mantenedores del espectáculo— sintió la necesidad de verse a sí misma en la ficción creada».

También la jerga pastoril a la que tanto interés ha dedicado la crítica está subordinada a la motivación catequística. La lengua rústica del pastor, cercana a la de quien contemplaba la pieza, permitía una más fácil comprensión de la doctrina.

Capítulo aparte merecen las sugestivas páginas finales dedicadas a describir en la medida de lo posible, la puesta en escena de estas obras. Esta tarea requiere, a falta de documentación, una detenida lectura que aproveche al máximo los pocos datos que ofrezca el texto y un esfuerzo que permita imaginar el lugar de la representación, es decir, el espacio escénico, decorado, elementos sonoros, etcétera. Pérez Priego llega todo lo lejos que se puede llegar y descubre algunos procedimientos dignos de un dramaturgo ingenioso, como la creación de un espacio dramático fuera del escenario real en la *Farsa del juego de las cañas* o el aprovechamiento escénico de los accesorios más pequeños (una silla, por ejemplo). Caracteriza a las farsas, concluye Pérez Priego, «una extremada parquedad de elementos escenográficos que contrasta sensiblemente con el alto grado de desarrollo que cobrarán en el teatro sacramental posterior» (pág. 208).

Con su estudio, el profesor Pérez Priego sitúa la obra dramática del clérigo extremeño en su sitio. Las farsas responden a planteamientos literarios y circunstancias históricas muy precisas, lo que obliga a no valorarlas sólo en función de lo que aportaron o dejaron de aportar al futuro auto sacramental. Se trata de un teatro con fines catequísticos que se desarrolló cronológicamente entre el teatro celebrativo medieval y el teatro sacramental. El inteligente análisis del contenido expuesto en las farsas, así como el estudio de los procedimientos compositivos y de los personajes a la luz de la intención catequizadora permiten una comprensión muy precisa y al tiempo muy amplia de la obra del dramaturgo extremeño.

Trabajos tan completos y penetrantes como el presente nos ayudan a movernos con seguridad en un área tan necesitada todavía de estudio como el teatro del siglo XV.—JOAQUÍN RUBIO TOVAR *(Estrella Polar, 18, esc. dcha., 4.º C, 28030 MADRID).*

Substancia fugitiva *

Si para Ernesto Sábato «vivir consiste en construir futuros recuerdos» —cita que abre el libro de Joaquín Márquez—, para éste, como natural consecuencia, «El amor/se hace dulce substancia fugitiva» (pág. 9), entreviéndolo así al contemplar el perfil de una niña en una inscripción jeroglífica del Museo del Louvre. El poeta

* JOAQUÍN MÁRQUEZ: *Substancia fugitiva.* Premio Miguel Hernández 1983. Poesía. Endymion, Ediciones Ayuso. Madrid, 1984, 56 págs.

entiende que no está solo, gracias al milagro del arte, después de miles de años. Y, en su viaje a París —ciudad en que transcurren los poemas—, percibirá presencias femeninas, que ve hasta en las formas de un violín tocado por un músico en St. Germain. No es fácil vivir en la urbe: «Cuesta dinero ahogarse las penas en París./El vino es caro» (pág. 11). Es difícil ganarle la batalla a la soledad y a la nostalgia. Ronda la muerte también: ha visto a un hombre ahogado en el Puente del Alma, a quien salva retirándole de las aguas: «Me quitó el cigarrillo de la boca/y me tapó la cara con las manos» (pág. 12). (¿O es él quien se ha visto ahogado y salvado al mismo tiempo? La duda poética estremece al lector: ¿compasión humana?, ¿autocompasión? Sea como sea, la tragedia fracasa.) El protagonista —el poeta—, después va al cementerio de Père Lachaise para visitar, con su tristeza a cuestas, las tumbas célebres, llevado por el azar. Son nombres que le recuerdan su juventud: Chopin, Colette, Apollinaire, Modigliani, Paul Eluard... En tanto, llueve. A la salida se bebe un vaso de buen vino a su propia salud (pág. 14): ha triunfado la vida sobre la muerte y el frío. Las acciones triviales son prueba de que está vivo: «Hoy sangré al afeitarme» (pág. 15). Pasa una mujer —«fantasmalmente hermosa» (pág. 16)— y, aunque no le ofrezca nada, es para él prueba de vida que después será recuerdo. En «Cima de la Tour Eiffel» no se decide a dar el salto, «al borde/de la inmortalidad» (pág. 17). Se pierde por los túneles del metro y deambula por París llamando a Ariadna, defendiéndose del acoso de sirenas como Monna Lisa y Olympia: sintiéndose Teseo, necesita hallarla antes de que corte el hilo que sostiene su corazón atándolo a la vida. Junto al Sena, se detiene ante los puestos de libros y estampas, «repasando viejas litografías», «fotografías/dedicadas» (pág. 20). Al leer «la débil escritura/que aún sobrevive cuando/la mano, y el amor —mil ochocientos/quince— que la impulsaran,/yacen en ignorados morideros», le asalta la idea de si vale la pena cuanto escribe, «ni cuanto se escribió». El librero cruza sus ojos con los suyos y le parece ver en ellos «un signo de complicidad». La ambigua interrogación nos asedia también... En un «Encuentro» en el metro, una mujer es espejo de otra que él ama: «Si no me conociste/fue porque eras muy joven/para aquellos recuerdos» (pág. 22). Otro día reconoce, por fin, a París como «capital de la luz» (pág. 23), al nacer el nuevo año. (Digamos, entre paréntesis, que el poeta no canta los lugares célebres de la gran ciudad, sino que ésta sólo es el espacio por el que pasa y vive su peripecia humana, la historia —inventada o no— de un amor suyo que transcurre en siete fugitivos días.) Otro encuentro en el «Aeropuerto de Orly», en enero de 1980 —fijación cronológica—, con la mujer amada advierte que ese año tuvo pocos días para el amor (pág. 24). Un beso larguísimo en el metro hace que el tren se detenga: «debió ser por casualidad» (pág. 25). (Realidad hiperbólica, sueño y azar se unifican en la trama del libro y en el ánimo del lector.) En el museo «Jeu de Paume» se detienen ante los cuadros de Degas: bailarinas, la mujer que se baña, color verde «diluviado», «como en un poema de Federico» (pág. 26). Ante los de Van Gogh, Fantin-Latour, Gauguin... Han de irse porque el amor —manzana y serpiente— les acecha. Así, en «Galas en el palacio de Cristal», «los amantes/contra su cuerpo/aprietan el corazón...» (pág. 29). Alguien llama debajo de los antifaces. En «Tu doble», se le llena la cabeza de engaños, de mentiras: «No estás./Es tu doble quien habita/en ese cuerpo que el placer desteje./Buscan en ti mis manos temblorosas/y no hallan nada»

(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»* transfunde —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 entrevistas... 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 «substancia 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 «substancia» 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 Icíar, 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