



El silencio es la forma que ha pasado

Francisco José Ramos

*Silence is the shape that has passed
(El silencio es la forma que ha pasado)
-Wallace Stevens*

Solo a la luz del silencio se escuchan las palabras. No debe entonces confundirse el silencio con la ausencia de sonido o la falta de palabras. El silencio es otra cosa. Y es, antes que nada, una práctica profundamente ligada a la articulación del lenguaje. Si solo a luz del silencio se escuchan las palabras es porque el silencio está inscrito en el sentido de lo que las palabras dicen. Al hablar recogemos en un instante, el pensamiento, el silencio de lo que nombramos. Pensar es, en cierto modo, hacerse con las palabras. Pero las palabras resguardan en su expresión el silencio de todo lo que nos rodea. Por eso, hablar es siempre una forma de rodeo. De volver una y otra vez sobre aquello que insiste en ser nombrado. Al escribir, dicho rodeo no hace más que identificarse, pues el silencio se transforma en espectáculo: la escritura le devuelve el pensar la imagen de sus propios pensamientos. Cuando el silencio se deja escuchar en la palabra escrita, y se expone a la transformación de ese mismo decir en un acto de “creación” *poiesis*, estamos de lleno en el movimiento de la poesía.

El silencio es la apertura poética que, a su vez, abre paso a la potencia epifánica del decir. Esta “potencia” no es una posibilidad; es, más bien, una demostración de fuerza. Desde esta perspectiva, la distinción abstracta entre “forma” y “contenido” se disuelve destacándose en su lugar la potencia de hacer sentir aquello que piensa en medio de su decir. Se trata, por cierto, de un pensar y decir *fisiológicos* que el término griego antiguo *phronéin* logra plasmar admirablemente, como nos hace ver Heráclito cuando dice: “Pensar es lo común a todo” (*Xinón èstil pasi tò phronéin*). Son muchas las formas de pensar y sentir, pero todas ellas – humanas y no humanas –

están conjuntamente implicadas en el mismo “orden” de la Naturaleza. Las palabras forman parte del mismo universo que las retribuye como manifestación o acaecer de las cosas. Decimos ‘mar’ y no solamente nombramos un inmenso cuerpo de agua, sino que dando aire al decir que acoge su silencio, nos creamos una imagen tal de lo que así se nombra que el mar, por primera vez, aparece. De esta manera, el “sentido” de una frase o sentencia poética no está, originalmente, ni en el “significado” de sus palabras, ni en la imagen acústica de su “significante”. El sentido tampoco obedece a la intencionalidad del decir. El sentido es el fruto de una experiencia previamente determinada por la espontaneidad de la poesía: por el paso del silencio.

No hay nada más difícil que hacer o crear sentido. Se trata siempre de un conflicto que nunca se resuelve, que se mantiene siempre en la tensión irreductible, o en el desequilibrio entrópico, que marca la iniciativa de las palabras. Lo que un poeta escribe forma parte de una inteligente organización de las sensaciones y, al mismo tiempo, de un automatismo lingüístico-musical que sienta las pautas del decir. La “vida del sentimiento” se ve así transmutada de acuerdo con el artificio de una disciplina estética. El artificio es el recurso de una esponja que no discrimina para entonces aprender a discriminar. Pero aprendiendo a discriminar crea sus propias condiciones de expresión; es decir se organiza como una singularidad expresiva que se sorprende a sí misma con el gesto de su espontaneidad y el despertar súbito de un sobrevuelo.

Un poema es malo cuando no deja traslucir el silencio, esto es: cuando sofoca en el bullicio o tumulto del lenguaje la potencia epifanía del decir. Las palabras se convierten así en el cadáver de su propio sentido: se auto-canibalizan. No hay nada que decir, nada que pensar, nada que sentir. Todo lo que encontramos es una mala voz que se esfuerza por simular su kaka-fanía. Pero un mal poema tiene la virtud de que nunca

nos engaña, pues en él las palabras no saben “fingir”. *O poeta e un fingidor. E finge tan completamente que chega a fingir que é dor a dor que deveras semte.* Pocos como Pessoa han podido precisar en tan pocas palabras en qué consiste el oficio del poeta. Habría que remontarse al antiguo dicho helénico de que *pollà pseuda aedeí* – “mucho mienten los poetas” – para encontrarnos con una verdad tan paradójica. Y es que la poesía pone en juego la “verdad” hasta el punto de desbandar las usuales expectativas lógico-conceptuales de lo que la verdad significa. No debe, sin embargo, despacharse esto como una consecuencia inevitable del “vuelo de la imaginación”. Lo que el poeta finge es lo que realmente siente pues lo que es importante no es “sentir” sino hacer sentir o, lo que es igual, crear (*poién*) el sentido de lo que se siente. Fingir significa transformar imperceptiblemente el “sentimiento” del dolor en una imagen literaria que haga sentir un dolor. Se trata de un “dolor” necesariamente indeterminado, ya que a nadie pertenece, pero que, por lo mismo, alguien puede, en un momento dado, actualizarlo, o hacerlo suyo, determinando su sentido. Es, pues, el sentido de las palabras lo que tiene pertinencia y no el “dolor en sí”. El fingimiento es el acto *poiético* en virtud del cual se crea una estética del artificio que pone en marcha la espontaneidad de las sensaciones.

Habría entonces que reformular el concepto de “ficción” para no confundirlo, sin más, con lo “falso”, “irreal” o “ilusorio”. En la poesía de las palabras la ficción es el vigor de una transmutación inmediata ejercida por el afán o impulso confabulador del lenguaje. Pero dado que las palabras solo tienen sentido si son pensadas en el silencio indeterminado de su decir, la metamorfosis a la que da lugar la ficción puede también entenderse como una silenciosa *provocación*. Esta “provocación” es el llamado del pensar en su insistente juego con la “verdad” de las sensaciones. La poesía miente pues solo así puede hacer aparecer – inmanente y

momentánea – del sentido. El poeta es un fingidor pues solo así está en condiciones de convertir su experiencia particular en la oportuna singularidad de una imagen.

Es evidente que el silencio no se lee, ni se aprende; como tampoco se puede leer o apresar el momento de una imagen. Si escribo silencio o puedo leer en silencio una determinada imagen gráfica del silencio. Pero dicha imagen no es el silencio que engendra el sentido momentáneo de la imagen. El silencio es el sobrevuelo que hace, crea o produce el sentido cuando escribo “silencio”. La palabra ‘silencio’ es la imagen que hace sentir y pensar el silencio que, en cuanto tal, nunca está ahí para ser pensado o sentido. Lo que leo cuando escribo silencio es justamente lo que no se deja leer: el despliegue infinito, ilimitado o indeterminado de un sentido que excede al significado preciso de la palabra. Como parte de su fuerza *poiética*, las palabras crean la ilusión de que aquello que ellas nombran están ahí a nuestra disposición. Pero esta ilusión forma parte del mismo engaño del fingimiento. En realidad, el “fingidor” no es el poeta, sino el lenguaje que llega hasta el extremo de poder fingirse como poeta. Pero el acto de fingir es tan indeterminado como el silencio, pues ¿qué es el lenguaje sino el disimulo de su confabulación? El sentido de una palabra es, pues, excesivo con respecto a lo que esa palabra dice o significa. Pero, además, es *poiético*, ya que solo se produce, crea o aparece en el momento en que se deja sentir, no como un “objeto” de nuestra percepción, sino como el tránsito o la fuga de lo inaprensible. En virtud, precisamente, de esta fugacidad, el pensar insiste en la captura de lo que realmente no es, pero aparece siendo: la poesía. *La poesía es, pues, el presentimiento de su propia evanescencia.* Y dado que en el sentido de una palabra se concentra la historia o la biografía de una palabra, el lenguaje es la pugna por la aparición del sentido y la articulación del silencio.

Cada palabra es el proceso en virtud del cual el sentido no solo se crea, sino que deviene creador. Cada palabra engendra la acción de su propia potencia epifánica. Le corresponde al “poeta” dar con el momento del sentido, cediendo a la iniciativa de las palabras. De ahí la inmanencia del silencio, la voluptuosidad del sentido, la sensualidad del signo. La provocación de lo ficticio es también una seducción interminable. Puesto que nunca hay “fin” ni “propósito”, al final, que es siempre un principio, todo acaba en silencio. El silencio es el sentido del sentido: es decir, el momento justo o la ocasión en que una palabra aparece o muestra su misma acción de significar. El silencio no dice, pero tampoco calla, sino que señala (*semanai*). Cuando el acto de señalar se vuelve intangible, el “sentido”, por cierto, aparece o es determinado por una u otra intelección, pero esta determinación es enigmática, puesto que la palabra no cesa de resguardarse o recogerse en el silencio de su decir. El enigma no es otra cosa que el retorno a la indeterminación, y la consecuente reanudación del impulso hacia lo determinado. Y de ahí la gran e inagotable tarea de la poesía, lograr el recogimiento de las palabras en el momento inaudito de su silencio. Nada más difícil, nada más delicado, nada más raro.

Las palabras persiguen la inocencia del agua se aproximan al umbral del azogue, cayendo como una piedra blanca al seno del silencio. Se mezclan con los signos que trazan en el aire la nube, la gaviota. Para beber su luz Arden en la humedad del lecho, escalando por la hiedra encendida los muros de la muerte. Sí, sus manos coinciden a veces con el mundo cuando anhelantes pasan por los cuerpos tendidos, y se abren lascivas, y acarician sus brasas, (como una luna amante que brota en la garganta y no nos es posible siquiera pronunciar). Las palabras pretenden la perfección del mar, su eternidad redonda. Gimn sobre el cristal

sin perfil de la sombra, anegan la memoria.
Dejan sobre los párpados su musgo ceniciento,
el rumor de las algas, el vaivén de sus olas.

Estos versos de Miguel Florián (Ocaña, 1953), tomados de su poemario *Lluvias* (Premio San Juan de la Cruz, 1994) resumen con una nitidez extraordinaria el sentido de las palabras. ¿Qué decir de un poema cuando su poesía se basta a sí misma? Pero resulta que la poesía no está atada a poema alguno: ninguna “obra de arte” conserva o retiene la poesía. La poesía no pertenece al arte, o alguna u otra formación artística. Si así fuera, las condiciones de posibilidad del arte no existirían. Si el arte existe es porque existe la poesía. Si la poesía se basta a sí misma es porque no está en ninguna parte, no reconoce raíces, ni reflejos, ni sombras; pero tampoco principio, idea o fundamento. La poesía es lo más simple que puede haber: es la pura anarquía de lo que no cesa de aparecer y desaparecer. Cuando un poema se hace sentir y se ofrece al pensar, queda cautivo de la poesía. Ello lo explica la cautivación que desde entonces ejerce el designio de sus palabras. La poesía es lo mismo que el silencio, no porque sea “silenciosa”, sino porque su excesiva realidad en nada se distingue de lo que da lugar al silencio. Los primeros tres versos del poema de Florián nos llevan a pensar en el movimiento de la poesía: Las palabras persiguen la inocencia del agua, / se aproximan al umbral del azogue, cayendo / como una piedra blanca al seno del silencio. La imagen de la fluidez atraviesa estos versos con la precisión de un recorrido circular.

Se trata, sin embargo, de una circularidad no inscrita, no envuelta en su mismo movimiento: es una circularidad liberada de sus propios límites. Apuntando a lo que ellas son, al silencio, las palabras alcanzan el éxtasis de su transparencia. Lo que las palabras persiguen es su propia inocencia que la imagen del agua hace sentir como el recorrido de su misma fluidez. La inocencia es el emblema de la gracia. Pero la “gracia” no es un

estado, ni una cualidad, ni una morada. La gracia es un momento. Un momento que no es solo el momento de la fugacidad, sino que es, también, el instante de un recogimiento: la palabra concentra en su decir la intensidad del tiempo. La paradoja del silencio y de la palabra no hace más que multiplicarse como una suerte de efecto especular. Toda palabra contiene un tiempo, pero el tiempo no está contenido en o sujeto a palabra alguna. *El umbral del azogue* es la imagen de lo que en cada momento se juega con la palabra: su tiempo que a ningún tiempo pertenece. Precisamente porque la temporalidad constituye la realidad de las cosas, la palabra poética es una exaltación de la suprema realidad del tiempo. El azogue es el bullicio o la viveza de una conversación interminable, pero que se asoma sin cesar a los límites de su finitud: *cayendo como una piedra blanca al seno del silencio*. Esta caída es la imagen abismal del abismo. Es esta una caída intacta e intangible, pues la imagen del abismo nos sorprende con la fuerza de una ingravida placidez. La ingravidez de la caída le concede a la piedra el gesto de su blancura. Y la caída de las piedras es, en realidad, el resorte de un descubrimiento: nada hay al fondo del abismo que no sea el comienzo de la inocencia. El seno del silencio permite así recrear el origen de las palabras.

La imagen abismal del abismo borra los límites – por otra parte, ineludibles – de la finitud. Pues el abismo es el vacío o la vacuidad de la in-diferencia, de la in-discriminación, de la in-estabilidad. La imagen abismal del abismo no es una simple reiteración; es, más bien, la insistencia de lo que prevalece sin pretensiones, de lo que se impone sin pretenderlo. Las palabras confirman el trazo de los signos que constantemente se diluyen con el vuelo de su transparencia. De esta manera, la fluidez del agua – como para acentuar la abertura u oquedad del sentido – abre paso ahora a la fluidez del aire: las palabras. Se mezclan con los signos que trazan en el aire/la nube, la gaviota. Todo parece indicar que del fondo sin

fondo de ese abismo que son las palabras emergen sin cesar las alturas del vuelo. No hay ni un solo trazo que no se deshaga con su designio; no hay transparencia que no consigne su opacidad. La palabra del poema nombra, pero su escritura engendra al mismo tiempo la atmósfera de lo innombrable. La nube no es una nube, y la gaviota no es una gaviota. Y, sin embargo, aparece la nube y aparece la gaviota como inscripciones sutiles, e inaprehensibles, del silencio que es, justamente, *la forma que ha pasado*. La forma es, pues, el vacío abismal de un traspaso, de una transgresión de los límites en los que se suele asentar su misma finitud. Lejos de aparecer como fruto de la impotencia del lenguaje, lo innombrable se anuncia o, mejor, se delata como el *aire que nos respira*. Nada más próximo, nada más íntimo, nada más inmanente o mundano que la lucidez con que las palabras exhalan su silencio. La escritura del poema convierte a la nube y a la gaviota en artífices de los signos para indicar el extravío de una certidumbre o la certidumbre de un extravío que corresponde, en cualquier caso, a la excéntrica circularidad de los primeros versos.

Las palabras afloran con el pasado que las nombra. Este pasado no solo es el tiempo pasado, sino el pasado de todo lo que pasa, de todo lo que ha sido nombrado con el paso del silencio. El pasado de las palabras es la conjura de su porvenir. De ahí que el momento de las palabras, adscrito al movimiento de la poesía, no discrimina en términos cronológicos, sino que se funde con la intemporalidad. En un poema, cada palabra se hace con la eternidad indiscifrable de su procedencia. Pero la “intemporalidad” y la “eternidad” no debe entenderse aquí como instancias que trascienden el tiempo, como fórmulas de una más allá supramundado, como esferas suprasensibles de la Idea. La intemporalidad supone que no hay más tiempo que lo momentáneo y que, por lo mismo, de momento ni se entra ni se sale, pues todo se juega al mismo tiempo en un único momento que excede a cualquier medida de tiempo. El prefijo “in”, lejos

de significar la negación del tiempo, alude al juego instantáneo o súbito del éxtasis del tiempo, del tiempo fuera del tiempo que es lo que, propiamente, hace al tiempo, pero solo en relación a la transgresión intemporal del momento. Es decir, el momento elude toda expectativa o todo afán por fijar el tiempo. Y es precisamente ese carácter lúdico y elusivo de la intemporalidad lo que fomenta la ilusión del concepto del tiempo. Si medimos el tiempo es porque el tiempo, en su inconmensurabilidad, crea en nosotros el espectro de su medida. El tiempo es la medida de sí mismo, pues ¿qué otra cosa somos sino tiempo que se deshace en tiempo?

Por esto, la eternidad – que es otra manera de nombrar lo innombrable, es decir, el tiempo sin medida – resulta indiscifrable, pues no le corresponde a la palabra poética representar conceptualmente el fulgor del momento. El sentido de las palabras es su silencio. El silencio es el movimiento de la poesía que la palabra poética revela o descubre como imagen momentánea del momento. La imagen poética, a diferencia de la representación conceptual, es la creación instantánea del sentido. Pero, por su fugacidad, dicha creación es también una destrucción no menos inmediata. En el decir de su potencia epifánica, la imagen poética, no solo se confunde con lo que nombra hasta el punto de plasmar en un espacio y tiempo determinados esas huellas de su sobrevuelo que son los signos, sino que, además, se anula en su propio decir hasta el punto de hacer desaparecer la aparición momentánea de su sentido. La palabra poética es, pues, el descubrimiento de su misma impermanencia, el impulso irresistible por saciar su insaciable voluptuosidad. El deseo de transparencia – las palabras persiguen la inocencia del agua – no hace más que provocar la opacidad del sentido: una opacidad que deslumbra con su mismo afán de transparencia. Pero hay que aclarar que este “deseo” nada tiene que ver con la intención del poeta. El deseo está inscrito ya en la iniciativa de las palabras. Pues el deseo no es más que la gracia con

que la imagen poética traspasa el momento *como* si las palabras fuesen algo más que el momento; como si el tiempo bailara al ritmo de las palabras; como si esta danza del tiempo no fuese la voz articulada del deseo. En un poema, la imagen poética se hace con las palabras y se deshace con el tiempo, pero recreando una y otra vez la ilusión imaginaria del momento. La palabra poética apuesta a una determinada imagen del momento, haciendo pensar que el momento está poblado de imágenes.

Pero resulta que el momento no se contiene a sí mismo; resulta que el momento está vacío de su misma “momentaneidad”, resulta que el momento se retrae a toda determinación imaginaria. Resulta que el *momento es lo que no dice ser*, esto es: la no imagen del silencio del que brotan y en el que se disuelven todas las imágenes. Lo real es así la realidad de ese momento que la imagen poética reclama para sí con un único gesto: el gesto de la elocuencia. Hacer hablar al silencio se convierte entonces en la tarea del sentido. Pero en la medida en que las palabras no son otra cosa que el sonido del silencio, o las imágenes de las no imágenes, así también hacer hablar al silencio es, en realidad, la infinita conversación de las palabras consigo mismas. Las palabras no se refieren a la realidad, sino que emergen de lo real que es la realidad del momento. Y es justamente a ese nacimiento propio de las palabras a lo que la palabra poética alude cuando dice perseguir *la inocencia del agua*. La palabra poética, la palabra de un poema es la palabra creándose a sí misma como sino hubiese otro momento que el momento justo de su creación, que el justo momento de su destrucción: las palabras se mezclan con los signos que trazan en el aire / la nube, la gaviota. Para beber su luz. / Arden en la humedad del lecho, escalando / por la hiedra encendida los muros de la muerte.

Del mismo modo que el silencio es el sentido de las palabras, así también el poema, que es la elocuencia

del silencio, nos revela la traviesa complicidad entre el lenguaje (o, más concretamente, la escritura) la muerte y el deseo. Pero antes de adentrarnos en esta trama insólita es necesario percatarse de un detalle medular. Mientras que los primeros tres versos nos hablan de la caída al abismo insondable del silencio, los últimos dos parecen *murmurar* el ascenso hacia la muerte. Un murmullo que se plasma con extraordinaria belleza en la sencillez de cuatro palabras: *Para beber la luz*. La inocencia del agua es ahora embebida por la iluminación de unos labios fervorosos. Es como si el vuelo, siempre atento, de la gaviota se transformara en el espacio luminoso de los cuerpos que se aman. Las palabras se abren a la intensidad del coito, como lenguas de fuego que penetran el sexo inédito de los ángeles. El verbo se hace carne, en efecto, pero es porque el espíritu nunca ha sido otra cosa que la vibrante encarnación de eros: el dios alado (*pteros*) que sobrevuela el destino de las palabras. La expresión *Para beber su luz*, se encuentra gramaticalmente suspendida con la preposición que la introduce y el punto que la consume. Como si la propia escritura del poema se sintiese aludida por el movimiento que ella misma nombra y se entregase, con todo, a la ofrenda de la boca. Es la suspensión imposible del *momento dado* que el murmullo orgásmico actualiza con la experiencia del éxtasis. En estos últimos tres versos del poema se intensifica con el estremecimiento de dicha experiencia. Pero son siempre las palabras las que nombran el colorido erótico con que ellas mismas se confunden. Son ellas mismas – y no el cuerpo de un hombre o de una mujer – las que arden en la humedad del lecho..., a sabiendas de que el movimiento de la poesía es también esa urdimbre que se contrae y se dilata con el impulso – firme y delicado – de la penetración. El ascenso hasta la muerte está así precedido por otro gesto, el gesto atávico de una erección (piénsese aquí en las pinturas de Lascaux sobre las que, con tanto entusiasmo, meditó de Bataille.) Una erección que, como la de las palabras, perece en el cenit de su alumbramiento.

El perecer no es lo mismo que la muerte. El perecer es el perecer del momento que jamás se extingue, pues todo momento pasa por ser otro que es en realidad siempre un único momento; pero la muerte, la muerte es la sospecha de un límite, de una marca, de una frontera en la que se deshacen el sentido de las palabras y el anhelo del deseo. Podría decirse que el apetito es la vocación de sentido que permea las palabras; y que el deseo es la forma indefinida (o, mejor, amorfa) de sumisa indefinición. Y si el deseo no hace más que desearse a sí mismo es porque la palabra no puede menos que atender a su llamado. Por esto, la muerte no es más que una palabra cuya sospecha se desvanece, una vez se traspasan los límites de la indefinición del deseo. Pero resulta que no hay quién ni qué logre ese traspaso al margen del silencio. Solo desde el silencio es posible escalar los muros de la muerte. Pero hacerse con el silencio equivale a perecer con el momento de las palabras. Nadie muere porque nadie permanece vivo. La belleza de un poema consiste en el delirio de esa no muerte y de esa no vida, en el apartarse de las nociones comunes de la vida y de la muerte, en la invención de una vida y de una muerte propias que en nada se apartan del movimiento indiscernible de la poesía. Será necesario explorar la próxima estrofa del poema de Florián para seguir pensando en el singular derrotero de su belleza.

3

Decir de las palabras que Sí, sus manos coinciden a veces con el mundo / cuando anhelantes pasan por los cuerpos tendidos, / y se abren lascivas / y acarician sus brasas, / (como una luna amante que brota en la garganta / y no nos es posible siquiera pronunciar) es evocar la tensión erótica del verbo y la caricia del deseo hecho palabra. Y es que, estrictamente hablando, el deseo solo aparece en cuanto tal como palabra. La lascivia no es aquí una vulgar falta de decoro, sino la abertura del deseo como fuente primordial del

lenguaje. Lascivas son las palabras cuando exponen o exhiben su fervor consumado por el propio deseo que les engendra. De ahí el apelativo de sus *brazas* y el (re)nacimiento de una nueva sexualidad, una sexualidad sin sexo o sexualmente indiferenciada que da paso (o según convenga). Ahora bien, *¿Por qué a veces?* ¿Por qué esa pura coincidencia? El *a veces* es el acaso de lo que ocurre sin que nada ni nadie pueda prever el designio de las palabras. El destino de las palabras es nombrar, pero su designio poético se debate siempre en medio innombrable. Lo innombrable, lejos de entenderse como aquello que no puede ser dicho, ha de concebirse como lo que no tiene nombre: lo innombrable es el habla imposible del silencio. Pero de tal “imposibilidad” brotan las posibilidades infinitas de la poesía. Lo imposible obedece al carácter implosivo de las palabras, a la preñez o naturaleza henchida de su sentido. Un sentido que finalmente explota para llenarse otra vez del mismo silencio que extralimita todo decir.

Las “manos de las palabras” son el tacto de lo intangible. Y el tacto de lo intangible es el contacto con el mundo de las palabras. Pero el mundo de las palabras es lo real que la palabra poética transforma en exceso de realidad. Con razón se habla a veces de la magia de las palabras. Y sin embargo el exceso de realidad conviene a las palabras precisamente porque, de algún modo impreciso, lo excesivo es la poesía de lo real. No es, por cierto, el criterio de objetividad lo que permite hablar de la poesía; pero menos todavía puede la poesía juzgarse como una “experiencia subjetiva” (por lo que eso pueda querer decir). Muy por el contrario: la poesía solo se insinúa cuando abandonamos (o nos deshacemos) de las expectativas de lo subjetivo, y somos capaces de dejarnos iluminar por todas las cosas de ese mismo ‘mundo’ con el que, a veces, coinciden las palabras. Desde ese momento, “mi experiencia” se convierte en la experiencia *de lo que hay*. Lo que hay está por encima de lo que, en tanto que “individuos” prefijamos como “realidad”.

Por encima significa fuera del alcance con el que, normalmente, las palabras conceptualizan lo que se entiende como realidad. Lo que hay es el silencio que, para todos los efectos – y como ya dijera Emerson – *destruye nuestra persona* (o la máscara de nuestro ‘yo’) liberándonos de nosotros mismos y de los caprichos de nuestra “libre voluntad”. El silencio es la destrucción de la forma que abre paso a lo innombrable de toda formación.

Las palabras son anhelos de posesión: nombrar es querer poseer aquello que se nombra. Forma parte del destino de las palabras el agarre de lo nombrado. De poco sirve decir que dicho agarre es ilusorio, pues las palabras crean la imagen de lo que, efectivamente, aparece como realidad. En todo caso, la ilusión no está en el agarre sino en las imágenes de las palabras. La imagen es algo más que una representación, algo más que un símbolo, algo más que un signo: la imagen es la acción (*pragma*) de las palabras y, por tanto, el relieve de las cosas (*prágmata*). Es justamente dicha acción y dicho relieve lo que la palabra poética saca a relucir, pero a la luz de un mundo que ella misma crea. Un mundo poético transforma el pragmatismo de la imagen en el despliegue inusitado del designio de las palabras. Un poema aparece así, súbita y enigmáticamente, como la morada de lo innombrable; o lo que es igual: como la intemperie de lo que se nombra. En un poema, el decir se desprende hasta tal punto del nombre de las cosas que las palabras no quedan sujetas a nada que no sea el fulgor de su imagen o el momento de su irrupción. La palabra poética no se engaña a sí misma pretendiendo ser aquello que ella nombra, ni juega con las palabras como si el poema no fuese más que un asunto de palabras. Su anhelo de posesión es otro, y su vocación lúdica es completamente ajena a las vagas manipulaciones lingüísticas. La palabra poética es el esbozo instantáneo de su misma fugacidad o, si se prefiere, la resonancia de un eco que transforma el decir en el sonido del silencio. El juego de las palabras en un poema consiste en la invención de un mundo

poético en el que las palabras fingen – y, por tanto, disimulan más que simulan – una mundanidad que realmente tienen. El sobrevuelo de la palabra poética nada tiene que ver con la ensoñación de esferas o espectros transmundanos (aunque así lo pretendan todavía las poéticas de no pocos poetas). Un mundo poético solo es poético en la medida en que se haga con y haya sabido crecer junto a las excrecencias de los mundos.

En el poema de Florián las manos de las palabras son la búsqueda anhelante de su propio decir, de ahí su ocasional coincidencia con el mundo. Pero resulta que ese ‘mundo’ ya ha sido encontrado (o descubierto, o sorprendido) como imagen poética. Una imagen poética es como una luna amante que brota en la garganta y no nos es posible siquiera pronunciar. Lo que una imagen poética dice pertenece de lleno a lo innombrable de la poesía. Una imagen poética solo tiene sentido en el momento justo de una suerte de desprendimiento: en el ardid de un colorido que permea todo el poema y que crea el aura de su evanescencia. Como la pintura de un sueño, solo la memoria de las sensaciones prevalece. Prevalecer no es lo mismo que permanecer. Más bien, habría que decir que solo se prevalece en la impermanencia. La memoria – y sobre todo la memoria poética – es siempre el registro de una fuga y el porvenir de un advenimiento. La luna amante que brota en la garganta podría suponerse roja en contraste con la blanca de la piedra que cae al seno del silencio o con la gaviota que, junto a la nube, trazan signos en el aire. Esta luna *prevalece* recién nacida en el recogimiento de la voz, y la garganta es ahora un nuevo espacio resplandeciente y entrañable. Allí donde se cuida la voz se ventila también el silencio de las palabras. El poema asume así la integridad de sus imágenes dando paso, a su vez, a la desintegración de los nombres. Una nueva física logra instaurarse. Una física que redime a las palabras y exonera a lo real de la necesidad de justificar su exceso de realidad. Los límites han sido suprimidos y, con ellos, el vuelco de

la transgresión: *El cielo es vasto sin horizonte. Un pájaro vuela lejos, muy lejos.*

4

La lejanía es de las palabras. A partir de ella se eleva el gesto del vuelo que confecciona el olvido. Las palabras ignoran la memoria que las solicita e imponen su distancia. El poema parece construirse sobre la arquitectura de esa misma distancia que es también el señuelo de una cierta indiferencia. Una vez escritas, una vez cinceladas a lo largo y a lo ancho del relieve de las cosas, las palabras se pierden de vista como si nunca hubiesen estado ahí, dispuestas a encender de nuevo el reclamo del pensamiento. Tan extraño es el lenguaje que solo nos percatamos de su extrañeza cuando las palabras aparecen conspirando contra el mismo decir que las nombra y contra la misma indiferencia que las edifica. Entonces la poesía se incauta de lo que ha de ser el ritmo de su designio: un desconcertante naufragio del sentido que abre, cierra y abre la bonanza de los ojos, la ofrenda auditiva de una insistencia musical, el paso leve, casi misterioso del tacto, la resurgida jovialidad del olfato, o el ánimo profundo del gusto. Es la sensualidad irrestricta de un mundo poético que ya no se deja intimidar por la pragmática del lenguaje ni por la prédica de lo inefable (aunque no deje de atender a la espesura de las cosas, aunque no cese de jugar con el designio de lo innombrable). Su goce es el hálito de una errante perfección que solo es equiparable a la perfección del mar.

Las palabras pretenden la perfección del mar, / su eternidad redonda. Gimen sobre el cristal / sin perfil de sombra, anegan la memoria. / Dejan sobre los párpados su musgo ceniciento, / el rumor de las algas, el vaivén de sus olas. El poema se inicia con el agua y culmina con el mar. El trayecto es claro: la repetición circular de una íntima exterioridad. Estando siempre afuera, el mar se adentra en lo más recóndito del aire

que nos respira. Estando siempre adentro, el agua es la vertiente fluvial que nos conmueve desde fuera. En todo caso, la perfección que las palabras pretenden es lo redondo de una eternidad que sale siempre a flote: es la transparencia del poema que se hace sobrehumana, pero sin sentirse ya en deuda con los dioses. Es la perfección sin más cobijo que la misma fragilidad que la engendra. Es la perfección de lo que está a punto de volverse verde, de reverdecer, de volver otra vez, una vez más, como una única vez. De ahí que las imágenes del musgo ceniciento, el rumor de las algas y el vaivén de las olas tengan la virtud de hacer prevalecer el poema en la transitoriedad de su mismo movimiento. Pero es sobre los párpados que se asientan estas imágenes: es decir, sobre la imagen misma de un reposo, del remanso de la mirada; sobre la imagen de una delicada vivacidad que retoma la ineludible carnalidad de la muerte. La perfección se consagra pues, en el contraste de su finitud. Una finitud que se evidencia en la manera con que las palabras Gimen sobre el cristal sin perfil de la sombra. Nótese aquí cómo el poema construye un gemido que podría *perfectamente* ser el de un pájaro en vuelo que, sin dejar huella ni rastro, se eleva sobre la vasta transparencia del cielo. (Pasa pájaro y enséñame a pasar, dirá Caeiro).

Si las palabras gimen es porque la finitud que las acompaña se difumina en la infinitud que las alumbraba. La finitud no es ya un límite sino una abertura: una insondable repetición del vacío. El sobrevuelo de las palabras es el vuelo de los pájaros. Y el gemido se hace eco del espacio ilimitado.

5

En un poema las palabras no significan nada; ellas solo tienen sentido en medio del movimiento de la poesía. Un movimiento que solo se hace inteligible en la medida en que la poética del poema es capaz de devolver las palabras al silencio que las origina.

El movimiento es ritmo, pero también pausa. Es despliegue de imágenes, pero también repliegue de esas mismas imágenes a la suspensión, al punto cero de un recorrido sin palabras. En un poema, el movimiento ha de olvidarse de las palabras. Las palabras ya no son palabras sino mutaciones indiferenciadas de fuerzas configuradoras de imágenes que dejan en suspenso el habla para fabular con la escritura. Un poema se escribe siempre. Aun cuando todavía no haya sido escrito, ya está escribiéndose. Escribir un poema es en realidad registrar el movimiento escrito de su poesía. La poesía sale al encuentro del poema en virtud de la escritura. O lo que es igual: el poema es la poesía hecha escritura. Y es lo que así se hace, el cómo de lo que se produce o la funcionalidad de lo que se fabrica, es eso a lo que habría que llamar poética. El poema depende de las palabras, la poesía es el movimiento y la poética es el *truco* que pone en vigor la poesía del poema. Dicho truco son las reglas y las transgresiones de cada juego poético. Y el poeta es, sin duda, un mago de las palabras, pues engaña con sus trucos; pero, sobre todo, no hace más que *engañarse sinceramente a sí mismo*. Un engaño sincero no es tanto aquel que ha convertido el engaño en un arte, como aquel que ha entendido en qué sentido todo arte es un engaño.

Todo arte es un engaño porque la poética de toda obra de arte consiste en poner a prueba sus posibilidades de apropiación de lo real. Se engaña porque, como bien se sabe, lo real es inaprehensible. Y se engaña sinceramente porque no cabe aquí la pretensión de que, en efecto, cuando hacemos arte nos apropiamos de lo real. Esto es así, no solo porque lo real es indiferente al arte, sino porque en el fondo, el arte en nada difiere de la realidad. De ahí que el concepto de exceso de realidad permite atender tanto al carácter de lo inasible como al proceso simulado de su incorporación que distingue al arte. El fondo en virtud del cual el arte no difiere

de la realidad es también el trasfondo alucinante que permite distinguir el sentido de una obra de arte. Se le llama ‘alucinante’ a dicho trasfondo porque su esencia consiste en la proliferación infinita de imágenes que, a través de todos los sentidos, hacen valer el sentido del sentido; lo que hace sentido aún en medio del más absoluto de los sinsentidos. Y eso es la poesía. Y eso es un poema cuando logra dar con la palabra justa, cuando logra crear en un solo instante el tiempo del silencio que permite escuchar las palabras y atender al movimiento de su poesía.

Conviene precisar, para concluir y volver a empezar en cualquier otra ocasión, lo que entendemos por el movimiento de la poesía. Es a partir de Platón que mejor podríamos definir lo que es la poesía. La poesía (*poiesis*: creación, producción, fabricación), se nos dice en el *Symposium*, es la causa (*aitia*: ‘ocasión’ traduce Heidegger) del movimiento que lleva del no ser al ser. Hay que tener cuidado, sin embargo, con no reducir la poesía a un movimiento lineal o teleológico. La poesía es movimiento. Por lo tanto, ella ni comienza ni acaba, sino que está a *punto* de ser lo que no es o de no ser lo que es. Los términos “ser” y “no ser” son necesariamente términos imprecisos, vagos y abstractos que tímidamente indican la constante de un traspaso, la consistencia de una fluidez o el recorrido de una incertidumbre. (Fue justamente la exigencia metafísica de trascender este recorrido lo que culminó en la búsqueda platónica de un fundamento suprasensible de lo real: en la Idea como paradigma de la realidad.) Vale más entonces concentrarse en las implicaciones del movimiento para mejor dar a entender lo que es la poesía. El movimiento de la poesía (o la poesía que es movimiento) supone tres aspectos: la transitoriedad o contingencia, la impermanencia o insubstancialidad, el proceso o la transformación. Cuando hablamos del movimiento de la poesía se está pensando en la dimensión ontológica del poema.

Todo poema es un experimento con la transitoriedad, la impermanencia y el proceso de lo real. Un experimento en el que las palabras asumen el exceso de realidad en virtud del cual se manifiesta lo que hay. A diferencia del uso o manejo cotidiano del lenguaje, la palabra poética consigna el movimiento de la poesía y expone el pensamiento a la intemporalidad del momento en el que se nos revela la “dimensión ontológica” del poema. Ha de quedar claro, sin embargo, que dicha “ontología” es pre-filosófica o pre-conceptual. Ella remite, antes que nada, a una experiencia *fisiológica* en virtud de la cual la imagen poética atraviesa el sentido de las palabras y logra con dicha travesía configurar el espectro de las emociones. Pero para que esto suceda las emociones no pueden ya estar sujetas al autor del poema o al sentir de quien descifra el significado de las palabras. Las emociones que emergen del movimiento de la poesía en la escritura de un poema (o en la confección de cualquier obra de arte) se juegan en la *e-moción*: en la contingencia, insubstancialidad y transformación que definen el movimiento de lo que no es y de lo que es, de lo que aparece y desaparece según el ritmo de una fuga que se hace con el tiempo, que se integra a la intemporalidad del momento. El movimiento de la poesía nos recuerda que, en efecto, *todo pende de un hilo*. Pero si todo pende de un hilo es porque la poesía no cesa de abismarse en la misma indiferencia que, a su vez, saca a relucir el silencio de las palabras y el designio de lo innombrable. De ese abismo – que es “vacío” o ausencia de un fundamento último de lo real – emerge la forma o el proceso de (trans)formación que redime el sentido del decir o el decir del sin sentido que hace sentido. Un poema es una manera de despertar en medio de un sueño que nunca, en cuanto tal, se sueña o puede ser objeto de ensoñación. *Pedir a las palabras la precisión del mar el rumor de la noche, cuando los cuerpos crecen en la heredad del sueño, y celebran su sombra.* (Miguel Florián, Lluvias)



Biografía de los autores

Alexis O. Tirado Rivera

Catedrático auxiliar del Departamento de Humanidades en la UPR en Cayey, en donde imparte las cátedras de Humanidades e Historia. Obtuvo su doctorado en Filosofía y Letras con concentración en Historia en la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras. Su disertación doctoral giró en torno a “La industrialización y la experiencia municipal: Municipio de Guayama, 1950- 1970”. Posee una maestría en Artes con concentración en Historia, del Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe en San Juan de Puerto Rico. Su tesis de maestría titulada “Guayama, desarrollo económico, político y social: 1898-1930” le sirvió de punto de partida para su libro *Historia de una ciudad: Guayama, 1898-1930* (Ediciones Bayoán: Arte y Cultura, 2014). Recibió la medalla de Alta Distinción Académica del programa doctoral de Historia de la UPR en Río Piedras. Ha publicado escritos sobre temas históricos en periódicos locales y en la *Revista Cayey*.

Fernando Picó

El sacerdote jesuita, Fernando Picó, nació en Santurce el 15 de agosto de 1941. Inició sus estudios primarios en el Colegio San Ignacio. Allí comenzaron sus inclinaciones eclesásticas. Se trasladó a los Estados Unidos con el propósito de hacer su bachillerato en la Universidad de Springfield. Luego, estudió en la Universidad John Hopkins. Su inclinación religiosa lo llevó a unirse a los jesuitas y a convertirse en sacerdote.

Fernando Picó, estudioso del siglo XIX en Puerto Rico es considerado la máxima autoridad en el campo de la historiografía isleña. Además, se ha distinguido por su total entrega a la causa de los menos afortunados. En 1971 hizo sus votos finales como sacerdote y, luego, terminó su doctorado en Historia. Su formación incluye estudios en España, Italia y Estados Unidos. También se ha desempeñado como catedrático de Historia de Puerto Rico. Picó es considerado como uno de los grandes intelectuales e historiadores de la Isla, y ha escrito y publicado en diferentes revistas y periódicos tanto de Puerto Rico como del extranjero.

Su obra *Puerto Rico: historia general* es un libro obligado en el estudio de la historia de Puerto Rico. En 1997, se le dedicó la Semana de la Biblioteca en la Universidad de

Puerto Rico, por ser tanto un ejemplo de académico como de estudioso. Sus artículos en *Claridad* y en *El Nuevo Día*, por lo general, llevan un mensaje positivo sobre cómo ayudar a mejorar la calidad de vida en Puerto Rico. Ha escrito también cuentos infantiles, como “La peinilla colorada”.

Fernando Picó es reconocido como un ‘modelo’ para los historiadores de nuevo cuño en el país, por su dedicación, su compromiso y su entrega a la tarea de historiador.

Esteban Tollinchi

Esteban Tollinchi Camacho (1932–2005) fue catedrático y profesor distinguido del Departamento de Filosofía, además de cofundador del Departamento de Literatura Comparada de la Facultad de Humanidades. Obtuvo el bachillerato en Humanidades de la UPR en Río Piedras (*Magna cum laude*, 1954). Luego prosiguió estudios de posgrado en la *Università degli Studi en Roma* (1954 –1955). Estudió también en Heidelberg, Munich, y Madrid. Su vasta obra intelectual abarca infinidad de libros, artículos, reseñas y traducciones al español del francés, alemán, inglés e italiano. La labor docente del Dr. Tollinchi es insuperable. Ofreció sesenta y cinco cursos distintos en los Departamentos de Filosofía, Literatura Comparada, y de Lenguas Extranjeras de la Facultad de Humanidades. También dictó cursos en el Programa de Estudios de Honor y en la División de Estudios Continuada. Ofreció en 1994 la Cátedra Magistral “La desesperación de los intelectuales”. El Instituto de Cultura Puertorriqueña le otorgó el Premio Nacional de Cultura en Educación (2005) y el Pen Club de Puerto Rico lo distinguió con el Premio Alejandro Tapia y Rivera (2005). El Dr. Tollinchi Camacho, legó a su *Alma Mater* (UPR/ RíoPiedras) un millón de dólares para la creación de un Fideicomiso para las Humanidades (HUMANIORA) en donde se reconocerían las mejores publicaciones sobre filosofía, literatura, arte, y música. Mario Vargas Llosa, al enterarse de su fallecimiento, escribe una emocionada y extensa ‘carta abierta’.

Iris M. Zavala

Ensayista, crítica literaria, narradora y poeta puertorriqueña. Se gradúa en la Universidad de Salamanca con una tesis sobre Miguel de Unamuno, publicada luego bajo el título *Unamuno y su teatro de conciencia* (1963). Ha dictado

cursos en México, Estados Unidos, Puerto Rico y Europa. En el 2001 le fue conferida la Cátedra UNESCO de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. Ha recibido múltiples galardones y reconocimientos por su labor intelectual internacional. Entre sus muchas publicaciones se destacan *Ideología y política en la novela española del siglo XIX* (1971), *Rubén Darío bajo el signo del cisne* (1989), *Escuchar a Bajtín* (1996), *La otra mirada del siglo XX. La mujer en la España contemporánea* (2004), *Breve historia feminista de la literatura española en lengua castellana* (6 vols.), *Leer el Quijote. Siete tesis sobre ética y literatura* (2005) y múltiples artículos de investigación en varios idiomas.

Marcelino Juan Canino Salgado

Puertorriqueño, catedrático jubilado de la UPR en Río Piedras en donde trabajó desde el 1963 hasta el 2000. En 1976 fue *Visiting Professor* en Yale University. Miembro de la Academia Puertorriqueña de la Historia y de la Academia Puertorriqueña de Artes y Ciencias y miembro correspondiente de la Real Academia Española de la Historia y también de las academias venezolana, colombiana, y hondureña. Recibe la medalla de la Fundación Alegría por su obra investigativa en la literatura, la historia y el folclore. Fue seleccionado en 2003, por la Asociación de Profesores Jubilados de la UPR, como uno de los cien mejores profesores del siglo. Es arpista de conciertos y ha publicado un sinnúmero de libros y ensayos. Obtuvo el primer premio del Instituto Nacional de Literatura Puertorriqueña en el 2013 por su novela gótica, *El arcón secreto o la Estrella del cono sur* Ed. *Libros de la Iguana*, San Juan de Puerto Rico.

Reynaldo Marcos Padua

Narrador, poeta y antólogo. Profesor de la UPR/Cayey. Ha publicado la novela histórica, *Águila* y el libro de cuentos, *Club de perdedores*. Pertenece a la generación de poetas Guajana.

Rosario Núñez de Ortega

La profesora Rosario Núñez de Ortega estudió Filología Románica y se doctoró en Filosofía y Letras en la Universidad de Salamanca. Fue profesora de Gramática, Filología y Lingüística Hispánica en la UPR en Cayey y directora del Departamento de Estudios Hispánicos. Ha

publicado diversos artículos en su área de especialidad. Es autora de *Dígalos bien... que nada le cuesta* y coautora, junto con la Dra. Isabel Delgado de Laborde, de *Los que dicen ¡Ay, bendito!*

Efraín Barradas

Puertorriqueño, se doctoró en Lenguas Romances y Literatura en la Universidad de Princeton. Es uno de los críticos literarios de más renombre en Puerto Rico. Entre algunas de sus numerosas publicaciones se destacan: Herejes y mitificadores: Muestra de poesía puertorriqueña en los Estados Unidos, Para leer en puertorriqueño: Acercamiento a la obra de Luis Rafael Sánchez, Apalabramiento: Diez cuentos puertorriqueños de hoy. Ha colaborado con ensayos críticos, en numerosos libros, sobre literatura latinoamericana y caribeña y también ha publicado ensayos críticos sobre arte puertorriqueño (Frade, Homar, Rodón). Sus trabajos se han publicado en importantes revistas de España, Cuba, Puerto Rico, Estados Unidos.

El Hadji Amadou Ndyoe

Profesor de lengua y literatura española e hispanoamericana en la Universidad Cheikh Anta Diop, Dakar, Senegal. Obtuvo un doctorado en Lyon, Francia. Autor de los libros *Estudios sobre narrativa canaria, A un tiro de piedra*, Ed. *Baile del Sol*, (Santa Cruz de Tenerife, Islas Canarias, 2006); *En torno a la narrativa hispanoamericana* (Universidad Autónoma de Bogotá, Colombia, 2008). Ha participado en congresos en Francia, Colombia, Puerto Rico, Brasil y Portugal, entre otros.

Francisco José Ramos

Doctor en Filosofía por la Universidad Complutense de Madrid y catedrático de la UPR en Río Piedras. cursó también estudios de postgrado en la Universidad de París VIII (Vincennes) y ha sido investigador y profesor invitado en la Universidad de Georgetown y en la Universidad de la Ciudad de Nueva York, respectivamente. Miembro fundador de la Sociedad Puertorriqueña de Filosofía y compilador, colaborador y autor de cerca de un centenar de publicaciones en su país, en España y en Alemania. También ha escrito un libro de poemas: *Cronografías* (1982).

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 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