucedáneos conscientemente ordenados («Escribo con otra música. Quizá se advierta, pero eso da igual. Yo no estoy escribiendo: estoy simulando», pág. 91), para justificar su soledad, pero también para hacerla visible de modo mucho más dramático (y hasta patético, a veces; ya lo he advertido). Si su primera novela había sido una crónica de la *nada*, esta última es una crónica de la *soledad* que también saltará *hecha pedazos* a causa de la voluntariosa palabra que maneja y de la constante crítica a que se ve sometido el lenguaje:

«Escucho que en las paredes rebotan palabras que me llaman, imágenes antiguas de seres que no volveré a ver, yo en mil pedazos, sin posibilidad de recomposición, oyendo música perecedera, caediza, del siglo XIV. Ecos a los que permanezco ausente» (pág. 107).

¿Qué otra función desempeña si no esa ubicación del protagonista (y del escritor, no se olvide) en un lugar diferente? ¿Qué otra cosa si no significa esa constante relación —siempre frustrada— del protagonista con los lugares que habita (casas que pertenecen a otros o donde otros han vivido con anterioridad dejando extrañas señales), con los personajes que se va encontrando y con esa lengua que no habla muy bien (o que habla más bien mal) y que se convierte en barrera infranqueable? El protagonista se lamenta siempre de no comprender muy bien, y hasta ordena su sintaxis como remedio de las construcciones inglesas: su palabra también, de esta manera, padece aquella voluntaria ambigüedad ya explicada, pero al mismo tiempo se muestra radicalmente sola:

«Porque en efecto la barrera del idioma, construida frente a los seres con los que se halla en la calle, se ha convertido también en una barrera fabricada dentro de la casa, y ya no se habla con tanta frecuencia en el espejo, ya siente que cualquier pregunta es innecesaria, y vive como si estuviera debajo de una mesa esperando que alguien diera el tercer golpe, para salir, totalmente demacrado, sin maletas ni libros, ni linternas, ni fotografías: sin la responsabilidad de responder a interrogatorio alguno, totalmente descargado de la responsabilidad de vivir» (pág. 189).

Y crece la confusión, y hasta el hermetismo, a veces, de la anécdota; pues ésta debe avanzar penosamente con síncopas y anacolutos, recuperándose sólo fragmentariamente en ocasiones, o buscando refugio en la memoria, en esos constantes flash-backs que impone el narrador y donde lo mismo vemos la infancia del protagonista —allá, en la otra isla— que se suceden escenas que rescatan, con todo el patetismo de su grotesca imposibilidad, los más reveladores mitos de una historia ancestral en la isla original. El pasado, pues, se cierra, se clausura (¿para siempre?); el futuro tan sólo podrá ser conjurado, creado a la medida de los deseos, pues también entre el protagonista y ese destino anhelado se alza otra barrera insalvable: la alienación, la incomunicación, la imposibilidad de echar raíces en un espacio que pueda certificar su verdadera identidad, pues lo ha perdido todo; o mejor, todo en su peripecia es provisional y fugaz. En medio de esos dos extremos, el protagonista (¿y el escritor?) sólo. Así se explica otro de los recursos fundamentales de *Retrato de humo* (como ya se veía —quizá utilizado de forma menos consciente— en las novelas anteriores): las voces de los personajes son la voz única y dominante del protagonista que asume y concentra en sí mismo esa palabra posible de los demás, pero que es capaz —al propio tiempo— de multiplicarla y dispersarla de forma simultánea y en estrecha connivencia con lo que sucede a la experiencia en el ámbito de la memoria. O que va todavía más allá: se desdobra en varias voces coincidentes que mitigan, gracias a esa ficción, el monólogo sin respuesta de la primera persona:

«No diré yo pienso o yo creo no diré nada en primera persona sino que lo diré todo en tercera persona él piensa él cree porque yo no soy sino la primera persona de un ser que yo no conozco que se manifiesta en mil formas desconocidas para mí y no decías que tú eras una isla entera en ti mismo una isla autosuficiente?» (páginas 133-134).

Sucede así que la soledad tan radical que hemos advertido se transmite también al lenguaje que da testimonio de lo que —en realidad— sólo es voz (o lo es en gran

medida: hemos de tener muy presente el carácter voluntariamente ambiguo de la novela); y sucede también que los gestos, esos actos vacíos y maquinales del protagonista, pueden ser observados a distancia y pueden ser juzgados desde puntos de vista diferentes. En ello radica el propósito del narrador, y también su poder transfigurador de la realidad. Porque, como señalaba en el artículo anterior, no se trata de contar una historia sino de obsesionarse con la contemplación de determinados lugares y objetos que fijan con su estatismo la viciosa circularidad del relato, pero que permiten también a la memoria, y a la caprichosa imaginación, dispararse multiplicadamente en busca de una identidad que no es, a la postre, sino lo que la contemplación de esa imagen presente ofrece; que no tiene profundidad alguna. Así leemos en un momento de la novela:

«Y ahora lo has recordado para introducir más bocadillos en la historia para no contármela jamás y me canso también de contarte la historia porque para mí la historia no significa nada yo no puedo contar una historia toda entera en la que los personajes se hallen cómodos desempeñando un papel fresco cuando en realidad soportan una realidad cansada en sí misma qué te podría contar...» (pág. 118).

En resumen: *Retrato de humo* me parece una novela final. Una novela que cierra forzosamente una etapa inicial en la narrativa de Juan Cruz, pues al tiempo que confirma las singulares características de su autor descubre las señas que anuncian su agotamiento. *Retrato de humo*, con sus dos antecedentes, componen una purga del corazón que el escritor se ha atrevido a hacer por medio de esa atrevida ambigüedad que supone su ficción novelesca, y gracias a la facilidad de un lenguaje que siempre se contempla a sí mismo con desconfianza y se contradice saludablemente a cada paso. Lo que procede ahora —me parece— es que Juan Cruz sea capaz, sin contravenir esa personalidad que ya ha adquirido su voz, de adoptar otra perspectiva, insistir en la objetivación atenta de la anécdota y, sobre todo, orientarse hacia una temática más abierta; entender el lenguaje y manipularlo con mayor serenidad, con esa mayor seguridad que puede darle la sabiduría ya alcanzada. Todo consiste en arriesgar un poco más, aun a costa de que las dificultades que se presenten sean mayores y de más compleja solución. Creo, sin embargo, que nunca serán suficientes para vencer la notable intuición novelesca de Juan Cruz.—JORGE RODRÍGUEZ PADRÓN (*Descubridores*, 23, 4.º B. *Tres Cantos*. COLMENAR VIEJO. Madrid).

## La estantería poética

### Poesía centroamericana: otras antologías

En el número 402 de esta revista nos ocupábamos, hace algún tiempo, de la aparición en Barcelona de una antología de poesía centroamericana contemporánea