

(pág. 32). Y reclama a sus dedos su memoria... En «Pensión del Alba. Habitación 42», el poeta nos dice que «de toda aquella dicha/sólo quedó la exactitud de un número» (pág. 34). En «Clavicembalo» reina la música de Mozart: no hay muebles en la estancia, excepto el instrumento que «robaba partituras al silencio» (pág. 35) para dejarlo sólo con la música amada. En el séptimo día suben al Sacré Coeur: «París,/tendido a nuestros pies...» (pág. 36). Nadie les abrirá las puertas de la iglesia: «Dios descansaba». (Lo biográfico va disolviendo su anécdota en el milagro poético: lirificada, su temporalidad trasciende.) En «Cave du Cardinal Paf», el alcohol les hace arder: «Anciana cave,/donde se detenía el tiempo, a veces,/y nunca el vino» (pág. 37). Con el polvo antiguo se mezclaron palabras, caricias y gestos... El poeta pretende resucitar aquella emoción «sin recordar/que arrojamos riendo, aquella noche,/la llave de la locura/al Sena» (pág. 38). «Place Pigalle» es un poema cuasi elegíaco:

*Aquí, donde desvisten su cuerpo las muchachas, he venido a llorar hoy, muy temprano. Es una forma de decirte adiós y buscar un consuelo en los desnudos que nunca amé (pág. 39).*

Se queda allí por si pasara el cadáver de la mujer amada y, al desnudarlo, le hiciera una seña «y aún nos quedara tiempo» (pág. 40). Llama por teléfono a la que ama para confesarle: «Mi/capital/es hoy algunos francos;/precio de una pequeña libertad/atada a este cable que tiembla entre mis manos» (pág. 41). Transcurren las horas velozmente... «Descenso a los infiernos» —recuerdo de Rimbaud—, termina con dos grandes preguntas sobre el amor y la eternidad inexcrutable:

*¿Te atreverás entonces,  
tú que el amor eterno me ofrecías  
a reclamar contigo aquel infierno  
cuando el tiempo se llame eternidad?  
No importa demasiado tu respuesta.  
¿Dejarán escoger? (pág. 42)*

La segunda parte del libro, titulada «Aquella flor», da nombre al primer poema de intensa sensibilidad romántica:

*También huérfanas nacen  
las flores en París.  
Esa que guardas  
en un libro  
y tu mano  
aromó...  
.....  
ahora cumple su oficio de recuerdo.  
Nació, sin madre y decoró el instante,  
jamás te dará hijos (pág. 45).*

«Gracia leve» es un poema brevísimo: dos heptasílabos y un endecasílabo, síntesis de una boca amada: «Aún recuerdo su boca;/gracia leve del bozo/que daba sombra al aire respirado» (pág. 46). «Exposición de Pablo Picasso» es un «collage» de pintura picassiana y visión poemática de la mujer amada que termina con la salida a Place Concorde y «un pequeño cartucho de castañas asadas» (pág. 47), con los cuales va mordiendo su nombre. En «Las dulces extranjeras» dice adiós a la belleza femenina que cruza la calzada (pág. 48). El nulo ademán de mirar el reloj cuando nada espera, se concentra en un poemilla en que aquél es «cristal de envejecer que llevo puesto/como una joya» (pág. 49). El cuadro de Manet «*Déjeuner sur l'herbe*» transfiere —imaginariamente— paisaje y alcoba, en original transposición. En «El indiferente» surge ya el cansancio que genera el amor, «hielo y pulso en la costumbre» (pág. 51). El poema acaba en sarcasmo. «Y fue el deseo/como una lamparilla votiva por los siglos/de los siglos que habrían/de helarme, ya sin ti./(Amen, jamás)» (pág. 52). En «Visión», el poeta maldice el recuerdo porque no le permite olvidar a la amada ni hacerla regresar. (París se ha esfumado.) Cierra el libro «Epílogo bajo un chaleco de punto»: ha pasado tanto tiempo que el amor es sólo ceniza. Pero, de pronto, llega el invierno y el chaleco tejido por aquellas hermosas manos diligentes le hace comprobar: «que un calor/de esa fecha/sigue intacto en mi vida» (pág. 56). El recuerdo salva lo vivido —o lo soñado— de la muerte total: sustancia que se salva, aunque huya.

Obra, pues, neorromántica por su temática y por sus elementos: vida, amor, soledad, pasión, indiferencia, recuerdo..., se entrelazan en poemas de forma suelta y libre, aspirando a sugerir esa fugacidad de la sustancia amorosa y existencial. Las alusiones a París —vivido fugazmente en un corto viaje— no fragmentan el espacio ni el tiempo, a pesar de la brevedad de los poemas y de los entrecortados versos. La ciudad —así entrevista y sugerida— adquiere un aire verleniano, vagoroso, ensoñado. Estéticas, mitos, amorosas vivencias, frágiles instantes, sombras entrevistadas... Todo exhala una sensación de fuga intensa, porque el tiempo es breve: «*Ars longa, vita brevis*»... los poemas —con recuerdos pictóricos, algunos— retienen cuanto va transcurriendo: la temporalidad es captada por la red poética, con sutiles imágenes que aluden a experiencias o sueños de un presente que pasa pero que será futuro en el recuerdo.

Original textura la de estos 35 poemas, escritos de forma libre y transparente, huidiza como el agua o el tiempo. Joaquín Márquez salva en ellos la «sustancia fugitiva» con sabia y suma levedad. La intensidad queda retenida en la sutil síntesis de estos poemas que fluctúan entre lo denso y lo tenue, entre lo vivido y lo soñado.

¿Son buenos estos poemas? La respuesta no es difícil: lo son porque el lector vuelve a ellos con renovado placer. No se trata de perfección ni de belleza académica, sino de su hondo sentido, de su «no sé qué» poético, de su atmósfera y de su gracia... Los poemillas imantan nuestra atención: sordidez y hermosura se hermanan con sensaciones amorosas y recuerdos artísticos, con acciones triviales. No es ningún reportaje de un viaje a París, sino una «interpretación» introvertida de un poeta que está de paso: que tiene que llevarse la «sustancia» de la ciudad, su atmósfera fugitiva para el viajero, transviviéndola también con el amor que, siendo, huye a la muerte o

a la eternidad del recuerdo. *Carpe diem* de un poeta andaluz que humaniza cuanto hubiera podido ser simple «culturalismo».

Estos poemas, por otra parte, nos dan un París más alusivo que descriptivo, sugerente pero no menos real. Joaquín Márquez —poeta de ley— procura evitar el cliché turístico: visión personal en la que detectamos libertad y belleza. La ciudad es, más bien, un pretexto, para evocar poéticamente el evasivo tema de la fugacidad de todo, de la fatal temporalidad de la existencia humana.—CONCHA ZARDOYA (*Virgen de Iciar*, 21. EL PLANTIO . Madrid).

## Juan Cruz Ruiz: La búsqueda de una identidad elusiva

### I

La personalidad indiscutible de la narrativa de Juan Cruz Ruiz (Puerto de la Cruz, Tenerife, 1948) viene dada, a mi entender, por la manifiesta voluntad disgregadora de la escritura que se observa en las tres novelas por él publicadas hasta el presente: *Crónica de la nada hecha pedazos* (1972), *Naranja* (1975) y *Retrato de humo* (Argos Vergara, Barcelona, 1982) que es el motivo de estas reflexiones. Un proceso disgregador de la escritura que se produce, primero, porque Juan Cruz abandona su discurso narrativo a la espontaneidad controvertida de una experiencia juvenil signada por la quiebra profunda de valores y actitudes sociales e intelectuales, signada también por la necesidad reivindicativa que, en un determinado momento, el escritor *debe* expresar impulsado por una fuerza incontrolada, superadora incluso de su propia voluntad. Así, en *Crónica de la nada hecha pedazos* el lenguaje campaba por sus respetos con absoluta libertad y se establecía en otros parámetros de saludable irracionalidad o de caprichosa conciencia lúdica. Al escribir su segunda novela, esa disgregación era igualmente fundamental porque Juan Cruz se introducía —aventuradamente también— por los terrenos movedizos de la memoria, y ésta obligaba a la dispersión verbal; bien que entonces, como oportunamente señalamos, se reducía notablemente el componente de espontaneidad de su primera novela y el autor rozaba peligrosamente las lindes de un manierismo en gran medida artificial: faltaba allí distancia; no se conseguía la adecuada (y deseada) objetivación de la experiencia contada.

Pero la narrativa de Juan Cruz, en cualquier caso, se originaba (y así lo ha venido a corroborar, con sus aciertos y con sus limitaciones, *Retrato de humo*) en una obsesión indagadora de la propia identidad: la novela entendida como un *viaje* a lo largo del cual, y precisamente por las sucesivas y sorprendentes situaciones en que el mismo se resuelve, era posible iluminar —cuando menos— la ilusión de haber encontrado la

propia imagen: una teoría de actos y de gestos, más o menos vulgares y anodinos, más o menos significativos y reveladores, donde el protagonista contempla su tiempo y se contempla a sí mismo dentro de él. *Retrato de humo*, una novela que se gesta en la obsesiva contemplación de la imagen estática y borrosa de una vieja fotografía, se desarrolla entonces como la contestación (contraria y complementaria) de *Naranja*: no el narrador atravesando el territorio del pasado, sino el presente reflejado en la imagen del narrador detenida en un pasado más o menos próximo —el de la fotografía—. Como he pensado muchas veces a lo largo de la lectura de esta novela, *Retrato de humo* se relaciona curiosamente con las narraciones de Peter Handke, pues Juan Cruz, como el novelista austriaco, empuja a su personaje (sólo confusamente distinto del autor; es también el narrador, no se olvide) a ir de un lado para otro en un viaje cuyo destino nunca se precisa, a no ser que lo entendamos (y así es) como coartada para mirar su propia imagen reflejada en los otros (personajes, lugares y objetos) que como él habitan un radical presente. Digamos inmediatamente —claro— que la distancia entre uno y otro escritores vendrá determinada por la fuerte carga emotiva que hay en el escritor canario (su nunca disimulado sentimentalismo), que desestabiliza constantemente ese proceso indagador pretendido, y que quiebra con su explícita ironía —a veces de forma excesiva— la coherencia lógica del discurso. Digamos también que en Juan Cruz esa imaginación libre y confundidora que se ramifica constantemente, y con un nerviosismo que el escritor no esconde, constituye un serio peligro a medida que su relato progresa y se conforma cuantitativamente como corpus novelesco.

No niego ni por un momento que la de Juan Cruz sea una narrativa muy personal e independiente, que con muy buen juicio desea resistirse a convenciones y formulismos; no desdeño el componente de frivolidad que nuestro novelista incorpora a su escritura, y que permite a ésta resistirse a los envaramientos retóricos al uso; pero, al mismo tiempo, entiendo que es urgente que Juan Cruz manipule dichos componentes con mayor rigor, se percate de la necesidad de ajustar el ritmo de la anécdota a la capacidad reveladora de la escritura. Mucho más en su caso que en otros, toda vez que el irracionalismo y la dispersión textuales amenazan siempre (y sucede recurrentemente en *Retrato de humo*) con derivar en un patético gestualismo que no va mucho más allá de su brillante apariencia.

Para escribir su última novela, nuestro autor se trasladó voluntariamente a otro escenario («a un pueblo breve y romántico —por la falta de romanticismo— de los Midlands»), fue a rebuscar en la memoria, de sí mismo y de su isla natal, desde otra isla en donde se encontraría doblemente aislado; quiso someter a su personaje (¿él mismo?) a la experiencia del desarraigo, a la provisionalidad que constantemente se manifiesta en la novela, bien en forma de sucesivos cambios de domicilio, bien en forma de encuentros con lugares inéditos e inesperados (o premonitoriamente esperados) y con personajes siempre imprevisibles, bien en forma de viajes o de paseos: el protagonista contempla ese diorama sugestivo, que cambia constantemente pero que —en cierta forma— es en esencia el mismo, y al establecer un orden —siempre caprichoso e intuitivo— entre las piezas de ese mosaico exuberante y confundidor, lo que pretende es definir esa peripecia suya y explicarse paralelamente a sí mismo («...pero yo me coloco ante el espejo vacío y voy diciendo palabras que