

dad, mi pereza, las coartadas que me invento para disimular mis fracasos», adivinamos en su propia confesión «el dolor que en verdad siente», como decía Pessoa.

Dado que la relación entre vida y literatura ha sido algo que siempre ha interesado a Andrés Amorós en cuanto crítico (baste citar su ensayo *Vida y literatura en «Troteras y danzaderas»*), parece legítimo preguntarse, aparte lo que tenga ésta también de novela en clave, qué puede haber del autor en su personaje. Sobre todo, el gusto por la lectura y la profesión de las letras: Simeón es periodista y Amorós es profesor, pero ambos son escritores. Sin duda, hay algo de éste en Simeón (por encima de lo más anecdótico, como cuando Simeón detalla «mi delgadez, mis gafas, mis nervios», o deja caer que en clase su apellido es del grupo A), pero no vale la trampa simplista de identificar al personaje con el autor. Desde *Lazarillo de Tormes* y su genial autor anónimo, sabemos que eso es un error: a la ficción, aunque nos hable de la vida, hay que mirarla siempre como ficción. No estamos ante una autobiografía novelada, aunque pueda haber en ella muchas anécdotas personalmente vividas, sino ante una novela, y si es cierto que a veces anda uno tentado de ver al autor detrás de su personaje, también es verdad que en muchas cosas que cuenta, indudablemente no lo es. Simeón es un personaje autónomo, perfilado, que llena la novela con su personalidad. Lo que ocurre es que a menudo resulta emblemático de un cierto modo de ser, con el aire colectivo de encarnar en sí mismo las vicisitudes de un cierto grupo generacional, de esa generación de hombres y mujeres que nacieron con la dictadura y han llegado a la madurez en los tiempos del divorcio y el aborto. De ahí aquel uso del verbo en plural en determinados pasajes de la novela: «salíamos, íbamos, pasábamos...» Algunas veces, los que obran son dos, su amigo Javier y él, por ejemplo; pero en numerosas ocasiones tal colectivo queda innominado porque es un grupo representativo de una actitud y unas experiencias comunes. Y eso es lo que a ratos nos permite reconocernos en Simeón a los lectores. Pues si lo que pretendiéramos fuera identificar al autor con el personaje, en este ambiguo juego de espejos que la ficción ha creado, a menudo veríamos con asombro que Simeón puede parecerse también a cada uno de nosotros.

«Escribimos con la inteligencia pero también con la sensibilidad, con el sexo, con la nostalgia, con los recuerdos que atesoramos, con la melancolía que la vida va depositando en nosotros», ha escrito en *Vida y literatura...* Andrés Amorós. Y en definitiva, quizás el autor ha usado esta novela para exorcizar sus demonios, los demonios que todo creador lleva dentro, como dice Vargas Llosa, sus pulsiones más íntimas. Pero no para retratarse. Amorós es un observador crítico, irónico del mundo actual, pero sobre todo un gozador de la vida, un disfrutador; Simeón mira más al pasado, resulta a su pesar un hombre retraído, con cierta dificultad para comunicarse, y por último queda recluido en sí mismo, en su columna o su torre de marfil: ¿es lo uno o lo otro, columna o torre? Sin embargo, a salvo de la última palabra, que por supuesto la tiene el escritor, me atrevo a decir que también hay algo de Amorós en el personaje de su novela, pero del modo que corresponde a la literatura, es decir, como metáfora de los momentos de melancolía, de necesidad de ternura, de mirada hacia dentro, de recuento a solas con uno mismo, como emblema de esa otra cara de la luna que todos tenemos y que a lo mejor precisamente con una novela, con la ficción del arte, pretendemos conjurarla.

Hace casi tres décadas, en su libro *Introducción a la novela contemporánea*, escribía el novelista con su habitual perspicacia: «Buscamos en la novela salir de nosotros mismos, vivir en otros, escapar a nuestros límites, multiplicar nuestra experiencia vital. Pero, en el fondo, leemos las historias de unos personajes ficticios para llegar a conocernos mejor, para aprender a vivir, para ser, más y mejor, nosotros mismos». Pues bien, ahora puedo replicarle al autor: con esta novela yo me he conocido mejor, a ratos me ha conmovido, a veces me ha hecho reír, y al terminarla se me ha quedado también, como decía Bécquer, «la frente cargada de pensamientos sin nombre». Por eso concluyo —parafraseando las palabras del *Quijote*— que no se encierre Amorós en los estrechos límites del ensayo (género, no obstante, cuyas orillas tanto ha ensanchado) teniendo suficiencia y arte para hablar del universo todo, y así le doy alabanzas no por esta novela que ahora ha escrito, sino por las que aún le quedan por escribir.

Celso Serrano

La palabra y la memoria de Juan Cruz

A un ritmo realmente trepidante, Juan Cruz (Puerto de la Cruz, Tenerife, 1948) ha publicado últimamente varios libros que pueden considerarse paradigmas de la denominada «nueva narrativa». En *El territorio de la memoria*¹, *Exceso de equipaje*², *Asuán*³ y *Crónica de la nada hecha pedazos*⁴, el espejo, la memoria, el poder de la palabra —y del silencio—, el motivo del viaje y los recursos intertextuales —temas y procedimientos habituales en otros narradores de nuestros días— conforman una escritura, a cuya fascinación difícilmente se puede resistir.

La literatura actual, con un componente claramente narcisista, apela a la *memoria* para subrayar el carácter inquietante del descubrimiento de uno mismo. Y el primer conocimiento objetivo que se adquiere del sujeto es la propia imagen reflejada en el *espejo*. La literatura, la sociología y el psicoanálisis han revelado la significación compleja y angustiosa que reviste el encuentro del hombre con su imagen. Esa imagen, como explica Gusdorf, es un otro yo-mismo, un doble de mi ser, pero más frágil y vulnerable, revestido de un carácter que lo hace a la vez fascinante y terrible. Narciso, al contemplarse en el manantial, queda fascinado por esta aparición, hasta el punto de ser aniquilado por la misma. A Narciso no lo guía, sin embargo, un instinto de auto-destrucción, sino un deseo de completar su figura, de prolongar su belleza reflejada en el agua.

En *Crónica de la nada hecha pedazos*, el mito de Narciso se manifiesta ya, según Domingo Pérez Minik, con una soltura y una fuerza irreprimibles. En esta obra, la contemplación narcisista en el espejo plantea uno de los

principios básicos de la modernidad: el problema de la *identidad/alteridad*, como tensión dialéctica en la organización constitutiva de nuestro propio ser: «En el espejo, la misma cara de siempre, pero hay otra dimensión: unos ojos que se abren sin medida, como si quisieran salirse del aburrido lugar que ocupan, un guiño, ya no soy el mismo, un guiño, ya no eres el mismo, te aparece como un vago recuerdo que te molesta: la confesión al borde de la borrachera» (*Crónica...*, 41). Y un poco más adelante: «¿No has notado, me parece haber notado, no has notado cómo el espejo se revela contra ti?».

Al espejo se acude de forma recurrente para trazar este autorretrato de un joven de veinte años que es *Crónica de la nada hecha pedazos*. Como si el autor no quisiera desprenderse de ninguna de las sensaciones que van alojándose en el torbellino de su memoria, las lanza vertiginosamente contra el espejo. Ante las imágenes que éste nos devuelve se puede simular la indiferencia: «¿qué me importa los ojos más breves que nunca en el espejo?» (p. 172), pero otras veces, la única actitud es el rechazo: «...el espejo quítenlo de ahí quiten el espejo...». La embriaguez produce un frenesí ante el espejo, aunque pasado el momento de la borrachera, lo dionisíaco se diluye y deja la estela difusa de la pared blanca en la memoria.

La autocontemplación puede implicar dolor y sufrimiento, pero también comporta el placer y la satisfacción de comprobar que cada uno de nosotros es, como diría Pessoa, «una prolijidad de sí mismo» y el yo «la escena viva por la que pasan diferentes actores representando diferentes piezas».

Así se pone de manifiesto en los restantes libros de Juan Cruz. En *El territorio de la memoria*, las mismas cosas que nos devuelve la memoria, se «nos enfrentan como un espejo difuminado para indicarnos que nosotros volvemos a estar en otras manos» (p. 111). En *Exceso de equipaje*, la respuesta a todas las teorías «está

¹ Canarias, Tauro Producciones, «La Condición Insular -2», 1995.

² Barcelona, Alba Editorial, 1995.

³ Barcelona, Alba Editorial, 1996.

⁴ Barcelona, Alba Editorial, 1996. Esta novela que fue Premio Benito Pérez Armas de Narrativa en 1971, en Tenerife, se publicó por primera vez en 1972, en una edición de la Caja General de Ahorros de Canarias. En 1974 apareció de nuevo en Madrid, en Taller de Ediciones JB.

en el espejo, cómo huye de nosotros, cómo se sitúa ante nosotros la mirada de nuestros propios ojos, que son el primer reflejo muerto de nuestra esperanza» (p. 41). *Exceso de equipaje*, según el propio autor, nace de la perplejidad que le sigue produciendo el estar vivo después de tantos años. El libro es un tratado de la melancolía, y también un alegato contra la solemnidad en que se ha convertido la vida adulta impuesta por el tiempo. Cruz lo define como «un espejo despiadado en el propio rostro de quien lo escribió». Y piensa que a lo mejor el lector encuentra en esta obra esquinas de su propio espejo. En una de las frases electrizantes del libro el espejo es comparado con el sueño: «El sueño tiene la forma de los espejos involuntarios: nada se puede controlar cuando se duerme y suceden cosas en ese espacio inconsciente de nuestro tiempo que nos sorprende como la respuesta de los cristales» (*Exceso...*, 111).

Con clarividencia poética se refiere Manuel Vicent al tema del espejo en el prólogo a *Exceso de equipaje*: «Este libro es lo que Juan Cruz siente cuando uno lo sorprende un instante con la mirada perdida, en el momento en que se está reflejando en el estanque el Narciso donde navega un cisne por debajo de la camisa» (p. 10).

En *Asuán*, el territorio de la nada pugna dialécticamente con el territorio de la memoria en un espacio en el que las cosas no pueden ocultarse a la voracidad de los espejos: «Y de pronto no me encajó nada de lo que pasaba en aquella sala llena de espejos que te reproducían hasta el infinito. Me sentí lejano, como si hubiera regresado aquella maldita mañana del territorio de la nada y estuviera asistiendo a una ceremonia en la que el capricho ponía del revés las cosas. Me reflejaba en el techo y en las paredes y no había manera de ocultar mi cara, mis manos, mis pantalones, las gafas de sol, los ojos, los dedos, nada de mi cuerpo podía ocultarse ante aquella mirada definitiva y voraz de los espejos» (*Asuán*, 49-50).

Asuán es la historia del viaje a esa ciudad, donde reyes, príncipes y arquitectos van a poner la primera piedra de la nueva biblioteca de Alejandría. *Asuán* es también una reflexión sobre el amor, las palabras y el silencio. Y como en las novelas anteriores, el espejo de la memoria nos devuelve el componente autobiográfico.

La autobiografía se impone como programa construir y reconstruir la propia vida a través de la memoria. Este es territorio sobre el que se erige el edificio de la escritura de Juan Cruz: «Sobre la memoria camina la literatura como un ser excusable. Puedes no escribir nada, no decir nada, renunciar a juntar las palabras, y eres igualmente un escritor. La memoria hace el milagro; camina a velocidades vertiginosas, se ríe sola, llora a veces, es un torbellino que te permite ser tú y el otro, el espejo de ti mismo, el paso audaz de la infancia, la premonición de la vejez» (*Territorio*, 97).

La memoria es el territorio más transparente. Con ella no hay soledad ni exilio. El libro, que se cierra con un cuento de misterio donde se relata —de forma muy cortazariana— la peripecia mágica y real del viaje en zigzag recorrido por el poema *If* de Kipling, concluye con estas palabras: «Una especie de euforia telúrica se apoderó de aquel viejo muchacho de más de treinta años que una vez había borrado con sus uñas lo que iba a ser la pared blanca de la memoria, el territorio en el que habita toda la literatura».

Desde *Crónica de la nada hecha pedazos*, la estrategia textual del autor es ejemplar, tanto por el valor testimonial de sus escritos, como por el incesante deseo de mostrar cómo la vida se traduce en escritura y cómo la literatura se convierte en vida. Para ello, la memoria se erige en la compañera más fiel y a la vez más perturbadora.

La memoria nos puede devolver el mar de la infancia, o el mar puede convertirse en la «memoria desolada al borde de la vida».

En *Crónica de la nada hecha pedazos*, la memoria se muestra unas veces agradecida y otras sirve para enmarcar «demasiado cándidamente el egoísmo y justificar todas las cosas». Y si en esta novela, el narrador se reprocha haberse creído viejo excesivamente pronto y escribir unas memorias de sí mismo, en *Exceso de equipaje*, personajes del ámbito más íntimo del autor regresan a su casa y se ríen con él de lo rápido que pasa todo, cuando ya nos «cercan la edad y el circunloquio feroz de la memoria».

La memoria pertenece a la esfera de lo que Foucault denomina «tecnologías del yo», las cuales «permiten a los individuos efectuar por sus propios medios o con la ayuda de otros ciertas operaciones sobre sus propios