

cuerpos y almas, pensamientos, conducta y forma de ser, con el fin de autotransformarse para alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría, perfección o inmortalidad»<sup>5</sup>.

La memoria es lo que persiste siempre, con su silencio, con su inequívoca apariencia de eternidad detenida (...) la memoria es una especie de ternura que convierte el pasado en los recuerdos que uno quiso (*Exceso...*, pp. 115 y 128).

La memoria, como sugiere Paul Ricoeur, es el medio privilegiado para configurar nuestra experiencia temporal, confusa, informe, y en el límite, muda.

En *Asuán* se sitúa a la memoria en «la parte de acá del miedo» (p. 45). La memoria es también un componente del sueño, y éste es, a su vez, la gran amenaza, el hermano incontrolable que mañana será diferente, el envoltorio del azar (p. 81).

Cuando la lejanía introduce en la memoria todos los elementos de confusión que hacen arbitrario el olvido, sólo nos es dado saber lo que hacen los ojos.

El silencio puede producirnos la ilusión de que estamos solos, pero eso no es posible, «porque existe la memoria, y la memoria es el aire insoportable del silencio» (*Asuán*, 109).

Pero además, también es una ilusión la propia existencia del silencio. El silencio no existe. Existe el callar, pero nunca el silencio.

En los momentos de aparente silencio, las palabras no cesan en nuestra memoria. La *palabra*: otro elemento sustantivo en la escritura de Juan Cruz. El silencio «es también una palabra prolongada y oscura». Y en el callar y en el hablar, la palabra permite que tu memoria recupere la respiración del pasado.

Todas las palabras son espirituales, dice Walt Whitman: «nada es más espiritual que las palabras ¿De dónde vienen? ¿A través de cuántos millares y decenas de millares de años nos llegan?».

En el antiguo Egipto, al que viaja Juan Cruz en *Asuán*, encontramos en los textos de las Pirámides menciones a un dios que se llama *Khem*, es decir, palabra.

Fue Heráclito el primero que apeló a las palabras como encarnación de la naturaleza de las cosas, y su influencia sobre Platón se halla manifiesta en el *Cratilo*. Heráclito vio en las palabras los elementos más cons-

tantes de un mundo en incesante cambio, y para él, la estructura del lenguaje humano refleja la estructura del mundo.

Entre los novelistas actuales, es sin duda Juan Cruz el que sigue más fielmente tales presupuestos, el que le concede mayor valor a las palabras. Todos sus libros—construidos con hermosísimas palabras— están repletos de reflexiones sobre las mismas. Las palabras aparecen escritas y glosadas, tocadas, acariciadas, reverenciadas.

*Crónica de la nada hecha pedazos*, fronteriza de los automatismos estructurales del surrealismo —y con influencias, como señala Pérez Minik, de Samuel Beckett, Claude Simon, del Goytisoló de la *Reivindicación del conde don Julián* y del Cela de *San Camilo 1936*— es un imparable torrente de palabras.

En *Territorio de la memoria* la afición lectora de la madre aparece transmitida al hijo. De su madre aprendió palabras, que ella «decía de forma pertinente en cualquier caso» (p. 26). En este libro, en el que tanta importancia adquiere el mar, éste se identifica con las palabras: «...las palabras son el mar, se conducen como el mar, y son la poesía cuando también son la música. Las palabras son la parte central del mar porque también son el ritmo, lo que va por dentro, el sonido que buscas para decir lo que aún no has soñado» (p. 86). Hasta tal punto llega esta fusión, que el mar puede cambiar de significado según el tono y la calidad de las palabras, o del silencio, que se haya producido en su orilla.

En *Exceso de equipaje* se reitera que su madre es la responsable de su amor por las palabras. A ella también quizá se deba que, a lo largo de la vida del autor, la profesión y la vocación se hayan juntado en la obligación cotidiana de la escritura, en la obligación diaria de pronunciar y escribir palabras.

*Exceso de equipaje*, que es un libro sobre el viaje, lo es también sobre las palabras, y aquí, éstas se sustentan en la melancolía, que es una sabia combinación de soledad y tiempo: «Acariciarla —acariciar la melancolía— es una obligación de las palabras, que así se convierten

<sup>5</sup> Foucault, M., «Technologies of the Self», en *Technologies of the Self*, Luther H. Martin et alii (eds.), 16-49. Amherst, University of Massachusetts Press, 1988, p. 18.

en reiteradas, lo único que se prolonga con nosotros» (p. 90).

Si todos los demás libros son una profunda reflexión sobre las palabras, *Asuán* lo es en grado máximo. A esta novela el autor le debe haber recuperado el sentido hondo que para él tienen todas las palabras misteriosas. Y ello a pesar de que «la palabra siempre es una traición» (p. 25). Y ello a pesar de la desazón que le producen la infidelidad de las palabras. Porque las palabras no son exclusivas, y las mismas que hemos usado para hablar de un río son útiles («útiles: ahí está el drama») para hablar de otro río.

Las palabras son estremecedoras, sobre todo cuando producen ante nosotros el abismo que crean vocablos como mentira o engaño, suicidio o muerte. Entonces «ha de ser una palabra totalmente ajena la que nos ofrezca la posibilidad de situar en su lugar la razón del miedo a escribir la palabra verdadera» (*Asuán*, p. 45).

Las palabras sirven para ocultar otras palabras y así sucesivamente. Pero la realidad se encarga de hacerlas perentorias, y el destino, que es la mano que tienen las palabras, convierte el silencio en historia, en narración incontrovertible.

La palabra actúa sobre el destino como un estímulo, como el desencadenante de lo inevitable: «Cuánto amor desperdiciado por no haber sabido decir la última palabra, la primera palabra, una palabra tan sólo» (*Asuán*, p. 51).

Las palabras acuden a salvarnos del tiempo, aunque a veces no pueden llevar a cabo esa misión, porque el tiempo no existe, como en *Asuán*. Las palabras en este caso no proclaman la fugacidad, ni la negación del tiempo, sino la existencia de un no-tiempo.

En Juan Cruz no hay una sola palabra egocéntrica, aunque muchas vayan dirigidas a sí mismo. Las palabras salen siempre disparadas hacia fuera y chocan con las cosas, con los demás hombres o con el propio yo reflejado en el espejo para volver al centro desde el que son irradiadas. Juan Cruz no para de hablar y esa actitud de entrega generosa lo vivifica y lo destruye. Se trata de «la destrucción o el amor», que tan bellamente poetizó Aleixandre. La destrucción o el amor, dialéctica que, como bien demuestra esa *o* identificativa —no disyuntiva— se resuelve en un único y solo proceso: destrucción amorosa-amor destructor.

En esa actitud conversacional con los demás, ocupa un lugar destacado el diálogo con otros autores literarios. La teoría crítica ha denominado a este procedimiento *intertextualidad*, pero en Juan Cruz se trata de una charla encendida y calurosa, en la que muchas veces cede respetuosamente la palabra a escritores que admira, en otras ocasiones los suplanta y en otras, finalmente, se autocita. El recurso no es en absoluto artificioso, ya que, como explica Julia Kristeva, «todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto».

En esta afirmación y negación de escrituras ajenas y de la suya propia, Juan Cruz ha sabido escoger bien a sus amigos.

En *Crónica de la nada hecha pedazos* el diálogo es con Samuel Beckett, Claude Simon, Bioy Casares y Cortázar. Algunos de estos personajes como Beckett y Cortázar volvemos a encontrarlos en *Territorio de la memoria*, pero ahora en compañía de Kafka, César Vallejo, Pablo Neruda, Sartre, Camus y Rudyard Kipling. Esta selección no es casual: por poner sólo un ejemplo, Sartre es autor de un libro titulado precisamente *Las palabras*, en el que se escriben sentencias tan terribles como ésta: «No basta con morir: hay que morir a tiempo».

En *Exceso de equipaje* son Camus, Cioran, Hans Magnus Enzensberger, Peter Handke, Martin Walser, Rudyard Kipling, Kafka, Proust, Robert Walser, Onetti, Benedetti, Bryce Echenique y, sobre todo, Cortázar, los que tienen una presencia más palpable. Con este último se establece también el diálogo más cálido en *Asuán*, por donde transitan, además, Pablo Neruda, Luis Cernuda y Francis Scott Fitzgerald.

Juan Cruz apela a los demás para hablar de sí mismo, necesita salir al exterior para explorar su propio yo. La escritura autobiográfica ha preferido con frecuencia los espacios cerrados: la *cámara oscura* en Virginia Woolf, las *moradas* en Teresa de Jesús, la *celda* en Bécquer o Albertine Sarrazin. La casa, el útero materno, el laberinto, la caverna, son espacios en los que el yo parece sentirse protegido de las amenazas del exterior. Pero Juan Cruz sabe que los espacios cerrados son ambivalentes: pueden protegernos, pero también llevan implícito el sentido de la discontinuidad, la separación de los demás.

Por eso Juan Cruz necesita salir, viajar, encontrarse con los otros para poder hablar de sí mismo. De ahí que sus libros recurran siempre al motivo mitológico del *viaje*.

Sobre este eje giran las tres partes que constituyen *Exceso de equipaje*: la primera es un conjunto de reflexiones sobre el viaje, mientras éste se va haciendo; la segunda tiene como centro el origen del viaje, «que no es otro que la necesidad de calmar el miedo»; la tercera, es un viaje por el interior de sí mismo en el que se enfrenta «al espejo de la escritura como un ejercicio de autocrítica». Juan Cruz rompe la estructura homérica del viaje, según la fórmula de *casa-aventura-casa*, y permuta el centro por los extremos y a la inversa. El escritor emprende el viaje, la aventura, regresa fugazmente a casa y emprende un nuevo viaje. Pero en su escritura, el viaje nunca es una huida, ni un sometimiento, es una evolución. Y si Lezama decía que no es necesario moverse para percibir el mundo, para Juan Cruz no hay modo de parar: «esa es la fatalidad en forma de destino». Los viajes son la palabras, pero también los momentos supremos del silencio.

La posdata de *Exceso de equipaje* es contundente: «Nunca se sabe nada, pero el viaje acrecienta esa ignorancia».

El viaje hasta el centro de uno mismo es el itinerario que se sigue en el *Territorio de la memoria*. Y en este recorrido, se descubre y redescubre la presencia transparente del agua, de la madre y de la literatura.

En *Asuán*, el viaje a ese lugar resulta ser el viaje de una vida. Sobre el sentido de esa vida se formulan interrogaciones estremecedoras: «El viaje no es otra cosa que la primera parte de una pregunta terrible: para qué» (p. 37). Quizá sólo sirva para poder acercarnos con temblor al fondo de las palabras. Porque el viaje «no despeja a nadie de la sensación de haberlo hecho ya alguna vez». Aquello que parece imposible, «fue ya, es pasado, sucedió hace tanto, pero también volverá a pasar». El viaje es una palabra equívoca, como aniversario o ascensor. Neruda lo decía para hablar de la patria: patria, palabra horrible como calendario o ascensor (*Asuán*, p. 82). El viaje es una forma de llenar el vacío. Se realiza el viaje para tener memoria. La ausencia de memoria es la quietud, un viaje detenido. Lo terrible del viaje es la atmósfera de despedida que produce. Por eso no hay que detenerse, hay que reemprender constantemente el viaje.

La escritura siempre es un viaje. En unos casos se intensifica la ida, en otros, el regreso. Todo el mundo griego hecho visible en los cantos de la *Odisea* es un mundo de hombres que regresa a sus lares. Y, entre ellos, Ulises es el más grande, el que más intensamente regresa.

Juan Cruz, sin embargo, prefiere ir que estar de vuelta, porque como expresa el proverbio de Juan de Mairena, de Machado: «ya es mucho ir; volver, ¡nadie ha vuelto!». Incluso en los momentos más desesperanzados expresará: «...no hay viaje posible» (*Exceso de equipaje*, p. 47).

Pero el viaje sí existe, como existen la escritura y la memoria. E incluso uno mismo se siente viajar hacia el sentimiento que produjeron las primeras palabras, el origen de todo. Se cierra por tanto el círculo: viajamos constantemente, asistimos al milagro del habla, al banquete de la comunicación y a nuestros oídos llegan las palabras, la música, la seducción y el ritmo. El espejo nos devuelve la imagen y ésta nos transmite la evidencia de que estamos en el lado de acá de la muerte.

**Francisco Gutiérrez  
Carbajo**

## Constantes líricas en la poesía de José Albi

**H**acia finales de los años 40, al mismo tiempo que realizaba sus traducciones de algunos poetas surrealistas franceses, José Albi (Valencia, 1922) preparaba