

Revista Cayey #97 (mayo 2016)

Universidad de Puerto Rico en Cayey
#97

REVISTA
Cayey

Homenaje a Fernando Cros





Heida Zambrana
Directora / Dirección artística

Sheila D. Dávila Rodríguez
Diagramación digital

Autoridades universitarias

Dr. Uroyoán R. Walker Ramos
Presidente
Universidad de Puerto Rico

Dr. Mario Medina Cabán
Rector
Universidad de Puerto Rico en Cayey

Dr. Raúl Castro Santiago
Decano de Asuntos Académicos
Universidad de Puerto Rico en Cayey

©2016 Derechos reservados.
ISSN 0095-4691

Los artículos firmados son responsabilidad de sus autores o autoras,
y prevalecen sus derechos autorales.

Suscripción anual (dos números)

Instituciones: US\$25.00 / Individuos: US\$20.00

Estudiantes: US\$10.00

Solicite una suscripción escribiéndonos a: revista.cayey@upr.edu

Junta Editorial

Marcelino Canino Salgado

Universidad de Puerto Rico en Río Piedras

Juan Gelpí

Universidad de Puerto Rico en Río Piedras

Tomás López Ramírez

Universidad de Puerto Rico en Cayey

Francisco José Ramos

Academia Puertorriqueña de la Lengua Española

Esther Rodríguez Ramos

Universidad de Puerto Rico en Cayey

José Ángel Rosado

Universidad de Puerto Rico en Cayey

Alexis Tirado Rivera

Universidad de Puerto Rico en Cayey

Junta Honoraria

Isabel Delgado

Carlos DiNúbila

Rodulfo Gautier

Rosario Núñez de Ortega

Corresponsales de la Junta en el Extranjero

Amalia Mondríguez

University of the Incarnate Word

Emilio Jorge Rodríguez

Universidad de La Habana

Victoria Peralta

Universidad Jesuita de los Andes

Neici Zeller

Universidad William Paterson

Frances Assima Saat Maura

Universidad Havefort

Colaboradores:

Ilia Figueroa Arús

Miguel Ayala Chaparro

Índice

Editorial

Heida Zambrana

Evocando a Fernando Cros

Antonio Martorell

Existen las almas gemelas

Deledda Cros

Diez preguntas a Fernando Cros

José Luis Vega

Soy un poeta de palabras, no de sentimientos

Alba Gómez Escudero

1-2-3 probando: con Rosa Luisa Márquez y Antonio Martorell
(Programa radial)

Crónica del hombre solo: soledad y palabra

María Teresa Bertellóni

Fernando Cros, *Crónica del hombre solo*

Antonio F. Agulló Albert

Fragmentos del habla de Fernando Cros

Antonio F. Agulló Albert

Meditación del agua o la disolución de las formas

Francisco José Ramos

Fernando Cros: *Sobre la huella*

Antonio F. Agulló Albert

Comentario crítico sobre *Aforismos de la lentitud*

Pedro Subirats

Aforismos de la lentitud (una selección)

Fernando Cros

La poesía de Fernando Cros

Luis de Arrigoitia

9

11

15

23

31

37

53

59

65

69

75

87

89

93

The page features an abstract artistic background. On the left side, there are several dark green, textured shapes resembling leaves or plant parts. A prominent, thick yellow brushstroke runs diagonally from the upper right towards the lower left, passing behind the text. The overall style is painterly and organic.

Creación Literaria

- Selección de poemas del libro *Signos*
Fernando Cros 99
- Primera historia popular (cuento)
Fernando Cros 105
- El orden alfabético* de Juan José Millás:
un ejercicio de fantasía solipsista
Fernando Cros 109
- Conversando con Álvaro Mutis
Fernando Cros 113
- Un comentario sobre *La alberca*
[instalación acuática sin agua]
Fernando Cros 121
- Imagen y espiritualidad afrodescendientes:
Unas consideraciones metodológicas
Fernando Cros 125
- Letra negra sobre letra blanca
Fernando Cros 129



Editorial

Con este número noventa y siete de la *Revista Cayey* nos acercamos a su cincuentenario. Y aunque “no es posible volver a vivir lo ya vivido” nos complace intentarlo. Estamos en las postrimerías del año 2016 y en el 2018 auguro que podremos con el poeta “escribir el revés de la página en blanco [...] y que ella sea el espejo de nuestra propia sombra”.

Escribir estas notas editoriales fue para mí una tarea bastante difícil. Es que leer *Crónica del hombre solo* es rememorar, es revivir a quien no le canta a la rosa, la hace florecer en sus versos, al decir de Huidobro. Es redescubrir a Szyszlo, cuando “en el fondo de la tela algo se agita”, pero también descubrir que “cierro los ojos y nace la noche”.

Y es que al fin y a la postre, como nos dice el poeta filósofo en uno de sus aforismos más intensos, “la filosofía y la poesía siempre han sido dos prácticas complementarias; en ciertos momentos la filosofía ha producido una reflexión originada en el pensar y en otros, ha creado una imagen que ha surgido del cantar”. O como nos versa Dámaso Alonso, “Tratar de explicar la poesía... / cualquier gran poesía, / es bucear en su misterio”.

Me parece insólito percibir cómo los poemas crecen con las reminiscencias, con los recuerdos de otros poemas. La imagen que me viene a la mente es la de un carbón que se enciende al contacto con otro carbón encendido. Y es que el poeta, cuando es poeta, devela los versos de otros poetas, guardados, tal vez, en algún rincón de la conciencia en espera de otro carbón encendido. Quizás por eso leer a Fernando es sentir a Miguel Hernández cuando su “pena tizna cuando estalla”. Leer a Fernando es entender a Kierkegaard en su “Diapsálmata” cuando al hablar del poeta dice que es “un hombre que oculta profundas penas en su corazón, pero cuyos labios están hechos de tal suerte que los gemidos y los gritos, al exhalarse, suenan como una hermosa música”. Leer a Fernando es ir *Sobre la huella* para barruntar sus *Fragmentos del habla*.

Yo siento, intuyo que leer a Fernando es leer... todo cuanto se ha escrito y está por escribirse.

A handwritten signature in black ink, consisting of a stylized initial 'H' followed by a long horizontal stroke that tapers to the right.



Evocando a Fernando

Antonio Martorell

Palabras en la despedida de duelo de Fernando Cros

Evocar a Fernando es invocarlo. Y él, fiel amigo que fue y que es, al evocarlo acude de inmediato.

Recién había yo cambiado de lugar un retrato al óleo que le hice hace ya veinte años. Tomé el retrato en mis manos y lo miré como la primera vez que nos vimos. Los ojos pintados reaccionaron de modo similar a cuando nos conocimos. Su ojo izquierdo me mira fija, aunque brevemente, mientras que el derecho mira hacia otro lugar, quizás hacia adentro, uno nunca sabe.

Esa rara combinación de agudeza y confrontación, a la vez que de retraimiento defensivo, de una reserva de intimidad, de un pudor infinito caracterizaba su mirada y persona.

Cuando nos conocimos en la década del sesenta, Fernando ya era un hombre viejo y siempre fue un niño. Amplio y bello testimonio de esa doble mirada son sus poemas y su acercamiento al arte que disfrutaba sentir y aprehender desde esa doble perspectiva: la de un tiempo eterno donde ahora reside y que siempre anheló, y la inmediatez del descubrimiento, el asombro y la aventura que suponen la mirada y la palabra que generan el corazón infantil de un anciano sabio.

No pretendo en esta corta aproximación a su persona, en este saludo, más que despedida, describir la devoción a su compañera de vida y obra, Deledda, y a sus hijos, Yuriel y Yarim y a sus compañeras, nietos, familiares y amigos y también a su patria difícil, que para él todos eran uno en la poesía y en la plástica: la familia extendida de sangre y espíritu.

Filosofaba mirando, pintaba escribiendo, musicalizaba cada palabra en ritmos y melodías que constituían el sentido de su decir. Tanto es así que cuando leía en voz alta sus poemas, marcaba cada verso musicalmente sin tomar en consideración el contenido completo que rebasaba la línea del verso.

Practicaba, hasta la extenuación, el arte de la conversación polémica descubridora de nuevas y conflictivas verdades. Fueron muchas las noches de nuestra juventud cuando después de una cena suculenta confeccionada con el arte del sabor y el saber de Deledda, servida como escultura policroma y olorosa sobre la mesa; el postre de palabras, el café y los licores del pensamiento cuestionador no nos permitían abandonar la mesa hasta que la luz del sol nos anunciaba el desayuno de esa otra realidad cotidiana que nos aguardaba al final de la noche.

Fernando practicaba la amistad con el mismo fervor que la poesía. Podemos aventurarnos a decir que su relación con el lenguaje era la de un camarada crítico que acaricia e indaga los orígenes y destino de cada sílaba, de cada matiz del color, cada desdoblamiento de la forma. Como un niño que desarma un juguete para volverlo a armar de otro modo, con una función desconocida, pero siempre lúdica. Las palabras eran sus amigas, sus compañeras de juego, y los amigos éramos palabras que en su presencia y con su provocación nos transformábamos en versos elocuentes, en oraciones melódicas.

Sus desacuerdos en las polémicas frecuentes eran sonoros y en apariencia irreconciliables, pero sabíamos que, pese a su vehemencia, anunciaban armonías futuras de duetos coloridos en fuga y contrapuntos inspirados. Su modo tan pausado de decir creaba en el interlocutor un suspenso digno de Alfred Hitchcock que nos dejaba desarmados ante el torrente verbal que se desataba cuando atinaba con la palabra justa y justiciera.

Los juicios que emitía entonces con voz sentenciosa guardaban siempre, con cierto disimulo, la duda razonable dispuesta a ser discutida en una futura apelación. Si la voz era pausada, su caminar lo era también con un leve bamboleo de barco, no ebrio, sino respetuoso de olas que marcan el ritmo del navegante. Así transitaba y transita todavía, me sospecho, entre la cresta florecida de una ola y el invitador abismo al que asoma palabras tras palabras, imagen tras imagen, idea tras vacío.

Cuán afortunados fuimos de navegar en semejante navío, de ser grumetes de tal capitán. No creo que llegará jamás a puerto porque me sospecho que ese nunca fue el destino deseado. Navegar sí, no vegar, no vagar, no llegar, siempre ir. En ese mar de ideas, en el océano de palabras, fluir de formas y colores, ritmos salitrosos y melodías marinas se mece el poeta,

duerme vela el filósofo, delira el artista.

Capitán, tú tienes ahora, más que nunca, la palabra.

11 de diciembre de 2010
La Playa de Ponce,
Puerto Rico

Antonio Martorell

Artista plástico puertorriqueño que se ha desempeñado como pintor, grabador, dibujante, ilustrador, escenógrafo y creador de instalaciones. Es uno de los más importantes artistas de la caligrafía en Puerto Rico. Escritor y conferenciante, ha publicado los siguientes libros: *La piel de la memoria*, *El libro dibujado*, *El dibujo librado* y *El Velorio de Antonio Martorell*. Ha sido actor teatral y mantenedor de programas de radio (“Probando con Rosa Luisa Márquez y Antonio Martorell”, en Radio Universidad) y televisión (“En la punta de la lengua”, en WIPR TV).

Nada sucede

Aquí está este pobre fanfarrón
pretendiendo lo imposible: etizado
el carbón de la palabra y soñando
con la lumbre. Deseario que ilumine
el hueco oscuro de la noche, la invisible
oscuridad que se oculta en los pliegues
de un silencio que se escapa y que adivino
Esa ausencia que se escapa y que adivino
en los restos de un celaje que en el aire
se disuelve: una sombra que se evade
y reclama lo que esconde; una sombra
que se olvida y no responde...

Fernando Cruz
21-5-07



Foto de la boda de Deledda y Fernando Cros, 31 de julio de 1966.

¿Existen las almas gemelas?

Deledda Cros

En memoria de Fernando Cros:
Celebrando nuestro encuentro
en los años sesenta, cuando ingresamos
a la Universidad de Puerto Rico, en Río Piedras.

¡Cuán afortunados somos todos los seres que compartimos esos años sesenta y nos conocimos! Esa fue la última generación de la Universidad de Puerto Rico que disfrutó de una educación encaminada al desarrollo humanístico para forjar a un “ser humano”. Era una educación a cargo de la concienciación de “¿quién soy?”, “¿para qué soy?”, que destacaba la importancia de “la identidad”.

Teníamos grandes maestros, como el profesor Héctor Estades, con su riqueza de conocimientos y constantes cuestionamientos que motivaban la curiosidad e interés de sus estudiantes y los llevaban a pensar y a tener amor por la lectura y el conocimiento. Y la profesora doña Carmen Rivera de Alvarado, con su gran inteligencia y respeto para con el ser humano y sus diferencias, y muchos otros maestros del saber, que ejercían su oficio con verdadero sentido de responsabilidad y respeto ante los conocimientos como herramientas de vida.

En las clases era común que los profesores propiciaran la reflexión y participación de los estudiantes dando su opinión sobre los temas que se trataban. Este diálogo se extendía más allá de los salones, y así los estudiantes se fueron conociendo y establecieron círculos de amigos que se reunían fuera de la universidad. En las actividades, siempre prevalecían las reflexiones inteligentes sobre temas de todo tipo de disciplina e interés. Con el tiempo, cada individuo fue definiendo su profesión y su vida. Pero siempre quedamos influidos por una visión holística, donde los conocimientos interactúan y se enriquecen unos con otros.

Con mi llegada a la Universidad de Puerto Rico en 1961 doy gracias a Dios por haberme encontrado con mi *alma gemela*. Como bien dijo Fernando, y quedó impreso en nuestra invitación del día de nuestra boda, “Ya somos uno, una sola hoja de higuera”.

Cuando apenas ingresé a la universidad en agosto de 1961 fui a Estudios Generales con una amiga a seleccionar los cursos básicos y hacer la matrícula. Como llegamos antes de la hora indicada, decidimos sentarnos en un banco de la rotonda frente a la Torre de la Universidad. Mientras hablaba con mi amiga vi a Fernando, por primera vez, cuando él iba caminando por la acera frente a la torre. Creo que me llamó la atención la forma pausada de su caminar, mirando hacia el suelo y le dije a mi amiga: “¿Ves aquel muchacho vestido de negro que

tiene barba y pelo largo?, con ese muchacho yo me voy a casar”. Ella me preguntó: “¿Pero tú lo conoces?” Y yo le contesté: “No, pero con esa persona yo me voy a casar”. Un año después, en la Facultad de Ciencias Sociales donde ambos estudiábamos, Fernando, Ciencias Políticas y yo, Sociología, nos presentó una amiga común. En una ocasión en que él estacionó su carro frente a la Facultad, nos vio sentadas en un banco mientras hablábamos y cuando me retiré, le preguntó a ella quién era yo y le pidió que nos presentara. Subieron al tercer piso de la biblioteca donde yo me encontraba y ella nos presentó y se retiró. Él me invitó a tomar un café en el quiosco de don Celso, y le dije que yo no tomaba café y él con una sonrisa comedida me dijo: “Sí, pero tomas jugo de china natural”. Yo sentí que me estaba enviando un mensaje con doble sentido *-de que él ya me conocía-*; lo miré fijamente y le dije que un jugo de china, sí. Luego comenzamos a platicar. Para entonces, ya él no tenía barba y su pelo era muy corto. Ya le había comentado a mi hermana Hainán que había un muchacho en la Facultad que creía que era mayor, pero que se lo iba a enseñar para ver si ella lo conocía.

Cuando él regresó con su café y el jugo de china, se acercó a la banca donde yo estaba sentada y me entregó el jugo; en ese preciso momento, yo recibí un “flash de luz” y vi como una foto con la imagen del muchacho que un año antes yo había visto caminando frente a la torre; entonces comencé a temblar. Seguido le pregunté: “¿Por casualidad tú antes tenías barba y pelo largo?” Y él sacó una foto de su cartera y me la mostró, en la que él aparecía vestido de negro, con barba y pelo largo, como yo lo había visto la primera vez, un año antes frente a la torre. Estuvimos hablando un rato, pero luego él se marchó porque tenía clase.

Esa tarde, antes de irse, me preguntó dónde yo iba a estar, y le dije que tenía que regresarme de nuevo a la biblioteca a estudiar y esperar a que mi hermana terminara de trabajar para marcharnos a casa. Él me

preguntó si era inconveniente que él nos llevara en su carro. Le dije que no y cuando terminó fue por nosotras a la biblioteca y nos llevó a casa. Antes de bajarme del carro, me preguntó si yo tenía teléfono y que si él me podía llamar al llegar a su casa. Esa noche, una de mis hermanas me buscó en la terraza de mi casa para comunicarme que tenía una llamada telefónica, y era él. Estuvimos largo rato hablando. Pero al finalizar me preguntó qué hora iba a tener libre al día siguiente.

Recuerdo que un día después, cuando me encontraba sentada sobre el césped verde, debajo de un árbol, frente al Museo de Arte, Antropología e Historia de la universidad, mientras dibujaba en un cuaderno de arte, Fernando se acercó por mi espalda silenciosamente, con la curiosidad de descubrir qué hacía yo.... y con el asombro en su boca dijo: “¿Eres una artista! Déjame ver.” Y al ojear el cuaderno de dibujos comentó “¿Eres artista de verdad!” Y yo le pregunté: “¿Y tú qué eres?” Y él me contestó: “Yo soy poeta” y me mostró una libreta con un poema titulado “La verdad se escapa”. Cuando lo leí, me quedé en un gran silencio porque el poema era de gran reflexión filosófica y lirismo poético, con muy buen estilo de escritura. ¡Era un buen poeta!

Cros siempre cultivó la actividad poética como su prioridad; y su poesía alcanzó innumerables premios y reconocimientos, tanto en Puerto Rico como a nivel internacional. Publicó cinco libros: *Crónica del hombre solo*, *Fragmentos del habla*, *Sobre la huella*, *Signos* y *Aforismos de la lentitud*. En el año 2000, Fernando formó parte del jurado del concurso de Poesía Joven, del periódico *El Nuevo Día*, San Juan, Puerto Rico.

A partir de nuestra presentación, mientras estudiábamos, Fernando no dejó pasar un día sin planear compartir conmigo el siguiente. Nuestros encuentros eran para él como una frase que escribió

en uno de sus poemas: “un oráculo de preguntas que produce enigmas”.

Esto me lleva a recordar la entrevista “Fernando Cros: una poética de la inminencia”, que Eugenio García Cuevas le hace a Fernando en “Registro de Escritura” en *Diálogos* (Universidad de Puerto Rico, diciembre-enero 2004-05), donde le pregunta: “¿Cómo nace tu interés por la escritura?” y Fernando contesta: “Mi interés en la escritura surge y crece en la medida en que se vuelve cada vez más problemática mi percepción de lo que entendemos como el ‘mundo real’”.

Desde un principio, cuando conversábamos, Fernando me hacía toda clase de preguntas sobre aspectos de la vida y escuchaba mis reflexiones con gran atención. En una ocasión me comenta: “*Yo nunca había conocido a una persona que explique las cosas con tal claridad y sencillez como tú.*” Y yo le contesté: “Es un don que Dios puso en mí al nacer para ver más allá de la realidad”.

Simultáneamente con sus estudios en Ciencias Políticas, Fernando comienza a tomar clases electivas de filosofía y finalmente cumple con los requisitos de los dos programas a nivel de licenciatura (1961-1965). Así como yo hago la licenciatura en Sociología y Artes Plásticas.

Al completar estos estudios, el Hospital de Psiquiatría y la Escuela de Medicina comienzan una nueva especialidad en Salud Mental en Puerto Rico y deciden seleccionar a cinco estudiantes graduados de diferentes programas del Bachillerato. Del programa de Sociología me seleccionaron a mí, a la vez que me otorgaron una beca por un año para hacer una especialidad en Salud mental (1966) en el Hospital de Psiquiatría, bajo la dirección del Dr. Juan Rosselló y la Dra. Alicia de Diego. Los profesores del programa eran psiquiatras y psicólogos. El contenido curricular versaba sobre el conocimiento de las

diferentes enfermedades mentales, y su diagnóstico y tratamiento, haciendo énfasis en terapias preventivas. Se utilizaban los casos de los pacientes que acudían a la Clínica Externa, donde se ofrecía servicio ambulatorio. Como era la década de los años sesenta, se estudiaban también casos del Programa de Drogadicción del Hospital de Psiquiatría a cargo del Dr. Efrén Ramírez, donde teníamos que preparar los perfiles de los usuarios, entre otras tareas.

Durante este año, Fernando comienza sus estudios de posgrado en Filosofía y Letras en la Universidad de Puerto Rico y tiene como profesores a los destacados doctores don Pepe Lázaro y José Echevarría. Cuando yo terminé mi especialidad en Salud Mental, el 30 de julio de 1966, Fernando y yo nos casamos y unos días después nos marchamos para Barcelona, España: él a continuar estudios doctorales en Filosofía y Letras en la Universidad Autónoma de Barcelona, y yo a estudiar Arte en la Escuela de Arte y Diseño Massana (que seguía el modelo de enseñanza de la Bauhaus de Alemania).

En ese momento, los tratados de estudio a nivel doctoral entre la Universidad de Barcelona y la Universidad de Puerto Rico estaban interrumpidos y Fernando no pudo realizar estudios doctorales en Filosofía como era su interés. Mientras se resolvía este asunto, se dedicó a tomar los requisitos en idiomas e Historia del Arte. Pero al cabo de dos años, decidimos regresar a Puerto Rico porque yo quedé embarazada y queríamos que nuestro hijo naciera y se educara en nuestro País.

Cuando llegamos a San Juan, Fernando comenzó a trabajar en la Autoridad de Acueductos y Alcantarillados como “Analista de Sistemas”. Se le encomendó hacer una investigación de “Estudio de eficiencia en el funcionamiento administrativo”, encaminado a implantar recortes presupuestarios en la agencia. Una vez terminó la investigación, hicimos

un viaje a la Ciudad de México en el verano de 1969. Y durante este viaje, mientras nos encontrábamos sentados en una banca en el campus de la Universidad Nacional Autónoma de México, Fernando me comentó que le gustaría estudiar en esa universidad, ya que allí había un profesor de Estética en Filosofía, llamado Ramón Xirau; que había leído uno de los libros de ese profesor, sobre la poesía de Octavio Paz; y que le había gustado mucho lo que decía y cómo lo decía. Puesto que ya éramos una familia con dos hijos, le dije que lo hiciéramos dentro de unos años y cuando regresamos a Puerto Rico nos dedicamos a ahorrar e investigar becas y préstamos estudiantiles para poder trasladarnos a la UNAM.

Mientras Fernando trabajaba en la Autoridad de Acueductos y Alcantarillados, yo abrí en casa el “Jardín Infantil de Orientación Artística”, que atendía a niños desde dos años y medio hasta cinco años y que, finalmente, desembocó en la adquisición de un local propio para la “Escuela de Desarrollo Creativo”, donde se implementó un programa de innovación educativa como “alternativa a la educación tradicional en Puerto Rico”, que ofrecía educación individual por niveles de aprovechamiento a través del arte, con un programa de educación a nivel elemental. Durante los primeros cinco años de su fundación, tanto los fundamentos teóricos como la conceptualización metodológica de la enseñanza y la dirección de la escuela, estuvieron a mi cargo, con el apoyo de una Directiva de Padres que cooperaban como recursos en otras funciones administrativas. Finalmente, en diciembre de 1975, Fernando, los niños y yo nos trasladamos a México a estudiar. Una de las madres de la escuela, Rita Rodríguez, quedó a cargo de la dirección de la escuela por otros cinco años, hasta que decidió trasladarse a vivir a México y se procedió al cierre de la institución.

Cuando llegamos a México, la UNAM era un centro de cultura muy rico e importante ya que contaba

con gran parte de los intelectuales y escritores latinoamericanos y europeos que migraban de sus países por asuntos políticos y se refugiaban en México enriqueciendo su ambiente cultural y educativo. Algunos de ellos se quedaron definitivamente a vivir en México, incorporándose al profesorado. Por la universidad pasaba una gran parte de las representaciones artísticas que venían del extranjero: baile contemporáneo, conciertos de música, lectura de poesía y exposiciones de arte. Era el momento del “boom” de los escritores latinoamericanos, y la publicación y presentación de sus libros en las diferentes casas editoras mexicanas, sus conferencias o charlas sobre diferentes temas de su creación, facilitaban su exposición. El contacto directo de ellos con el público y el mundo intelectual en general, creaba un ambiente de intercambio cultural y un rico diálogo latinoamericano.

Con nuestra llegada a México, Fernando se matriculó en el posgrado de Filosofía y Letras y en los Seminarios de Estética que impartía don Ramón Xirau. La universidad le otorgó una beca de formación académica por un año, que se le daba a estudiantes destacados en vías a ser reclutados por la institución. Desde un principio, don Ramón y Fernando establecieron una gran amistad. Ambos eran poetas de ascendencia catalana, filósofos y amantes del pensar, del arte y la escritura. Luego don Ramón fue su asesor de tesis de maestría. Fernando hizo una investigación sobre la obra *Libertad bajo palabra*, de Octavio Paz. Cuando don Ramón la leyó, le gustó mucho y le dijo: “¿Por qué no vas a conocerlo? Yo te consigo una cita para que vayas y hables con él”. Y así lo hizo.

Octavio Paz lo recibió muy amablemente en su casa del Paseo de la Reforma, frente al *Ángel de la Independencia*. Estuvieron hablando sobre la poesía nicaragüense y algunos poetas y amigos comunes. Posteriormente se vieron en varias ocasiones. Y antes

de regresar a Puerto Rico, Fernando lo visitó y le llevó una primera edición del libro *Libertad bajo palabra* para que se la firmara. Cuando Paz la vio se emocionó y le comentó que él no tenía ninguna de sus primeras ediciones porque cuando se divorció de su primera esposa, ella se quedó con todas.

Mientras tanto, yo hice la maestría en Sociología, también en la UNAM y luego de Arte en la Escuela de Artes Plásticas de San Carlos. Simultáneamente, trabajo en mi taller pintando, dibujando y haciendo tapices en textil; presento exposiciones individuales en México y Puerto Rico, y participo en exposiciones colectivas internacionales.

El 28 de octubre de 1982, Fernando obtiene el grado de maestría en Filosofía y prosigue sus estudios para obtener el doctorado en Filosofía y Letras. Ese mismo año, la Universidad Autónoma de Chapingo en México lo contrata para trabajar como editor y para ser parte del Consejo de Redacción de varias revistas en la Dirección de Difusión Cultural de esa Universidad. Funda la revista *Torre de Papel* y elabora dos nuevas colecciones de libros de poesía: *Poesía reunida* y *Poesía joven*. Allí permaneció trabajando hasta que finalmente regresa a Puerto Rico.

A mí, el Instituto de Cultura Puertorriqueña me dio una beca por un año (1987) para terminar la maestría en Artes en la Escuela de San Carlos, Ciudad de México. Una semana antes de presentar el examen de grado y defensa de la tesis, me llamaron por teléfono de la Presidencia de la UPR para que me regresara inmediatamente a Puerto Rico porque me necesitaban para trabajar en el Departamento de Educación, en un proyecto nuevo de “Reforma Educativa y el desarrollo de talentos”. Así que una vez me entregaron el diploma de maestría en Arte, me regresé junto a mis dos hijos, Yuriel y Yarim, a Puerto Rico, y Fernando permaneció en México, en casa de unos amigos, mientras terminaba la tesis doctoral y la presentaba.

Finalmente, Fernando, no podía vivir sin nosotros en México y decidió regresar a Puerto Rico, habiendo cumplido con todos los requisitos del programa de clases a nivel doctoral en Filosofía y Letras-Estética, equivalente al título de Pasante de Doctor, y con 24 créditos adicionales en Letras, con un promedio total de 10 (A).

Cuando Cros llegó a Puerto Rico (1988) comenzó a trabajar a tiempo completo en el Centro de Investigaciones e Innovaciones Educativas del Consejo General de Educación, proyecto nuevo de la Presidencia de la UPR, que lo contrata para hacer el diseño investigativo y selección de entrevistas claves relacionadas con el desarrollo histórico de los proyectos de innovación educativa en Puerto Rico. Fernando comenzó entrevistando a figuras claves relacionadas con el proyecto educativo de la DIVECO y el desarrollo de la comunidad: Jack Delano, Carmen Isales, Raúl Muñoz y, finalmente, don Ángel Quintero Alfaro, Secretario de Educación de Puerto Rico (1965-68) y autor del proyecto innovador de Escuelas Modelos. El material obtenido luego formó parte de los dos primeros números de la revista *Investigaciones en Acción*, del Centro de Investigaciones e Innovaciones Educativas, que finalmente se publicó en 1992-93, bajo la dirección editorial de Lydia Milagros González, conservando el escrito “Editorial”, anteriormente redactado por Cros.

Posteriormente, en 1989, Fernando se incorporó a la enseñanza a tiempo completo en el Departamento de Español en la Universidad Interamericana de Puerto Rico (UI), Recinto Metropolitano. En el 1996 ingresó al Depto. de Humanidades de la Facultad de Estudios Generales de la UPR en Río Piedras. Por las noches enseñaba en la UI; primero en Ciencias y Profesiones de la Conducta y luego en la Facultad de Estudios Humanísticos, en el Programa de Filosofía, hasta el final de sus días, cuando se encontraba trabajando la tesis doctoral sobre “La dimensión erótica en la

poesía de Miguel Hernández”, en el Departamento de Estudios Hispánicos, Universidad de Puerto Rico.

Siempre se vio atraído por el arte y mientras yo pintaba, él se sentaba a observarme trabajar y se asombraba ante la magia que permitía develar las formas mediante el proceso de la creación meticulosa y disciplinada. Las preguntas inteligentes durante todo el proceso de observación no se hacían esperar. Esta curiosidad la enriquecía con la lectura de libros sobre arte, en especial relacionados con la estética filosófica, la semiótica del arte y sus diferentes periodos históricos.

Es así como se origina su práctica en la crítica de arte, que finalmente lo lleva a destacarse como uno de los críticos más agudos de la semiótica del arte en Puerto Rico.

El Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico lo contrata, bajo la dirección de la Dra. Somoza, como crítico de arte y curador. También forma parte del Comité Asesor del Museo, dicta conferencias y es miembro del jurado de selección y premiación del IV Certamen de Artes Plásticas (2000). En varias ocasiones representa al Museo de Arte Contemporáneo fuera de Puerto Rico. Como curador, tenía que coordinar con los artistas las temáticas de las muestras y seleccionar las obras que se iban a presentar, así como escribir los ensayos críticos sobre las obras para incluirse en los catálogos o libros.

En el Instituto de Cultura Puertorriqueña fue miembro del Comité Organizador de la XXIII Bial Latinoamericana y del Caribe del Grabado 2001 - San Juan, Puerto Rico.

En los cuarenta y nueve años de vida que Fernando y yo compartimos, siempre sentimos una gran afinidad, amor y admiración mutua. Fuimos apoyo y complemento de uno para con el otro, lo que nos permitió alcanzar una vida plena de trabajo y disciplina productiva, que disfrutamos, y nos llevó a

ser muy felices y exitosos en nuestro desarrollo tanto personal como profesional. Forjamos una hermosa familia con nuestros dos hijos, Yuriel, Yarim y sus esposas, y luego llegaron los cuatro nietos que traen mayor alegría a nuestra vida.

La vida es breve y hay que aprovechar el tiempo. Mientras más estudias y trabajas, se te multiplican las herramientas de vida que te llevan a ser creativo y exitoso en tu producción, siendo esta la mejor aportación a la humanidad: tu huella. No es fácil, como bien menciona Fernando en la página 40 de su libro *Sobre la huella*, a través del pensamiento de Paul Ricoeur:

*Hay que aceptar que en nuestras historias vitales
existen fragmentos indescifrables,
de ciertos daños sufridos u ocasionados
que son irrecuperables.*

Pero también debemos recordar al filósofo griego Epicuro cuando propuso en sus escritos “una sabiduría de vida caracterizada por el optimismo y la admiración ante la existencia del mundo y el hombre”. Y como dijo Cros: “El poeta como el artista, en tiempos de crisis, indagan mundos alternos que nos sirven como instrumento de consolación”.

El arte, en su esencia, es expresión de la subjetividad del ser humano, canto luminoso espiritual que se dirige hacia el descubrimiento del creador de la palabra poética. Podemos pensar que tanto la labor del poeta como la del artista son muy importantes porque sirven como intermediarios entre el hombre y la divinidad. Tanto el poeta como el artista nacen. “Es un don que otorga Dios al nacer”. Ambos tienen una gran responsabilidad y compromiso con el desarrollo de la humanidad.

Fernando Cros es un poeta por vocación, nacido en una isla. Por ello, en su libro *Fragmentos del habla*, su constante evocación del agua representa una fuerza

protagónica como una gran metáfora de un principio estético infinito. Al ser el agua la creadora de formas, se constituye para Cros en una especie de alegoría de la creación poética como acto cósmico.

En su hermoso poema que aparece en la página 15 del libro *Fragmentos del habla*, Cros nos pinta con sus palabras descriptivas *Cuatro momentos del mar*.

I

La plata se vuelve oro y el amarillo crece hasta cubrirlo todo. El sol se abre en el horizonte como naranja madura; alumbra la superficie de las aguas dormidas con su mirada caliente. Las olas se despezan; el mar se enjoya de nuevo como esmeraldas y azules. El agua ya no es negrura, está repartiendo luces, mientras sube la marea y las madréporas cantan para anunciar el alba que, entre esos timbres de brillo y redondos resplandores, inicia su caminata.

II

Cae la luz en el vaso rocoso que sostiene la bahía. Sus rayos en abanico cosen como agujas finas el tejido azul y blanco, al calor del intenso mediodía. Luz, claridad y blancura rodeando cada cuerpo, hasta borrar su presencia en un aura de vapores, en un resplandor profundo de intensidad amarilla. El furor de las olas alimenta los incendios que inundan la superficie con brillantez derretida, junto al bochorno del viento ante el dominio del fuego y el poder de la ceniza.

III

Entre la luz y la sombra se vuelve a anunciar la noche en el techo del cielo y en el suelo de las aguas. Son como dos espejos que reflejan los incendios que uno y otro soñara: el fuego latiendo arriba --con sus rojos y naranjas-- abajo, el rebote inquieto de brillantes resolanas, en la liquidez perpetua que lleva la llamarada. Las luces, revueltas en torbellinos, pintando en el horizonte muros enrojecidos y fuentes de lumbre viva

para bautizar las olas antes de que se cubran con el telón de la noche, en su oscuridad cerrada.

IV

Bajo esa oquedad plateada que corre desde la playa, hasta donde se marca la suave arruga del alba; el mar y su noche oscura descubren el parpadeo y la intensidad de su propio brillo.

Si lo vemos desde arriba --parados en una roca, en un puente de madera, sobre un muro de corales-- se nos presenta tranquilo como un rumor de cristales, en un reflejo de espejos que se cuele desde el fondo, entre el batir de las olas y el ramalazo de sales.

Pero hay un giro secreto, un movimiento callado en la oscuridad del aire que se desplaza en silencio con sus vapores de yodo, que lo enmascara y lo ofrece como una luz perseguida por la terquedad del brillo en el gotear de la sombra.

Unos días antes de su partida de este mundo (5 de diciembre de 2010), cuando Fernando se encontraba sentado en su butaca en nuestro dormitorio, con su mirada fija en el techo y su rostro muy pensativo, le pregunté: “Papa, ¿qué estás pensando?” Y él me contestó: “¡Qué afortunado he sido en la vida, al haberte encontrado! ¡Qué hubiera sido mi vida sin ti!” Yo me le acerqué y nos dimos un beso. Y él me dijo: “Te quiero mucho”. Y yo le dije: “Yo también a ti.”

Deledda Cros

Educadora, artista plástica y crítica de arte. Tiene una maestría en Sociología y Arte de la Escuela de San Carlos y en la Universidad Autónoma de México. Estudió Diseño en la Escuela Massana, en la ciudad de Barcelona. También es especialista en Salud Mental. Fue profesora de Sociología y Arte en la Universidad Interamericana, recinto Metropolitano y en la Universidad de Puerto Rico en Cayey. Fundó y dirigió la Escuela de Desarrollo Creativo. Ha participado en exposiciones individuales y colectivas en Puerto Rico, México, Cuba, los Estados Unidos, España y en los Emiratos Árabes. Su labor como diseñadora aparece en diversos libros y revistas.



Discurso en honor al Boquio, Cementerio de Carolina, 2003.

Diez preguntas a Fernando Cros

José Luis Vega

Como un viejo maestro sumo, como un pesado olmeca, según él mismo reconoce en unos versos de ironía memorable, Fernando Cros pasa por la vida entre poemas, cuadros, textos filosóficos y delicias gastronómicas; siempre con algún proyecto cultural que marcha mucho más rápido que su persona; siempre con una oferta de conversación amena que desafía el tono bajo y lento de su voz, como una mole de vida que a veces habla de la muerte. Fernando Cros ha escrito mucho y ha publicado poco. Por eso un libro suyo me regocija. “El texto poético -ha dicho Fernando- parece un oráculo: genera preguntas y produce enigmas.” He aquí algunas.

1. ¿Tu libro, *Crónica del hombre solo*, que acaba de salir en la “Colección Aquí y Ahora”, de la Editorial de la Universidad de Puerto Rico y cuyos poemas están rigurosamente fechados entre los años de 1966 y 1996, ¿cómo se ubica, qué significa en el contexto de tu producción poética en general, que, en términos de poemarios publicados, ha sido relativamente parca?

F. C. Como libro este es el primero publicado; antes de escribir *Crónica del hombre solo* había escrito *Cuadernos del mar*, que espero poder publicar el próximo mes de enero. Con anterioridad a estos dos, había escrito *Cinco poemas involuntarios*, que ganó el Premio Nacional Efraín Huerta en México, 1982, y *Estudio y reflexión de soledad*, que si no recuerdo mal, llegó a ser finalista en un concurso internacional de poesía que convocó en 1975 la revista *Ventana*, que tú dirigías tan efectiva y eficazmente. También existe una primera colección de poemas titulada *Gérmenes*, libro en el que hay trabajos escritos durante la segunda mitad de la década del 60, y que obtuvo un accésit, en aquellos concursos que convocaba el Ateneo Puertorriqueño, 1969, para la época de la Navidad.

¿Por qué no me animé a publicar ninguno de ellos? Quizá, por desidia y porque no me gustan las ediciones de autor.

Ahora tengo tres nuevos grupos de textos que he titulado *Fragmentos del habla, del agua y Estudios sobre la luz*; estos sí pienso sacarlos, uno cada año, después que haya publicado *Cuadernos del mar*.

En lo que se refiere a *Crónica del hombre solo* (1997), para contestar a tu pregunta, no todos los poemas están fechados; los que carecen de fecha al pie, pertenecen a ese largo periodo de formación que va desde los años 60 hasta la década de los 80, (vid. “Recuerdo Negro”, “Te has vuelto atrás”, “In memoria”, “Impresiones sobre la guerra”, “Cabeza olmeca”, “El poema del ahorcado”, “Nota filosófica sobre la diferencia”, “El hombre solo”, “Mi pequeña muerte”, “Frase número uno”, “Frase número dos”).

Los incluí junto a los poemas fechados, escritos en los años 1995 y 1996, para probarme que existe un hilo de continuidad en mi escritura, desde que comencé a trabajar textos que deseaba fueran reconocidos como poemas, hasta los que escribo ahora.

2. Advierto en tu libro, como en tantos libros de nuestra época, una tendencia de la palabra a ocupar un papel protagónico, una inclinación a eso que los críticos suelen designar metaescritura. ¿Qué significa esta reflexividad de la palabra, en tu caso particular?

F. C. Yo me considero un poeta de palabras, más que de sentimientos. Deja explicarme: creo que el lenguaje es un recuerdo que puede aludir a los sentimientos, a las experiencias del pasado “retenidas” por la memoria, a los deseos y a las obsesiones que todo el mundo lleva dentro, pero nunca es eso que sufrimos, pensamos, miramos o deseamos, porque el lenguaje es un conjunto de signos abstractos y arbitrarios que nos “sirven” de una manera muy inexacta, como herramienta o como emblema; aunque esto no quiere decir que el poema no provoque emociones en el lector, pero esas emociones no son las mías, son las del lector; mis emociones están antes del lenguaje y el poema no puede

describirlas, porque es incapaz de transmitir las de la manera en que las sentí o las experimenté.

Esta limitación es para los escritores románticos o neorrománticos una pesadilla: no poder expresar. Para mí, la poesía no constituye un problema, porque el poema lo concibo como una realidad lingüística, como una construcción a partir de los valores desplegados por la lengua en su desarrollo histórico y nunca como el retrato de una conciencia o de una subjetividad autobiográfica.

Hay por otro lado, dos presencias superimpuestas en el libro: la autoral y otra que puede caracterizarse como actoral; es cierto que yo soy el productor del texto, pero quien habla o se expresa en los poemas es un personaje inventado por mí, que utiliza algo de mi experiencia biográfica, aunque esta se encuentre alterada, deformada y recompuesta por las exigencias que surgen del propio texto, por la adecuación de mi deseo al tratar de producir una elegía frente a las exigencias propias del género.

3. Noto en tu escritura una tensión entre las formas conversacionales y las formas métricas disimuladas; por ejemplo, el primer poema del libro, titulado “La palabra herida”, aparece visualmente dispuesto como una prosa poética, pero está escrito en unidades hexasilábicas: “Aquí está la letra / pegada a la página / que es solo el fragmento / de una historia atada / al libro y la vida / y aquí están mis ojos / fijando su luz / pobre y temblorosa...”

Otro ejemplo, en el poema “Los vendedores de mantas de Oaxaca” -uno de los mejores del libro, a mi juicio- de pronto abandonas el ritmo conversacional y el poema continúa hasta el final en unidades tetrasilábicas que recuerdan el “Nocturno” de José

Asunción Silva: “porque vienen / de otro orden / y proyectan / otra sombra...” etc. Te pregunto, ¿qué función desempeña, qué valor consciente, si alguno, le asignas a este fenómeno rítmico en tu escritura poética?

F.C. Esta es una época llena de impurezas; la visión holística del conocimiento, el mundo de las formas puras y estructuras del pensamiento geométrico, las artes como expresiones dentro de unas normativas estéticas fijas, todo ha ido al mismo basurero; lo único que sigue siendo sistemático es el descrédito de todos los sistemas, sean estos políticos, económicos, artísticos o epistemológicos.

Frente a este cuadro limitado, siempre dinámico e incompleto de la realidad, lo único que queda es trabajar con la mezcla y el fragmento; esto también se aplica a los patrones métricos, donde la regularidad se altera y/o coexisten con la irregularidad de una manera aproximada a la mezcla y la diversidad que podríamos encontrar en los ambientes físico-naturales.

También sería posible afirmar que la reiteración de unas combinaciones métricas podría responder a necesidades de orden expresivo, que persiguen aumentar los valores dramáticos del poema o, sin que esto último excluya lo anterior, que correspondiera a diferentes momentos y necesidades del ritmo concebido, a la manera de Charles Olson, “como variaciones de la respiración y de las pulsaciones cardiovasculares.”

4. Advierto en tus poemas otra tensión entre dos contenidos semánticos, la palabra y el silencio; a veces hablas (quiero decir escribes) para afirmar que sería mejor callar; ¿podrías comentar sobre esta aparente contradicción?

F.C. Aquí también tendría que contestar la pregunta utilizando un abanico de respuestas que se complementan.

Primera consideración: El silencio es una condición necesaria para que pueda manifestarse el sentido. Hay un tipo de silencio antes de la palabra que es cualitativamente diferente al que existe después de que esta ha sido pronunciada o escrita por el que la produce y oída o leída, por el que la recibe.

Segunda consideración: Ese “mensaje” queda muy lejos de lo que ha sido la intensión de su autor o emisor; no creo que exista una correspondencia, de uno como a uno, entre lo que alguien desea comunicar y lo que el receptor consigue descifrar.

Me parece que hay un hiato entre el mensaje y la recepción, y que, en gran parte, es debido a la naturaleza de la lengua, a sus características y particularidades morfosintácticas, al tipo de paradigma que la ha ido conformando históricamente. Por otro lado, el lenguaje, como todos sabemos, es un conjunto de símbolos que no retrata sino que señala hacia aquello que origina el mensaje, pero que, desgraciadamente la lengua solo puede estructurar en términos lingüísticos, que no son idénticos a las pulsiones, las urgencias, las reacciones sensoriales y/o bioquímicas que movilizan a un sujeto que dispara ese reactivo semiótico-literario, desplegando una compleja red de estrategias, que luchan por abrir una vía de comunicación entre el escritor y el lector.

A partir de ese conflicto es que surge la contradicción entre el silencio y la palabra, entre la imposibilidad de encontrar “la palabra justa” y tener que adoptar un discurso poético

que posee valores de comunicación mucho menos ambiciosos, que son en unas ocasiones, aproximativos y en otras, soluciones ambiguas y/o autorreferentes que poseen un alto índice de dificultad comunicativa. De todos modos, el lenguaje es, hoy por hoy, nuestro último horizonte; es nuestra cárcel, pero también nuestra única vía de tránsito, en un mundo entendido como laberinto.

5. Sé por experiencia propia que valoras mucho la amistad y la conversación. Ahora bien, el título del libro, *Crónica del hombre solo*, ¿cómo debe interpretarse: como la confesión de una experiencia personal, según parece sugerirlo el poema “El hombre solo”; como una posición filosófica de raíz existencialista, según parece sugerirlo también el mismo poema? ¿Cómo responderías al comentario crítico (hipotético) de que el motivo de la soledad ha sido demasiado frecuentado por la poesía lírica?

F.C. Me parece que la mayor parte de los poemas que componen el libro no son compatibles con esa dimensión agónica, propia del existencialismo. Quizás, como tú bien señalas, el poema titulado “El hombre solo” conserve algo de esa corriente ético-filosófica, pero el texto fue escrito a finales de los años sesenta y publicado, en su primera versión, a mediados de los setenta en el periódico *Claridad*, cuando la página literaria era responsabilidad del poeta Edwin Reyes.

En esa época de los 60, en la Facultad de Humanidades de la Universidad de Puerto Rico, había una influencia unamuniana y orteguiana relativamente fuerte, junto a los ramalazos de un Kierkegaard bastante difuso; también influían las doctrinas marxistas-humanistas de J. P. Sartre y la concepción ética sobre el hombre rebelde, de Albert Camus. Ese gran “cocktail-ideológico” pudo gravitar sobre el

poema y modelar algunos de sus acentos, pero la mayor parte de los textos de este libro -los que escribí entre 1995 y 1996- parte de una actitud no agonista de la existencia, que coinciden con aquel apotegma de Adorno: “Ohne Angst zu leben.” (Vivir sin angustia). Además habría que destacar que el poeta es para mí, una entidad que tiene la capacidad de enmascararse; es, en buena medida, un simulador; un sujeto que posee una gran habilidad para adoptar sentimientos, emociones y puntos de vista que le son total o parcialmente ajenos y que puede imprimirles una apariencia de verosimilitud en el texto, a través del discurso poético.

6. Tú, que generacionalmente viviste la juventud de los poetas de *Guajana* en la década del sesenta, trabajaste junto a los de *Ventana* en los años setenta, te exiliaste en México por varios años y ahora colaboras con la revista ponceña *A propósito*, ¿cómo o dónde te ubicas (o te desubicas) en la poesía puertorriqueña contemporánea?

F.C. Eso de las generaciones, me parece que no es solo una coincidencia en la manera de enfrentarse al poema, ni en el hecho de compartir un mismo perfil ideológico o de ser parte de un mismo periodo histórico; es algo más sencillo y perdurable que poseer una misma formación y, en consecuencia, para mantener unos puntos de vista afines; hay que frecuentarse, llegar a los mismos bares, ver las mismas películas, oír la misma música, conocer y disfrutar de los mismos barrios, para poder afirmar, con cierta propiedad, que uno pertenece a un determinado grupo generacional.

Recientemente, leí un artículo escrito por los poetas Jan Martínez y Néstor Barreto, donde se refieren a una serie de rasgos que definieron el comportamiento poético y de grupo de la

generación de *Guajana* y de *Ventana*, entre otras revistas literarias publicadas durante la década del sesenta y del setenta. No me reconocí en ninguno de ellos.

En el caso de *Guajana*, puede decirse que somos contemporáneos, ya que ingresamos a la Universidad de Puerto Rico en 1961. Algunos de los poetas del grupo *Guajana* se conocían desde los años de escuela superior y ya tenían la idea de formar una revista para unos textos de los que, presumo, se sentían satisfechos; yo, en cambio, siempre estaba irritado por el resultado de mi práctica protoliteraria, a pesar de que en 1959 ya había publicado una nota sobre la poesía de Luis Palés Matos, en una revista hecha por algunos exalumnos de la Academia del Sagrado Corazón, que habíamos “bautizado” con el nombre de *Controversia*, y de haber escrito un ensayo titulado “Carta al Quijote”, donde me quejaba irónicamente de los “excesos” de la novela, en un lenguaje que trataba de imitar el castellano del siglo 17, y que me valió el premio del concurso literario de 1962, auspiciado por el Consejo de Estudiantes de Estudios Generales, dirigido a los alumnos de primer ingreso.

Con *Ventana* no tuve ningún contacto durante su primera etapa; fue poco después de haberse iniciado la segunda época de la revista, que sometí un poemario, *Estudio y reflexión de soledad*, al Concurso Internacional de Poesía, que la dirección de *Ventana* convocó para el año 1975. Después, creo que lo único que publiqué fueron unos dibujos, que sirvieron como portada y como apoyos visuales a las páginas interiores, en uno de los números posteriores, el dedicado a presentar una selección de los trabajos premiados en el concurso.

En cuanto a la revista *A propósito*, me uní al grupo de redacción, compuesto por Beatriz Navia y Orlando Planchart, a partir del segundo número; de los cinco que llevamos haciendo juntos, solo en una ocasión publiqué tres o cuatro poemas; las demás colaboraciones han sido ensayos sobre pintura o literatura, aparte de una entrevista que le hice al novelista chileno Luis Sepúlveda.

A esta pequeña Junta Editorial de la revista *A propósito*, que tiene una formación muy diversa (Beatriz nació en Bolivia y estudió urbanismo; Orlando nació en Venezuela y estudió matemáticas), hay que agregarle un numeroso grupo de colaboradores de edades y profesiones sumamente variadas y que casi no conozco, por lo que hablar aquí de un grupo generacional sería bastante aventurado.

7. Te asocio con algunas cosas muy concretas y gustosas: cubalibres de ginebra, paellas insuperables, tortillas de corales (de jueyes), riesgos comerciales y aventuras gastronómicas en el Viejo San Juan; sin embargo, a esta línea, digamos, anacreóntica de tu persona, solo responde en el libro, un poema “Arroz con ajo y cebolla”, dedicado a tu hijo Yurriel, el chef. ¿Qué pasa con esta dimensión de la vida en tu poesía?

F.C. Si consideramos que los poemas no son para mí un reflejo de la vida interior del que los escribe, no veo por qué tenga que existir una correspondencia entre los intereses que yo podría tener y los temas que he desarrollado en esta *Crónica del hombre solo*, que mayormente trata de una condición general, propia de la época y poco de mi autobiografía.

8. ¿Cómo compaginas tu desempeño de crítico de arte, tus trabajos como curador y tu afición a la filosofía con tu trabajo poético?

F.C. Mis actividades personales pueden no tener ningún efecto directo sobre mi producción poética, como también pueden ser una base -un punto de partida- que permita desarrollar un poema o una colección de poemas; aunque lo más importante para mí no es la fuente que origina un determinado texto poético -eso posiblemente interese al crítico literario-, sino su resultado final: conseguir un efecto de verosimilitud, que pueda proyectarse en la conciencia del lector.

9. Sé que has estudiado la obra de Álvaro Mutis, ¿reconoces su presencia en la tuya?

F.C. Hay ciertos puntos de contacto, pero serían influencias idiosincrásicas más que estilísticas. La poesía de Mutis, sobre todo la de su primera época: *Los elementos del desastre*, *Los trabajos perdidos* y *Reseña de los hospitales de ultramar*, me ayudaron a entender lo que es el trópico; después tuve el privilegio de conocerlo y de entrevistarlo para una revista: *Torre de papel*, que fundé y edité en México por varios años, y comprendí que su visión de la poesía, del poeta y de su escritura era algo con lo que me sentía muy identificado. Mutis tiene una gran resistencia ante la poesía de corte confesional; hay una especie de pudor que le impide convertirse en tema de su poesía, por eso inventa un personaje como Macqroll, que se parece -en sus acciones y en su estilo de vida- muy poco al Mutis “de carne y hueso”.

También leí mucha poesía “exteriorista” nicaragüense de Joaquín Pasos, Coronel Urtecho, Ernesto Cardenal, Ernesto Mejía Sánchez y la poesía erótica-amorosa de Carlos Ernesto Martínez Rivas, quien a pesar de tratar un tema que forma parte de la subjetividad humana, muestra en su trabajo

una preocupación formal y expresiva que rebasa, por mucho, las referencias biográficas que puede informar parte del poema. Recuerdo un texto suyo titulado “*La leche derramada*”, que puede servir como ejemplo para aclarar un poco más esto que estoy tratando de precisar. El poema surge de una anécdota personal. Carlos Martínez Rivas siempre ha sido un noctámbulo y uno de esos días en que regresaba tarde en la madrugada a su casa, tropieza con unas botellas de leche que, como era costumbre en Nueva York, se colocaban junto a la puerta de la entrada del departamento. Al tropezar, las botellas se rompen y él comienza a describir en el poema cómo la leche, destinada a formar parte del desayuno de sus dos hijos pequeños, se pierde entre las rendijas y por los huecos del suelo. Como puedes ver, el poema parte de un momento biográfico, cargado de una subjetividad culpable, pero se desarrolla como una descripción empeñada en destacar elementos materiales, bastante alejados de esa emoción inicial, que dispara el poema.

10. ¿Qué respondes al señalamiento de que tu poesía es esencialmente elegíaca?

F. C. En *Crónica del hombre solo*, el tono elegíaco importa mucho, pero también poseo una vertiente irónica-humorística que posiblemente no sea muy evidente en este libro. Te voy a ofrecer un ejemplo y con esto termino:

El calamar

¿Está en la escuela el calamar?

¿Por qué, entonces, no ha aprendido a sumar, restar, leer, escribir y cantar?”

(Del libro inédito *El primer cuaderno del mar*)

El poema del ahorcado

José Luis Vega

Destacado poeta y ensayista puertorriqueño. Fue profesor en el Departamento de Estudios Hispánicos de la UPR en Río Piedras y luego su director. También fue decano de la Facultad de Humanidades de ese recinto y director del Instituto de Cultura Puertorriqueña. Es el actual director de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española. Ha publicado, entre otros, los siguientes libros de poesía: *Signos vitales*, *Tiempo de bolero* y *Bajo los efectos de la poesía*.

Para Angel Luis Bonilla Cruz,
en su vuelo ciego.

"
Ya no hay desembocadura
ni zorra en el negro negro.
Bajo el centro del terror,
sólo al fin, la tumba y el olvido."
Cintio Vitier

Desde el aire y en el aire, la rama negra se ha caído.
Ya no baila contra el viento; no presenta el terrible
movimiento de su estertor acrobático. Está quieta;
calladamente absorta en su oscuro pensamiento,
igual que un higo seco. ¡Por fin!, ya es poco más
que nada: un trozo azul de carne descompuesta,
del que habrá de dar cuenta la tierra.
No tendrá que usar bastones, ni tampoco escarmanarse
en las muletas. Se acabó su tufu alcohólico;
nunca supo defenderlo y empeorar el sobresalto
de su vida oscurecida. Ahora tiene sólo un par de mascar
posadas sobre la frente y tres hombrizos litigantes
atrampadas por el borde absorto de los dientes.
Hoy termina su terrible danza quieta.
Angel Luis Bonilla Cruz, el condesito de la limonada,
el águila con sus dos alas; el despierto torturado que
se levanta



En la casa de la Dra. María Emilia Somoza, fundadora y directora del Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico.

“Soy un poeta de palabras, no de sentimientos”

Alba Gómez Escudero

Fragmentos del habla, el libro de poemas de Fernando Cros, recientemente publicado por la Editorial de la Universidad de Puerto Rico, no es un libro emocional aunque sí emotivo. El poeta y crítico de arte, también autor de *Crónica del hombre solo*, nos habla de su poesía entendida como la búsqueda de una respiración propia y de la poesía como una práctica consoladora ante la creciente opacidad del mundo.

¿Qué tipo de poeta es usted?

Fernando Cros: Soy un poeta de palabras, no de sentimientos. Creo que hay una especie de hiato entre lo que el sujeto biográfico quiere o desea y lo que el poema puede expresar. Aunque no niego que el poema puede llegar a emocionar al lector, esas son las emociones del lector, no las del autor. Lo que el poeta dice lo posibilita el lenguaje como un sistema de transmisión simbólica autorrefleja, con una significación o un valor metalingüístico textualmente incorporado. Aquí no hay, como en el caso de los poetas románticos o neorrománticos, un intento de comunicar una determinada sentimentalidad que surge de la subjetividad psíquica del poeta y que se proyecta al lector a modo de confesión o de testimonio autobiográfico. Mi poética es una antipoética que propone el poema como texto y que además es el resultado de una crisis del sentido producida por la sociedad tardomoderna.

¿Qué es la poesía?

F. C.: La poesía es sobre todo mucho trabajo. Yo creo en esa labor de reescritura permanente; es algo que no se acaba nunca o si se acaba es por abandono, cansancio o dejadez. Uno de los poetas contemporáneos más importantes de España, Antonio Gamoneda, tiene esa misma visión de la reescritura como un acto permanente que yo reivindico para mi propio trabajo poético. Como nuestras perspectivas cambian, el poema también debe cambiar. Más que el contenido, lo que busco es un tipo de precisión melódica; esta no tiene que ver con la rima ni con la métrica, sino con una forma particular de respiración. Charles Olson, el poeta norteamericano, hablaba de esos ritmos vinculados a la respiración o a las pulsaciones cardiovasculares. Pudiera ser que lo que uno esté buscando sea una melodía originaria que se articuló

en un momento previo al desarrollo de nuestra capacidad simbólica y que aquella se encuentre encriptada bioquímicamente en un espacio precortical. El gran problema es encontrar la sintonía con esa respiración. Como uno está explorando a ciegas, esa búsqueda implica muchas reescrituras, porque aunque el soporte de esa búsqueda sea la palabra, lo que verdaderamente importa es la *recuperación* de esa sonoridad originaria. El poema entonces se convierte en una especie de sonda, en una imagen sonográfica. Quizá lo que uno busca es la recuperación de esa palpitación inicial a partir del salto o la transformación de la materia inerte en materia viva.

Usted usa mucho la descripción como recurso, ¿cree usted que su poesía es fundamentalmente descriptiva?

F.C.: Lo que pasa es que son unas descripciones falsas. Yo no puedo decir que mi visión de la bahía de San Juan está vinculada a una experiencia de carácter realista. Cuando construyo el poema no estoy frente a la bahía y no aspiro a reproducirla descriptivamente, sino a jugar con los márgenes de expresividad que me da el propio lenguaje para crear una ficción como la que se puede producir en la novela o en el cuento. Este efecto ilusorio es el resultado de un gesto literario, de un proceso de ficcionalización que es también un simulacro de realidad a través de un juego de efecto con lo verosímil.

En *Fragmentos del habla* hay una cierta unidad, ¿es esta fruto de un mismo momento vital?

F. C.: Yo tengo la práctica de mezclar en un mismo libro poemas muy antiguos y poemas recientes. Con la intención de probarme a mí mismo que hay unos niveles de coherencia y que los temas se han mantenido a lo largo de toda mi poesía.

Por ejemplo, hay un poema que se llama *La muerte del agua* que escribí a principios de la década de los 70, cuando era analista en la Autoridad de Acueductos y Alcantarillados, pero cuando lo leo dentro del contexto de *Fragmentos del habla*, no desentona. En el libro anterior, *Crónica del hombre solo*, hay un poema sobre los vendedores de mantas de Oaxaca que estuve reescribiendo por quince o dieciséis años. Este poema comienza con una descripción del paisaje que no es un intento de descripción de los paisajes de la zona, sino una descripción imaginaria que sirve de introducción a lo que sería el núcleo del poema. Lo que permitió el desarrollo del texto literario fue en esta ocasión un hecho concreto: había entrado en un comedor en el que a poca distancia de las mesas, se colocaban los vendedores de mantas. Ellos se encontraban arrodillados o sentados en el suelo, mirando a los posibles clientes. Cuando se decidían por uno, se ponían de pie y abrían de par en par la manta que tenían en la mano y uno podía ver su diseño y su gran colorido. Eso a mí me impactó. Era como una relación de asecho y caza en la que el vendedor utilizaba el diseño y el colorido de la manta para atrapar al cliente que él consideraba como una especie de presa.

¿A qué se debe su fijación con el mar?

F. C.: El mar es un símbolo y es lo más inmediato que nosotros tenemos, siendo Puerto Rico una isla. A lo mejor, si estuviera viviendo en Chile, quizás hablaría de las montañas o de las grandes extensiones de bosques. Para mí, el mar es una experiencia abismal. El agua, en general, es un elemento importante en mi poesía porque es muy plástica. Pienso en el poeta mexicano José Gorostiza y su poema “Muerte sin fin”, donde el agua es una fuerza protagónica, es un elemento

que mantiene un juego de adecuación continuo; puede asumir diferentes estados y formas. Para mí constituye la gran metáfora de un principio estético. El agua es la gran creadora de formas. Es continente y contenido. Siempre consigue escaparse al molde que intenta encuadrarla. Cuando la tienes en estado líquido, puede evaporarse o congelarse. Para mí, el agua es una especie de alegoría de la creación poética.

En los poemas de *Fragmentos del habla* también hay una reflexión filosófica y estética de la poesía.

F. C.: En tiempos de crisis, la poesía nos sirve como un instrumento de consolación. En una sociedad como la nuestra, donde lo único seguro es que nada es seguro, la posibilidad de poder crear mundos alternos, aunque sean estos simulados, es una ventaja desde cualquier punto de vista.

Mediante los epígrafes y las dedicatorias usted establece un diálogo con toda una tradición poética y literaria: Joyce, Valéry, Gimferrer, Ramón Xirau... ¿Hay también homenajes, a Octavio Paz, a Juan Ramón Jiménez, a Pedro Salinas...?

F. C.: La idea de la originalidad, tal y como la habíamos entendido durante una gran parte de la época moderna, ya no cabe en la poesía ni en el arte contemporáneo. Entonces, ¿qué podemos hacer? Limitarnos a construir nuevas formas artísticas a partir de fragmentos y nuevas combinaciones originadas en esta larga y rica tradición de la cultura occidental. Producir, mediante procedimientos de fusión, nuevas formas de lenguaje que son el resultado de combinaciones a partir de lo que ya existe. En el libro hay algunos homenajes como usted bien señala y en el caso de Pedro Salinas hay una especie de pequeña competencia. Yo nunca

había oído leer a Pedro Salinas sus poemas en voz alta. Compré un disco compacto donde él leía *El contemplado* y pensé mientras lo oía que yo podía intentar algo parecido. La voz de Salinas, su melodía, me condujo a la elaboración de mi propia línea melódica y a la construcción de un nuevo texto que titulé *La huida del Contemplado*, que es, por un lado, un homenaje, pero que también es, por otro, una reacción estéticamente productiva, donde encuentro un apoyo melódico en la voz del poeta para producir mi propio texto.

¿Imagino que el poeta debe ser buen lector para no caer en el error de creerse que ha descubierto algo que ya se ha escrito?

F. C.: Al poeta no le queda otro camino que leer, porque los textos de ayer son su materia prima para construir los textos de hoy. Aunque la poesía contemporánea también obedece a ciertas obsesiones que son características de cada poeta. Sin embargo, escribir por escribir no es para mí una opción; creo, como el poeta chileno Gonzalo Rojas que uno debe posponer el acto de escritura hasta que esta acumule la suficiente tensión, hasta que llegue a convertirse en una necesidad, en una obsesión que persigue al poeta y que el único modo que tiene para salir de ella, es trasladarla a un texto.

Hay un poema que me llama mucho la atención y que usted tituló “Dodi-Di”:

F. C.: Lo escribí, como usted bien sabe, para aludir, al menos temáticamente, a la muerte de la princesa británica Lady Di y del magnate árabe Dodi Alfayete. Pero más importante que la anécdota es el rechazo a una actitud que mucha gente tiene de apurar la vida. Creo que la vida hay que economizarla; hay que aprender a

paladearla, como si de un buen vino se tratara. El poema es una especie de reclamo; ellos no estarían muertos si hubieran tomado la vida con más calma. La rapidez, que también forma parte de las obsesiones de este siglo, solo trae como resultado la catástrofe.

Hablemos del libro entendido como objeto de consumo.

F. C.: Yo siempre he tenido reservas frente a la tradición del diseño gráfico en Puerto Rico aplicada a la industria del libro. Aquí por lo general, aunque existan algunas excepciones, la mayor parte de las publicaciones que produce la industria son visualmente feas. En el caso de esta serie de poesía, con la publicación del libro de Yvonne Ochart, los poemas de Hjalmar Flax y de *Fragmentos del habla*, los resultados han sido de una calidad y de una presencia plástica admirable. Hay una gran minuciosidad y un cuidado notable en el trabajo editorial. La serie es un verdadero acierto y me satisface.

Alba Gómez Escudero

Puertorriqueña. Ha sido directora y guionista de documentales. También se ha desempeñado como entrevistadora para la revista *Diálogo*, de la Universidad de Puerto Rico.

La palabra herida

"La imagen es más que el concepto."
Reinoud Pevikkan

Aquí está la letra pegada a la página
que es sólo el fragmento de una historia
atada al libro y la vida. Aquí están
mis ojos y el terror constante que
esconde la cara de su propia ruina.

Sin palabras llanas que sigan un orden
y que estén muy lejos del canto
del zue, la caída del zguz o el nombre
del niño... Es el sonsonete de un impreso
tibio (un mal que congela) que nos precipita
por una pendiente y nos desbarbancea
en el brillo oscuro de lo desusado.

Fernando Gros

16-9-07



En el Ateneo Puertorriqueño en la presentación de la revista *Encuentro* de la Asociación de profesores universitarios españoles en Puerto Rico.

1-2-3 probando: con Rosa Luisa Márquez y Antonio Martorell

Última entrevista a Fernando Cros:

martes, 23 de noviembre 2010

Radio Universidad de Puerto Rico - Río Piedras, Puerto Rico

R. L. M. Poema Chinfónico de Fernando Cros.

“Pieza Chinfónica”

Para Antonio Martorell

“-Poseo una pianola de cola
de la que sale a la sala la sinfonía
(o bien como antes se decía)
la chinfonía a la viela o a la viola.”

José Coronel Urtecho

A.M. *Pon-po-po-pon; pom-po-po-pon.*

*Suenan las trompetas junto a los violines,
con los clarinetes van tocando el son.*

*Los violoncelistas son perros ciclistas,
corriendo abrazados en clave de sol.*

*Un piano recuerda, con su traje negro
y su gran sonrisa, a un capo zarista
que mata el silencio a golpe de escalas,
con blancas y negras de octava mayor.*

*El filarmonista se raja en la pista,
mientras baila el son, bajo la mirada*

*de un equilibrista de la percusión.
Un pintor autista se sienta en la sala
y bebe su ron; el coleccionista se hace
trapealista oliendo alcanfor: po-co-to-pon;
po-co-ton-pon. Una vieja calva
traga una aspirina y canta una canción
(aullido de amor); es una cantante
que se encuentra en celo, diciendo un bolero
que acompaña el son: pro-co-to-pon:
po-co-to-pon. Nadie los separa mientras
la jarana les siga alumbrando como una cascada
de lumbre estrellada, como una alborada,
como una canción. Todos abrazados continúan
bailando, moviendo la suela, quemando el tacón,
saltando y bailando la danza encantada
del son antillano del pon-po-rom-pon.*

Fernando Cros

A.M. Esta es la “Pieza Chinfónica” del poeta Fernando Cros, que hoy nos visita y que viene a compartir con nosotros su palabra, su ritmo y su imagen, porque debemos decir que Fernando Cros es un poeta que pinta con las palabras y también hace música con ellas y su registro parece ser infinito porque va desde poemas que te hacen sonreír y hasta reír hasta poemas que te ponen triste y te hacen llorar. ¿Pero no es eso en gran medida la función del arte, la universalidad de la emoción? Ese equilibrar entre la risa y el llanto y de revelarnos lo que somos, ¿dónde estamos? y ¿para qué vinimos? Pero tú viniste Fernando, para contar y para cantar. Bienvenido a **1-2-3 probando con Rosa Luisa Márquez y Antonio Martorell.**

F.C. Muchas gracias por invitarme.

R.L.M. ¿De dónde sale, qué viene antes, el huevo o la gallina? ¿Qué te inspira? ¿Tú estás escribiendo todo el tiempo?

F.C. No. Yo no tengo una visión romántica de la poesía. La poesía son palabras y el poeta es un simulador. Fernando Pessoa decía “El poeta es un fingidor”. El poeta no habla de sí, sino que finge hablar de sí y de los otros. Y lo que hace es trabajar con las palabras. Con la tradición que tiene más de 500 años de la lengua, con el diccionario, no con los sentimientos.

A partir del romanticismo, se creía que la poesía no era un género de ficción. Pero después del surrealismo, la poesía aparece como un género de ficción como la novela y el cuento. De modo que lo que hay en la mayor parte de los casos es “fantasía melódica”. No hay otra cosa. Como decía el poeta peruano Martín Adán “gotean las palabras, solo palabras”.

A.M. Bueno y tanto es así, que en muchos de tus poemas lo mencionas y dices en un verso que “*Las palabras aterrizan en la página en blanco*”.

Esta referencia consecuente, en muchos de tus poemas, en el acto de crear la poesía y crearla con palabras y sonidos, es la palabra que canta y que encanta, porque uno no puede decir de tu poesía que es simple palabra; es entonación, es un ritmo, melodía pero también hay grafismo; es puesta en la página como un dibujo, como una pintura, como un grabado.

R.L.M. ¿Pero es para ser leída o es para ser escuchada?

F.C. No sé... Yo no me planteo eso, de si es para ser leída o para ser escuchada, porque esa decisión está en manos del lector. Y yo no tengo control de eso.

El lector debe hacerlo de la mejor manera que lleve a disfrutarlo.

R.L.M. Bueno, pero si tú tienes una novela y la estás

leyendo para ti, no tienes en cuenta que la estás leyendo para otro. No la estás pensando leída en voz alta, sin embargo, cuando escucho “El poema chinfónico”, en realidad es un poema para ser escuchado, para ser dicho.

F.C. Bueno, hay algunos poemas en los libros que yo he escrito que tienen una mayor carga rítmica y que son más proclives a ser leídos en voz alta. Pero no es una ley o un principio regulador de mi poesía. Yo lo escribo, y lo escribo cuando no tengo más remedio porque yo creo lo que decía Gonzalo Rojas de que “los poemas hay que evitar escribirlos, solamente cuando una idea, un ritmo o una melodía se vuelve obsesivo y no puedes hacer otra cosa que escribirlo para sacártelo de encima, pues lo escribes”.
O sea, mi obsesión no es escribir poemas. Los escribo cuando no me queda otro remedio.

A.M. Sean leídos en voz alta o no, yo te leo silente, te leo para mí y te escucho. Son poemas que aunque uno no abra los labios, uno está escuchando porque tiene una sonoridad que es propia de tu poesía.

F.C. Es una marca de respiración.

A.M. Ese que acabamos de leer, es evidentemente muy rítmico. Sin embargo, el poema seleccionado al azar: “En el jardín” dice así:

“En el jardín”
“Arde el mar”
Pere Gimferrer

Para Josefina Ribalta

*El calor espeso de la tarde
está en el fondo de ese tarro de cerveza
que resuma en el cristal, el agobio de la espuma.*

*Las hormigas van subiendo por el tallo de una rosa
y persiguen la humedad acumulada en el borde
enmudecido de su boca. A la grama le han crecido
unos huecos silenciosos, donde asoman los retazos
de una tierra mutilada que desea que la lluvia
la recorra y resane las oscuras hendiduras de su piel.
Las palomas se han marchado de las copas /
de los árboles
y se ocultan tras la sombra de unos bancos de madera
o se bañan en el chorro cristalino de la fuente,
cuando sufren de un hervor amarillento que las quema,
esperando que esa agua las redima del bochorno
y del delirio agazapado de la sed.*

Fernando Cros

Este poema tiene unas cadencias que leyéndolo en voz alta o silente, el lector escucha. Y esto encaja con lo que decías de que “el poeta recibe obsesivamente unas tonadas que repite hasta que se vuelve imprescindible ponerla sobre el papel para salir de ellas”.

R.L.M. ¿Y estás escribiendo todo el tiempo, Fernando?

F.C. Por eso te digo que yo evito escribir.

R.L.M. ¡Pero mira cuántos poemas has escrito!

F.C. Pero esos son poemas de treinta o cuarenta años que aún evitando escribir, algunas veces se cuelan.

A.M. Y habría que ver todos los que has destruido.

F. C. No. Yo creo que en la época de juventud, uno tiene muy buenas intuiciones, pero no tiene buen olfato, ni sagacidad poética. Entonces, lo que yo hacía muchas veces era guardar como apuntes lo que escribí de joven y reescribirlo de viejo. Ahí se conjuntan, se unen estas dos habilidades: la intuición juvenil y la sagacidad del hombre viejo.

A.M. Entonces, podríamos decir que gran parte de tu poesía es retrospectiva en su formulación.

F.C. Y es reescritura.

A.M. Yo recuerdo algo muy agudo que tú escribiste sobre la obra de nuestro mutuo amigo y estupendo artista José Morales en una ocasión donde insistías en la “borradura” de la imagen. El hecho de que la imagen se hacía en gran medida en el borrar, en el negar aquello que ya se había hecho y quedaba como recuerdo y como posibilidad de la próxima imagen. ¿Estoy en lo correcto si pienso que eso que tú dijiste sobre José Morales, también es aplicable a tu trabajo?

F.C. Sí. A mi trabajo y al arte contemporáneo. El arte contemporáneo yo creo que lo que hace en gran medida es, borrar parte del arte moderno y convertir ese resto en arte contemporáneo. El proceso de destrucción, de disolución de los valores sustantivos de la modernidad está en la tardo modernidad. Y el arte que tenemos ahora es puro manejo, manipulación de la tradición a través de criterios de fragmentación y de fusión. El poema de hoy es un conjunto de fragmentos de poemas de muchos años atrás, bien sea del propio artista o de la tradición. Y así ocurre con la pintura, con la escultura o con las artes interpretativas; son fusiones.

R.L.M. Lo que dice Fernando, Antonio; me lleva a pensar en tu reciente trabajo sobre “El velorio”. Esta sería una “reescritura de “El velorio” de Francisco Oller.

Eso define claramente lo que tú estás haciendo con el material original que hoy estás reescribiendo y cómo lo procesas.

F.C. Estos son homenajes a artistas del pasado inmediato o el pasado distante.

A.M. Sí, es que si vamos a ver, la tradición es todo. Inclusive la ruptura; la revolución de las formas también tiene una noble tradición.

F.C. Claro, pero el gran problema del arte contemporáneo es que la ruptura se ha convertido en una tradición que no deja espacio para la innovación. Y las únicas dos formas son: la parodia de lo viejo o la fragmentación y la reordenación de esa tradición.

A.M. Es como un “salvamento”, es como sacar de las ruinas un boceto.

F.C. Y este método es un proceso interminable de “collage”. De estar componiendo con lo que hay, no creando cosas nuevas o por lo menos, viendo lo nuevo reflejado en los fragmentos de lo viejo.

A.M. Ahora que dices “reflejado” y “fragmentos”, estas son dos palabras clave, que leyendo tus poemas, reaparecen constantemente: las imágenes de espejo donde aparecen reflejados fragmentos de agua, como referencia a lo transitorio, pero también de lo eterno, del hueco, de lo oscuro y de la luz. Hay un aliento de vida y de muerte, siempre en un diálogo constante, en una contraposición y, más que contraposición, en un maridaje. Es un lazo amoroso que une esas oposiciones.

R.L.M. Hay un poema que se llama “Canto ceremonial para matar a la araña” que me recuerda a Guillén.

F.C. Sí claro, porque viene de esa tradición de “Sóngoro cosóngoro”.

R.L.M. Además del “Zoológico” de Guillén, porque recientemente hicimos un montaje que se llama “Ojo, fábulas cautivas” y nos apropiamos de varios textos de Guillén, que también recoge ese pensamiento, ‘vida y muerte’; y que se lo dedicas al profesor de música, Emanuel Dufrasne González y que dice así:

“Canto ceremonial para matar a la araña”

Para Emanuel Dufrasne González

¡Maque, telemaque, rómpete la cara, cáete de la rama, ahórcate en tu tela, date un tropezón; que los vocingleros piquen tu barriga de araña maldita y que las palomas hagan de tu cuerpo una burundanga que huela a malanga, a caña podrida y a piña pasada, para que la hormiga haga tu mortaja y te coma viva, desde la cabeza hasta los pelitos de tus negras patas, que son los andamios de tu corazón!

Fernando Cros

F.C. Él le puso música a ese poema.

A.M. Este poema es una mezcla feliz de lo cómico con lo lírico, lo tierno con lo mordaz, que hace que la lectura de estos poemas nunca cese, porque en cada vuelta de página encuentras una nueva resonancia.

Sabemos que este nuevo libro *Sobre la huella*, lo has estado revisando para futura publicación. Su título me fascina porque refleja algo que tú utilizas en tus versos: el doble y el triple sentido. Algo que tú utilizas a menudo en tus poemas, buscando resonancias que no se acaban nunca. Este nuevo libro comprende, o por lo menos contiene poemas que tú has escrito a través de muchos años y ahora los reescribes, los

recopilas y los transformas. ¿Podrías hablarnos de este proceso de antología?

F.C. Bueno, sobre todo contiene un libro que publiqué en La EDITORIAL Universidad de Puerto Rico en el 1997, que se llama *Crónica del hombre solo*. Aquí aparece con un nuevo título: *Nuevas crónicas del hombre solo* y consiste en una reescritura de aquel libro, porque había cosas que no me gustaban pero en aquel momento no se podía hacer otra cosa.

Es como decía Alvaro Mutis: escribía un poema y consideraba que no era lo que él esperaba... y decía: “Bueno, puedo hacer hasta aquí. Eventualmente, ¿quién sabe! si podré salir de ese límite”. Pues, en ese momento en el 1997, yo publiqué ese libro de poemas que era lo que yo podía hacer hasta ese momento. Después, en el 2010 pude ir más allá. Y lo que hice fue reescribir el libro y resolver problemas que para aquel entonces, según mis capacidades y habilidades, no tenía otra solución. Y ahora yo entiendo que sí las hubo.

A.M. Pero Fernando, no es cierto eso de que “Toda obra de arte, sea un poema, una obra de teatro, una película o un cuadro, llega el momento en que el autor lo declara “no final” sino que “hasta aquí llegó”. Ahora recuerdo a uno de mis maestros: Lorenzo Homar, que un día me dijo: “no pretendas resolver todos los problemas plásticos en un cuadro.

No puedes agotar ni la historia del arte anterior, ni lo que te propones hacer posteriormente. Tienes que hacer hasta donde llegas, y ya tendrás oportunidad en el próximo cuadro de retomar el hilo o de intentar otras soluciones con otros instrumentos”. Yo creo que una obra de arte nunca es final.

F.C. Claro, porque depende del cansancio, de la dejadez.

A.M. No, o de otros estímulos. O también depende del lector o del es pecador y de a dónde lo lleva.

F.C. Sí, bueno esa es una opción, pero hay otras posibilidades. Les voy a leer un poema que me tomó 16 años resolverlo. Se llama “Los vendedores de mantas de Oaxaca” que lo publiqué en 1997 porque ya me tenía cansado, pero luego lo retomé en el 2007 y lo incluí en *Sobre la huella* y dice así:

“Los vendedores de mantas de Oaxaca”

“On soc I per qué soc:”
Ramón Xirau

*Pasando techos bajos, campos de maíz, /
muros de ladrillos,
pueblos secos y en el polvo iglesias sedentarias.
Cactus, también, de vez en cuando, /
algunos hombres silenciosos
y mucho más frecuentemente largas /
filas de borricos cargados
con madera. El sol de frente y a cada lado /
una vertiente;
a lo lejos, las colinas. Todas esas /
formas tomadas y abandonadas
por la pupila, hasta llegar a las /
inmediaciones del gran valle de Oaxaca
y de ahí a una ciudad que nos va /
cuadriculando poco a poco los espacios:*

Plazas Tiendas Bares

Grandes y pequeños comedores

Puestos de tortillas

*Surgen como manchas, superficies que /
al principio rechaza la mirada,
porque vienen de otro orden y proyectan /
otra sombra. Son murallas.
Sin embargo, penetramos en sus calles /
y adquirimos en sus tiendas
más disfraces: pantalones y camisas /
de blanquín, sombreros de ala ancha /
y algunos guaraches.
Ocupamos una mesa en un pequeño /
restaurante y quedamos atrapados
por el flujo de los cuerpos y las cosas:*

Manos

Vasos

Humo

Bocas

*Hombres pulcros y pequeños limpiabotas, /
vendedores que se acercan
y clientes que se alejan, turistas que se /
marchan para siempre o regresan...
Un muchacho lentamente sirve el vino, /
con sus manos cada uno parte el pan;
dos marchantes abandonan sus rodillas y /
nos tienden una manta desde el aire.
Nuestra mesa se convierte en muchas islas /
y se llena de Cezontles,
de jaguares y venados quebradizos, /
de serpientes emplumadas, llenas de luz /
y de flores amarillas.
Desde el cielo se nos tiende otra manta /
enmarañada por las sombras de la tarde;
un gran espejo de colores y animales; muros /
de luz, surtidores transparentes
de agua verde, con tortugas y /
armadillos tambaleantes...
Un ciervo salta allá arriba y las garras /
del jaguar se le hunden bajo el pelo
escurridizo, hasta llenarse de sangre... /
¿Son los signos de un regreso*

*o una salida? El reflejo de un instante /
que nos deja ir remontando
la noche, hasta llegar a otra ciudad y a otro valle...
Aunque quizás solo sean los fragmentos /
de un recuerdo
que se han ido transformando en viejos restos /
fantasmales de una tarde de penumbra /
enceguecida.*

Fernando Cros

A.M. Estamos transportados a Oaxaca en México, que fue un país muy importante en tu desarrollo, tanto como persona y como poeta. ¿Nos quisieras hablar de esa experiencia mexicana que nos marcó tanto a todos?

F.C. Sí, yo decidí ir a México, porque en el 1965 o '66 yo leí un libro sobre la poesía de Octavio Paz escrito por Ramón Xirau, y cuando lo leí, yo me dije, bueno yo tengo que ir a México a tomar clases con este hombre, porque lo que dice me parece muy claro, diáfano y también la forma de escribirlo, de estructurarlo, también me parece justa y adecuada.

En el 1976 decidimos irnos a vivir a México y fui a buscarlo a la Facultad de Filosofía y Letras en la UNAM.

Cuando nos conocimos, nos hicimos buenos amigos. Yo estuve diez años asistiendo a los Seminarios de Estética que él impartía y cuando escribí un trabajo sobre "*La obra poética de Octavio Paz - la primera parte de Libertad bajo palabra*", él lo leyó y le gustó mucho y me dijo: ¿Por qué tú no vas a conocerlo? Yo te consigo una cita para que vayas y hables con él."

Y así lo hizo. Me fui a la casa de Paz, que en ese tiempo vivía frente al *Ángel de la Independencia* en el Paseo de la Reforma y me recibió muy amablemente. Hablamos sobre todo de la poesía nicaragüense. Y ahí hubo una pequeña

discusión porque en aquel entonces, a mí me parecía que la obra de Ernesto Cardenal en su *Homenaje a los indios americanos* era una cosa maravillosa y él me decía que no, que mejor eran *Los Salmos* o los *Poemas cortos*, porque eso era una especie de "collage" a partir de noticias y referencias histórico-arqueológicas. Y después, seguimos hablando de otro poeta nicaraguense que yo conocía y estimaba, que era Carlos Martínez Rivas y él decía que estaba muy triste porque le había ofrecido la Beca Guggenheim a Carlos cuando lo tuvo en su casa y este no había reaccionado de acuerdo a las expectativas que él esperaba. Pero Paz me trató muy bien y luego coincidimos en varias ocasiones.

Cuando yo me fui a ir de México, lo visité y le llevé un libro de *Libertad bajo palabra* para que me lo firmara, y cuando él lo tuvo en sus manos y vio que era una primera edición, casi se le aguaron los ojos y me dijo que después de su divorcio, su exesposa se quedó con todas las primeras ediciones de sus obras y él no tenía ninguna. Y yo me dije, "Bueno, por lo menos yo tengo esta".

R.L.M. Vamos a leer otro de los poemas de Fernando. También hay un texto en *Sobre la huella* en la página 96 donde hablas de la "Navidad en Irak" y como nos estamos acercando a esa fecha, ¿Te gustaría leerlo?

F.C. Bueno, este es un poema, un poco a contra corriente; utilicé un vocabulario que no es muy melódico y es dentro de un tono irónico y con un fondo de intensión de poesía social o política que yo cultivo muy de cuando en cuando y dice:

“Navidad en Irak”

*Aceite de coco, arroz con gandules /
y carne de cerdo:
el sueño boricua que choca y naufraga en la roca
hundida de un gran pavo asado /
con papas majadas
y pie de calabaza en los arenales de un campo
desierto, donde los camellos visten de uniforme
y forman caravanas para ir a la playa /
sobre tuberías
por donde se escapan largos manantiales /
de petróleo
negro y gruesas columnatas de humo envilecido,
que en su desmesura va tocando el cielo.*

Fernando Cros

R.L.M. Estamos conversando con Fernando Cros sobre su poesía. ¿Qué tú nos querías leer, Fernando?

F .C. Yo quería leerles un poema que se titula “Armando Reverón en la Playa de Macuto”. Todos ustedes están familiarizados con la pintura de Reverón- el venezolano, donde la luz borra el paisaje.

A.M. Comencemos por aclarar, y de aclarar se trata, porque la obra de Reverón es de una claridad que te deja ciego. Es el sol tropical, a modo del sol del mediodía que elimina las formas y los colores por su incandescencia. Tal como nos dice Fernando, la luz con su intensidad crea un efecto de borradura que nos desaparece la imagen por el efecto de la pura luz.

F.C. Yo quise hacer, teniendo como horizonte ese tipo de “pintura imagen”, una correspondencia melódica a esa contribución plástica de Reverón.

“Armando Reverón en la playa de Macuto”

Para Matilde Albert

“Lo que siempre <<ha sido>> es lo que, irónicamente, perdura, no siendo nunca idéntico a sí mismo, ni volviendo jamás a lo que fue.”

Francisco José Ramos

*El susurro de su nombre se ha ido enterrando /
en la arena, al encallar
la mirada en los brotes de blancura /
que encienden el litoral. La soledad
de Macuto y las cualidades del aire arden /
en la misma hoguera; su mano
las plantó en el lienzo, cuando se prendió /
la tarde bajo los sueños del fuego.*

II

*La cotorra que anidaba sobre el blanco /
de la tela, se oscurece y se consume
sobre el rastro de una ausencia. /
Sus plumas huelen a aceite; se le encienden
como lumbre, en la ardiente quemadura /
que ha ido erizando la tarde, /
con el humo que se curva ante el clamor /
de la luz. La pintura las transforma
en las voces de un reflejo, que ha crecido /
bajo el golpe alucinante de la llama.*

III

*El fulgor de la espesura se disipa /
en los despojos de una ardiente trinitaria;
su espinosa arboladura, se va deshaciendo /
en el aire como el rojo florecido
de la sangre derramada. Siempre hay quiebre /
y rozadura entre el rumor
de las olas y el calor de las arenas /
junto al bochorno del agua.*

IV

*El caballete en que pinta también se baña /
en el fuego; se incendia
como una hoguera, cuando el artista /
lo mancha con las gotas derretidas
de un azul que centellea sobre /
el ardor de las brasas. Su perfil se arremolina
en un sueño que se funde con el brillo /
luminoso, crujiendo sobre la playa.
Un ramillete de paja alimenta los reflejos /
que ante sus barbas se mecen,
como locura estrellada.*

V

*Con los andrajos del viento, Reverón ha ido /
pintando el viejo telón del cielo:
su brazo calienta el horno en que /
se quema el paisaje: lo inunda de lumbre viva,
lo llena de resplandores y lo puebla /
de fantasmas, que en su vuelo transparente
encienden la madrugada, hasta borrarle /
lo oscuro cuando la siembra de luces,
para marchitar la noche con el crepitar del alba.*

VI

*Va acunando el esplendor en el cimbrear /
de una palma, en la punta de un madero
sobre el mechón de las ramas. Las dunas /
se van borrando; el brillo que se levanta
ha ido cegando las olas con la bruma /
de la espuma que se acumula en la orilla
bajo el alto mediodía, junto al grano /
ceniciento de la sal.*

VII

*Cada cuadro es un espejo que alimenta /
la memoria de esa sombra que se inclina*

*sobre el filo de una herida, remontando /
la blancura de la inmensa calentura,
con la blanca marejada, que se cuele /
ensimismada en los huesos del coral;
eternamente varados, igual que delfines grises, /
muriendo en el arenal.*

Fernando Cros

A.M. Este poema que nos acabas de leer, más que describir, lo que hace es recrear la pintura de Reverón; me recuerda que Edgardo Rodríguez Juliá, sacó hace unos meses, un libro que aún no se ha presentado, que se titula *El espíritu de la luz* donde hace, por medio de la ficción, una relación entre Reverón, el venezolano, Oller, el puertorriqueño, y un inglés que hizo *El faro de Colón* en la República Dominicana; donde estudia el fenómeno de la luz en estos tres artistas y me gustaría volver de Venezuela a Puerto Rico y ver cómo esa pintura de Reverón, con su carácter enceguedor de la luz de Macuto, cuando llega a la Bahía de San Juan y a la placidez de Cataño, ya es otra cosa más cercana a Oller que a Reverón. Uno de los primeros poemas en tu libro *Fragmentos del habla*, se titula:

“La bahía de San Juan” y dice así:

*Llego a tu lado y te veo recorrida por /
el oleaje y las corrientes
a lo largo de tus profundos pasadizos y canales.
La Isla de Cabra, la costa del pueblo de Cataño
y la isleta de San Juan te dan forma y te contienen
en su zanja milenaria, junto a un mundo /
de animales
misteriosos que se arrastran en el fondo de /
tu casa enguantada por el limo.
Hay docenas de ojos invisibles que /
te miran desde el aire;*

*ellos buscan en tu clara superficie, /
una estela que refleje
la inocencia de los peces, /
bajo el cielo enmarañado de la tarde.*

El ritmo de este poema establece una línea melódica que es muy diferente al ritmo del poema de Macuto de Reverón. Yo me sospecho, que cuando tú escribes, te pones en una especie de trance. Te fijas en lo que tienes como imagen. En estos dos casos, la vista de la Bahía de San Juan y su sentir y en Macuto, la visión que tiene el pintor Armando Reverón de ese particular paraje ennegrecido que tiene la costa venezolana.

Me gustaría que abundaras en ¿cómo estos desplazamientos geográficos y anímicos influyen sobre la elaboración del poema?

F.C. Bueno, yo creo que poco, porque los poemas son el resultado de un planteamiento que uno se hace para lograr resultados. En el caso del poema sobre la pintura de Reverón, lo que yo quería era lograr una intensidad melódica análoga a la que Reverón logra plásticamente. Pero en el caso de “La bahía de San Juan”, lo que había era una intención, un propósito de tratar de lograr un efecto de placidez, de cierta intensidad lírica muy asordinada, pero a veces se logra y hay veces que no.

A.M. Cuando yo comencé a leer el poema “La bahía de San Juan”, como que se me olvidó el título, y tú comienzas con “Llego a tu lado y te veo recorrida por el oleaje y las corrientes” y lo primero que me vino a la mente es la imagen de la amada. Y es la bahía, que también es la amada. Y es una imagen muy hermosa, porque llegar a la bahía, es llegar al remanso, es casi tocar tierra.

R.L.M Pero cuando tú planeas escribir sobre algo, ¿Ya tienes esa reflexión formal antes de escribirlo?

F.C. A veces sí y a veces no. Por ejemplo, en el caso del texto que se llama “La huida del Contemplado”. yo nunca había oído recitar a Pedro Salinas su “Contemplado” y me compré su CD. Cuando lo escuché, yo me dije, “bueno, yo puedo hacer algo parecido” y comencé a escribir “La huida del Contemplado” con esa intención y creo que logré un efecto muy cercano.

R.L.M. Yo encontré en tu libro *Sobre la huella* un poema que me gustó que se llama “La palabra herida” donde incluyes una cita de Jorge Guillén que dice: “Y en las palabras no encontrarás sino soluciones insuficientes”. Que yo creo que tiene que ver con lo que Fernando ha estado diciendo desde el principio del programa.

F.C. Sí, ese es un epígrafe de Guillén. Ese poema espero que sea publicado próximamente.

“La palabra herida”

“Y en las palabras no encontrarás
sino soluciones insuficientes”.

Jorge Guillén

*Aquí está la letra
pegada a la página
que es sólo el fragmento
de una historia atada
al libro y la vida.
Son palabras llanas
que siguen un orden
y que están muy lejos
del canto del ave,
la caída del agua
o el rumor del río...*

*Es el sonsonete
de un impreso tibio
(un mal que acongoja)
que nos precipita
por una pendiente
y nos desbarranca
en el brillo oscuro
de lo desasido.*

Fernando Cros.

- F.C. La letra, el texto es inferior en valor y en capacidad a la naturaleza. Lo único que uno tiene para aludir a ese entorno es el lenguaje y las miserias del lenguaje. Su incapacidad de lograr comunicar realmente lo que es ese mundo, que siempre se escapa.
- A.M. Es por eso que gran parte de tus poemas son una reflexión sobre esa imposibilidad o esa incapacidad que jamás vence al poeta, porque el poeta insiste en volver.
- F.C. Porque es un inconsciente. El poeta es lo más cercano al niño. El niño nunca aprende a ser adulto porque lo quiere todo. Y el poeta es ese niño que nunca está dispuesto a sacrificar algo, una cosa por la otra. Los adultos tienen un principio de realidad que saben que no todo lo pueden llegar a tener.
- A.M. Podemos decir entonces, que el artista en general, trata o pretende utilizar la realidad como si fuera un juguete. Fernando juega con su sentido mucho más trágico que el mío. Yo juego a veces hasta irresponsablemente y me gusta prescindir de la responsabilidad. No obstante, a todos nos une como artistas, saber que aunque juguemos, es un juego en serio. Es un juego que tiene unos resultados que cuidamos al máximo que podemos. Pero sabiendo que nunca el cuidado estará a la altura del juego que asumimos.
- R.L.M. Yo no creo que la naturaleza se puede alcanzar, así que escuchándote, pienso que desde un principio tú sabes que es un fracaso intentarlo si de inicio uno dice que sabe que no se puede alcanzar lo que se persigue.
- A.M. Fernando participa del escepticismo de José Luis González, en torno al arte y a la vida que nos da un dejo de tristeza.
- F.C. Gente como Paul Ricoeur decía que “la ciencia ni la razón humana tienen capacidad para llegar a la verdad”. Lo que hace la diferencia es que sabiendo eso el científico lo intenta, sabiendo que no va a llegar. Y eso es lo que hace el poeta. Pero el chiste está en intentarlo como si lo pudiera lograr.
- R.L.M. ¿Pero entonces sigues escribiendo, y lo vas a seguir intentando?
- F.C. ¡Claro!, porque no me queda otra opción.
- R.L.M. ¿Qué estás escribiendo ahora?
- F.C. Bueno, yo estoy empezando a escribir dos tipos de textos. Uno que va a ser un libro que se llama *La palabra quemada* que me imagino que el título me vino debido a la cercanía de la Quimioterapia y de la Radio, entonces dije: “La palabra se va a quemar aquí” y otro llamado *Cuadernos del mar* que son cuatro cuadernos de los cuales ya tengo dos sobre los “*Falsos paisajes marinos*”, que tratan sobre el mar y los animales del agua que viven dentro del océano o ese mar.

A.M. Pero esa obsesión con la fauna la has tenido siempre, porque hay muchos poemas en *Sobre la huella*.

F.C. En todos mis libros está presente. Cuando yo era muy joven, traté de hacer un zoológico fantástico, tratando de imitar la zoología de Jorge Luis Borges. Y de ahí, yo creo que viene ese interés por los animales y por la descripción de ellos y sus funciones dentro del medio acuático.

A.M. También hay en tu obra una presencia muy rica y saludable, con destellos jocosos en tu abrazar el epigrama o el epígrafe y en el final de este libro tienes una sección que llamas “Las marcas del peregrino” del libro *Los aforismos de la lentitud* y comienzas con una cita de Víctor Massuh que dice:

“Nos hayamos ya en el reino del fragmento, en el que la unidad, la fisonomía, el conjunto o el estilo, resultan indiscernibles”

Víctor Massuh

A.M. El número uno es:
“*Kuinismus: un rigor que desconfía del saber*”.

F.C. “*El deseo reflejado en la charca del espejo es la imagen que transforma esta calma solitaria*”.

A.M. “*El poema es una palabra que nada, cuando el lenguaje agoniza*”.

F.C. “*La poesía es la escritura que dibuja el perfil de una carencia*”.

A.M. “*Hoy releo en alta voz, el fragmento de un poema que hace años escribiera un viejo poeta simbolista llamado Ipsé*”

“La muerte amarillea en el agua que se encierra en el aljibe, junto al ciego cuervo de la noche”.

F.C. “¿Objeto yo? Y tú el fantasma que me hace y me deshace *con el viento anaranjado de tu ausencia*”.

A.M. “*La caída de la tarde es la flojera de la luz que ha cubierto débilmente el coro helado de los grillos con el cielo encapotado en el negro embozamiento de la noche*”.

F. C. “*Canto, luego, poeta soy*”.

A.M. “*Cano, ergo, poeta sum*”.
“*La antigua huella mnémica es la marca enigmática de un rastro*”.

F.C. “*Conocer es otra práctica imperfecta derivada del recuerdo*”.

A.M. “*Es necesario considerarse a sí mismo para poder descubrir una nueva propedéutica orientada hacia el cuidado de sí*”.

F.C. “*Naturaleza: lo que todavía no soy yo*”.

A.M. “*La ciudad de Las Vegas es una tonta caja de resonancias turísticas que ha sido construida a partir de un conjunto de redundancias arquitectónicas*”.

F.C. “*La poesía no nos salva, ni tampoco nos remite a una nueva forma de conocimiento; es más bien la constatación de un hecho de escritura que refleja la escandalosa fragilidad de nuestra especie*”.

A.M. “*Yo no sé si esto fue lo que quise decir cuando hoy releo estos poemas*”.

F.C. “¿*El agua? Ella es la que huye*”.

A.M. *“Dejad que crezcan las formas naturales -aunque su ritmo de desarrollo sea muy lento para el hombre- porque ellas siempre encuentran su propio orden y armónico acomodo”.*

F.C. *“Cada uno construye en el mundo la imagen de lo que hubiéramos querido ser y el mundo la recibe como reflejo inexacto de lo que uno no fue”.*

A.M. *“Siempre queda ese hueco en nuestro pobre enigma antropológico por donde nuestro verdadero ser se escapa”.*

F.C. *“¿Correr, hacia dónde? Si esto es una isla y todos terminamos en el mismo sitio: en el mar abierto”.*

A.M. *“El tiempo que me queda me dedicaré a escribirlo. Nada más, pero tampoco nada menos que eso”.*

F.C. *“Ahora crece la sombra, ya no tengo más camino para andar mientras escucho un poema”.*

A.M. *“El sabor es una alegoría de la química”.*

F.C. *“Más que seres de razón, somos seres de opinión; acostumbrados a llevar un pequeño maletín lleno de coherencias colgado de la mano con el que pretendemos silenciar una hiriente incertidumbre: mientras el tiempo, las pequeñas catástrofes personales y la erosión causada por los grandes acontecimientos van socavando lentamente nuestra vida”.*

F.C. *“La poesía es un intento de situar lo memorable”.*

A.M. ¿Cuándo decides que el camino es la poesía?

F.C. Yo escribo las primeras cosas cuando tenía 5 o

6 años. Escribí un cuentito que se llamaba *“La Familia de Pérez”* donde decía que la familia de Pérez era tan pobre, tan pobre que vivía en una casa alquilada. Y de ahí, poco a poco seguí escribiendo.

A.M. Debo decir que la poesía de Fernando Cros, no solo reside en sus poemas. Está en sus escritos sobre artes plásticas. Está en sus reflexiones filosóficas. Está en su función como educador. Está en su labor como curador. La poesía es muchas cosas.

Me gustaría que nos hablaras sobre tus escritos sobre la plástica.

F.C. Yo en un principio creía, que solo podía escribir sobre artistas con los que yo sentía cierta afinidad, cierta proximidad, pero ahora he descubierto que también puedo escribir sobre artistas que francamente, su trabajo no me gusta.

A.M. Eso sí es una proeza.

F.C. Sí, sí y estoy muy orgulloso de eso.

R.L.M. ¿Y qué dices sobre la obra?

F.C. Pues no paso juicio sobre la obra, sino que describo la obra. Es una forma para establecer una sintonía afectiva, en otros el análisis es puramente formal. O sea: ¿Cómo el artista construye la obra? ¿Qué tipo de proyección el artista intenta? A partir de qué estética el artista logra captar en el observador su interés? ¿Cuáles son sus recursos plásticos? ¿Qué tipo de lenguaje ha ido articulando a lo largo del tiempo?

A.M. Es enmarcar la obra. Hacerla inteligible para uno mismo y para el observador.

F.C. Pero que suene bonito, para que lo que se dice suene bonito al oído.

A.M. *“Que las palabras reposen gratamente en la página.” F.C.*

R.L.M. Cuando Fernando llegó, nos trajo un poema llamado: “Vieja imagen del colonizado”. Vamos a terminar el programa leyéndolo entre los dos, y dice así:

“Vieja imagen del colonizado”

Para Rosa Luisa Márquez y Antonio Martorell

*Aquí también se nos encierra
con los morros encimados frente al mar,
rodeados por la extensa mancha verde,
que es igual a una larga verja líquida,
oxidada por el golpe de la espuma.
Nuestra isla se refleja en la historia de Alcatraz
que también hoy se repite
en las tibias aguas del Caribe.
Aquí, el encierro es el umbral de cada senda.*

A.M. *Prisión aún para el que escapa
por llevarla muy cosida
a la antigua curvatura de la espalda.
Huir es imposible; el encierro siempre late
como sombra./
El futuro nos ha ido secuestrando
por los negros socavones del presente,
donde vemos cómo surge la canción
del viejo amor por la mentira;
el retrato acartonado del que ha sido
una rústica oquedad, un delgado cascarón
que se pierde en el vacío transparente de la brisa.*

Fernando Cros

Legenda de arena

"cuando no hay muras
tampoco hay ecos"

Hugo Mujica

Cava la cárcava en la carne,
hasta sacar al aire sus propias huesas.
Cava, con la paz antigua que le ha dado
el tiempo. Con ella cava en el viejo
cementerio de la plaza un nicho estrecho.
Un hueco absurdo en el que lentamente
se despoja, mientras ejerce bajo el sol
el sueño milenario de su oficio negro.

Fernando Cuas

1-6-07



Antonio Martorell, retrato al carbón de Fernando Cros, 1976.

Crónica del hombre solo: soledad y palabra

María Teresa Bertelloni

El poemario *Crónica del hombre solo* de Fernando Cros se inscribe, no solo en el espacio de la soledad radical que describe lo esencial del existente humano -un existencialista como diría Heidegger- sino también en la dimensión de lo precario que invalida dicha existencia, corroyendo día a día sus raíces y empujándola hacia el abismo sin fondo donde la luz es la sombra de la oscuridad.

El epígrafe de Raimund Panikkar, “La imagen es más que el concepto”, si bien señala hacia la imagen sensible que el verso sugiere y que debe siempre sugerir, porque sin ella ningún poema puede considerarse logrado, tiene también o sugiere otra lectura; una lectura inspirada por la imagen en el espejo, que Giorgio Colli hizo de ciertos fragmentos presocráticos, ligados a los misterios órficos, en los cuales el espejo aparece entre los juguetes de Dioniso niño. La imagen en el espejo es un *eidolon*, un fantasma, una sombra huidiza de la realidad, igualmente huidiza, que se refleja en el espejo. De allí surge el sentido de precariedad que aumenta la dimensión angustiosa de la soledad en la que el ser humano está condenado a vivir. A vivir y a creer que vive, a vivir y a creer que vale la pena hacerlo. Mas el poeta auténtico no se engaña. Poetizar es su condena más que su realización catártica, como afirma el poema:

Paradoja siniestra

*Escribir el revés de la página en blanco
para crear el silencio y la palabra vacía,
y que ella sea el espejo de nuestra propia sombra,
finalmente ahogada en esta niebla vivía,
que hace de nosotros un pozo de tinieblas
y una luz sorprendida.*

Fernando Cros

El poeta sabe, sin embargo, que la urgencia de la palabra poética, cuando es llamada secreta, supera el umbral de la sombra para fundarse en la palabra dicha en silencio y escrita y hablada como apertura hacia el espacio del encuentro con el misterio.

La palabra poética es palabra fundada, en el sentido en que Heidegger la reconoce, y por medio de ella el caos se vuelve cosmos, universo ordenado según leyes que solo la voz que habla secretamente al oído del poeta, como la serpiente al oído del ciego adivino Tiresias, conoce y, sobre todo, inventa.

La invención poética, y la creación artística en general, crea un mundo más duradero que cualquier otro mundo, según la afirmación de Heidegger “*Was bleibt aber, stiften die Dichter*”, (“Lo que dura, lo fundan los poetas”), que aparece en su trabajo interpretativo de la poesía de Holderlin, citado por Gianni Vattimo en “*Más allá del sujeto*” (p. 67).

La idea de la permanencia de la creación poética estaba, en la Grecia antigua, ligada a la bien conocida *paideia*, ya que, como lo aclara ampliamente Francisco Rodríguez Adrados en *Palabras e ideas*: “...antes de llegarse a la educación por parte de sofistas y filósofos, habían sido los poetas los educadores de Grecia.” (p. 161). No se trata, en el caso del poemario de Cros, de una educación en el sentido clásico, sino de una educación hacia el reconocimiento de lo que he llamado, en una publicación reciente, “coordenadas gnoseológicas del Yo”, puesto que es en el camino de la poesía que el ser humano se reconoce, de manera privilegiada, como único y distinto, sujeto de su vida y de su propio saber. Que este camino desemboque finalmente en el misterio más luminoso o más oscuro tiene poca o ninguna importancia, porque en lo poético lo que realmente cuenta es el camino y no la meta. Por ello, la poesía y toda la creación artística o filosófica, tiene su fin en sí misma y en sí misma se realiza; solo y únicamente en este sentido puede y debe hablarse de vocación.

Fernando Cros ha respondido a dicha vocación de raíz trágica, desde la soledad del silencio y de la palabra y desde su misterio, que lo lleva, aunque no siempre, a la clara despersonalización, a la separación del yo

anecdótico del yo poético. ¿Cómo interpretar, si no, el poema de la página 5, cuyo título es una pregunta y cuyos versos son preguntas que se dirigen hacia el descubrimiento de un creador de la palabra poética y lo describen únicamente como algo ajeno, extraño, y con el milagroso don de transformar el silencio en canto y el canto en silencio? Dice, en efecto, al final del poema: “¿Quién es ese insecto / extraño, que fabrica la dulzura de las mieles, / con el zumo escurridizo que germina en / esta tierra del silencio y la palabra?”

La conciencia trágica, como hontanar predicativo del decir poético, llega a través de la visión trágica y el pensamiento trágico, que sobre ella se construye, al sentimiento trágico de la vida, que es absoluta y totalmente personal, aunque lo sufran todos los seres humanos.

No es extraña a todas esas diferentes manifestaciones de la dimensión trágica del ser, del existir y del crear, la conciencia y la experiencia de la muerte ajena, que pronuncia la propia. Al contrario, la conciencia del ser “un ser para la muerte” es precisamente lo que distingue al existente humano de los demás seres vivos, y así, en el poema “*Te has vuelto atrás*”, que Cros ha dedicado a su hermano Edgardo Cros (p. 11), la muerte del hermano añade a la intuición aterradora de la transitoriedad e inutilidad de la existencia, su presencia cercana e íntima:

*El golpe de las olas te canta en esta isla
de roca silenciosa, te mece en mi memoria;
no deja que te hundas ni vayas maniatado,
por todas esas noches de lumbre encegueda.
Mi origen es tu origen colgando de mi brazo
y ahora que has callado, recojo tu palabra
y hablas por mi boca.*

Fernando Cros

Los encabalgamientos, frecuentes en el poemario, cumplen la función en general, de obligar al lector a una lectura que separa el ritmo del verso, del sentido gramatical y obliga a una atención hecha no solo de oído sino también de la razón. En este final del poema citado, el único que encontramos [...] *en esta isla / de roca silenciosa*, [...] no solo califica el lugar geográfico de aquel que lo recuerda, sino que además señala la silenciosa e impenetrable dureza de la muerte, ese muro infranqueable desde la vida, sordo y mudo, que agota cualquier intento racional y solamente deja el desconsuelo y la desesperanza.

El poeta que se esconde bajo el nombre de Cros, el hombre concreto que vive aquí y ahora, escribe varios poemas a los muertos -que son siempre los suyos aunque no hayan sido de su sangre-, poemas que son, a la vez, recuerdo y conjuro, porque hablar es desacralizar, mencionar algo es apropiarse de ello, hacerlo familiar, perder el miedo. Y es también la única manera de mantener vivos a los muertos, ahora transformados en palabra y, de cierta manera, nuestra y compartida, de hacer de ellos mitos literarios, que tienen comienzo pero no final.

Los muertos, la muerte y su ámbito, tienen en este poemario por lo menos dos dimensiones: una personal, fundada en el sentimiento de pérdida, de ausencia, de abandono definitivo; la otra, metafísica, ligada, es decir, a la reflexión sobre el sentido último de las cosas que se traduce en la conciencia de la transitoriedad del ser y del existir. Se explica así la idea de la poesía como quehacer que intenta no solo transformar la soledad radical del diálogo interior con el yo que se va construyendo y revelando en el verso, y con el tú de la relación intersubjetiva, sino también fundar en lo precario y aparente lo duradero de la palabra poética.

Esto explica igualmente el sentido de nostalgia, la atmósfera crepuscular de muchos poemas y la

presencia de un símbolo como el espejo que, desde la religión dionisiaca primitiva, y recogido, entre otros testimonios, por Plotino en las *Eneadas*, ha señalado hacia la fragmentación, la sombra, la imagen movediza, de la unidad añorada e inasible.

Dice, en efecto el poeta, en uno de los poemas en los que aparece dicho símbolo, en el titulado:

“Consideraciones frente al espejo”

*Detrás de este espejo, está otro espejo
donde no hay cabida para la mirada,
donde los reflejos son brillos extraños
que no transparentan: ejercicio oscuro
de una mancha negra, punto de partida
que prohíbe el regreso y no deja huella.*

El título, dominado por la dimensión racional, pone de manifiesto el ejercicio inútil que se hace con ella; frente al espejo, al agua, a la mirada, solo se reproduce una sombra que, como cantó Montale, no es sombra, “ma quella io sono”, y que el poeta nos regala en dos versos: “*De vacío, de fantasmas y neblina parecen estar hechas / la mirada y lo que mira.*” (“Reflexión sobre la apariencia”)

Este poemario de Fernando Cros une la amplitud y profundidad de la intuición y del pensamiento poético, una lengua que se mueve al ritmo secreto de un decir que es un existir y que nos obliga a entrar en un espacio nuevo, dibujado por su música dolorida, dejando atrás otro que, habiendo sido nuestro, ahora nos resulta extraño.

Exiliados de la tierra, la añoramos; exiliados de nosotros mismos, nos buscamos en los bordes agudos o redondeados, suaves o ásperos de la palabra del poeta, y terminamos escribiendo con el “*Nihil ego sum*”:

*Ni una pobre línea en el horizonte,
Apenas un golpe, una leve marca
Sobre la madera, que desaparece
Mientras cae la lluvia y pasan las horas;
Una raspadura en un viejo leño
Que deshace el tiempo.*

Fernando Cros

Palabras de la nada, imagen en el espejo, fugaz destello en la oscuridad, eso es la poesía, porque eso es el ser humano. En *Crónica del hombre solo*, nos reconciliamos con nuestra precariedad, recostados en el azogue de la palabra ambigua y seductora de la poesía, desmemoriados y silenciosos, mientras escuchamos el último verso “*Foscan*” del poemario que es el último poema:

Cierro los ojos y nace la noche.

F. Cros

Poesía en plena madurez, *Crónica del hombre solo* se inscribe, con todo derecho, entre las mejores expresiones de la poesía de hoy en la lengua española sin necesidad de calificativos nacionales.

María Teresa Bertelloni

Destacada crítica literaria. Se ha desempeñado como catedrática de Literatura Comparada y de Filosofía en la Universidad de Puerto Rico en Mayagüez.





Fernando Cros,

Crónica del hombre solo

Antonio F. Agulló Albert

Crónica del hombre solo es un poemario que nos presenta a un personaje cuya soledad consiste, existencialmente, en concebirse a sí mismo como un ser, o mejor, como una sombra cuyo paso por la vida solo tiene una posibilidad: divagar serena y resignadamente entre incertidumbres, abocado sin cesar a la aventura con la nostalgia perenne de que nada de lo intrínsecamente humano es rescatable por el conocimiento, salvo un mundo confuso de imágenes sumergidas en el “*pantano*” de la memoria, que, como en un juego de espejos y de nieblas, de recuerdos y de olvidos, de palabras y de silencios, aluden a una realidad inapresable, fugaz, inventada, siempre perdida para siempre.

Se nos antoja que si esta cosmovisión no desemboca en la angustia o en la desesperación es porque tiene sus tangencias con una concepción heracliana del ser y, sobre todo, porque entronca con la cepa de un escepticismo ancestralmente mediterráneo. De lo que sí no cabe duda es de que, a pesar de ese posible origen remoto, esta poesía, muy hija de su época, fluye por la corriente de lo que con cierta ambigüedad ha venido en llamarse posmodernidad, entre otras cosas, por la desconfianza en la capacidad de la palabra –aun la poética– para captar la realidad, que es tan inasible por la imagen como irrecuperable por el recuerdo, y por la concepción del poema como una ficción creada exclusivamente por el lenguaje y en el lenguaje, con lo que se logra “*invertir / el proceso creador, no de la emoción al poema / sino al contrario*”, como rezan los versos de Guillermo Carnero en “*Le grand Jeu*”, poema escrito al concluir su etapa como poeta novísimo.

Comienza el poemario con una breve prosa de carácter deíctico, tan propio de la poesía testimonial –“*Aquí está la letra...*”; “*Y aquí están mis ojos...*”--, que constituye una declaración poética cuya posición introductoria puede resultar engañosa, si se le ve como un propósito de autor y no como la visión autocompasiva de un personaje que, ante el “*terror constante de ser silencio*”, se ha afanado en exponer –más que expresar– el asedio continuo de ciertas contradicciones tanto vitales como poéticas. Y al hacerlo por medio de la palabra poética centrada en la imagen al servicio de lo cotidiano – “*la noticia*”--, lejos “*del trinar del ave y el canto del río*”, escoge un camino adecuado, aunque poéticamente escabroso -- “*el sonsonete de un impreso tibio*”--, que lo libra al mismo tiempo de caer en dos abismos en igual grado peligrosos: el pesimismo existencial que “*precipita por una pendiente que llegue al vacío*” y la ilusión idealista que, paradójicamente, también “*desbarranca por el brillo oscuro de lo desasido*”.

Es seguramente el primer poema “*Paradoja siniestra*”, el que relaciona y sintetiza mejor un conjunto de

configuraciones imaginativas intermitentemente presentes con distintas variantes a lo largo del poemario, al mostrar una antinomia existente tanto en la creación poética como en la vida misma. En ambos terrenos, “*el revés de la página en blanco*” y la “*niebla viva*” de la existencia, concurren equidistantes, como en los lados opuestos de un “*espejo*”, “*el silencio y la palabra vacía*” y “*un pozo de tinieblas / y una luz sorprendida*”, con lo que el poema viene a ser un reflejo “*de nuestra propia sombra*”. Tal sería el esquema que sostiene esta sorprendente analogía:

e

s

poema {revés de la página {silencio **P** pozo de tinieblas} esta niebla} *sombra*
 {en blanco {palabra vacía **e** luz sorprendida} viva

j

o

En el poema “La cárcel del lenguaje”, una novedosa imagen pone de manifiesto el carácter bifronte de la palabra; si por una parte su función es hacer referencia a la realidad, por otra, solo “la nombra / y de lejos, con los dedos de la mano, la dibuja”, con lo que inevitablemente nos separa de ella al cubrirlas como envuelven las aguas del mar el cuerpo de una mujer, desnudo y “ensimismado en ese espejo luminoso”.

Esta doble confrontación entre la palabra y la realidad, el poema y el ser humano, nivelados ambos en la dimensión de lo incierto y de lo ausente, se concentra más en estos y en cuatro poemas que se agrupan en un primer apartado. Si en “Perder el rostro”, “La imagen en el espejo” y “Tiempo disperso”, el personaje poético es incapaz de descifrar su esencia, ni por medio de la intuición inconsciente, ni de la introspección racional, ni del buceo en la memoria en “¿Quién es el que canta?”, el poema cobra su mayor autonomía al convertirse en una indagación sobre la poesía misma y por el carácter protagónico que le confiere el discurso metapoético -otro distintivo de la

posmodernidad-, lo que se logra cuando el personaje emula a un autor sabedor de que no es él quien canta ni actúa en el poema: “¿Quién anda ahí? ¿De quién es la sombra / que marca y sobrevuela la blanca superficie / de la página?... esta tierra del silencio y la palabra?”.

Hemos dedicado cierta atención a estas primeras páginas porque, a nuestro juicio, ya en ellas se hallan condensadas las claves que estructuran el lenguaje poético del autor. La índole reseñista de este artículo nos obliga empero a abreviar.

A partir de “Recuerdo negro”, el fallecimiento de seres conocidos, ya queridos ya admirados -no tanto la muerte como abstracción- aparece como motivo predominante en bastantes composiciones: nada extraño en un poemario en que el sentimiento de ausencia es el tema central y la atmósfera prevaleciente. Al concebirse la vida como una sucesión de ausencias, su final no puede ser otro que la ausencia definitiva. Y tampoco es de extrañar que cuando el personaje echa una mirada retrospectiva, lo que ve no sea sino un camino de *olvidos* -*silencios*- jalonados espaciadamente por una serie de imágenes asincrónicas llamadas *recuerdos*, inventados por las *palabras* y dudosamente adheridos no a hechos espectaculares, sino a impresiones surgidas de lo cotidiano e incluso de lo banal. A nuestro entender, este centrar lo humano en lo ordinario, en lo mínimo, elevando sus circunstancias a una categoría universal constituye, sin duda, uno de los mayores aciertos artísticos del poemario.

Nos vemos obligados a detenernos un tanto en dos poemas -“El hombre solo” y “Palabra y silencio”-, cuyo análisis rebasaría el propósito de estos comentarios, y no lo hacemos porque sean los más extensos, sino porque su carácter lírico, apuntalado como todo el poemario en la imagen impresionista llena de sugerencias, se acomoda ahora a una andadura más dramática, lo que en cierto modo nos haría pensar

en el punto culminante de una historia sino fuera porque la sensación de atemporalidad domina todo el texto poético. En el primero, “El hombre solo”, título que nos remite al del libro, la soledad radica en la incapacidad del personaje para comunicarse, para solidarizarse, para identificarse con sus semejantes, condición insoslayable de por sí, pero que se agudiza por un tiempo y una sociedad en que el hombre se ve cada vez más alejado de la naturaleza y encerrado en un individualismo cuyo silencio es anticipo del que pesa sobre los muertos.

III

*Solo es encontrarse en un grupo y sin vecinos
Cubierto
por blancos sabañones
y
oscuros cementerios.*

VIII

*Solo
y se mueren las ciudades
se cierran los jardines.
Estamos sin paisajes
sin ojos para ver
ni oídos para oír lo que
debemos.*

*Inmersos
en un silencio que se agranda,
después de cada intento que uno hace por romperlo,
con un tonto “buenos días” o un decir “está
lloviendo”.*

IX

*Y no podemos huir sin fulminarnos
y dejarnos de esta tierra
y perdernos para siempre
en otra noche más triste
en otra noche más densa.*

En el cuadro primero del tríptico *Palabra y silencio*, la fugacidad del tiempo lo arrastra todo de tal manera que la experiencia se reduce a instantes irrecuperables en que queremos “ *fingir que siempre somos, / lo que nunca más seremos todavía*”, aspiraciones de un ser contradictorio, cuyo misterio se intensifica al ponerse de relieve el carácter irreal del tiempo mediante ese juego de adverbios en que la antítesis “*siempre*”/ “*nunca*” se sostiene, pendiente de modo desconcertante, en un “*todavía*” tan ilógico como inesperado.

I

*El tiempo, el tiempo pasa y nunca se recobra
lo que somos, a partir de la imagen que hemos sido
en la memoria antigua de los hombres,
en las páginas de historia, ante el débil ojo
del cronista.*

*Todo lo que pasó murió allí mismo, en el instante
exacto en que ha nacido. Todo se ha perdido
para siempre: el golpe insistente de las olas,
el toque frío de la lluvia, la muerte de mi padre
y de mi hermano, el rostro en fuga de la infancia.
Todo queda tan lejos como el primer día
en que alguien se miró al espejo
y pudo sonreír al verse iluminado.
Sólo eso, un instante, un momento
para fingir que siempre somos
lo que nunca más seremos todavía.*

En el cuadro segundo aquella soledad, que en el poema anterior era fruto de la incapacidad para identificarse con el otro, alcanza una situación límite cuando la nada de la muerte identifica al personaje con su propia nada.

II

*Siento el temblor de esta débil nervadura.
Tarareo una canción y se cuela un difuso
ronroneo; una especie de rebote, que responde
a lo que digo como un eco: “Mi casa está vacía,
pero aguarda el aroma de tu huella...”*

*Y no sé si todo esto sea más
que el miedo a morir solo,
a silenciarme, a juntar mi nada
con su propia nada y entonces
ver mi último rostro, mi más antigua
y verdadera cara.*

En el cuadro tercero esta identificación da paso a una reflexión metafísica en clave poética.

La formulación impersonal nos hace pensar, incluso, que es otra la voz que estamos oyendo: la de un pensador que, a modo de epílogo, describe poéticamente con inusitadas imágenes sensoriales una nada tan identificable con la muerte como con el personaje.

III

*Es la frente de una inmensa borradura,
un ser sin rostro: el olvido agazapado
en la opacidad desnuda; un brillo extraño
en los negros adoquines de la noche, un vacío
sin sentido ni morada: solo el ruido de una eterna
rajadura abierta al aire, la figura despojada
por el polvo; una huella que es negada
por el tiempo errante.*

Se cierra el poemario con una veintena de poemas breves –“Mínimo”-- de carácter gnómico, en que los temas ya presentados reciben un tratamiento de asociaciones insólitas que alternan lo lírico y lo sentencioso, lo humorístico y lo grave, lo lúdico y lo filosófico, lo sutil y lo enigmático.

Los tres primeros poemas y los tres últimos podrían ser muy bien los paréntesis que acotan esta parte.

*El texto poético parece un oráculo;
genera preguntas y produce enigmas.
“Análogo y paradoja”*

*Hasta acabar disuelto
en la nada silenciosa; más allá y más acá
de la palabra, en una profunda mudez;
sin que exista ese opuesto que nos haga
su reflejo ni nos ate con su sombra.*

“Ontos”

*La vida está apoyada por la muerte
en la rotura y el espasmo de la carne
y de los cuerpos, en los seres y las cosas.*

“En los jardines de la entropía”

*El paso de las horas ha ido amontonando canastas
de tiempo sobre las aceras.*

“Restos del torrente”

Cierro los ojos y nace la noche.

“Foscant”

Espero que estas reflexiones sobre *Crónica del hombre solo*, a pesar de su obligada acción deformadora, no lleguen hasta el extremo de ser otro espejo que haga irreconocible su esencia poética. Todo análisis crítico de un texto poético no es más que un intento de hacer literatura sobre literatura, y eso de un modo análogo a como se compone un poema: jugando con las palabras en un mundo de imágenes, que es la única e inevitable manera de acercarnos a la realidad, y más aún cuando esta es pura invención estética.

Antonio Agulló Albert

Escritor y educador español. Obtuvo un doctorado en Estudios Hispánicos en la Universidad de Puerto Rico. Estudió teología en el Colegio Internazionale dei Fratelli Maristi, en Roma. También estudió en la Universidad de Valladolid y en la Escuela Normal de Avala, Vitoria. Se ha destacado como editor y crítico literario. Fue presidente de la Junta Editora de la revista *Encuentro*, publicada por los profesores universitarios españoles en Puerto Rico. Actualmente es catedrático de español en la Universidad Interamericana (recinto Metropolitano) de Puerto Rico. En esta universidad también ha sido director del Departamento de Español y decano de Asuntos Académicos.





Fragmentos del habla

de Fernando Cros

Antonio F. Agulló Albert

Fragmentos del habla es un poemario que se compone de cinco apartados: I. “Con este grano de sal”; II. “Apólogos de la bahía”; III. “Anejos de la sombra”; IV. “Espacio letrado”; V. “Las pequeñas voces”.

En el primero, “Con este grano de sal”, el mar que rodea el Viejo San Juan –mayormente la bahía– es el paisaje que sirve de inspiración a una mirada que, partiendo de lo sensorial, penetra en diversas intuiciones sobre los misterios que se encierran en esa realidad externa. “Apólogos de la bahía” constituye una novedosa fabulación de la fauna que en ella se mueve, más despojada de la intención narrativa y didáctica del género clásico, y dirigida a la acertada búsqueda, más que de la esencia, del significado de dichos animales emblemáticos en la vida de la bahía. En “Anejos de la sombra”, se recrean más insistentemente unos contenidos de índole metafísico –incipientes ya en los apartados anteriores y presentes siempre en la poesía de Cros– suscitados por el tiempo y los espacios en que la sombra se va enseñoreando sobre la luz. En “Espacio letrado”, son variados los motivos que se proponen a través de sorprendentes imágenes poéticas: la vida como una sucesión de ausencias, la muerte como borradura definitiva, el flujo y la fugacidad de todo lo que nos rodea y de nosotros mismos, la incapacidad de la memoria para rescatar la realidad y para recordar nuestro yo pasado como condición para reconocer nuestra identidad presente. En el último apartado, “Las pequeñas voces” –lo de “pequeñas” puede atribuirse, tal vez, a la brevedad de los poemas–, tienen cabida la poesía erótico-amorosa y el discurso metapoético –la incapacidad de la palabra “en negro” (la inventada) para reproducir la palabra “en blanco” (la verdadera); su necesaria referencia a la imagen, no a la realidad; la insistencia perseverante del poeta por ir en contra de esa convicción–, y culmina con una serie de aforismos de carácter gnómico –incluso adivinatorio– que vienen a ser ingeniosas claves sobre poética y filosofía de vida.

Muy vinculada con lo temático se halla una de las características distintivas de la poesía de Fernando Cros. A pesar de lo angustioso de la mayoría de los planteamientos metafísicos, el yo poético se enfrenta ante ellos con una actitud aparentemente antilírica, en el sentido de que no se reacciona de un modo emocionalmente personal: simplemente se exponen sosegadamente y resignadamente –ataraxia– como aceptación de las exigencias inherentes a la existencia misma.

La unidad del poemario se refuerza por una serie de elementos temáticos y de estilo esmeradamente elaborados. En todo momento, la voz que oímos es siempre la misma: una voz cuyo ritmo acompasado y tono reflexivo se acomoda al carácter sereno de una visión descriptiva –no necesariamente realista– conducente inesperada y

cordialmente a la intuición del misterio que subyace en la realidad exterior, actitud distintiva de una genuina poesía lírica. Ambos factores –visión de lo plástico e intuición lírica– coinciden de modo originalísimo en la poesía de Fernando Cros, lo que debe atribuirse, sin duda, a que en él se conjugan armoniosamente la mirada escudriñadora del crítico de arte atento a interpretar códigos pictóricos y el oficio del poeta que sabe domeñar la intuición a una exigente elaboración del lenguaje poético. Esta consideración nos lleva a destacar otros aspectos estilísticos, además de los ya mencionados referentes al ritmo y al tono.

Fernando Cros es un maestro de la descripción, pero no se trata de la descripción propia de un cuadro realista –como todo buen poeta se limita a sugerir– sino de la visión que, por tratar de ir más allá de la realidad externa, transforma –no deforma– sus elementos mediante el uso novedoso de diversas figuras: adjetivaciones, símiles, metáforas, prosopopeyas y sinestesias, de carácter mayormente impresionistas; en alguna ocasión incluso, da la sensación de que en consonancia con la idea del *fluir* de la realidad y el vacío que deja en la memoria la impotencia por rescatarla, las imágenes visuales van difuminándose en una gama de tonos sombríos propios de un cuadro abstracto. La poesía de Fernando Cros es fuente inagotable de sugerencias y todo en ella está en estricta función poética de los contenidos tratados.

Estimo que la poesía de Cros, de la que este poemario es fruto maduro, constituye un hito decisivo en la literatura puertorriqueña. Digo puertorriqueña por pertenecer a un autor puertorriqueño, pero Fernando Cros es un puertorriqueño universal y así se refleja en su obra, cuyos poemas muchas veces están inspirados en citas de pensadores de diversas nacionalidades. Y es que la poesía de Fernando Cros, partiendo de elementos puertorriqueños, se eleva sobre los mismos para moverse en una dimensión humana que supera lo circunstancial y el entorno localista.

Otras son las razones que avalan este juicio de valor referente a la importancia y originalidad de la obra en la literatura puertorriqueña y universal. Desde su obra temprana en la década del 60, Fernando Cros se aparta de la moda rezagada de una llamada poesía comprometida o social, vinculándose historiográficamente con las tendencias poéticas que propiamente distinguen a su generación, tanto en la literatura española como en la literatura hispanoamericana –por mencionar el ámbito más próximo en que se inserta nuestra literatura–, tendencias que son producto del movimiento cultural que se ha identificado como “posmodernidad” por la crítica actual. Y esto es así porque no resulta difícil detectar, tanto en su actitud como en su obra, los rasgos característicos de dicho movimiento: un profundo escepticismo en la capacidad de la obra artística para apresar y transmitir, y menos aún perdurablemente, realidades ajenas al poema mismo y significados estables e identificables posteriormente por la crítica –negación de la definición machadiana de la poesía como “la palabra en el tiempo”–; el tratamiento de distintos niveles de lenguaje y la coexistencia de medidas y ritmos regulares e informales; la convicción de que la realidad es irrecuperable tanto por el recuerdo como por la imagen, como por la palabra, aun la poética; la elaboración de un texto en cierto sentido “indeterminado”, abierto a diversas posibilidades interpretativas y en el que las sugerencias, las ambigüedades y el tono coloquial constituyen una tácita invitación a la complicidad del lector; el papel autónomo y protagónico del poema como discurso metapoético.

Dado el género de este trabajo no creo necesario abundar más en la eficacia con que el autor maneja las estructuras y los recursos literarios. Ya anteriormente he fundamentado el carácter unitario del libro. La calidad de la redacción es inmejorable, tanto desde el punto de vista gramatical como poético. Fernando Cros es un autor que nunca se apresura a publicar



su obra; cuando se decide a hacerlo, es porque la ha sometido a la rigurosa labor de autocrítica de quien conoce las exigencias del lenguaje poético desde la doble vertiente del poeta y de crítico literario.

Este libro resulta ser de gran enriquecimiento e interés tanto para los especialistas de la literatura como para los amantes de la buena poesía. Y sería de utilidad para la docencia ya que puede ser usado como libro de texto en cursos de literatura puertorriqueña debido a su importancia en nuestra poesía actual.

Considero, además, que este libro debe ser adquirido por las bibliotecas escolares para ser usado al menos como referencia, particularmente en su parte II. “Apólogos de la bahía”, pues despierta en los niños y en los jóvenes la sensibilidad hacia la conservación de la fauna autóctona debido a su visión original y la significación que se da a la actividad de dichos animales emblemáticos del ambiente marino puertorriqueño: el manatí, el erizo negro, la barracuda, las almejas, el alcatraz, el cangrejo de mangle.



Meditación del agua o la disolución de las formas

A propósito de *Fragmentos del habla*
de Fernando Cros

Francisco José Ramos

Yes, as everyone knows, meditation and water are wedded together.
– Herman Melville, *Moby Dick or The Whale*

El agua es la gran creadora de formas.
– Fernando Cros

En nuestros tiempos, y a escala planetaria, la labor del poeta y del pensador es casi secreta, por no decir clandestina. Pocos leen poesía y menos aún se dedican a leer y pensar. No es un asunto de clase social, de extracción de clase o de marco institucional. La razón es otra: en el despunte de la primera civilización mundial, la aceleración tecnócrata del *ritmo* de vida atraviesa todo el cuerpo social, y resulta inseparable de lo que se podría llamar la *arritmia del negocio*, con todos sus estragos cardiovasculares e infartos del cerebro. Tal parecería que el riego sanguíneo que pone en marcha los músculos cardíacos y nutre la extrema sensibilidad del entramado neuronal no soporta ya las altas cuotas de una hiperactividad que no cesa de hundirse en la abulia, en el desplome de la energía; o, lo que es peor, en la dejadez y la desidia, en la triste abdicación del deseo.

De esta manera, y a pesar de las señales de alerta de nuestro frágil cuerpo mortal, se impone la negación del ocio (*nec otium*), es decir, la negación del tiempo libre para disponer libremente de sí mismo, la más digna virtud de la nobleza de espíritu. Se vive, pues, bajo la tiranía de una nueva y sofisticada moral de esclavos, como bien hace más de un siglo supo vislumbrar Nietzsche. Y todo ello en nombre precisamente de la democracia, la libertad y, sobre todo, de la industria de la diversión o del entretenimiento, que tan bien se llevan, de hecho, con el espectáculo planetario de la muerte y de la destrucción. Es obvio que todo lo anterior es incompatible con el ritmo, la melodía, el tono, la pausa y los silencios de la respiración poética. Como tampoco hay que olvidar que aun la más acérrima pulsión de muerte, por más bárbara que pueda llegar a ser, puede ser motivo para la

más honda poesía, como lo demuestra la obra de Paul Celan, a quien Fernando Cros rinde, indirectamente, un ferviente homenaje en su *Epitafio a Nelly Sachs*: *La fetidez de los cuerpos no se borra con el humo / de las viejas chimeneas. / El trabajo nunca acaba; no disponen de un momento de descanso; el día / y la noche no les da para hacer sólo ceniza / de tanta carne y tantos huesos. / Un olor a leña humana / se mantiene en el recuerdo impreciso del poeta.* A este respecto, podemos contrariar la célebre afirmación de Teodoro Adorno de que «Es bárbaro escribir poesía después de Auschwitz» (*Es ist barbarish nacht Auschwitz Gedichte schreiben*), diciendo que después de semejante barbarie, tanto la poesía como el pensamiento se han vuelto más indispensables que nunca. Quizá sea precisamente por esto que ambas actividades fundamentales del espíritu humano estén hoy, después de Auschwitz, en manos tan raras y excepcionales.

Pensar, como bien lo dijo Kant, es un ejercicio de paciencia. Se trata de una práctica de recogimiento. Por otra parte, pensar poéticamente es una manera particular de respirar y de entender lo que hay: *Respirar es entender, ¡cuánta evidencia en la atmósfera!* reza un verso de Jorge Guillén. Digo bien rezar, porque el acto poético es una plegaria dirigida a la *abundancia* del lenguaje, al *don* de las palabras, a aquello que da lugar, en un momento dado e inmemorial – y, por tanto, mítico – el *tono* de lo que Fernando Cros ha llamado una *sonoridad originaria*: «El poema entonces se convierte en una especie de sonda, en una imagen sonográfica. Quizá lo que uno busca es la *recuperación* de esa palpación inicial a partir del salto o la transformación de la materia inerte en materia viva.»

Si aceptamos que la función poética es la función primordial del lenguaje y no solo de la poesía en verso – tesis fundamental de Roman Jakobson que hago mía –, entonces resulta evidente que la labor del

poeta, sea hombre o mujer, es la de recuperar junto a la palpación inicial de la vida, aquellas condiciones que hicieron y hacen *todavía* posible la vida misma de una lengua. En este sentido, la función poética es el acto de una experiencia *intemporal* que consiste en llevar hasta el límite las posibilidades del lenguaje. Todo poeta digno de ese nombre no puede menos que inscribir sus imágenes de sonido, la *sonografía* de su musicalidad, en el *corazón* de ese inmenso legado. Nada, casualmente, un mismo ideograma chino, significa a la vez mente, corazón, pensar, sentir y concentrarse: 心 (shin).

Un poema es una *confluencia* de palabras que tiene como horizonte la belleza. Ahora bien, la belleza es ante todo una *experiencia*, es decir, un viaje indefinido o, mejor aún, un *naufragio* por los límites de las posibilidades del lenguaje. Por eso *El poema es el espacio donde muere la certeza*, escribe Fernando con acierto. “Muerte de la certeza”, añadido yo, que nada tiene que ver con la duda moral, la inseguridad anímica o la incertidumbre filosófica. Más bien se trata del embarque de una navegación por el que la propia iniciativa de las palabras va descubriendo el caudal de los signos, el “tesoro de significantes”, para valerme de una fórmula agraciada de Jacques Lacan. La *experiencia* de la belleza no tiene nada que ver entonces con una idea o un ideal; ni siquiera con una imagen determinada de la belleza. Es el acierto de un tanteo guiado por las palabras, las palabras concebidas para *dar a luz* en medio de la más densa oscuridad. La experiencia de la belleza es *el parto de una mujer de piedra en medio de la noche* (*seki jou ya show ji wa* - Dogen Zenji, *Sutra de las montañas y de las aguas*). La corazonada de las palabras, si nos atenemos al ideograma chino y a los versos de Dogen, es más que una intuición o un atisbo. Es el suelo o, mejor, el zócalo de un ensayo, de una tentativa, de un experimento que la mente lleva a cabo con su particular investigación de los universos.

La confluencia de palabras en el poema no es, pues, arbitraria ni caprichosa. Responde a un mandato, a una *obligación*, a una íntima ligadura por la cual se forma el *cuerpo amoroso* del poema. El acto poético deviene también así un acto erótico, una manera de hacer el amor, de poner en marcha la copulación inherente a la experiencia verbal de la belleza. La forma del infinitivo se muestra, por lo tanto, como una aspiración al infinito y, con ello, a la ineludible disolución de las formas. Estamos de lleno en el despliegue de un movimiento asintótico que se renueva como un comienzo que no cesa, sin principio ni fin. El límite o forma del poema es el índice de lo ilimitado.

Otro ideograma chino puede ilustrar de nuevo este asunto. Es el ideograma que significa habla o discurso, que se compone con la imagen de un fluir como el agua (水). Hay ahí una hermosa manera de nombrar la confluencia de las palabras. La meditación y el agua están profundamente unidas. Por esto también el encuentro de las aguas puede tomarse como la imagen perfecta del movimiento infinito. Un encuentro que hace del lenguaje lo que Heráclito quiso hacer del pensamiento. El pensamiento ha de aprender a *fluir* con el ritmo estelar del acontecimiento poético. De ahí que la condición humana sea erguida (人), pues lo que la sostiene es el sentido de la Tierra y la altura de los Cielos (天) en medio de la expansión y contracción indefinida del incesante surgir y cesar de los mundos, a la manera del acto cósmico y poético de la respiración: 心 水 人 天. (“El corazón y la mente residen en la palabra humana cuando *confluye*, es decir, fluye con el universo entero.”)

A la luz de lo anterior, cabe afirmar que la confluencia de las palabras en los poemas de los *Fragmentos del habla* nacen de un extraordinario sentido de la composición, por el que el habla del poema se enlaza con el murmullo suscrito de las sensaciones, hasta dejar plasmado en el blanco de una página el flujo

contenido de un *rizo de agua*. El cuidado, la sutileza y la lucidez son la tres cualidades más destacadas, a mi entender, de su escritura. Una escritura que invita a ser leída COMO UN AVE EN PLENO VUELO o *Como una llama viva con su cara sorprendida / por la vieja furia silenciosa, que la hiere / y la hunde desde el aire: el cuerpo solo, / frente al infinito asombro de los ojos / en su viaje hacia esa nada interminable*. Puede uno entonces detener la pupila y ver nacer la aurora de las palabras. He ahí la poesía, ese blanco inaccesible que todo lo alcanza, *como si nada*. Lo que Georges Bataille dice del erotismo, puede también afirmarse de la poesía en manos de poetas tan precisos como Fernando Cros: *es la aprobación de la vida hasta en la muerte*.

Muerte que está muy presente en estos poemas, aunque no se la mencione, pues no se trata de nombrarla sino de confrontar la dureza de sus despojos con el valor sublime de sus evocaciones. La muerte es, de hecho, la disolución de las formas. Evento indispensable para que la forma nazca de nuevo con el aliento de lo vivido, y el movimiento de una esfera infinita cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna. Muerte también del agua, puesto que *todo es agua*, que a la vida vuelve, como una *vaca sagrada*, húmeda en la noche cuando se sirve de la plata que arroja luz a la soledad inmarcesible de la luna, *imponiendo al día su ceguera*.

La intensidad de la palabra poética de Fernando Cros se abre paso en medio de la densa niebla que acompaña el dolor ineludible de la condición patógena de la existencia, *ese túnel hondo por donde todo el mundo pasa*, humano y no humano, y no ya solo el lirismo del poeta que sufre, con su *pobre yo intemperie*. Ajena a la historiografía de sus clasificaciones (clásica, romántica, barroca...), la grandeza de la poesía consiste en que *obliga* además a elevarse por encima de la propia individualidad, del ser atómico y acongojado, para contemplar desde la

altura el lugar de *uno* que es también *otro*, sin que haya *nadie* que realmente sea lo que imagina ser. Como en una prístina gota de agua, pintada en el rincón añil de un fresco del Giotto, la *soledad del habla* parece la *terquedad del brillo // en el gotear de la sombra*, un *muro de corales, // junto a unos peces que han muerto en esas pozas que sueñan con breves rizos de agua*.

Me he permitido con lo anterior inventar un poema con algunos fragmentos del habla de este hermoso poemario de Fernando Cros para destacar una constelación de imágenes verbales que me parecen fundamentales en su poética: soledad, gota, sombra, muro, muerte, sueño, agua, pozo. La palabra poética es, insisto en ello, una persistente *invocación* a la función primordial del lenguaje y una no menos insistente *evocación* de la experiencia erótica de la belleza. Un tal movimiento connota precisamente la inhalación y exhalación de la respiración, el hecho de que, en efecto, nacemos, morimos y renacemos de momento a momento. Creámoslo o no, resulta del todo evidente todo lo que se juega con la poesía; no ya comunicar o expresar sino, ante todo, crear. Así, pues, crear no implica necesariamente, después de todo, creer sino hacer, producir, fabricar, inventar, descubrir.

Si el agua es la gran creadora de formas, entonces cómo no admitir que esas mismas formas no cesan de disolverse en el gran vacío de su engendramiento, es decir, en lo que otro Fernando de apellido Pessoa (persona: la máscara de nadie) llamó *À eterna novidade do mundo*.

Como una gota de agua que se le añade a la mar, así la palabra del poeta señala al instantáneo derroche de las aguas:

VISIÓN DE LA AMANTE

Al mirarte, imagino cómo saltas
sobre la cruda arena de la playa
suspendida entre las olas, amparándote
en el blanco abrigo de la espuma,
que recorre tu silueta y los paisajes
misteriosos de tu piel.

La amante, cabe preguntarse, ¿acaso es algo más que una gota de agua, que el gemido de la espuma, que la sonora efervescencia de la piel en el cuerpo *yacente* de las arenas? La visión del amante es también la ceguera del que ama. Pero el que ama no por estar ciego se entrega sino es para decir con el poeta (y ahora es Hölderlin quien habla): *O Dunkel du bist mein Licht!* (¡Oh oscuridad tú eres mi luz!) A tono con este verso, concluyo con el siguiente planteamiento.

La poesía es el silencio de la luz. Si se tiene en cuenta, a propósito de esta afirmación, que la velocidad de la luz es, a la vez, constante (es decir, ni más ni menos) y absoluta (es decir, independiente de todo referente); si se tiene en cuenta, por lo tanto, que, como alguien ha dicho, “la luz nunca envejece” (he ahí la poesía de la ciencia física), entonces salta a la vista lo que es un pensamiento luminoso: es la entrega a la insondable jovialidad del silencio, allí donde ya no cabe hablar de luz ni de oscuridad. Es decir, donde toda palabra está demás. La poética de Fernando Cros conoce bien ese surco que se abre a la inmensidad. En hora buena por la publicación y el trabajo de edición de este libro por parte de la Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

Francisco José Ramos

Filósofo puertorriqueño y doctor en Filosofía y Letras, graduado de la Universidad Complutense de Madrid. Es catedrático en la Facultad de Estudios Generales de la Universidad de Puerto Rico. Fue uno de los fundadores de la Sociedad Puertorriqueña de Filosofía. Entre sus numerosas publicaciones, figura un tratado filosófico en tres tomos titulado *Estética del pensamiento*. También es autor de *El drama de la escritura*, *La danza en el laberinto* y *La significación del lenguaje poético*.





Fernando Cros:

Sobre la huella

Antonio F. Agulló Albert

No es nada extraño que un poeta presente un libro reordenando poemas anteriores y añadiendo un número considerable de otros, con lo que se crea un poemario distinto y, consecuentemente, una nueva lectura. A este respecto, recordamos solo dos emblemáticos antecedentes: uno es Antonio Machado, cuyo libro, *Campos de Castilla*, de 1912 es muy diferente del que bajo el mismo título inserta en *Obras completas* de 1917, a un lustro de la muerte de su amada Leonor; el otro, Blas de Otero, quien, en 1958, anclado ya en una poesía “social” de muy distinto signo a la suya anterior, publica *Ancia*, apócope formada al unir la primera y la última sílaba de los dos mejores poemarios “existenciales”, a juicio de Dámaso Alonso¹: *Ángel fieramente humano* y *Redoble de Conciencia*, de inicios de esa década. En el caso de *Sobre la huella*, Fernando Cros añade unos cuarenta poemas inéditos a otros tantos, reordenados y con significativas variantes en títulos y versos, procedentes del primer poemario, *Crónica del hombre solo* de 1997.

La heterogeneidad de *Sobre la huella* queda evidenciada por los diez apartados del libro, cuyos títulos insinúan la intención que agrupa los poemas que los componen: I. “Derivas del sujeto”, II. “Historias de la mirada”, III. “Nueva crónica del hombre solo” —secciones donde queda ubicada la mayoría de los poemas procedentes de su primer libro—, IV. “Los tiempos del simulacro”, V. “A un paso de la adivinanza”, VI. “Memoria del comediante”, VII. “La sombra del imaginario”, VIII. “El erizo de la risa” —apartados cuyos poemas son inéditos—, IX. “Mínimos” y X. “Las marcas del peregrino”. Intentaremos trazar las coordenadas que nos permitan dar sentido de unidad a dicha diversidad. Si se nos pidiera poner nombre a esas coordenadas, escogeríamos dos vocablos: “palabra”, en su acepción poética, claro está, y el nombre en que se sustenta el título del poemario, “huella”, cuyo referente no es otro que el rastro de la realidad.

“Palabra”. La poesía de Fernando Cros fluye genuinamente por la corriente de lo que, con cierta ambigüedad, ha venido a denominarse *posmodernidad*. De las características de esta tendencia actual —tratamiento de diversos niveles de lenguaje, sincretismo de arte elitista y cultura de masas, uso de procesos intertextuales y autorreferenciales, configuración de un texto indeterminado, abierto a varias posibilidades interpretativas, invitación tácita a la complicidad del lector— de todas ellas, tal vez la más distintiva es la desconfianza en la capacidad de la palabra —aun la poética— para captar la realidad y por la concepción del poema como una ficción exclusivamente creada por el lenguaje y en el lenguaje, de modo que, tras la muerte del objeto o la experiencia original, nace partenogenéticamente un nuevo hecho artístico en el que se ha logrado “invertir /

*el proceso creador, no de la emoción al poema / sino al contrario*², como rezan los versos del poema “*Le grand Jeu*” de Guillermo Carnero, coetáneo suyo —y mío, además de coterráneo—, uno de los principales poetas “novísimos”, último grupo poético de posguerra, cuyo vertiginoso paso como tal marcó el fin del criterio clasificatorio por épocas, movimientos o generaciones en la crítica literaria española.

Se trata, pues, de una conceptualización de la poesía totalmente distinta a la estética que había regido la *modernidad*, la cual “se basaba —según apunta Andrew Debicki— por la confianza en la unicidad e inmutabilidad de la obra, cuyos significados, discernibles por la crítica, quedarían fijos y asequibles para los lectores de cualquier época futura”³, lo que explica, por ejemplo, que Antonio Machado definiese la poesía como “palabra en el tiempo”⁴ o que Gabriel Celaya pretendiese que su poesía fuera “un arma cargada de futuro”⁵.

Como perteneciente a su verdadera “generación poética” —no precisamente su “promoción cronológica” local, por adelantarse a ella—⁶, Fernando, desde su época temprana —década de los sesenta—⁷, es ya muy consciente de las tendencias de la posmodernidad, sobre todo en lo concerniente a la incapacidad de la creación poética para reproducir la realidad, así como a la función protagónica de la palabra en el poema y, más aún, cuando este alcanza la culminación de su índole autónoma como discurso metapoético, lo que se corrobora por la frecuencia con que es tratado en su obra.

“Huella”. Si el vocablo “palabra” atañe a la originalidad de un lenguaje poético muy propio de su tiempo, el de “huella” alude al misterio de la realidad, siempre fugaz, que se hace tan inasible por la imagen —que por su naturaleza supone la ausencia del objeto— como irrecuperable por el recuerdo —que se hunde en el “pantano”⁸ de la memoria—, realidad

de la que solo podemos rastrear, a lo más, la “huella” de un pasado tan efímero como la huella misma, cuya marca se hará cada vez más deleble y borrosa. No es de extrañar que se aluda frecuentemente a la muerte, visualizada como la ausencia final de esa sucesión de ausencias que es la vida. Sin embargo, el yo poético no se enfrenta angustiada y desesperadamente ante tan inquietante planteamiento, sino con una contenida actitud lírica emocional dominada por el reposado sosiego y la sabia aceptación de las exigencias inherentes a la existencia misma.

Permítaseme una digresión, aun corriendo el riesgo de ser subjetivo: no creo estar muy desatinado si me aventuro a pensar que esta cosmovisión del devenir heraclíteo entronca con la vena de un ancestral escepticismo mediterráneo, no ajeno a la región catalana, cuna del apellido Cros, y con la que Fernando guardó siempre estrechos lazos de amistad.

Ahora bien, de lo que sí no hay duda es de que, no obstante las diversas variantes poemáticas, la voz que se oye es siempre la misma, una voz cuyo tono coloquialmente reflexivo y ritmo serenamente acompasado constituyen el medio más adecuado a la actitud asumida y los contenidos expresados. Aunque esta temática subyace intermitentemente en todo el poemario, es en el primer apartado, “Derivas del sujeto”, y en el tercero, “Nueva crónica del hombre solo” —los dos con mayor número de poemas—, donde se estructura de modo más consecuente, dando lugar incluso en este último a una serie de poemas dedicados a personas fallecidas muy vinculadas al poeta ya afectiva, ya ideológicamente.

No es esta la ocasión de entrar en el análisis de poemas, por lo que nos ceñiremos a seleccionar algunos de más significativos con la intención de que los comentarios a los mismos sirvan, más que de orientación, de incentivo a la lectura del poemario. Espero que estos comentarios en conjunto, y dentro

de los límites propios de una reseña, no se desvíen mucho de una interpretación aceptable del libro. Sabido es que, en el mejor de los casos, todo análisis crítico de un texto poético —y este acercamiento dista en rigor de serlo— no es más que un intento de hacer literatura sobre literatura, y esto de un modo análogo a como se compone un poema: jugando con las palabras en un mundo de imágenes, que es la única e inevitable manera de aludir a una realidad cuyo referente es pura invención estética.

Partiremos de unos poemas pertenecientes a los dos apartados mencionados. El primero comienza con una composición en que se indaga sobre quién es el que canta en el poema: “¿Quién es el que canta?”

*¿Quién anda ahí? ¿De quién es la sombra
que marca y sobrevuela la blanca superficie
de la página? ¿Quién es la abeja ilustrada
que introduce su aguijón para extraer
el rumor dulce de la lengua en la que canta?
¿Hasta dónde se remonta con el polen de la imagen
impregnándole las alas? ¿Quién es ese insecto
extraño que fabrica la dulzura de las mieles
con el zumo escurridizo que germina en esta tierra
del silencio y la palabra?*

Según indicamos, no entramos a analizar la serie de acertados recursos concentrados en este breve poema. Lo importante por ahora es apreciar que su carácter alegórico no es óbice para que su colocación al inicio del libro no deje de constituir una declaración *a priori* y contundente de que la voz que se va a oír en adelante no es otra que la de un personaje poético, el cual, incluso se desdobra preguntándose por sí mismo y hasta llega a asombrarse de lo que dice. No es necesario advertir el máximo grado de autonomía que adquiere el poema por su carácter metapoético.

“Paradoja siniestra”

*Escribir con una letra blanca para crear el silencio
y la palabra vacía, para que ella sea
la sombra fantasma de una historia ahogada
en esta niebla viva que hace de nosotros
un pozo de tinieblas y una luz sorprendida.*

Del tercer apartado, hemos escogido este poema por ser el que mejor expresa la creación poética (“palabra”) como reflejo de la contradicción existencial de la vida misma (“huella”), así como el difícil o imposible maridaje existente en ambas dimensiones. Si de la vida solo queda “una historia ahogada / en esta niebla viva que hace de nosotros / un pozo de tinieblas y una luz sorprendida”, al poema le correspondería ser “la sombra fantasma” / “una letra blanca para crear el silencio / y la palabra vacía”. Tal sería el esquema paralelo que sintetizase tan sorprendente analogía:

REALIDAD		POEMA
<i>historia ahogada :</i>		<i>sombra fantasma :</i>
<i>niebla viva :</i>	∴	<i>letra blanca :</i>
<i>pozo de tinieblas y</i>		<i>silencio y</i>
<i>luz sorprendida</i>		<i>palabra vacía</i>

Echo de menos la palabra “espejo”, eliminada de la versión del poemario anterior, y cuya ubicación en el lugar de los signos que establecen la analogía (∴) habría hecho sus términos más explícitamente equidistantes.⁹

Si el primer poema comentado se centró en la “palabra”, al confluir en el anterior las coordenadas que hemos tomado de referencia nos servirá de gozne para pasar al término del otro aspecto, el de la “huella”, identificado con la concepción transitoria de la realidad. Y lo haremos tomando como ejemplo representativo un tríptico titulado “Palabra y silencio”, perteneciente también al tercer apartado “Nueva crónica del hombre solo”. No es difícil notar que, en la medida en que el personaje se adentra en

este terreno, la poesía adquiere tonos más dramáticos.

“Palabra y silencio”

I

*El tiempo, el tiempo pasa y nunca se recobra lo que somos,
a partir de la imagen que hemos sido en la memoria antigua
de los hombres, en las páginas de historia, ante el débil ojo
del cronista.*

*Todo lo que pasó murió allí mismo, en el instante exacto
en que ha nacido. Todo se ha perdido para siempre:
el golpe insistente de las olas, el toque frío de la lluvia,
la muerte de mi padre y de mi hermano, el rostro en fuga
de la infancia. Todo queda tan lejos como el primer día
en que alguien se miró en el espejo y pudo sonreír al verse
iluminado.*

*Solo eso, un instante, un momento para fingir que siempre
somos, lo que nunca más seremos todavía.*

En el cuadro primero, la fugacidad lo arrastra todo de tal manera que se concluye reduciendo la existencia a instantes irrecuperables en que queremos “*fingir que siempre / somos, lo que nunca más seremos todavía*”, aspiración de un ser contradictorio cuyo misterio se intensifica al ponerse de relieve el carácter irreal del tiempo mediante ese juego de adverbios en que la antítesis “*siempre*” / “*nunca*” se sostiene pendiente, de modo desconcertante, en un “*todavía*” inesperado que prolonga vigente en cada instante la ilusión del fingimiento.

II

*Siento el temblor de esta débil nervadura. /
Tarareo una canción
y se cuele un difuso ronroneo, una especie /
de rebote, que responde
a lo que digo como un eco: “Mi casa está vacía, /
pero aguarda el aroma
de tu huella...” Y no sé si todo esto no sea más /
que el miedo a morir solo,
a silenciarme, a juntar la nada con mi propia /
nada y entonces ver*

su último rostro, mi más antigua y verdadera cara.

En la segunda estrofa, la soledad alcanza una situación límite cuando, ante la nada de la muerte, el personaje se identifica con su propia nada.

III

*Es la frente de una inmensa borradura, un ser sin rostro:
el olvido agazapado en la opacidad desnuda; un brillo
extraño en los negros adoquines de la noche,
un vacío sin sentido ni morada: solo el ruido
de una eternal rajadura, abierta al aire;
una figura despojada por el polvo; una huella
que es negada por el tiempo errante.*

En la última parte, esta identificación da paso a una reflexión metafísica en clave poética. La formulación impersonal nos hace pensar, incluso, que es otra voz la que estamos oyendo: la de un pensador-poeta, o un poeta-pensador, que, a modo de epílogo, describe metafóricamente, con una serie de sensoriales figuras impresionistas una nada tan identificable con la muerte como con el personaje.

No podemos pasar por alto el penúltimo poema de este apartado, pues resulta sumamente revelador en el sentido de que, después de todo lo dicho, si hubiera que escoger entre la realidad y la palabra como signo esteticista referencial de la misma, el personaje poético, en una actitud eminentemente vitalista, no duda en escoger la realidad.

“Volver al silencio”

*Estamos rodeados por un bosque de signos,
donde el rumor del aire se viste y se abriga
con la idea del viento. Pero si ahora el signo
y su vieja danza —la letra que canta—
fueran más hermosos que un soplo de brisa,
mejor nos valdría enterrar el signo
junto a la palabra
y devolver al habla su casa vacía.*

Al llegar a este punto, se produce una inflexión en el poemario, circunstancia que aprovecho, antes de seguir adelante, para llamar la atención sobre un caso interesante del cual no me percaté hasta leer la segunda versión del poema “La palabra herida”. Como la mayor parte de los poemas de las tres primeras secciones, el poema proviene de un libro anterior, *Crónica del hombre solo*, y tanto en este como en el tercer apartado del poemario que acabamos de ver, *Nueva crónica del hombre solo*, ocupa una posición introductoria en que la deixis —“aquí”— es indicio claro de una poesía testimonial. La incapacidad de la palabra para expresar la realidad vuelve a aparecer como tema recurrente en la poesía de Cros. No obstante, lo que me interesa destacar es que, obviando las variantes introducidas, la clave del ritmo que latía en la versión del primer poemario no radicaba sino en los hexasílabos escondidos en un texto aparentemente en prosa.

“La palabra herida” en *Crónica del hombre solo*
 La imagen es más que el concepto
 Raimond Panikkar

Aquí está la letra pegada a la página, que es solo el fragmento de una historia atada al libro de la vida. Y aquí están mis ojos fijando su luz pobre y temblorosa; en terror constante de ser un silencio, que esconde la cara de su propia ruina, sobre hileras planas que siguen un orden y que están más lejos del trinar del ave y el canto del río que de la noticia, que instruye al cautivo con el sonsonete de un impreso tibio, que no lo acongoja ni lo precipita por una pendiente que llegue al vacío, ni lo desbarranca por el brillo oscuro de lo desasido.

“La palabra herida” en *Sobre la huella*
 “y en las palabras no encontrará
 sino soluciones insuficientes”
 Jorge Guillén

*Aquí está la letra
 pegada a la página
 que es solo el fragmento
 de una historia atada
 al libro y a la vida.
 Son palabras llanas
 que siguen un orden
 y que están muy lejos
 del canto del ave,
 la caída del agua
 o el rumor del río...
 Es el sonsonete
 de un impreso tibio
 (un mal que acongoja)
 que nos precipita
 por una pendiente
 y nos desbarranca
 en el brillo oscuro
 de lo desasido.*

Como hemos indicado, en el resto del poemario se produce un cambio en la andadura poética, distinguible por una distensión del conflicto poético-existencial para avenirse a una realidad más cercana, immanente, cotidiana y hasta a veces desenfadada, pero nunca superficial. El vocablo “huella” se me antoja que, tal vez, deba relacionarse ahora con la necesidad y premura de dejar constancia de una obra cuidadosamente elaborada durante tantos años y aún no publicada, ante la conciencia de un tiempo que se agota; y la “palabra” va a adquirir una variadísima serie de tratamientos inusitados, hecho muy bien captado por Antonio Martorell al emitir este juicio atinado: “Cros es un poeta que pinta con las palabras y también hace música con ellas y su registro parece ser infinito porque va desde poemas que te hacen sonreír y aun reír hasta poemas que te ponen triste y te hacen llorar”.¹⁰

El apartado “Historia de la mirada” comienza con el poema “La imagen frente al espejo”, que sirvió de

inspiración al cuadro de José Morales escogido por Fernando para la portada del libro.

“La imagen frente al espejo”

*Hoy me he visto reflejado en esta clara
y brillante superficie, como una copia
perfectísima, casi idéntica a mí mismo,
que se muere si me alejo y se borran
los fragmentos de mi imagen en la luna
transparente del espejo, para dejarme
de nuevo con sed en la mirada.*

Hay todavía en este poema resonancias existenciales; sin embargo, no es lo predominante en las composiciones del apartado. En ellas, nuestro poeta se muestra una vez más como un maestro de la descripción, virtuosismo que desarrolla más prolíficamente en su anterior poemario, *Fragmentos del habla*. Mas, al igual que en aquel, no se trata de cuadros realistas —como todo buen poeta se limita a sugerir—, sino de la mirada impresionista que transforma —no deforma— los elementos de la realidad externa para hallarle un sentido subyacente inspirado en el afecto y la nostalgia. Y así van apareciendo recuerdos de viajes, esbozos de seres queridos y, sobre todo, visiones de su amada Isla. En el poema que hemos seleccionado no están ausentes alusiones metafóricas cargadas de intención patriótica.

“Mínima moralía”

*Nadie sabe lo que el tiempo nos depara
en una isla traspasada por el son de las mareas;
ella es como una antigua piedra verde
que recibe cada tarde el desfile de las algas
con la mancha de la espuma; son sus costas
las que sufren con la trama silenciosa
de invasivas y ondulantes Posidonias;
es la tierra que recibe en los pliegues
de sus calas más profundas*

*el embate lujurioso de los peces
que se lanzan a la caza
de animales que se esconden
de la muerte, como parte de un ritual
donde la sal y la sangre
han escrito una historia
—invisible y silenciosa—
de la herida que se ha abierto
en el cuerpo de esta isla
que ha nacido como un rostro
acuchillado sobre el luto
oscurecido de las aguas.*

“Los tiempos del simulacro” es un apartado compuesto por piezas en que la ironía poética es el recurso con que se denuncia la insensatez del ser humano cuando pone todo su empeño en la guerra, la ambición y el poder. Y se hace interpretando en tal sentido, dentro de una actitud culturalista, seres extraídos de la mitología y de la historia grecolatinas. En “Pitecus”, se alude a la inveterada insistencia belicosa del autodenominado “homo sapiens”.

“Pitecus”

*Quería hacernos sabios, cuando bajamos
de los árboles, para aprender a caminar erguidos;
contento y orgulloso como estaba al transformar
el barro y habernos dado un cuerpo hecho de sangre,
carne y hueso.
Más tarde —muchísimo más tarde— tuvo que
surgir nuestro albedrío y, sobre todo, nuestra estúpida
manía por el fuego.*

El título del otro poema seleccionado, “El perro celeste”, proviene del origen etimológico del vocablo griego *kynos* (perro), obviamente relacionado con la escuela filosófica de los cínicos. El encuentro anecdótico de Diógenes con Alejandro queda ingeniosamente recreado al poner en boca del filósofo deambulante unas palabras cuya retórica sarcástica

pone en evidencia lo insustancial, lo absurdo y lo efímero del poder ante la igualitaria condición a que la muerte reduce a los humanos.

“El perro celeste”

*Diógenes de Sínope, se levantó del suelo,
en donde había dormido gran parte de la noche, para ir
a mendigar un trozo de pan por las calles de Corinto.
Ese día tropezó con el joven rey de Macedonia,
el que más tarde habría de ser el más rico y poderoso
de todos los helenos. Se dice que le dijo: Apártate, Alejandro,
deja que la rubia luz del sol continúe calentando la miserable
frialdad que esta mañana ha herido mi carne /
y la oculta superficie
de mis pobres huesos, en lugar de que esa luz alumbre tu regia
piel aural que hoy abriga lo que mañana habrá de ser
tu fatídico esqueleto.*

El quinto apartado, “A un paso de la adivinanza”, está compuesto por siete poemas de sencilla factura en que se tratan lúdicamente asuntos ligeros —“Redundancia”—, fabulísticos —“Rato ratus”— y trascendentes —“Ananké”, “Thánatos”—. De ellos, preferimos escoger la delicada y sutil copla de barroca sencillez, dedicada a Deledda, su amada, su esposa:

“Púber”

Para ti, Deledda

*Pensar en lo perdido
es deformar lo que quiero
cuando sueño lo que tuve,
sin recordar lo que tengo.*

En el sexto apartado, “Memoria del comediante”, se incursiona como de paso —solo cuatro poemas— en lo que ha dado por llamarse poesía comprometida. Aunque se trata de un terreno que no le es familiar ni cómodo, el poeta, sin caer en lo político, se siente obligado a no desentenderse de cierta circunstancia

social vigente y, sobre todo, a denunciar —atento al detalle humano a través del signo cultural— lo absurdo de una guerra en que, como tantas otras, hermanos compatriotas, por diversas razones coloniales, se han hallado involucrados... o atrapados.

“Navidad en Irak”

*Aceite de coco, arroz con gandules y carne de cerdo:
el sueño boricua que choca y naufraga en la roca
hundida de un gran pavo asado con papas majadas
y “pie” de calabaza en los arenales de un campo
desierto; donde los camellos visten de uniforme
y forman caravanas para ir a la playa sobre tuberías
por donde se escapan largos manantiales de petróleo
negro y gruesas columnatas de humo envilecido,
que en su desmesura van tocando el cielo.*

Si en el apartado titulado “Historia de la mirada”, nuestro poeta nos ofrece unas muestras de su maestría en la técnica descriptiva, en los próximos dos, el séptimo, “La sombra del imaginario”, y el octavo, “El erizo de la risa”, su sentido musical le permite componer una serie de poemas en que, aparte del alto grado de humorismo presente, la función principal de la palabra estriba en crear efectos sonoros y ritmos caribeños, que evocan la poesía negroide de Luis Palés Matos.

“Pieza chinfónica”

*Pon – po – po, pon; pon – po – po, pon.
Suenan las trompetas junto a los violines,
con los clarinetes van tocando el son.
Los violoncelistas son perros ciclistas,
corriendo abrazados en clave de sol.
Un piano recuerda, con su traje negro
y su gran sonrisa, a un capo zarista
que mata el silencio a golpe de escalas,
con blancas y negras de octava mayor.
El filarmonista se raja en la pista,*

*mientras baila el son, bajo la mirada
de un equilibrista de la percusión.
Un pintor autista se sienta en la sala
y bebe su ron; el coleccionista se hace
trapealista oliendo alcanfor: po- co- ton,
pon; po- co- ton, pon. Una vieja calva
traga una aspirina y canta una canción
(aullido de amor); es una cantante
que se encuentra en celo, diciendo un bolero
que acompaña el son: pro- co- ton, pon: pro
con-ton, pon. Nadie los separa mientras
la jarana les siga alumbrando como una cascada,
de lumbre estrellada, como un albroadá,
como una canción. Todos abrazados continúan
bailando, moviendo la suela, quemando el tacón,
saltando y bailando la danza encantada
del son antillano del pon-porom-pon.*

Cierra el poemario con una docena de piezas de carácter gnómico —“Mínimos”— de asociaciones insólitas en que se alternan lo lírico y lo sentencioso, lo humorístico y lo grave, lo inminente y lo nostálgico, lo lúdico y lo emotivo, lo sutil y lo enigmático. Espigamos algunas que se nos antojan más representativas alusivas a lo sugerido:

“Análogo y paradoja”

*El texto poético parece un oráculo:
genera preguntas y produce enigmas.*

“Perder el rostro”

*Saber perder el rostro; dejar vagar los ojos,
flotando en la deriva; llegar un mundo nuevo
detrás del horizonte, buscar el bien amado:
soñar con la aventura.*

“Frase número uno”

*Decir adiós con la mirada
es envolverse en una calma solitaria.*

“Frase número dos”

*Hay días tan tristes, que las palomas se van
de sus nidos a la olla en ropa íntima.*

“La palabra escrita”

*Mejor que la mano letrada
inscriba sobre un tablero
la señal de su palabra
a la que marque el olvido.*

En el último apartado, “Las marcas del peregrino”, se añaden, a modo de apéndice, dos docenas de ingeniosos aforismos en que se rebasa la condición lírica del libro, pero con la probable intención de rescatar una serie de intuiciones o síntesis conceptuales propias del género, en que lo filosófico entronca con lo poético, si bien, claro está, en distintos niveles de lenguaje. Releo solo una, la que mejor expresa la autonomía que adquiere todo poema —y toda obra de arte— una vez que se libera de la voz —o de las manos— de su autor: del mismo modo como sucede con los hijos, cuando saltan del regazo de la madre o cuando dejan la casa paterna:

*Ya no sé si esto fue lo que quise decir cuando hoy
releo estos poemas.*

Aunque, si bien familiarizado, no me considero un experto en literatura puertorriqueña, por no formar parte de la especialidad de mis estudios de investigación, me aventuro a predecir que los libros de Fernando Cros, de aparición bastante reciente, *Crónica del hombre solo* (1997), *Fragments del habla* (2009), *Sobre la huella* (2014) y *Signos*, este último próximo a publicarse también póstumamente, constituirán, por la calidad y por la originalidad de su

lenguaje poético, un hito decisivo en la historiografía de la poesía puertorriqueña de nuestro tiempo. Hacia esta dirección me parece que apunta el juicio del perspicaz y exigente crítico Francisco José Ramos, cuando señala, en la solapa de esta edición: “La confluencia de las palabras en los poemas de Fernando Cros nace de un extraordinario sentido de la composición donde el cuidado, la sutileza y la lucidez son las tres cualidades más destacadas de su escritura”.

No me es posible concluir esta reseña sin descender a un plano más personal. Mi relación con Fernando procede de su vinculación con *Encuentro, Revista de la Asociación de Profesores Universitarios Españoles en Puerto Rico*, publicación en que, por considerarla él de alto valor cultural, solía colaborar con artículos de crítica artística y, más asiduamente, con poemas aún inéditos en la sección de poesía, lo que para la Junta Editora, presidida en su última etapa por un servidor, constituía un verdadero honor: la admiración era recíproca. Aunque mi primer encuentro con Fernando haya sido, pues, bastante reciente en nuestras vidas, la amistad, como en todo lo relacionado a lo afectivo, no se valora tanto cuantitativamente en términos de tiempo cuanto cualitativamente por la empatía y la sinceridad de la relación. En consecuencia de lo dicho, quiero expresar mi más profundamente cordial —de “cor, cordis”— gratitud a Deledda (fidélísima custodia de la herencia poética e intelectual de Fernando), por el honor y el privilegio que para mí ha significado encomendarme la presentación del poemario —de donde se origina esta reseña—, privilegio y honor que, también en el ámbito del corazón, adquieren una dimensión inconmensurable el día en que me enteré de que todo provenía de una última voluntad de Fernando, quien, inconsulta, confiada y sorpresivamente, había encomendado a mi cargo, como un legado para mí invaluable, la edición de su postrer poemario, según dejó testimoniado con su firma:

*Mi especial agradecimiento a
Antonio Agulló Albert
por su amistad y apoyo para hacer posible
que este libro,
Sobre la huella, se publique con excelencia,
posteriormente a mi partida.*

Fernando Cros

Anejo

¹Cfr. Alonso, Dámaso. *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1978, 3ª ed., pp. 351, 358.

²Carnero, Guillermo. “Le grand Jeu”, *Ensayo de una teoría de la visión*, Pamplona, Peralta, 1979, p. 204.

³Debicki, Andrew. “La poesía postmoderna de los novísimos: una nueva postura ante la realidad y el arte”, *Ínsula*, 1989, n. 505, p. 15.

⁴Machado, Antonio. “Ni mármol duro y eterno, / ni música ni pintura, / sino palabra en el tiempo.”, “De mi cartera”, *Poesías completas*, Madrid, Espasa-Calpe, Austral, 6ª ed., 1980, p. 298.

⁵Celaya, Gabriel. “La poesía es un arma cargada de futuro”, *Cantos iberos*, Madrid, Turner, 1975, pp. 57-58.

⁶La afirmación de que Fernando Cros, por lo adelantado de su conceptualización de la creación poética, perteneció a su verdadera “generación poética”, mas no a la “promoción cronológica local”, requiere una explicación.

La poesía puertorriqueña de la década de los sesenta y setenta se movía aún, como tendencia predominante o céntrica, dentro de los cauces de la llamada poesía social o de compromiso, que, según la visión “modernidad”, creía aún la posibilidad de la poner la creación poética en función de sentimientos e ideales humanos, en este caso, patrióticos y de justicia social, lo que puede comprobarse por la importancia que adquirió por entonces el “Grupo Guajana”, con el cual Fernando, dicho sea de paso, nunca se sintió poéticamente identificado. Independientemente de

sus convicciones culturales, ideológicas y políticas como puertorriqueño, Fernando Cros, el poeta, se adelantó a su promoción cronológica local debido a que sintonizó muy pronto con su verdadera ubicación poética generacional, gracias a su empatía con pensadores, escritores y poetas de avanzada en el ámbito internacional y en el hispano, tanto hispanoamericanos —Octavio Paz, Martín Adán, Álvaro Mutis, Cintio Vitier, Olga Orozco, Javier Sologuren, Gonzalo de Rojas, Ramón Xirau...—, como, más en particular, los poetas españoles de la generación de “medio siglo” y de la siguiente, el grupo de los “novísimos”, principales iniciadores de la incorporación de la actual poesía española a la tendencia conocida como *posmodernidad*. Este hecho puede comprobarse solo por la simple verificación de la diversa procedencia cultural de los autores cuyas citas encabezan a modo de epígrafe un número considerable de sus poemas.

Fernando Cros mantuvo siempre, desde entonces, esa proyección —“Mi poesía ha mantenido una misma dirección desde la década del 60”.— (“Fernando Cros: una poética de la inminencia”, *Entrevista*, por Eugenio García Cuevas, UPR, *Diálogo*, dic.-ene. 2004-2005, p. 25). Y es en esa relación cultural —la intelectual del pensador y del escritor y la estética del poeta— donde radica otro hecho importante: el acierto de que su poesía, partiendo de un entorno genuinamente puertorriqueño se orientase, desde sus inicios, hacia una dimensión universal.

⁷Otra pregunta puede surgir ante el hecho de que transcurriese tanto tiempo entre los inicios de la producción poética del autor y lo tardío de su publicación. Todo obedece a varios motivos, que solo intentaremos apuntar, resumir o enumerar, basándonos para ello en testimonios suyos vertidos en entrevistas que se le hicieran, ya que una nota al calce no es lugar idóneo para el estudio o análisis crítico de dichos motivos.

En primer lugar, Fernando, sumamente exigente consigo mismo, consideró como un “largo período

de formación [el] que va desde los años 60 hasta la década de los 80.” (“Diez preguntas a Fernando Cros”, *Entrevista*, por José Luis Vega, UIPR, Sala Fernando Cros, “Texto original”, 1997, p. 1). Aunque sus poemas se publicasen en diferentes revistas y alcanzasen merecidos premios en México y en Puerto Rico, Fernando estuvo siempre más interesado en seguir dando continuidad a su obra que en el acto, igualmente creativo, de composición y publicación de un poemario “Lo de publicar es algo que solo ahora en estos últimos cinco o seis años he comenzado a considerar. Para mí escribir y publicar —sobre todo en forma de libro— son dos prácticas independientes que no tienen por qué conducir necesariamente a querer difundir lo que tu capacidad de invención puede llevar a imaginar.” (“Fernando Cros: una poética de la inminencia”, *Entrevista*, *op. cit.*).

Ahora bien, aparte de la despreocupación del poeta por publicar su obra, nos aventuramos a proponer que, tal vez, la razón principal por la que tardase tanto en hacerlo no es debido a un prurito de perfeccionismo, sino que radica en su misma concepción de la creación poética. Para Fernando, un poema, como toda obra de arte, está sujeto, al igual que un ser vivo, a un desarrollo orgánico que, por su propia naturaleza, es siempre inacabado, interpretación que puede deducirse de estas palabras: “Yo creo que en la época de juventud, uno tiene muy buenas intuiciones. Pero no tiene buen olfato, ni sagacidad poética. Entonces, lo que yo hacía muchas veces era guardar como apuntes lo que escribí de joven y reescribirlo de viejo. Ahí se conjuntan, se unen estas dos habilidades: la intuición juvenil y la sagacidad del hombre viejo.” “El poema de hoy es un conjunto de fragmentos de poemas de muchos años atrás, bien sea del propio artista o de la tradición”, lo que explica que, para Cros, la composición poética obedezca a un proceso continuo de “reescritura”. (“Última entrevista de Fernando Cros”, *Entrevista*, por Rosa Luisa Márquez y Antonio Martorell. UPR, Radio Universidad, 23 de noviembre de 2010).

Pero hay algo más que se puede añadir al respecto. Cros no es un poeta de esos que decide sentarse en su escritorio a componer un poema y mucho menos como parte de un poemario posterior. Sería contradictorio a lo expuesto anteriormente, por avenirse ello a un proceso racionalmente premeditado. Esta es la razón por la que confiesa: “Yo evito escribir... Mi obsesión no es escribir poemas. Los escribo cuando no me queda otro remedio...” Y para fundamentar su posición, cita haciéndolas suyas, las palabras del gran poeta chileno Gonzalo de Rojas: “Los poemas hay que evitar escribirlos, solamente cuando una idea, una melodía o un ritmo se vuelve obsesivo y no puedes hacer otra cosa que escribirlo para sacártelo de encima, pues lo escribes.” (“Última entrevista de Fernando Cros”, *ibid.*).

Naturalmente, por exigencias y limitaciones de la vida misma, llegó un momento en que no fue posible dejar constancia de la obra poética prolongando indefinidamente su aparición sino fuese en forma de poemario. Y tras la publicación de *Crónica del hombre solo* (1997), publicó, también tardíamente, su segundo poemario, *Fragmentos del habla* (2009). Es de suponer que la satisfacción producida por esta segunda publicación, unido a la necesidad y premura, impuestas por el tiempo y la vida, de rescatar del olvido lo más apreciado de su creación poética, fueron los principales motivos que le impusieron la decisión de encomendar urgentemente la publicación póstuma de sus últimos libros, *Signos y Sobre la huella* (2014), precisamente para que quedase “huella”, sino de todos sus poemas —bastantes, probablemente aún inéditos, por las razones ya indicadas—, sí de la mayoría: aquellos cuya posposición era impostergable por haber llegado a un grado aceptable de “maduración”, independientemente de que pudieran haber sido modificados por la confrontación, mediante la palabra poética, con nuevas experiencias vitales o intuiciones líricas: sencillamente, se había agotado el tiempo, ese árbitro implacable que nos condena a concebir nuestras vidas como un proyecto siempre inconcluso.

⁸“La memoria es un pantano y el pasado es un fragmento, / que se ha quedado en suelo blando; donde no queda / una marca que nos hable de los hechos, de la fuente / o del origen, de la herencia ancestral que otros / tuvieron. Aquí hay sólo un ahora: un presente, / sin reflejo ni promesa de otro tiempo, / en que apunte la esperanza de un mejor aire, al agua clara y a otro cielo.” Fernando Cros, “Tiempo disperso”, *Crónica del hombre solo*, San Juan, PR, Editorial UPR., 1997, p. 7.

⁹“Escribir el revés de la página en blanco / para crear el silencio y la página vacía, / y que ella sea el espejo de nuestra propia sombra, / finalmente ahogada en esta niebla viva, / que hace de nosotros un pozo de tinieblas / y una luz sorprendida.” “Paradoja siniestra”, *ibid.*, p. 2.

¹⁰“Última entrevista de Fernando Cros”, *op. cit.*



[Handwritten signature]

Comentario crítico sobre *Aforismos de la lentitud* de Fernando Cros

Pedro Subirats

18/11/09

Pedro:

Me gustaría que leyeras estos aforismos que pertenecen a un libro en proceso titulado *Aforismos de la lentitud*, que quisiera utilizar como recurso en el diseño de un curso introductorio de Filosofía.
Fernando.

Ahora veo que, amén de filósofo, andas por la vida con tu alma de poeta. Cualquiera escribe un disparate en pocas palabras, pero escribir aforismos con sentido y profundidad, eso pide mucho refinamiento mental y afectivo. Yo no alabo a nadie. Esta es una notable excepción: Tus apotegmas tienen el sello del genio. Es un escrito que merece ser publicado, rápido.

Cuatro puntos nos interesa al grupo de Filosofía: brevedad de ideas muy relevantes; cada aforismo tiene niveles de interpretación según la capacidad del lector; se puede hacer una pedagogía filosófica flexible que se adapte al contexto de un curso cualquiera y cada apotegma le dice algo personal o íntimo a quien lea, piense y estudie esas brevísimas palabras llenas de sentido. Son como espejos en que nos podemos reflejar. Eso tiene un valor educativo inmenso. Te felicito.

Un abrazo agradecido por este envío.

Pedro.

Pedro Subirats

Pensador y educador cubano. Estudió Artes, Ciencias Políticas, Sociología y Educación en la Universidad de Puerto Rico. En México, obtuvo una maestría en Psicología Educativa (UNAM) y otra en Filosofía y Letras (Universidad Iberoamericana). Realizó estudios doctorales sobre Filosofía Educativa y Currículo en la Universidad Interamericana de Puerto Rico.



Aforismos de la lentitud

Una selección

Fernando Cros

“En búsqueda de una frase redonda”
F. C.

- ◁ Cuando el viejo libro de los signos se vacíe, habremos de cerrar los ojos. ▷
- ◁ La poesía es un intento de situar lo memorable. ▷
- ◁ El poema dice: del silencio vengo y al silencio voy. ▷
- ◁ Con la edad, comenzamos a vivir la proximidad oscura de la muerte y regresan los recuerdos de la infancia, con la ilusión insensata de recuperar lo perdido. ▷
- ◁ La escritura le da al habla su apariencia de fijeza. ▷
- ◁ Para poder pensar, hay que aprender a olvidar. ▷
- ◁ Hay un arte que abiertamente desconfía de todo aquello que llamamos realidad. ▷
- ◁ Hay que pasar de la mentira, con su falsa apariencia de verdad, a la ficción, con su apariencia verdadera de mentira. ▷
- ◁ La filosofía y la poesía siempre han sido dos prácticas complementarias; en ciertos momentos la filosofía ha producido una reflexión originada en el pensar y en otros, ha creado una imagen que ha surgido del cantar. ▷
- ◁ La realidad es simulacro, memoria de lo verosímil; ilusión de un parpadeo ante los ojos. ▷
- ◁ El cínico es un apasionado de la crítica. ▷
- ◁ Siempre hay un indicio de locura, cuando el sujeto se aparta de las prácticas regidas por un sentido común. ▷

« El buen pensar rehúye la creación de un perfil definitivo. »

« No es posible volver a vivir lo ya vivido, aunque se intente repetir en el recuerdo, la ilusión de poder recuperar lo perdido. »

« No saber es una falta que se origina en la ignorancia; no querer saber, en cambio, es una pobre condición que se basa en la desidia y el desorden. »

« Los que reproducen la pintura de los grandes maestros no hacen arte, copian historia. »

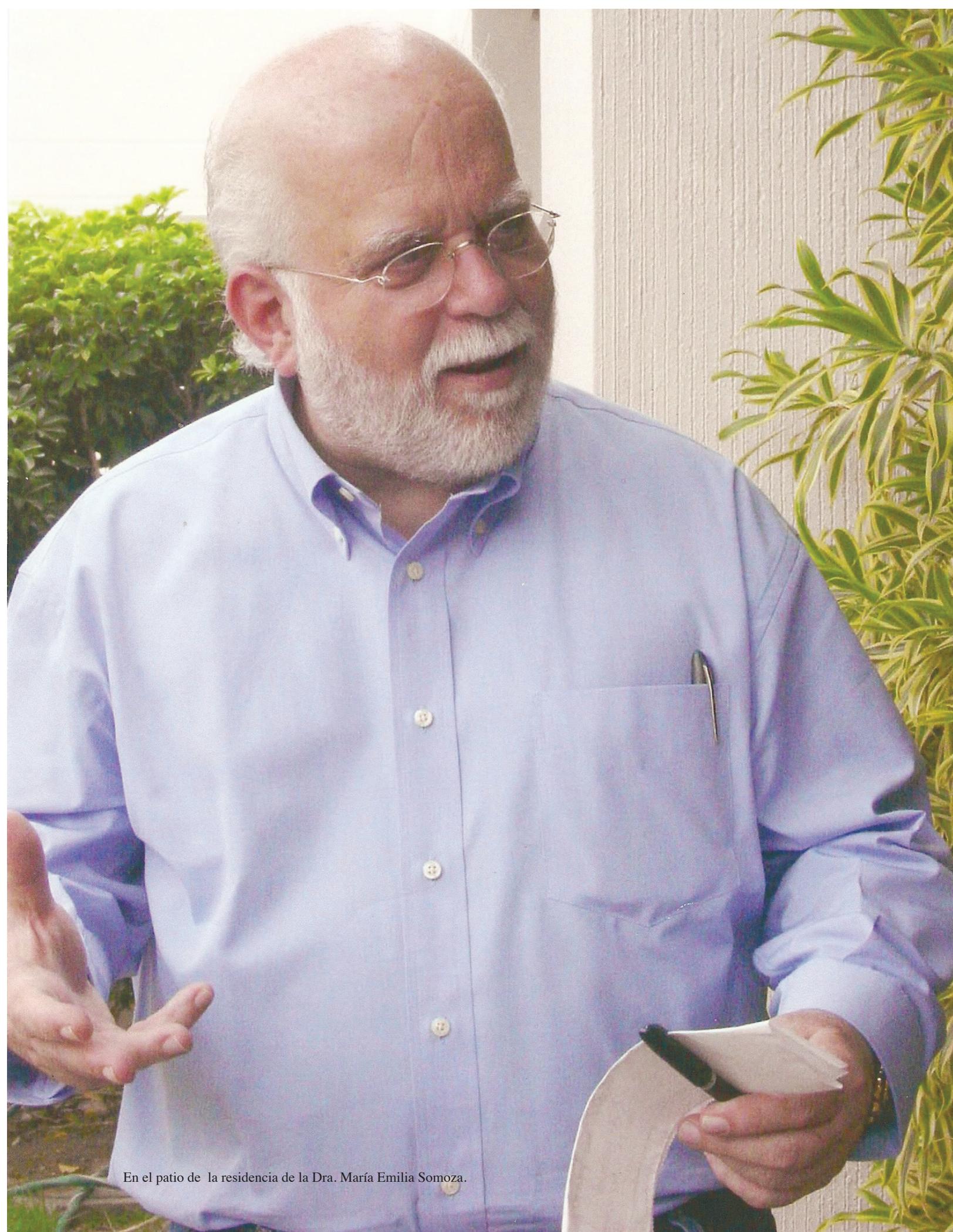
« Cierro los ojos y nace la noche. »

« La verdad no es real; porque ella no está en el mundo. »

« Uno de los retos que el escritor tiene que enfrentar y aprender a resolver es cómo transformar la emoción autobiográfica en expresividad literaria. »

« La concepción de un mundo estable está ligada a cierto tipo de rutina en el pensar. »





En el patio de la residencia de la Dra. María Emilia Somoza.

La poesía de Fernando Cros

Luis de Arrigoitia

La poesía de Fernando Cros tiene una arrogancia y un desplante viril que me hace recordar más a Homero que a Garcilaso, más a Kavafi que a Lorca. No hay lirismo sentimental en ella; sí hay la sabiduría reflexiva que trae consigo el desencanto ante la fugacidad del existir y la certeza de la disolución final.

Hay en sus poemas la riqueza descriptiva y de color propia de la pintura al óleo, de fuertes y certeros brochazos. “*El Contemplado*” de Salinas se queda en pura entelequia frente a la vitalidad de luz, color y movimiento de sus marinas, azules, verdes y amarillos atlánticos, grises mortecinos de ciénagas palesianas caribeñas. Las dos caras de una misma moneda que solo encubren el desencanto de la disolución universal.

Poesía preponderantemente antimétrica, lo es solo en apariencia, ya que solo rechaza los patrones clásicos y tradicionales para refugiarse en ritmos griegos y latinos de repetitivos pies métricos concatenados. Responden sus versos a una métrica ideal, dictada por la idea; y colóquense en estrechas columnas de versos breves o en dilatadas ondulaciones, próxima a la prosa, siempre fluye en poesía melodiosa e inequívoca.

Luis de Arrigoitia

Hispanista, poeta y crítico literario puertorriqueño. Obtuvo su doctorado en Lenguas Románicas en la Universidad Central de Madrid. Catedrático en el Departamento de Estudios Hispánicos de la UPR Río Piedras. Presidió la Junta de Síndicos de la Universidad Central de Bayamón, Puerto Rico. Es autor del poemario *Cuarzo* (1960) y de las antologías *Gabriela Mistral en Puerto Rico* (1989); *Raíz y ala*, selección de la poesía de Francisco Matos Paoli; y *Cincuenta años de la poesía de Laura Gallego* (2007).

La palabra herida



a

... el concepto."
... vikkan

Aquí está
que es sólo
estada al
re vide. Aquí están
mis ojos y el terror constante que
esconde la cara de su propia

Sin palabras llanas

y que muy



c

... nos precipita
nos desbarrañca
de lo desesido.



b

Fernando Gros

16-9-07

... se confunde

... uia

d



e



f

- a) 1994: Lic. Dennis Simonpietri, Hainán Vázquez, Lic. Sergio Domínguez Wolff, Fernando Cros, Deledda Cros y Noemí Ruíz. Exposición "Pintura y borradura de José Morales". Museo de Arte Contemporáneo, Santurce, Puerto Rico.
- b) 1977: Fernando Cros junto a sus dos hijos Yuriel y Yarim en su apartamento en la Ciudad de México.
- c) 2000: Fernando Cros y Sila María Calderón, alcaldesa de San Juan en la exposición "San Juan, la Ciudad infinita" en celebración del cambio de milenio. Museo de Turismo del Paseo La Princesa. San Juan, Puerto Rico.
- d) 2010: Fernando Cros al lado del Dr. Francisco José Ramos en la exposición "Forma línea y color" de Deledda Cros. Galería CAI, Universidad Interamericana, Metro.
- e) 1962: Fernando Cros cuando ingresó a estudiar en la UPR en Río Piedras.
- f) 2007: Fernando y Deledda en la exposición "Retrospectiva: Noemí Ruíz y su espacio en el tiempo". Museo de Arte Contemporáneo, Santurce, Puerto Rico.



Creación Literaria





10
Aug 01

Selección de poemas del libro *Signos*

de Fernando Cros

La ensenada de las golondrinas

Para Guillem Vallejo Forés

“La luz pone escozores fugaces
en la espuma y la espuma casca...”

Luis Palés Matos

Frágilmente protegida por la cresta del coral,
va cambiando la arenosa superficie de la playa.
Nadie sabe el horario de sus muertes
ni tampoco cómo vuelve a ser puntual
en su regia obstinación frente al derrumbe,
con su antigua vocación de hambre de arena.
La profunda baba verde se ensimisma en la oleada,
va arrojando el litoral en su lento movimiento,
desprendiendo el sedimento de la piedra
que revuelve la resaca, hasta hundirse en la deriva.
Es un goce que se afirma en el despojo,
en el golpe alucinante de una mancha perversa
que se crece sobre un triste chapoteo de aguas
muertas y acompaña diariamente el clamor
de la marea. Esas aguas no respiran;
son batidas por el brazo de la brisa
y su hedor se arremolina cuando chocan
bajo el puente contra un viento que se encalla
en los bajos arenosos de la playa que arrastra
la espesura amarillenta de la espuma,
cuando llega malherida al saltar de la escollera.

Cantar de ciegos

Para Rafael Villamil y su pintura.

“¿Y dónde las nubes de otros días,
en qué cielo mortal de primavera?”

Claudio Rodríguez

Sueña con su cálida presencia,
con su cuerpo vaporoso
y el olor de su inmensa lejanía.
Adivina la cadencia cotidiana
de sus pasos,
el rumor acompasado
que se abre a la rompiente
contra el viejo litoral
que devuelve a la resaca
esos saltos de oleaje,
en el vuelco rumoroso
de corrientes sumergidas.
No percibe el punto negro
que remonta bajo el cielo
la violencia de la brisa,
pero oye la batida de unas alas,
ascendiendo en su despliegue
sobre el curso de las aguas
que atolondra la bahía.

No conoce el blancor almidonado
de unas plumas que se hinchan
como velas
en un mar enloquecido
que termina en el azoro
coronado por el blanco de la espuma.
Pero pinta el calor de la mañana
con el toque silencioso de una llama
que se quema en la penumbra.
No hay nostalgia ni asomo de tristeza;
no abandona la visión de su ceguera.
La grandeza de sus días no depende
de la luz
ni se rinde con la noche, ni se vence
contra el muro de la sombra.
Su mirada ha nacido de un soñar
con otros ojos que él construye
cada día
en su lucha empecinada para ser
lo que imagina.

Bosquejo para una acuarela

El mar está a los pies del litoral,
igual que una espesa alfombra gris,
traspasado por pequeños cayos de arenisca.
Cada uno es un islote silencioso
que ha crecido en la bajura
y se enmascara tras la sombra
vegetal que lo mece y lo amodorra
con el golpe de la brisa.
Estancado en la orilla de la playa,
está el reflejo congelado de un pequeño
ojo de agua salitroso, rodeado por la abulia
de los viejos cocoteros, que unos changos
utilizan como nido y alimento.
Son las aves que se queman bajo el sol,
incendiando los despegues y los quiebres
de su vuelo. Emplumados puntos negros
que recuerdan a los cuervos:
largas gotas de brea oscura, resbalando
sobre el seto invisible de la luz o colgados
de una penca – en lo más alto de su cresta
amarillenta – atisbando la presencia vaporosa
de unas nubes que se cuajan en el aire,
cuando arropa la extensión de la marea.

El manglar

“lejos de la blancura eterna del océano”
Javier Sologuren

Balcón de luz, rumor salado en el que flota
a mancha viva de los refinados alevines.
Entre bandas de color y con el lento transcurrir
de las raíces, apacienta la anidada de las aves
y la huella de una estirpe de cangrejos
que se bañan bajo el cieno, en el lecho pantanoso
de los fondos submarinos.
Los envuelve una frágil transparencia
que refleja como espejo el cuerpo
inmóvil del humedal dormido.
Se oscurece el apetito de los peces
que persiguen a los pobres gusarapos,
a unas lapas sigilosas y a unos lentos caracoles
adosados en el canto de las piedras sumergidas.
Una nube de zancudos se acomoda sobre el agua
y a veces sobrevuela la inundada superficie,
deslumbrada por el ciclo del repliegue,
el avance horizontal y el rodar del oleaje
que alimenta diariamente el caudal de la marisma.

Un par de alcatraces volando sobre la bahía

Para Josefina Ribalta y Hugo Correa

Hoy la luz es mucho más clara y su brillo se filtra como agua de lluvia sobre la bahía; he podido verlos en su movimiento, como formas tibias colgadas del cielo y me parecieron unas piedras grises con un par de alas, igual que los remos de una nave antigua, con dos galeotes navegando al viento y un pico alargado como un botavara, lanza puntiaguda o punta de cuchillo. Sobre la corriente van tomando altura, hasta que se abaten contra el caldo verde, igual que una roca que cae desde un puente; bogando en el agua, igual que una balsa vestida de plumas; como manchas tristes despegando en vuelo – chiringa fantasma que asciende en el aire – como vejigantes que inquietan la sombra de una estela oscura, oculta en el agua; igual que dos cuervos de tardes nocturnas, buscando alimento, abriendo los cuerpos de peces envueltos en una armadura con hilos de plata y el festón erguido bajo una corona de cresta naranja.

Pizarrón de arena

“Como la luz no tiene nombre propio
Como la luz cambia de forma cada día”
Octavio Paz

Dejarlo sumergido bajo un telón de algas
que oculte los naufragios de toda esta escritura.
Y estar en la corriente-en el margen mínimo
del texto-mirando desde el borde la línea
de arrecifes que rompe con la espuma.
Llegar a la rompiente, saber que el oleaje
me borra con el agua que brota de su boca,
llenando las palabras de un son que no es de nadie
-un son que canta y baila-: rumor de mar
que nunca cambia; rumor de mar que siempre es otro.





Primera historia popular

(cuento)

Fernando Cros

Primer alumno de la clase. Derecho, 1965-1968. Magna Cum Laude. Solo quince días en la vacación y bebe que te bebe y baila que te baila y come que te come -carne y otras cosas- y duerme que te duerme y ronca que te ronca.

Don Gustavo Gutiérrez, sin ser Gustavo o Gustavito a secas; tres años luchando por el diploma y al fin: ¡Licenciado!

Un carrito deportivo y mi novia que sí, y sus padres que sí y mis padres que sí y bueno...pues...entonces...¡a la iglesia!

“Los niños de casa al fin se nos casan”, y todos se abrazan. El whiskey, el champagne y el ron se derraman. “Van a Martinica cinco o seis semanas”, se dice en la boda, se besan y lloran.

“Adiós papito”. “Adiós mamaíta”. “¡Que Dios los bendiga!” Botellas vacías, el carro que arranca, un puro en la mano de cada invitado y el trago se aguanta.

De vuelta al trabajo, a buscar la gloria, a ganar dinero con el nombrecito que al nacer me dieron. Y me toma don Remigio Abogado-Notario el amigo de mi padre, la gran pala, el gran maestro que me agarra con su garra de hombre bueno que desgarras.

Tengo suerte, él me explota y yo me río, él se ríe y palmaditas en la espalda. Yo me aguanto. Hartito. Hartito. Hasta que llegue el día... digo que No... ya llegó. Y me marcho para entrar en el Partido.

¡Reformista!, aplauso, aplauso: “clap, clap, clap...”

Las ideas dando vueltas, se me suben por los poros.

Me preparo los discursos:

Mientras exista la paz como una meta en la mente de los

hombres, queridos correligionarios, no puede haber lugar

a dudas ni a vacilaciones (chaz-chaz, chaz-chaz), la reforma

será el único recurso legítimo viable (chaz-chaz, chaz-chaz), con el que habremos de garantizarles, a todos y cada uno de nuestros hermanos y conciudadanos, una participación justa y razonable, en el progreso económico del país (chaz-chaz, chaz-chaz, chaz-chaz), sin que por eso tengamos que incurrir en los excesos del terrorismo o de la represión política (chaz-chaz, chaz-chaz).

Estoy históricamente convencido de que estas dos actitudes radicales (chaz-chaz, chaz-chaz) siempre han sido consideradas por la inmensa mayoría de nuestro pueblo como dos soluciones totalmente contrarias al verdadero espíritu democrático, debido a su carácter predominantemente violento, (chaz-chaz, chaz-chaz) salvaje y criminal... Y sale bien, aplauso, aplauso: “clap, clap...” Reforma sin sangre sin ser criminal y subo hablando, hablando y me acerco a los grandes del Partido:

Compatriotas, la reforma, con sus programas de acción tendrá que ser encausada, por el único camino que debemos considerar como legítimo (chaz-chaz, chaz-chaz), por el camino del orden y del derecho, que garantiza a todos los hombres que convivimos en sociedad, un buen gobierno, (chaz-chaz, chaz-chaz). Nuestra estabilidad política será entonces una condición necesaria, para poder cumplir a carta cabal, como buenos demócratas (chaz-chaz, chaz-chaz), con el reto que constituye una sociedad en plena transformación creadora.

Todos estamos conscientes de nuestras limitaciones, como también lo estamos de nuestras propias fuerzas y es por eso, por lo que estoy seguro de que todos y cada uno de nosotros (chaz-chaz, chaz-chaz), sabremos contribuir en la forma más fiel, leal y sacrificada con esta obra de gobierno para que nuestro pueblo, nuestra buena gente (chaz-chaz, chaz-chaz), pueda llegar a ser un ejemplo vivo para todos los hombres, mujeres y niños de este hemisferio y del mundo.

Amigos... (chaz-chaz, chaz-chaz).

Tres años saltando y llego a juez, aplauso, aplauso: “clap, clap...”

Un muerto y dos heridos, “¿accidente?”, “¿culpable!” y me hago fuerte, “¡a la cárcel con todos los bandidos!”, qué bien, qué bien.

Andando, andando al Capitolio; en la cámara baja paso un año y paso tres en la que falta. El salto grande viene ahora, de pocas libras que pesaba, ciento veinte -un peje flaco- a ciento ochenta -un peje gordo- y me voy a la elección, digo aquí, ofrezco allá, aplauso, aplauso: “clap, clap...”

Pero en el Partido se duda. Algunos piensan que seré un cabeza dura. Me aconseja Paco-Pepe, un amigo de la infancia que me quiere: “Ten cuidado con los viejos, los que tienen el dinero...”

“Al hombre humilde lo humedecen, pero crece” ... “Para ganar el cielo hay que hacerlo solapado, nunca ofrezcas muy de frente y promete muy de lado...”

Delicado, complicado, incomprensible, muy difícil, Kennedy, para morir, al fin, de cinco balazos y antes de que llegue el funeral, en la calle: “Hola señor Presidente (se equivoca) perdón, señor Gobernador, ¿cómo le va?” -y pensaba- (el muy maldito que se pudra con su madre).

En los bailes, yo, del brazo de mi amada y a la mesa doña Elvira se acercaba: “Un placer el verlo por aquí” -y pensaba- (mamarracho). Don Jacinto en el Senado: “Mi querido señor Gobernador” -y pensaba- (¡hasta cuándo!).

Y como yo no quiero perder el cuello ni que mi cabeza ruede, ni mis trajes sin bolsillo y el dinero en otra parte y yo lejos, lejos, lejos sin poder tener la casa, sin poder tener el carro, ni poder tener el yate, ni mi colección de sellos, me hago el mudo, con mis ojos en el suelo, me arrodillo y me arrepiento...

El sonido de una voz y una leve presión sobre los hombros, fueron las primeras sensaciones que pudo percibir en medio de su marasmo.

Todavía tenía los ojos cerrados cuando volvió a oírla, pero esta vez la voz era mucho más clara y definida: “Señor, señor, ya hemos terminado”. Entonces sonrió y fue incorporándose lentamente sobre su butaca, hasta quedar de pie, frente al gran espejo de la barbería.

El barbero también sonrió; le acercó discretamente el espejo de mano y le preguntó en voz baja si había quedado satisfecho con el recorte. El asintió con la cabeza y sacó del bolsillo derecho de su pantalón, un billete de cinco dólares que dejó en una pequeña bandeja de plástico, junto a la caja registradora. Luego se acercó a la pesada puerta de cristal, la empujó y salió a la calle, sin preocuparse por contestar el adiós ni el gracias obligado que el barbero le dirigió, antes de ponerse a trabajar, (chaz-chaz, chaz-chaz) con su tijera, en el pelo de su próximo cliente.

Junio- 1982



El orden alfabético de **Juan José Millás:** un ejercicio de fantasía solipsista

Fernando Cros

Desde el siglo XVII, la novela ha mantenido una función refleja que le ha permitido caracterizar los diferentes periodos históricos en donde este tipo de texto se había estado produciendo a partir del nuevo humanismo renacentista europeo fundador de la sensibilidad moderna.

Aunque esta forma de escritura nunca ha sido una copia fiel ni exacta de la sociedad en la que se inscribe, sí nos permite descubrir un metatexto: una imagen doble –binocular– donde, por un lado, se pueden apreciar a través de los personajes, los diferentes tipos de mentalidad presentes en el medio social al que el texto indirectamente alude, junto a las marcas de estilo y la máscara subjetiva del autor que nos permite, por otro lado, el acceso a una determinada perspectiva ideológica y a una particular visión de mundo.

Sin embargo, con el surgimiento de los movimientos de vanguardia y con la literatura de corte experimental, que responde a la crisis en el proceso de modelado de la sociedad tardomoderna, esta dimensión especular se ha vuelto problemática; la literatura actual ya no es un “modo de ver” panorámicamente productivo porque nuestras sociedades ahora adolecen de una imagen de mundo desde donde contar una historia para poder ofrecer un punto de vista general y previamente consensuado de lo que somos.

Hoy, los textos de ficción son cada vez más fragmentarios y parciales; se han constituido como una serie de expresiones de una voluntad excéntrica, que es incapaz de seguir contando la “epopeya del mundo burgués” y solo puede narrar la historia de sus múltiples crisis y de su accidentado recorrido hacia una posible disolución.

Tal vez, por esa condición de pérdida de la antigua visión totalizadora –tendencialmente holística–, ahora solo existen antimodelos de escritura; autores como Kafka, Pessoa, Joyce o Beckett han establecido el tono de la literatura contemporánea, mediante un testimonio reiterado de la pérdida del sentido, en una sociedad cada vez más extrañada de sí misma y carente de aquellos *macrorelatos* que proyectan la ilusión de que el *sistema* era capaz de mantener un cierto grado de estabilidad y de cohesión social, con el propósito de

legitimar un determinado orden institucional, que tanto el capitalismo corporativo, como el socialismo de Estado, han asumido y defendido con la misma prepotencia y arbitrariedad.

Frente a este clima de incertidumbre se ha creado una gran variedad de respuestas artísticas en un espacio paralógico donde no opera el canon ni la preceptiva literaria.

Sobre esta superficie multiforme y polémica es donde se asienta la novela de Juan José Millás que, de una manera oblicua y sarcástica, nos relata la pérdida de un supuesto orden alfabético que transforma el sentido de lo simbólico y cuestiona la imagen de lo real.

Su novela es una narración autocontenida en, por lo menos, dos de las acepciones que puede abarcar la expresión; es un punto de vista narrativo que genera una acción en dos espacios y dos tiempos interdependientes: aquellos que corresponden a una articulación afectada por entidades y comportamientos insólitos y contradictorios –el mundo de la fantasía– frente a un segundo despliegue espacio-temporal donde rige la lógica de lo cotidiano.

El orden alfabético del mundo regula un modo de ser de la realidad, fijada a partir de una normatividad morfológica y sintáctica, organizando los contenidos que corresponden a lo real-cotidiano -- “el mundo de este lado” --. La pérdida de ese orden alfabético, permite que se cree otro espacio contradictorio, aunque estructuralmente complementario -- “el mundo del otro lado”--, que pone en crisis el modelo palabra-referente objetivo: sustantivo mesa= objeto mesa, transformando esta falta de equivalencia en un espacio absurdo, en un no-lugar, donde la lógica del sentido se encuentra severamente cuestionada, mediante el uso festinado y carnavalesco de la ambigüedad semántica.

La novela de Millás está dividida en dos partes claramente diferenciadas; en la primera, Julio --el personaje de mayor densidad discursiva--, que también es un narrador autodiegético, cuenta con su propia historia, como un niño de trece años que accede, a causa de una enfermedad --una fiebre que lo obliga a guardar cama-- a un mundo de fantasía donde los libros llegan a comportarse como verdaderos seres vivos, en los que también se presentan los síntomas de deterioro y envejecimiento, al grado que las palabras comienzan a perder algunos de sus componentes gráficos y a dificultar con ello el proceso de significación.

En uno de los episodios más sugestivos de la primera parte (en el que probablemente se encuentre el mejor ejemplo de arbitrariedad imaginativa en toda la novela), la palabra se convierte en la llave que le da a Julio un acceso pulsional a un referente imaginario; visita, mediante su incorporación material al sustantivo *aborto*, el lugar donde habitan los restos a medio hacer de su hermana: “Eran personas sin acabar, aunque algunos ni siquiera habían empezado, pues no tenían boca, ojos, ni nariz, estaban cubiertos de membrana y vivían ensimismados, con tendencia a adoptar formas circulares o esféricas.”

Los más parecidos a nosotros eran fetos, unos seres con los rasgos de la cara meramente esbozados y llenos de tegumentos muy sutiles, casi transparentes, a través de los cuales se percibía la silueta de los órganos internos. Sus cabellos eran blanquecinos, cortos y en algunos impresionaba la longitud de sus uñas, que parecían muy flexibles. Después de vagabundear un buen rato entre ellos, sin que me prestaran una atención especial, me acerqué a uno en el que la boca había pasado la etapa de dibujo para convertirse en una hendidura real y le dije que estaba buscando a mi hermano. [...] Cuando conseguí dar con él, resultó que era una hermana, lo que me turbó un poco hasta advertir que a ella no le importaba que

la viera sin terminar. Tenía ya un sexo bien dibujado y unas cejas sorprendentemente pobladas. Era rosada y transparente, traslúcida más bien. Casi le veía el corazón palpitando entre las costillas, como un pájaro. Le conté con disimulo los dedos de las manos y tenía cinco en cada una, igual que Laura. Los pies estaban pegados entre sí y a veces me salían cuatro y a veces cinco.”

El fragmento de una imagen adecuada de las habilidades narrativas de Juan José Millás para hacer que el lector viaje junto con el personaje a espacios donde lo imaginario se conforma en un conjunto de secuencias en las que el buen manejo de elementos absurdos y grotescos, constantemente cuestionan, mediante la ironía y la desmesura, el principio de realidad o como él mismo señalara en una entrevista reciente: (mi novela) “te instala en la anormalidad con una normalidad tremenda”.

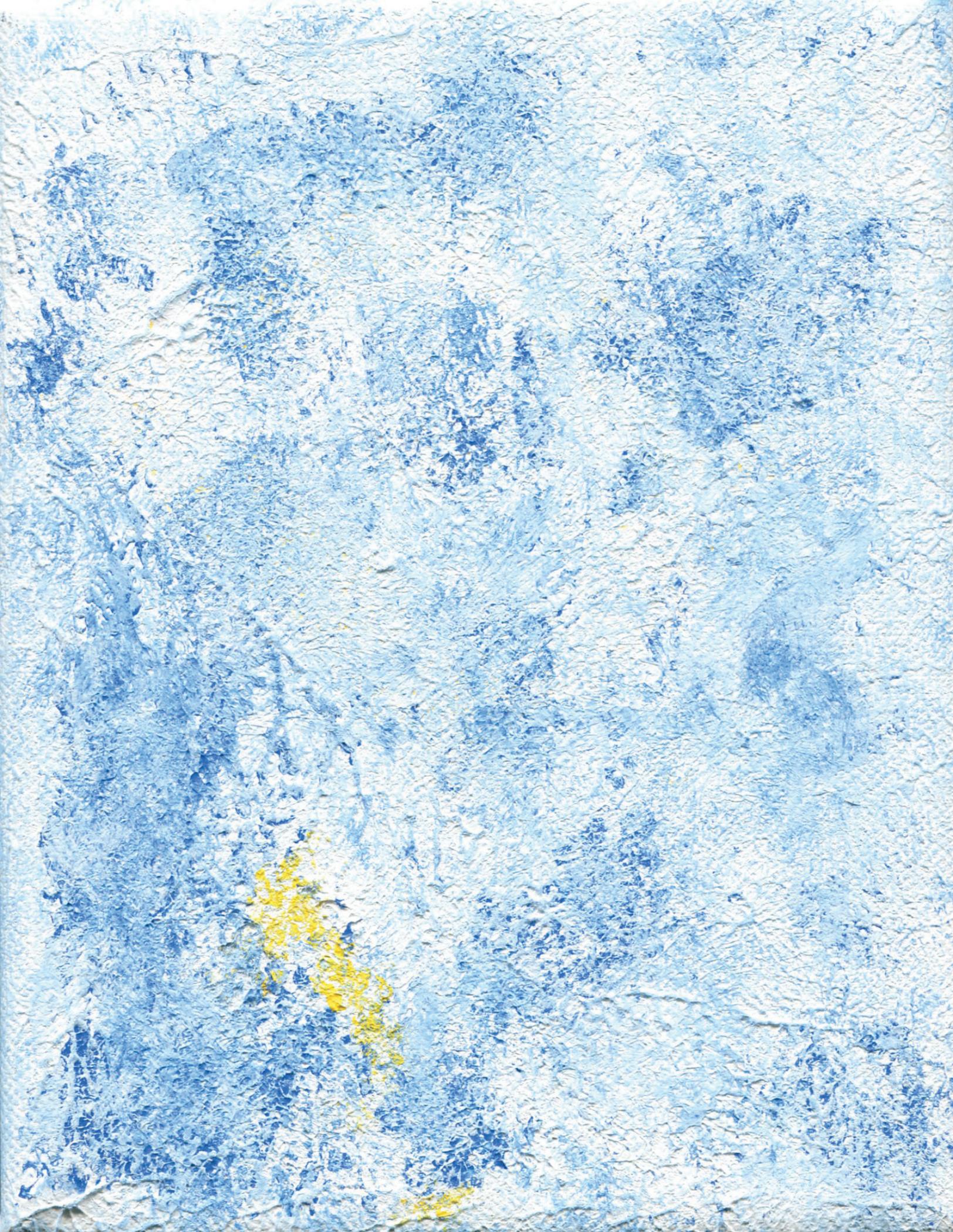
En la segunda parte del texto, Julio es un hombre adulto que recuerda con cierta nostalgia sus fantasías infantiles o lo que él llama su “catástrofe imaginaria” de la que el personaje acepta que todavía no se ha recuperado. Sin embargo, la forma en que este universo de ficción se manifiesta es mucho más sutil, aunque también sea mucho más invasivo, ya que él no distingue con claridad lo que es el mundo de la realidad y desestabiliza –desrealiza– constantemente su entorno a partir de una serie de inferencias que tienden a transformar el espacio real en un espacio ilusorio, desprovisto de la certidumbre que cotidianamente nos lleva a asumir el nuestro, visión de la realidad, como el ámbito de lo real, desde el que percibimos y validamos nuestra experiencia vital.

En el caso de Julio, como en el de las otras voces, que más que personajes son figuras discursivas de las que se sirve el autor para desarrollar el relato, se nos presentan como instancias despojadas de una densidad psicológica que nos impide concebirlas

como unas entidades poseedoras de una dimensión dramática, a pesar de que en las historias de cada uno existan elementos autobiográficos suficientes para considerar sus modos de existencia como un conjunto de situaciones y de experiencias desgraciadas que no les ofrecen ninguna esperanza ni una verdadera opción de vida.

Probablemente, debido a esta forma fría y distanciada de armar la novela, donde no hay manera de establecer nexos de identificación entre estos elementos de ficción y el perfil humano de acuerdo con alguna clase o tipo de paradigma, es que pueda haber cierta legitimidad en interpretar el texto como un monólogo solipsista que se propone subrayar, desde el sarcasmo, la condición excéntrica y solitaria del hombre y de la sociedad contemporánea.

El orden alfabético de Juan José Millás
 Editorial Alfaguara, Madrid, España. 2002



Conversando con Álvaro Mutis

Fernando Cros

La entrevista siempre ha sido un género suplementario. Sus fines son mucho más modestos que los de la crítica. No analiza ni interpreta los textos literarios, más bien contribuye a promoverlos. Ofrece una visión biográfica y social del escritor, con el propósito de captar la atención de los lectores e inducirlos a frecuentar sus obras.

Aunque esta función promocional –inherente a toda entrevista– puede llegar a ser más o menos efectiva, de acuerdo al nivel de afinidad que logre establecerse entre el entrevistador y el entrevistado. Si la entrevista se logra, invariablemente deviene en diálogo; y el lector tendrá la oportunidad de asistir a una conversación entre dos personas que hablan un mismo lenguaje y que debido a esa misteriosa relación de afinidad, a la que ya nos hemos referido, pueden –en un instante– transformarse en dos antiguos conocidos. Si por el contrario no se logra, entonces la entrevista se convierte en una escritura trivial; en la triste realidad, que produce todo texto superfluo.

Esperemos que el tiempo, que tan amablemente nos concedió el escritor Álvaro Mutis, haya servido para crear un espacio de comunicación, que permita a los lectores adentrarse en una obra compleja y veraz; y disfrutar de unos textos que en más de un sentido, nos reflejan y nos enriquecen.

F.C.-- ¿Cómo era el ambiente literario en Colombia durante los últimos años de la década del 40 cuando usted publica, junto con el poeta Carlos Patiño, el libro titulado *La balanza*?

A.M.-- El ambiente literario se encontraba muy influido por un sistema generacional que ha normado la actividad literaria en Colombia a partir del siglo XIX. Cada generación, cuando llega su momento de madurez, se introduce en los suplementos literarios de los periódicos, comienza a publicar su revista y se lanza a su pequeña aventura literaria, generalmente sin negar los valores de la generación anterior.

Este proceso de relevo generacional se ha ido desarrollando en Colombia de manera casi ininterrumpida hasta llegar a la generación de la revista *Mito*, que fue la primera que realmente rompen con las reglas de juego que había establecido la tradición.

Las personas que nos apoyaron ya eran disidentes. Eran escritores como los dos Zalamea: Eduardo Zalamea Borda, que utilizaba el pseudónimo de Ulises y es autor de una novela muy olvidada: *Cuatro años a bordo de mí*

mismo; creo que injustamente olvidada, pero que en su momento tuvo un gran valor. Eduardo era un gran conocedor del surrealismo y de la literatura francesa en general; y su primo hermano Jorge Zalamea, el traductor de St. John Perse, quienes con nosotros tuvieron —cuando digo nosotros, me refiero a Jorge Gaitán Durán, Pedro Gómez Valderrama, Hernando Valencia Goelkel, Fernando Alveláez, Rogelio Echeverría y yo—una especie de generosidad y de apertura con los medios de difusión cultural que ellos controlaban.

También en esta generación entraba Gabriel García Márquez; por eso es que a pesar de la diferencia de edad —yo soy ocho años mayor que él— casi podemos decir que Gabriel y yo comenzamos juntos en el suplemento literario de *El Espectador* que en aquel momento dirigía Eduardo Zalamea Borda, que era ese tipo de hombre que publicaba nuestros trabajos, los criticaba y al mismo tiempo nos daba a leer textos de Albert Camus, Jean Paul Sartre, Merleau Ponty y los escritores ingleses como Stephen Spender, Eliot... es decir, Eduardo supo ejercer un tipo de patronazgo que iba de la publicación a una orientación. Ahora, otra persona que fue muy importante para nuestra generación es Luis Cardoza y Aragón, que llegó como embajador de Guatemala a Colombia en 1947 e inmediatamente nos reunimos alrededor de él y fue el hombre que nos hizo conocer, no digamos la vanguardia literaria europea, sino ya textos muy importantes sobre los fenómenos alrededor de la vanguardia, por ejemplo el libro de Marcel Raymond, *De Baudelaire al Surrealismo* o *El alma romántica y el sueño de Beguin* este tipo de libros; y desde luego, una lectura ya no tan inocente de la generación del 27 en España, de Juan Larrea, de cierto García Lorca, que ya habíamos leído, pero él nos hizo ver ciertos momentos importantes de la obra de Lorca, como es el caso de *El poeta en Nueva York*, nos hizo leer a Huidobro, inclusive la relectura de Ramón Gómez de la Serna. Ese fue el ambiente en que nosotros nos movimos.

F.C.-- ¿ Hubo alguna influencia del movimiento Piedracielista en los escritores que formaron parte de la revista *Mito*?

A. M. —La generación de Piedra y Cielo era anterior a la nuestra. Piedra y Cielo es una generación de excelentes poetas que se encontraban fuertemente vinculados a los poetas de la generación del 27, muy dentro de los modos del Alberti de *Marinero en tierra* y del García Lorca de los *Sonetos*. Pero en esa generación hubo un poeta para nosotros clave en Colombia que fue Aurelio Arturo, un grandioso poeta; un poeta de quince a veinte poemas, pero de una novedad para nosotros y para la literatura colombiana, de una intensidad y de una sabiduría verbal extraordinaria. Sobre todo su extenso, su gran poema *Morada al sur*.

Aurelio fue muy amigo mío y me prestaba libros de crítica inglesa y de poesía como los de Philip Larkin, un poeta muy importante para nosotros, para mí sobre todo en ese momento.

F.C.--¿Cuándo es que usted se decide a publicar un primer cuaderno de poemas con el poeta Carlos Patiño?

A.M. —Bueno, pues esto se debió a la sugerencia de Casimiro Eiger, un crítico muy importante en Colombia; yo estaba reuniendo los poemas que ya había publicado en el suplemento literario de *El Espectador* y él que era un hombre muy fino, formado en la escuela de Cocteau y en la mejor literatura francesa de René Crevel, me presentó a Patiño y me sugirió que leyera sus poemas. Yo me di cuenta que los dos ya teníamos un grupo de textos listos para publicar y le propuse que los reuniéramos en un cuaderno que titulamos *La Balanza*. Esta fue una edición 12 que hicimos nosotros, la pagamos con nuestro dinero, muy artesanal, de una torpeza bastante conmovedora. Casi toda la edición se quemó en uno de los muchos incendios del 9 de abril de 1948, en el famoso “bogotazo”. Ahora, después de tanto tiempo es que he podido conseguir un ejemplar.

El libro lo ideamos nosotros, el pequeño dibujo de la portada lo hizo un cuñado mío. Por esas mismas fechas, Jorge Gaitán Durán publicaba *La insistencia de la tristeza*, un libro de poemas que también forma parte de las primeras publicaciones del grupo, pero un grupo, como te repito, muy curioso; porque hay gente que yo no conocía; un Cote Lamus, por ejemplo. En mi caso yo siempre fui bastante independiente; Patiño dejó de escribir poesía, publicó un par de cuentos y se lanzó a la filosofía, estudió en Alemania y ahora es profesor universitario.

F.C.--En la poca crítica que yo he podido leer sobre *La Balanza*, independientemente que elogien o no al libro en su conjunto, casi siempre caracterizan su poesía de la misma manera: hablan de un lenguaje novedoso, una gran capacidad verbal y una inventiva metafórica. ¿A qué se debe esta reacción que podríamos llamar de consenso, ya que todos descubren en los primeros poemas de Álvaro Mutis el signo de la novedad?

A. M.--Aquí sí puedo decirte que es la primera vez que se escribe en Colombia una poesía que se refiera tan discretamente a ciertos ambientes o a cierto ambiente, concretamente el de la “tierra caliente”, del café, del trapiche, del mundo del trópico, del deshacerse, del podrirse, del corromperse, del continuo uso que produce el trópico, que eran y siguen siendo mis obsesiones mayores.

Antes que estos textos se publicaran, la poesía colombiana se había mantenido dentro de una línea de gran retórica, entonces estos temas vedados, sin que nadie lo hubiera dicho, eran temas vedados. Esto por una parte, y por otra yo creo que lo que más llamó la atención fue algo mucho más profundo: mi actitud de desencanto y desesperanza; esto, a pesar de que el mayor poeta de Colombia, José Asunción Silva, se pegó un tiro a los treinta años, eran sentimientos y actitudes que no correspondían a lo que la crítica había entendido por literatura durante muchos años.

F.C.--¿Y ese alejamiento del verso medido junto a la adopción del versículo, también era una práctica

nueva en la historia de la poesía colombiana?

A.M. —Sí, todo eso era novedoso; aunque había un poeta de la generación de Los Nuevos, Rafael Maya, que había intentado con mucha fortuna desarrollar la forma versicular; sin embargo era un poeta muy frío, pero con todo es un poeta que a mí me interesa mucho. El sí había escrito en verso libre y en versículo. Aunque nadie antes lo había hecho en una forma regular y completamente, digamos, planeada.

F.C.—En su poesía, aún desde sus primeros textos, se puede rastrear una concepción pesimista de la existencia que tiene como correlato la destrucción progresiva del hombre y su entorno y que, a mi juicio, forma parte de la base ideológica que sustenta toda su literatura. ¿Tiene usted idea de cómo se ha ido conformando esta concepción del mundo como muerte o, más exactamente, del mundo como tránsito hacia la muerte?

A.M. —¡Ah sí, tengo recuerdos! Bueno, es curioso, porque yo hice una representación en el Palacio de Nariño, que es la casa de la presidencia. Belisario Betancur me invitó cuando cumplí sesenta años y allí explicó que en el primer texto que publiqué en mi vida con una intención literaria, y pensando que estaba haciendo literatura, estaba ya toda mi poesía. Si tú tienes el tomo grande que Colcultura publicó de mi poesía puedes darte cuenta de esto que dije en mi presentación en Nariño. El poema a que me refiero se llama “La Creciente” y es una experiencia que viví con mucha intensidad en la finca de mi padre. El poema trata sobre esos grandes aguaceros de la tierra media que ocasionan las crecientes que a su vez permiten cultivar ese maravilloso café, que es el mismo que hay en Puerto Rico, que es el café de ladera. Las crecientes, ese de pronto ver cómo bajan por el lecho del río terneros, árboles, pedazos de casas, cadáveres, bacinicas, botellas, automóviles volteando, una especie de hecatombe; pero ese desfile interminable de objetos arrastrados por el río lo observaba yo en la finca, que era el lugar donde más tiempo pasaba y donde más feliz fui; si tú te quedas

durante meses, como me quedaba yo allí, aprendes a ver cómo las cosas se gastan, se oxidan, se destruyen, se transforman y hasta llegan a modificar el uso para las cuales fueron hechas; todo toma una rapidez, una velocidad de destrucción y al mismo tiempo es remplazado con una fecundidad enorme; y eso fue un fenómeno que a mí me interesó profundamente.

¿Por qué? Esto tiene una explicación bastante larga, como yo pasé mi niñez en Bruselas y después en París, mi niñez digamos desde los dos hasta los once o doce años, yo estaba acostumbrado a ver un mundo donde todo se encontraba hecho. Cuando tú habitas en ciudades europeas llegas a darte cuenta de que todo allí se encuentra ordenado, para bien o para mal; a ti te puede gustar o no Bruselas, te puedes aburrir o disfrutar Lille o Estrasburgo, pero de una cosa te das cuenta instantáneamente, que eso ya se hizo, que esas casas fueron así durante siglos y ya quedaron y que el curso de los ríos es ese, y las costumbres, y la permanencia de las letras, la tradición histórica. Cuando a ti te muestran el campo de batalla de Waterloo te están mostrando algo que ellos viven como si hubiera sucedido ayer; en cambio cuando en Venezuela a ti te muestran el campo de batalla de Ayacucho, ellos te lo muestran como algo que hubiera sucedido hace seis siglos, hay una ajenidad a todo esto. Entonces, un muchacho que llega a América Latina y ve aquella fecundidad, que entra por el puerto de Buenaventura que es un sitio delirante, en absoluta y perpetua destrucción, una ciudad lacustre en el Pacífico, donde la gente sufre una avitaminosis que se llama “el pian”, que es una cosa parecida a la lepra; donde, como decía una tía mía, se oxidan hasta los relojes; lo que a mí me fascinó, donde yo centré mi atención, fue en ese desgastarse, en ese nada estar hecho, en esa falta de permanencia, en la riqueza de olores, en la riqueza de sabores, en el desorden de las horas y las comidas; yo pensaba: pero aquí la gente no hace sino comer, comer seis veces al día.

F.C.-- Y esta experiencia de la llegada, ¿cómo se fue

consolidando a medida que se prolongaba su estadía en Colombia?

A. M. — Bueno, se fue consolidando en la experiencia diaria y reafirmando y subrayando con lecturas; en especial con una primera novela y después con toda la obra de Joseph Conrad. Esta primera novela a la que me refería es *La Locura de Almaer* (Almaer's folie) de la cual yo te puedo decir dónde leí cada página; tú sabes que Conrad no era un escritor, era un marino que comenzó a escribir a los cuarenta y tantos años. Para mí la imagen de aquel Almaer, aquel holandés en el medio del trópico, casado con una indígena, destruido por el alcohol, al pie de un río, relacionándose con estos rajás corruptos que reciben toda suerte de coimas y de sobornos, esto para mí era lo que yo estaba viendo. Y después *Lord Jim* y después *Victoria*.

Posteriormente, mis lecturas de poesía, fuera de las obvias del bachillerato en Francia, Baudelaire y los surrealistas fueron escritores que a mí me marcaron mucho y también, desde luego, St. John Perse y, por otro lado, mi posición profundamente tradicionalista y conservadora, mi nostalgia, desde muy niño, por un mundo casi medieval, estratificado y rígido.

También convendría agregar que a pesar de haber sido un lector voraz, jamás en mi juventud, a pesar de mis lecturas, tuve la menor veleidad por la izquierda. Para mí la revolución es algo inconcebible, ya vi la más grande del mundo que es el trópico mismo.

F.C.--En esto que me dice hay una doble actitud: por un lado, su gran admiración por los cambios continuos que se dan en la naturaleza y por otro, un respeto, una especie de añoranza por un orden muy estricto, jerárquico y controlado en el medio social.

¿Cómo se puede explicar esa posición extrema, muy dinámica en lo que se refiere a la naturaleza y completamente estática cuando se trata de las estructuras sociopolíticas?

A.M. — Tal vez por un deseo, por una angustia originaria por los cambios que hubo en mi familia.

Esta explicación me viene ahorita; y te estoy contestando en una forma casi automática. Mi padre estuvo en el servicio diplomático, pertenecía a una familia de la que se suele llamar equivocadamente, la aristocracia, digamos, la gran burguesía colombiana, en la que había una estratificación muy rigurosa. Yo llegué a pensar que iba a vivir mi vida en Europa, que esto estaba hecho, que todo estaba ya ordenado y de repente este viaje a Colombia, la muerte de mi padre que fue para mí una catástrofe, los continuos cambios de lugar de mi familia: en fin todo esto fue creando en mí una gran ansiedad por una naturaleza que veía yo desbordada.

F.C.—El erotismo es un elemento que siempre está presente en su obra literaria. Aunque en la *Summa de Magroll el Gaviero* ese erotismo se manifiesta como una pérdida originaria por un proceso de desgaste.

A. M.— Claro, porque si tú ves la relación erótica, yo la vivo allí, es decir, la presento como un proceso más de descomposición. El erotismo no es otra cosa que una vinculación con fuerzas que te van a destruir.

F.C.—Pero al mismo tiempo hay un sentimiento placentero...

A.M.—Placentero y de exaltación, claro. Me parece que donde podría encontrarse bien explicada mi posición frente al erotismo es en mi cuento "*La Muerte del Capitan Cook*". Cuando, en los momentos de verse amenazado por la muerte, recuerda con placer los momentos en vida con su amada al haber acariciado su seno, haber acariciado su piel y piensa que todo valió la pena, que está bien, que pudo tener un instante de plenitud que justifica toda una vida.

F.C.—Instantes de plenitud dentro del proceso de desgaste.

A. M.—Claro, desgaste porque toda plenitud se paga; eso lo sabemos, o deberíamos saberlo.

F.C.—Usted ha dicho en varias entrevistas que sus periodos de productividad literaria son bastantes discontinuos y que muchos se inician durante sus viajes en los aviones o en los aeropuertos. ¿Cómo es que se desencadena este fenómeno?

A. M.—Generalmente viene de repente una primera imagen o un primer orden de imágenes dentro de un cierto patrón o esquema básico. A partir de ellas voy desarrollando una serie de apuntes para luego iniciar un lento proceso de elaboración interior. El recuerdo del viaje para mí es perfecto porque frecuentemente tengo que pasar de seis a siete horas en un jet; a veces hasta diecisiete, cuando tengo que ir a Sao Paulo. Durante esos largos periodos de tiempo aprovecho para ir trabajando mentalmente el poema; permito que la memoria olvide y registre algunos de sus jalones básicos, y los anoto. Después dejo pasar cierto tiempo y un día me siento y escribo —generalmente a máquina— una primera versión. En la mayor parte de las ocasiones lo hago sin recurrir a los apuntes que he ido acumulando. Entonces es que inicio el trabajo de elaboración final, hasta dar por concluido el poema.

F.C.—La memoria y el olvido son temas importantes en su poesía. ¿Podría decirnos de qué forma estos temas han determinado el desarrollo de su literatura?

A.M.—La memoria y el olvido me obsesionan en el mismo sentido en que obsesionaron a Marcel Proust. Hay ciertos fenómenos y ciertas conductas de la memoria que para mí son excepcionales. Por ejemplo, cómo es que recordamos y al mismo tiempo deformamos lo que recordamos. En muchas ocasiones regresamos a ciertos lugares o volvemos a ver a personas que conocimos en otra época y que no corresponden a la imagen que teníamos de ellas. Yo creo que todos nos hemos entregado de una u otra manera a estos fenómenos. Solo que en mi caso podría hablarse de la existencia de una sensibilidad interesada en reconocer, valorar y propiciar estos estados de conciencia. Tal vez esto se deba a que son muchos los *mundos perdidos* que he tenido en mi vida. Cuando llegué a Bruselas tenía dos años de edad y ya debía de poseer recuerdos de un clima, de unos sabores y de un paisaje colombiano. Después, cuando regresé a Colombia traía los recuerdos de Bélgica que se fueron perdiendo y deformando a medida que pasaba el tiempo.

F.C. – En la *Suma de Maqroll* hay un poema titulado “*La muerte del capitán Cook*” que a mí me gusta mucho, y creo que en él hay un planteamiento relacionado con esta preocupación suya por la memoria y el olvido.

A.M. –Exactamente; en esto insisto yo mucho en mi poesía. Las palabras deforman y empobrecen el recuerdo. El poema sustituye a la experiencia. El abismo que existe entre lo que estás sintiendo y lo que logras decir con las palabras es inmenso.

F.C. --Entonces, ¿por qué usted insiste en comunicarse a través del poema?

A.M. –Es una manera de sobrevivir. De no pegarte un balazo. Además, hay un goce en el proceso de escribir; a pesar de que los poemas sean un *detritus* de la experiencia, constituyen un testimonio independientemente de su imperfección o de su falta de actitud.

F.C. –Mucha gente que ha leído los textos de *La Summa*, se pregunta ¿cómo es posible vivir con una concepción tan pesimista como la suya y no pensar en el suicidio?

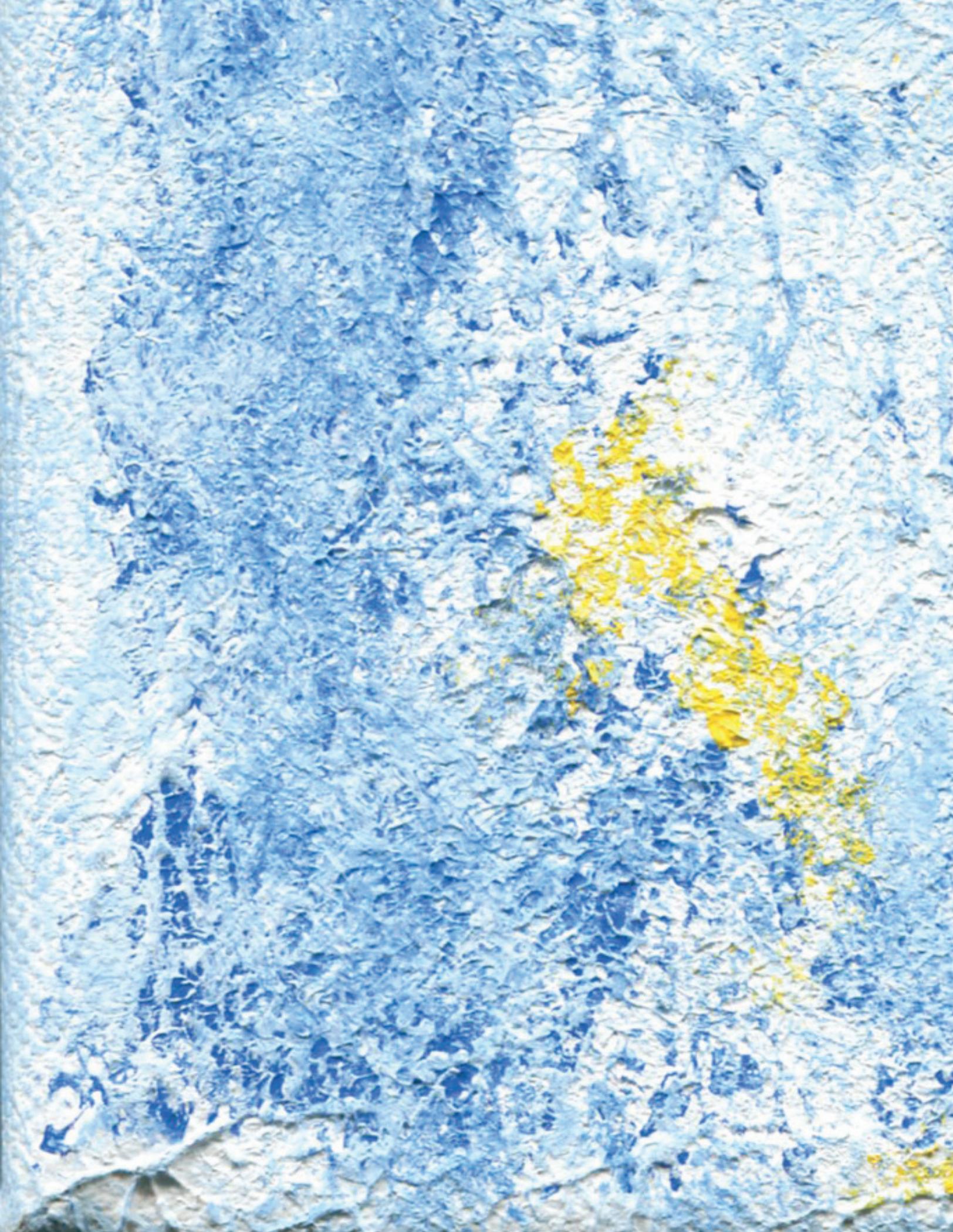
A.M. –Bueno, porque el mundo que yo trato de rescatar está cargado de unas fuerzas que a mí personalmente me infunden unos deseos de vivir sumamente intensos. Aunque este deseo de vida no es producto de la exaltación ni del gozo, sino la constatación de que uno mientras vive también está muriendo; y esto para mí constituye una verdadera maravilla. Y siempre he pensado sobre el tema del suicidio algo que decíamos en las *Jornadas de Literatura Colombiana*: el suicidio es una de las cosas más infantiles del mundo. Si ya estamos muertos. Es sencillamente acelerar o mejor dicho, evidenciar una cosa que te está pasando por dentro.

No tienes que matarte, si ya el instante de nacer es el comienzo de tu propia muerte. Hay una frase bellísima de Kafka: “*En el castillo tienen listos los perros, los monteros suben a sus caballos, también están listos para iniciar la cacería: los venados y los*

ciervos saltan libres y felices en el bosque, pero ya están muertos.”

enero – agosto 1987

Fernando Cros





Un comentario sobre

La alberca

[instalación acuática sin agua]

Fernando Cros

La Galería Viota está presentando una nueva instalación realizada por Carlos Cancio en donde el artista retoma dos de los motivos centrales de su producción plástica: el agua y la materialidad monumental de los cuerpos. Esta instalación está compuesta por cuatro dibujos de gran formato realizados en grafito sobre lienzo y cuatro pinturas en acrílico en las que utiliza imágenes de bañistas inmersos en la transparente y silenciosa ingravidez del agua, que el artista propone como un espacio excepcional de libertad, donde las sensaciones de peso y dirección se encuentran profundamente modificadas. Los dibujos están ubicados en la cara externa de una estructura rectangular que nos remite a la imagen de la alberca y las pinturas en la cara interior de la estructura, a la que se accede a través de una pequeña puerta. Ese modo de presentación le permite al observador contar con una doble visión: la externa, en la que los dibujos sirven como una primera aproximación introductoria y la interna, donde una vez el observador acceda al fondo de la alberca interactúe visualmente con el conjunto de bañistas que aparecen en las pinturas.

Los dibujos están realizados con un sentido flexible de la línea y de la utilización de la mancha siguiendo una gestualidad de filiación expresionista, que tiende a maximizar las tensiones corporales y la monumentalidad de los cuerpos. Las pinturas también participan de esa flexibilidad compositiva que en ellas se manifiesta a través de una aplicación del color altamente contrastada en los que se alternan, se superponen o fusionan tonos brillantes con tonos de baja intensidad cromática. Este juego de intensidades transforma la tela en un espacio en que el brillo y los reflejos envuelven y modifican visualmente el perfil del conjunto de las figuras que se materializan monumentalmente o se disuelven en zonas donde la intensidad del color está intencionalmente degradada con el propósito de obtener el efecto de la transparencia.

Si el agua ha sido una referencia germinal en la iconografía básica de Carlos Cancio, la materialidad del cuerpo es un soporte fundamental con el que el artista ha ido construyendo una visión del sujeto marcado por una serie de determinaciones culturales que lo remiten a un origen multiracial y multiétnico. Para Cancio, la cultura no es considerada como una experiencia de carácter disciplinario que restringe o limita la conducta humana a una serie de manifestaciones institucionalmente reguladas. Sus numerosos viajes por África, Asia, Europa y América

le han permitido concebir la cultura como un espacio plural, donde la diversidad y la diferencia coexisten con la regularidad y las formas de control jurídico-institucionales. El arte entendido como un sistema de modelado secundario – en el sentido propuesto por Yuri Lotman – le ha permitido ir construyendo plásticamente una serie de referentes ficcionalizados que se han transformado en opciones posibles dentro de una visión de mundo y de un talante personal que rechaza los procesos tradicionales de modelado, entendidos como prácticas homogéneas de conducta proponiendo, en cambio, formas plurales y diversas que extrae de su propia experiencia y de sus búsquedas por diferentes culturas y geografías.

Por este apego a la diferencia es que la apariencia de sus figuras, tanto masculinas como femeninas, registran esa variedad de rasgos que nos remiten a un proceso ecléctico de donde el sujeto parece surgir y alimentarse de una variedad de fuentes, proponiéndose como una construcción materialidad sometida al cambio en un imaginario mestizo que persigue nuevas formas de invención y que entiende la vida en la cultura como un proceso de transformación permanente.

El espacio plástico de la instalación proyecta una atmósfera lúdica, de celebración festiva y ritual, que puede relacionarse con las formas protocolares del carnaval, donde la gestualidad y el lenguaje de los cuerpos proponen una homo-erótica junto a una erótica de lo femenino que parecen fusionarse y/ o diferenciarse por momentos, imprimiéndole a la imagen del conjunto un ritmo y una cadencia material parecido al de la danza.

La alberca se nos presenta como un momento sintético y puntual en la obra de Carlos Cancio que contiene muchas de las referencias y de los ejes temáticos que han ido condicionando su lenguaje visual, pero también es la culminación de un proceso

constructivo que se inicia en el verano de este año con la exhibición de los cuatro dibujos iniciales en la Galería Viota y en el Centro de Convenciones de Puerto Rico, y que ahora concluye con una propuesta en el que el artista plantea como un “leit motif” que reitera y expresa simbólicamente su vinculación con el mar y la vida en el litoral.

En un ensayo autobiográfico titulado “En los mares que he vivido”, Cancio nos habla de su temprana relación con el agua: “Me dormía sintiendo el mecer de las olas en mi cama y recordando los peces de colores. Era un niño.” Esas fantasías infantiles determinaron una sensibilidad y un temperamento que lo vincula emotiva, histórica y culturalmente con los ambientes marinos: su infancia y su origen le proporcionaron un modo de ver y sentir que ha marcado su trayectoria como artista. A partir de esa identidad isleña es que se ordena y organiza su mundo adolescente y de hombre adulto. Su imaginería visual es en gran medida, una transposición libre de esa afectividad marítima familiar. Lo que parece ser esencial y existencialmente relevante surge o está relacionado con el mar; lo otro, lo que está privado de esa luminosidad de las grandes extensiones oceánicas, propias de los litorales tropicales, es un espacio opaco y carente de una significación emocionalmente vivida.

La alberca es – *mutatis mutandis* – un pequeño mar hecho a la medida, donde el agua es una metáfora de la creatividad de la forma y de su gran capacidad poliédrica. El agua posee una profunda plasticidad; es una fuerza invasiva que muy bien puede servir como un signo con un valor alegórico incorporado que caracterice al artista y a la obra de arte. En el caso de Carlos Cancio y su trabajo, la metáfora del agua nos ha servido como una de las llaves de acceso a la obra que ahora expone en la Galería Viota y que, hasta el momento, conocemos como la manifestación más reciente de su trayectoria artística. En mi opinión, Carlos Cancio y su trabajo plástico, se proyectan

The background is a painting of a seascape. The sky is a vibrant blue with soft, white, wispy clouds. Below the sky, there are rolling hills or mountains rendered in a bright, saturated yellow. The foreground is dominated by a deep blue sea with visible white-capped waves. The overall style is impressionistic and colorful.

como una perspectiva llena de futuro porque como él mismo ha dicho: “Aún me quedan mares por ver” ---y podríamos también agregar--- muchos mares por pintar.



Deledda Cros, "Ritual", en la exposición *Tradiciones afrocaribeñas: Espiritualidad, arte y resistencia en Casa Escuté*, 2007

Imagen y espiritualidad afrodescendientes:

Unas consideraciones metodológicas

Fernando Cros

El conjunto de imágenes que forman parte de esta exposición contiene una serie de abordajes, desarrollados por un grupo de artistas y por algunos practicantes de varias tradiciones espirituales, que tienen su punto de origen en culturas con una influencia afrodescendiente, ubicadas en la región del Caribe y en diferentes zonas de América continental. Su lenguaje visual incorpora, en diferente grado y medida, elementos formales y conceptuales que provienen de ese rico y complejo entramado de las tradiciones espirituales africanas.

En el caso de los artistas vinculados con algunas de estas concepciones espirituales es de esperar que la obra artística refleje las fuentes religiosas que modelan su iconografía, aunque esta incorporación y trasvase de los elementos formales de una determinada tradición espiritual, no tienen por qué considerarse necesariamente como la manifestación devocional de un creyente, sino que, más bien, debe valorarse como una expresión esencialmente estética de un artista interesado en la construcción de un lenguaje personal que lo signifique y lo caracterice. Probablemente, el mejor ejemplo de esta actitud de transposición mimética que hemos incluido en la muestra sea el trabajo del artista panameño, Arturo Lindsay, quien es un investigador reconocido de la espiritualidad afroamericana. Su obra artística, sin embargo, no forma parte de una práctica devocional ni es el testimonio documental de un iniciado. Por otro lado, su trabajo es capaz de recoger y proyectar elementos activos provenientes de una sensibilidad religiosa y transformarlos en un lenguaje personal con una marcada intencionalidad plástica y expresiva. Esta aparente paradoja se explica si aceptamos que la religión y el arte moderno operan a partir de dos principios claramente diferenciados: la ritualización de la práctica espiritual, por un lado, y la invención de un estilo, por el otro. Es cierto que elementos pertenecientes a un campo de significación religioso pueden servirle a un artista, como ha sido el caso del mismo Arturo Lindsay, Elí Barreto o de Dennis Mario, para construir un lenguaje personal y ayudarlo a configurar un nuevo espacio de sentido estéticamente autónomo. Pero lo que hoy resulta imposible es intentar producir un lenguaje artístico que se encuentre en sintonía con la vocación heurística y experimental del arte moderno y que este también sirva para establecer un código estable de significación religiosa para ser utilizado por una comunidad de fieles. El practicante iniciado está obligado a repetir las formas y los comportamientos ceremoniales que aseguren la comunicación entre la comunidad de creyentes y la permanencia del culto. El artista, en cambio, es contrario

a este proceso de repetición ritualizada porque su objetivo es otro muy distinto. Intentar transformar la tradición dominante, sea esta estética o religiosa, propiciando situaciones y momentos de ruptura que posibiliten el surgimiento de nuevos lenguajes plásticos emergentes que permitan reorganizar y enriquecer nuestro espacio sensible.

En el caso de los practicantes iniciados que han contribuido a la muestra con la elaboración de tres altares que representan el espacio devocional y de veneración de las tradiciones espirituales de la Mesa Blanca, el Palo Mayombe, el Gagá, el Condombé y la santería, tenemos que tener en cuenta que estos objetos de culto ocupan un espacio museográfico y que forman parte de una muestra donde la materialidad de cada uno de los objetos incluidos ha sido considerada, tomando en cuenta sus características estructurales, cromáticas y compositivas, que son, por otro lado, las que permiten integrar los altares a un conjunto mucho más numeroso de piezas que han sido elaboradas desde criterios que reflejan una intencionalidad artística. Este enfoque evita, a mi entender, que se establezca una dicotomía entre las obras destinadas para el culto y el arte secular que, también desde mi punto de vista, crearía dos compartimentos estancos y atentaría contra un enfoque unitario que englobara la totalidad de las piezas incluidas en la exposición.

Después de señalar toda esta serie de restricciones que me han permitido establecer las bases metodológicas que regulan el enfoque de esta exposición es necesario referirme a lo es que, sin duda, la principal contribución de la muestra a las diferentes formas de intercambio de información relevante para los investigadores y los profesores que participan en este simposio, junto a un público interesado en conocer nuevas formas de expresión del legado iconográfico afrocaribeño americano.

La exposición titulada, “*Tradiciones afrocaribeñas: espiritualidad, arte y resistencia*” es un registro variado y diverso de las diferentes formas de permanencia de una visión y de una experiencia vital que ha ido acumulándose históricamente a lo largo de cuatrocientos años. La trata de esclavos y el ingreso al continente americano de una población acumulada de quince millones de seres humanos en cuatro siglos de explotación esclavista, crearon las condiciones para que las diferentes tradiciones de las culturas tribales africanas se amalgamaran y produjeran una raíz que va a fusionarse con la cultura aborigen y la europea, contribuyendo de una manera fundamental al proceso de definición de la cultura americana.

En todas las obras que forman parte de esta colección se reflejan la riqueza y la variedad de estos orígenes y en cada una de ellas se puede identificar un conjunto de formas y alusiones que pertenecen al legado de unas tradiciones espirituales que, posiblemente hoy, sea más rico y diverso que las fuentes ancestrales africanas que lo hicieron posible.

Desde un punto de vista técnico, los trabajos sometidos por los treinta artistas que han sido convocados para participar en esta muestra, también tienen una importancia y un valor implícito. A la pintura, el dibujo y la escultura se le han agregado trabajos que utilizan el ensamblaje, la fotografía, la colografía, la xilografía y la acuarela, para lograr unas imágenes que se desplazan en un registro estilístico variado que va desde una figuración de corte expresionista, pasando por diferentes grados de abstracción (desde la estilización de la forma, hasta llegar al tratamiento del diseño de una clave geométrica). También podemos encontrar soluciones sumamente inventivas en el uso de objetos naturales o manufacturados como fuente material para la construcción de instalaciones que incorporan elementos que provienen de la herencia

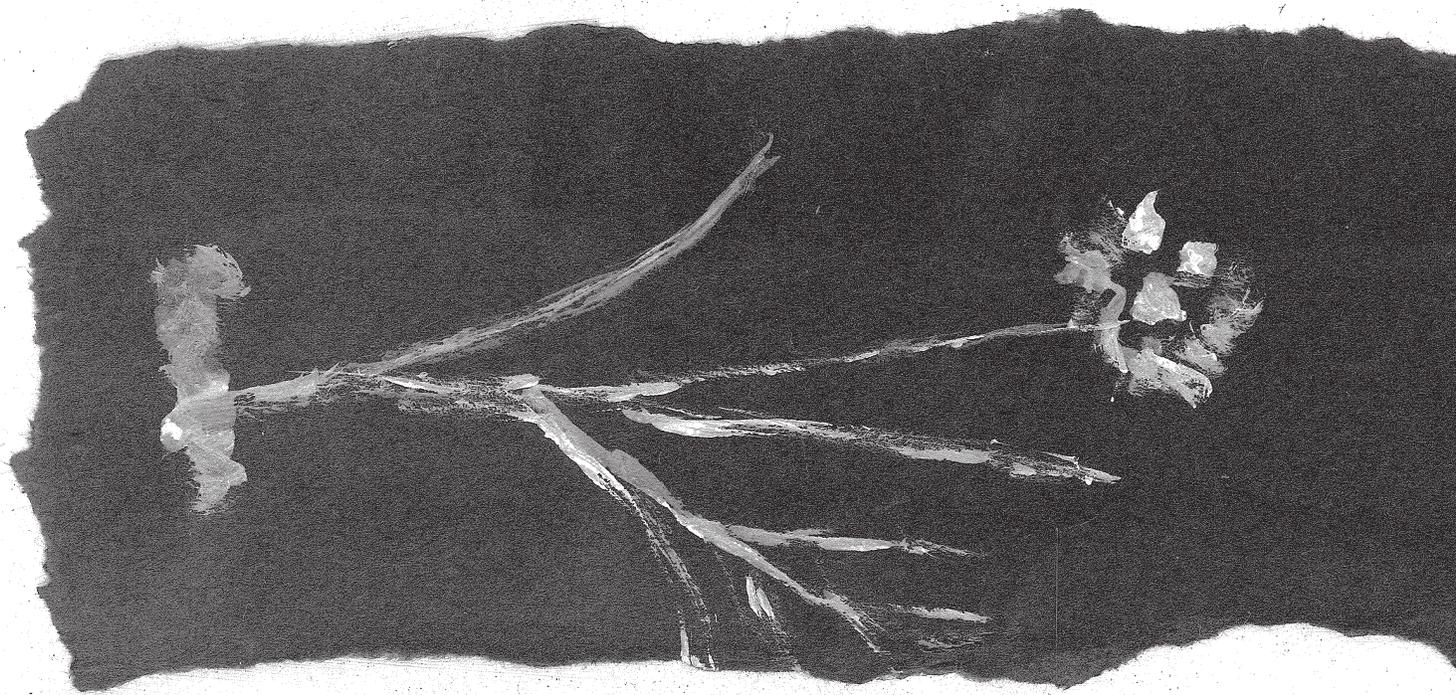
An abstract painting featuring bold, organic shapes in vibrant colors. The composition is dominated by large, flowing forms in shades of red, orange, and yellow, set against a background of deep green and dark blue. The overall effect is one of dynamic energy and rhythmic movement.

acumulada por las diferentes tradiciones culturales de la espiritualidad afrodescendiente.

La iconografía reunida, gracias a la participación de estos treinta artistas convocados para este evento, es la mejor prueba de que poseemos un rico depósito de formas y tratamientos iconoplásticos que aseguran la permanencia y la difusión de estas tradiciones espirituales por medio de las expresiones artísticas que se producen en Puerto Rico que son, a su vez, una parte integral de la cultura caribeña y afroamericana.

Fernando Cros
Curador Invitado
19 de junio de 2007

Esta exposición fue premiada por la Asociación Internacional de Críticos de Arte AICA como “La mejor muestra internacional presentada en Puerto Rico en el año 2007”.

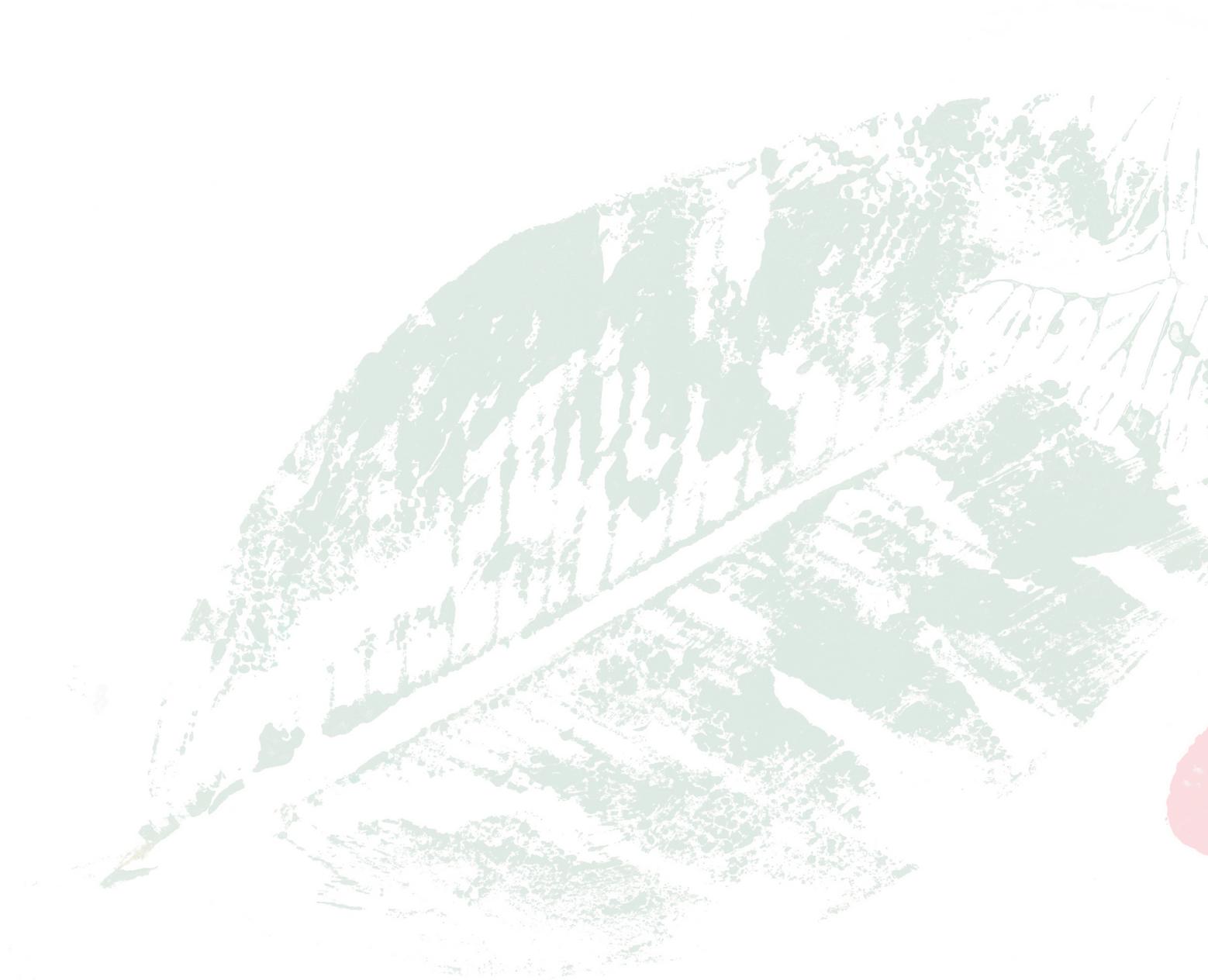




Letra negra sobre letra blanca

Buscar en la superficie de la letra blanca,
la señal del trazo. Lanza sobre ella
la red cazadora de la letra negra,
sin saber si aquella se nos ha escapado,
rechazando el calco de su antigua huella.





La *Revista Cayey*, una revista arbitrada semestral de la Universidad de Puerto Rico en Cayey, divulga trabajos multidisciplinarios e interdisciplinarios de investigación y creación, así como reseñas de libros, en español, lenguas romances o inglés.

Instrucciones para el envío de colaboraciones:

1. Todos los textos sometidos deben ser inéditos.
2. Se enviará una copia impresa del texto (un máximo de 25 páginas, incluidas las referencias bibliográficas) en papel 8½ x 11, a doble espacio, en letra tamaño 12 puntos, fuente Times. Se enviará, además, una versión digital por correo electrónico o en un *pen drive*.
3. Todo artículo de investigación debe venir acompañado de:
 - a. Nombre, dirección postal y dirección electrónica del autor o de la autora.
 - b. Un resumen (*abstract*) de no más de 150 palabras, en español (o en la lengua en que esté escrito el trabajo) y en inglés.
 - c. Una lista de cinco palabras o frases clave (no contenidas en el título del artículo), también en ambos idiomas.
4. El formato bibliográfico usado en los artículos debe ceñirse a la última edición del *MLA Handbook* y se deben observar las siguientes reglas:
 - a. Se emplearán bastardillas (*italics*), subrayado no, para títulos de libros, para dar énfasis a alguna expresión y para las palabras en idiomas extranjeros.
 - b. Se emplearán notas al final del documento (*endnotes*), no al pie de página (*footnotes*).
 - c. Las referencias bibliográficas se incluirán como lista al final del artículo, no como notas al calce.
 - d. En caso de que los artículos no cumplan con estos requisitos no se someterán a evaluación.
5. Los ensayos y las reseñas (deben ser de 5 páginas o menos) serán evaluados por la Junta Editora integrada por pares de la UPR en Cayey. La Junta Editora tomará la determinación final, aunque los evaluadores podrán sugerir cambios y correcciones. Si son aceptadas por su autor o autora se publicará el ensayo o reseña. Se enviará también una copia impresa de los ensayos y de las reseñas.
6. Las obras de creación también serán sometidas a la evaluación de pares y también se enviará una copia impresa.
7. Cuando el trabajo de investigación, ensayo, reseña u obra de creación sea aceptado se notificará por correo electrónico y se le solicitará a su autor o autora una versión digital por correo electrónico o en un *pen drive*.
8. No se devolverán los artículos que no sean aceptados.
9. Las colaboraciones y toda correspondencia deben dirigirse a:

revista.cayey@upr.edu

Universidad de Puerto Rico en Cayey
Revista Cayey
PO Box 372230
Cayey, Puerto Rico 00737-2230





La *Revista Cayey* es una publicación académica semestral de la Universidad de Puerto Rico en Cayey fundada en 1968. Divulga trabajos multidisciplinarios e interdisciplinarios de investigación y de creación, en español, inglés y lenguas romances. Promueve el debate y el análisis crítico de las diferentes formas del saber y contribuye a su desarrollo. Constituye un foro para la expresión de estudiantes universitarios, intelectuales, investigadores y artistas de Puerto Rico y del exterior.

Revista Cayey #97 (mayo 2016)



Impresión y encuadernación:
División de Artes Gráficas e Impresos,
UPR-Cayey.

Autorizado por la Comisión Estatal de Elecciones
CEE-SA-16-10225