EL MITO TRÁGICO DE CHARÍAS "EL LOCO" EN *EL ARPA IMAGINARIA* DE EDWIN REYES

JUAN MANUEL GONZÁLEZ–RÍOS

Disertación presentada al Departamento de Estudios Hispánicos de la Facultad de Humanidades como requisito final para obtener el grado de Doctor en Filosofía y Letras en Estudios Hispánicos en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.

16 DE MAYO DE 2022

Esta disertación está protegida bajo las leyes de Derechos de Autor y Propiedad Intelectual al amparo del Título 17 del Código de los Estados Unidos y la Ley de Derechos Morales de Autor en Puerto Rico. Queda totalmente prohibida su reproducción por cualquier medio sin previa autorización.

© 2022, Juan Manuel González-Ríos. Todos los derechos reservados.

ÍNDICE

RESUMEN **V**

ABSTRACT **VII**

DATOS BIOGRÁFICOS DEL AUTOR **IX**

DEDICATORIA **X**

AGRADECIMIENTOS **XI**

CAPÍTULO I
"LA TINIEBLA DEPENDE DE LA LUNA Y DE LOS OJOS:"
HACIA UNA POÉTICA DE LO PLURAL COHERENTE **1**

1. INTRODUCCIÓN 1
2. PROPÓSITO 6
3. JUSTIFICACIÓN 9
4. ESTADO DE LA CUESTIÓN 14
5. MARCO TEÓRICO 19

5.1: De una pragmática literaria general a la pragmática del texto 19

5.1.1: Dos mecanismos de articulación o modalidades de distanciamiento de la voz enunciativa 28

5.1.2: Convergencias I: de la Pragmática del texto, a la hermenéutica de Ricoeur y la Mitocrítica de Durand 36

5.2: La mitocrítica de Gilbert Durand: contexto histórico y terminología 45

5.2.1: Convergencias II: De la mitocrítica de Durand a la hermenéutica de Ricoeur y la pragmática del texto 49

5.2.2: Los símbolos cíclicos 54

5.2.3: Las estructuras sintéticas del imaginario 56

5.3: Otras convergencias 57

CAPÍTULO II

"A LA PAR HOMBRE Y CENTELLA:"

VIDA Y OBRA, ESE JUEGO DE DISTANCIAS **59**

1. INTRODUCCIÓN 59

2. CRÓNICA DE UN DESARRAIGO: BIOGRAFÍA A RETAZOS 60

2.1: Infancia y juventud primera 61

2.2: Los años de Guajana 65

2.3: La gestión cultural 73

3. LA OBRA ARTÍSTICA 75

3.1: Literatura 77

3.1.1: Crónica del vértigo 77

3.1.2: Son cimarrón por Adolfina Villanueva 79

3.1.3: Balada del hombre huérfano 93

3.1.4: El arpa imaginaria 100

3.2: Periodismo 101

3.3: Música 103

3.4: Cine 106

CAPÍTULO III

"ESTE VIEJO OFICIO DE LINTERNA:"

MITO Y POIESIS EN EL DISCURSO POÉTICO DE *EL ARPA IMAGINARIA* **107**

1. INTRODUCCIÓN 108

2. HABLANDO DE LINDES: "TOMAR EL AGUA Y HACERLA PUENTE" 112

CAPÍTULO IV
"LA GUIÑADA DEL DELIRIO:"
EL MITO TRÁGICO DE CHARÍAS "EL LOCO" EN *EL ARPA IMAGINARIA* **154**

1. INTRODUCCIÓN 154
2. "ENTONCES FUE EL PRIMER RELÁMPAGO SIN TRUENO:" EL POEMA COMO PROCESO 162
3. "LA VIDA (ENTRE PARÉNTESIS)" COMO COMPROMISO LITERARIO O VICEVERSA: BREVE CONTEXTO HISTÓRICO 169
4. "AL LADO DERECHO DEL PARÉNTESIS" 175

CONCLUSIONES
" UNA ISLA ES SIEMPRE LA POSIBILIDAD DE UN BARCO" **212**

BIBLIOGRAFÍA **217**
APÉNDICES **229**

Universidad de Puerto Rico
Recinto de Río Piedras
Departamento de Estudios Hispánicos
Facultad de Humanidades

EL MITO TRÁGICO DE CHARÍAS "EL LOCO" EN *EL ARPA IMAGINARIA* DE EDWIN REYES

Disertación presentada al Departamento de Estudios Hispánicos de la Facultad de Humanidades como requisito final para obtener el grado de Doctor en Filosofía y Letras en Estudios Hispánicos en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.

16 de mayo de 2022

Juan Manuel González–Ríos
Candidato Doctoral

Aprobado con la calificación de:

SOBRESALIENTE

MIEMBROS DEL COMITÉ EXAMINADOR:

DRA. CARMEN IVETTE PÉREZ MARÍN
Lectora

DR. RAMÓN LUIS ACEVEDO
Lector

DRA. MERCEDES LÓPEZ–BARALT
Directora

RESUMEN

El marco general de estudio de esta disertación doctoral corresponde a una interpretación de la obra literaria del poeta puertorriqueño Edwin Reyes Berríos desde el punto de vista de la comunicación lírica. El análisis crítico gira en torno al poemario *El arpa imaginaria* (1998), pero abarca el espectro de su obra literaria completa (narrativa, periodismo, poesía). Equivale a la puesta en ejecución de una convergencia entre distintas hermenéuticas - incluso- de naturaleza disímil, pues vincula aspectos de la Pragmática literaria con la denominada "Pragmática del texto poético," e integra el carácter de la producción y la recepción lírica con algunos de los principales postulados de la poética de lo imaginario: el *Myth Criticism* de Northrop Frye y la Mitocrítica de Gilbert Durand.

El propósito principal consiste en dilucidar que la propuesta estética de la obra literaria de Reyes constituye una "Poética de lo plural coherente." Hecho que se evidencia mediante la acción de identificar no sólo la orientación simbólica y la coexistencia latente de varios mitos bíblicos y clásicos, sino la configuración de uno fundamental respecto a la tradición de la literatura puertorriqueña: el mito trágico de Charías "El Loco." Ese cuya *poiesis*, configurada metafóricamente, cohesiona *mythos* y mímesis a través de una serie de elementos estructurales: la figura desplazada del autor como personaje y sujeto lírico, el diálogo del poeta entre el periodismo y la poesía, la circunstancialmente dramática naturaleza originaria de la voz lírica representada por la imagen del paria como personaje colectivo basado en el coro de la tragedia griega. De ahí, precisamente, la patente dimensión mítica del discurso poético de Reyes cifrada en la apolíneo-dionisíaca visión arquetípica de héroe trágico que Charías (el poeta y trovador loco de la familia Berríos) representa. Más aún, que su función de correlato objetivo, en la modalidad de "Monólogo dramático, evidencia el carácter pionero de la poesía de Reyes, pues

se adelanta (más allá de su etapa de Realismo social y combatiente característica del grupo Guajana al que se le vinculó históricamente), a la denominada "Poesía de la Experiencia" de la poesía española de finales del siglo XX.

ABSTRACT

The general framework of this dissertation responds to the interpretation of the lyrical communication in the literary work of the Puerto Rican poet Edwin Reyes Berríos. The critical analysis concentrates on the collection of poems *El arpa imaginaria* (1998), but the critic spectrum extended over his complete literary work (narrative, journalism, poetry). The product is the equivalent of a convergence between different hermeneutics, even in case of the dissimilar nature, since it links aspects of Literary Pragmatics with the so-called "Pragmatics of the poetic text," and integrates the character of lyrical production and reception with some of the main postulates of the poetics of the imaginary: Northrop Frye's *Myth Criticism* and Gilbert Durand's *Myth Critique*.

The main purpose consists in elucidating the aesthetic proposal of the literary work of Reyes as constitutes a "Poetics of the coherent plural." A fact that is evidenced by the action of identifying not only the symbolic orientation and the latent coexistence of various biblical and classical myths, but also the configuration of a fundamental one with respect to the tradition of Puerto Rican literature: the tragic myth of Charías "El Loco." The one whose *poiesis*, configured metaphorically, unites mythos and mimesis through a series of structural elements: the displaced figure of the author as character and lyrical subject, the poet's dialogue between journalism and poetry, the circumstantially dramatic original nature of the voice lyric represented by the image of the outcast as a collective character based on the chorus of Greek tragedy. Hence, precisely, the obvious mythical dimension of Reyes' poetic discourse encrypted in the archetypal Apollonian-Dionysian vision of the tragic hero that Charías (the mad poet and troubadour of the Berríos family) represents. Furthermore, its function as an objective correlate, in the form of "Dramatic Monologue," evidences the pioneering nature of

Reyes' poetry, since it advances (beyond the stage of Social Realism and characteristic combatant of the Guajana group to which he was historically linked), to the so-called "Poetry of Experience" that was stablished by the Spanish poetry at the end of the Twentieth Century.

DATOS BIOGRÁFICOS DEL AUTOR

Nació en el pueblo de Arecibo, Puerto Rico, en el mes de agosto del año 1977. Es poeta, ensayista y profesor de Español y Literatura. Cofundó las revistas literarias *Guasábara* (1998) y *El Sótano 00931* (2001); en el año 2008, el sello editorial Sótano Editores. Su obra poética ha sido incluida en las siguientes antologías literarias: *Literatura puertorriqueña del siglo XX* (Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2004), *(Per)versiones desde el paraíso: poesía puertorriqueña de entresiglos* (Punta Umbría, Huelva, 2005), *Los rostros de la Hidra: Antología de revistas y poetas del siglo XXI* (Isla Negra Editores y Ediciones Gaviota, 2008), *Poesía de Puerto Rico: Cinco décadas* (Fundación Editorial El Perro y la Rana, Venezuela, 2009), *Poesía puertorriqueña: entre dos islas* (La comuna de Bello, Venezuela, 2015), *Este juego de látigos sonrientes: poesía puertorriqueña de fines de siglo XX y comienzos del XXI* (Espejitos de papel editores, 2015) y *Espejo de palabras: 10 voces de la poesía puertorriqueña del nuevo milenio* (Editorial Letras Salvajes, 2021). Es autor de los poemarios *Sobre todo tus silencios* (Isla Negra Editores, 2006), *confesiones de juan pedro gratitud* (Publicaciones Indie, 2008), *XX poemas para ser leídos en el tren urbano* (Sótano Editores, 2013) y *Ventriloquus* (Editorial del Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2015). Previo a la publicación, su último poemario obtuvo el Premio de Poesía auspiciado por el diario El Nuevo Día (antes conocido como Premio Olga Nolla), bajo la categoría de autor publicado, en la edición de 2013.

El mito trágico de Charías "El Loco" en *El arpa imaginaria* de Edwin Reyes

---

DEDICATORIA

A Felipa Ríos Pérez y Juan Heriberto González González, por *aguinalme* –desde muy niño– la gracia musical del mito, a través de cada canción y relato familiar en torno a la gente aquella que vivía a la vera del río y que me heredó el apellido; así como de la no menos inquietante y trágica figura de cierto tío abuelo –Eduviges "Vige" González Santiago– cuyo coraje y nobleza aún me ensancha las venas.

A quienes figuran como dos de mis principales manes en la infinita dimensión del sueño, mi abuelos Daniela González Rivera y Gregorio "Goyo" González Santiago.

A mis hijos, mis tres pequeños manolillos: Ibn Manuel González Pagán, Aleph Manuel González Pagán y Xul Manuel González Pagán.

Pero sobre todo a ti, Zully, por acurrucarte conmigo a escuchar la creciente pasar muy alto…

AGRADECIMIENTOS

Dar las gracias es un acto sagrado. Motivo por el cual reconozco que la culminación de esta tesis nunca hubiera sido posible sin el amor, el apoyo incondicional y la gentileza de un grupo selecto de personas maravillosas.

Gracias, Merce, por tu implacable látigo amoroso. Nunca te podré remunerar en vida todo lo que has hecho por mí. Tu pasión por la poesía no es de este mundo.

Gracias, Zully, por no dejarme sucumbir. No sólo estuviste ahí desde un principio, sino que siempre creíste en mi locura.

Gracias al amigo, Luis Cortés Valentín, por hacerme más llevadero el proceso.

Gracias Reynaldo Román por descubrirme al poeta y juntarnos en el Café Cuatro Estaciones del Viejo San Juan, hace ya 22 años aproximadamente.

¡GRĀTIĀS PLŪRIMĀS VŌBĪS AGŌ!

CAPÍTULO I

"LA TINIEBLA DEPENDE DE LA LUNA Y DE LOS OJOS:"[1] HACIA UNA POÉTICA DE LO PLURAL COHERENTE

1. INTRODUCCIÓN

La literatura puertorriqueña posee un sinnúmero de rasgos particulares que la distinguen del amplio entramado de literaturas latinoamericanas. Pero a juicio del destacado crítico Juan Gelpí, en su libro *Literatura y paternalismo en Puerto Rico* (1994), dos resultan ser los que le proporcionan cierto carácter exclusivo: su constitución y desarrollo en el marco jurídico de una nacionalidad sin Estado nacional que la sustente ni le confiera reconocimiento internacional, así como el paulatino incremento de una retórica recurrente que ha devenido en la instauración de un canon. De ahí la aparente contradicción que menciona el propio Gelpí, pues, constatar la existencia de una literatura puertorriqueña sin estado-nación implicaría, de algún modo, el reconocimiento o la transferencia *in situ* de dicho estatus negado en el plano legal al textual de cada una de las obras que la fundamentan: desde aquellos textos considerados por los críticos como propulsores (*La charca* [1894] de Manuel Zeno Gandía) y promulgadores del discurso paternalista y su retórica del nacionalismo cultural[2] (*Insularismo* [1934] de Antonio

[1] El título de este capítulo alude a un verso del poema "Poética" del poemario *El arpa imaginaria* de Edwin Reyes. Los títulos de los capítulos posteriores, así como los de algunas subdivisiones corresponden a versos que pertenecen a los poemas "Poética," "Ensayo" (que aparecen en la primera sección de *El Arpa imaginaria*) o a fragmentos del proemio con indicaciones o paratexto: "Clave del arpa."

[2] Sobre la relación entre la retórica del nacionalismo cultural y el discurso paternalista, explica Juan Gelpí: "Al estudiar la literatura puertorriqueña, los críticos han incorporado en gran medida la retórica del nacionalismo cultural que se institucionaliza con la llamada 'Generación del 30'. [...] En el caso de Puerto Rico, el nacionalismo cultural se puede ver como una manifestación de un discurso paternalista más abarcador que se origina en el siglo XIX, muy ligado a una clase social -la de los hacendados- y, en el campo letrado, a la figura de Salvador Brau" (*Literatura y paternalismo en Puerto Rico*, págs. 1-2).

S. Pedreira), pasando por los que representan su consolidación y su crisis[3] (*El despertar de un pueblo* [1942] de Vicente Géigel Polanco y *Los soles truncos* [1958] de René Marqués), hasta aquellos que vienen a representar su ruptura y su transgresión (*Concierto de metal para un recuerdo y otras orgías de soledad* [1971] de Manuel Ramos Otero, *Papeles de Pandora* [1976] de Rosario Ferré y *Vírgenes y mártires* [1981] de Ana Lydia Vega y Carmen Lugo Filippi, entre otros). No en balde deja constancia también de dicha trayectoria constitutiva la catedrática y crítica literaria, Mercedes López-Baralt, en el prólogo titulado "La mulata-antilla rumbo al siglo veintiuno" de la Antología *Literatura puertorriqueña del siglo XX*, cuando manifiesta: "La 'isla' deviene hoy territorio libre hecho de palabras, más allá de la geografía telúrica. El mar comienza a comunicarnos con el mundo y tiende puentes entre hermanos en orillas distantes." (XIX). Expresión que cuestiona en sí misma (o que sugiere desde ya) más de una metáfora transgresora del mencionado canon. Entiéndase, por ejemplo, el mar como espacio abierto, contrario a la cerrazón de la "casa," la cual es considerada una metáfora representativa del enclaustramiento y la insularidad; también como límite del aprendizaje en contraposición con la tierra que connota los valores del hacendado y la ideología patriarcal; o todo lo contrario: como viaducto frente a la noción de aislamiento insularista de raigambre pedreiriana. De modo que lejos de cualquier intento de catálogo en torno al conjunto de metáforas alegóricas que estructuran el canon de la literatura puertorriqueña y que además de contracanon pudieran hacer lo mismo como contracanto, la finalidad de los próximos capítulos consiste en demostrar cómo es que en el contexto de dicha intertextualidad la obra poética de Edwin Reyes adquiere una doble dimensión que la aproxima y la desvincula simultáneamente entre ambos registros. Sobre todo porque se trata de una obra heredera de una tradición literaria

[3] Para una descripción precisa de las principales características discursivas de los conceptos "paternalismo" y "nacionalismo cultural," así como de su vínculo con las obras que comprenden el canon de la literatura puertorriqueña, refiero al primer capítulo de título homólogo *Literatura y paternalismo en Puerto Rico* (1994).

universal que permea las guardarrayas insulares, pero que establece, mediante un elocuente diálogo intertextual con algunas de las más representativas obras de la literatura puertorriqueña, una especie de poética de lo plural coherente[4] que devela el "poder de la metáfora" como fundamento de los mecanismos comunicacionales de la lírica. En otras palabras, a través del carácter siempre dual de lo imaginario ofrece testimonio de aquello que en el simbolismo no "pasa" completamente al nivel del lenguaje, porque pertenece al orden de la potencia: lo que hace que el lenguaje no capture sino la espuma de la vida, según Ricoeur. Motivo a raíz del cual tiene lugar el mito trágico de Charías "El loco," ya que no sólo adquiere la noción de esa clase de mito que Nietzsche considera "habla en símbolos sobre el conocimiento dionisiaco" (144), sino que viene a servir como el medio más propicio para tal develación. Por consiguiente, esta investigación aborda esa doble *poiesis* de tradición y ruptura, de poesía culta y popular: que va por vía del ditirambo a la décima y la copla (o el aguinaldo); de la danza de raigambre hispánica al son de origen cimarrón que habrá por devenir, palesianamente, en canción festiva para ser llorada.

El primer capítulo lleva por título "*La tiniebla depende de la luna y de los ojos*[5] o hacia una poética de lo plural coherente" y tiene la finalidad de ofrecer el estado de la cuestión, establecer claramente el propósito, justificar el tema y presentar, finalmente, el marco teórico en que se habrá de sustentar la metodología de la investigación. Mediante este último se estipula clara y concisamente algunos de los principales postulados teóricos que permitirán utilizar como base general de análisis a la Pragmática del texto que propone José María Paz Gago y, mediante la

---

[4] El término "pluralismo coherente" lo utiliza Gilbert Durand en su libro *La imaginación simbólica* (1971) cuando parafrasea a Gaston Bachelard, que originalmente lo aplica en la química moderna, para ilustrar el carácter multidisciplinario de su metodología: "se puede concebir que las hermenéuticas opuestas y, en el interior del símbolo mismo, la convergencia de sentidos antagónicos debe ser pensada e interpretada como un *pluralismo coherente*" (121).

[5] Verso del poema "Poética" del poemario *El arpa imaginaria* de Edwin Reyes.

"teoría de la metáfora" que establece la hermenéutica de Ricoeur, estatuir un puente que vincule a la poética del imaginario del *Myth Criticism* de Northrop Frye con ambas, así como también con algunas ideas de la *Mitocrítica* de Gilbert Durand o ciertas concepciones filosóficas y estéticas de Nietzsche. De ahí el título, pues la importancia de este capítulo radica no sólo en el hecho de que persigue colocar al lector en justa perspectiva respecto al tema a investigar, sino que también le ofrece una óptica esclarecedora frente a los múltiples procesos y prácticas metodológicas que han de desarrollarse y aplicar estratégicamente.

En el segundo capítulo, "*A la par hombre y centella*," se expone el aspecto bio-bibliográfico de la multifacética obra artística del poeta cialeño (compositor, periodista, ensayista, dibujante, cineasta, actor y publicista), pero insertada en el contexto social, histórico y cultural de las décadas que median entre los años sesenta y finales de los noventa. Este capítulo será muy útil porque contribuye a situar los avatares de la producción artística de Reyes en el tiempo y, guardando las debidas distancias entre autor y obra, el de los principales conflictos finiseculares de la época. Sólo así será posible otorgarle una coherencia sistemática al conglomerado total de su obra y mostrar el carácter multidisciplinario, polifacético e intertextual que la estructura.

El tercer capítulo, "*Este viejo oficio de linterna*: mito y *poiesis* en el discurso poético de *El arpa imaginaria*," tiene como propósito la puesta en ejecución de la metodología de análisis estipulada en el marco teórico. Por tanto, este capítulo representa en sí mismo el eje central de la investigación cuyo método de interpretación (y en esto tanto las propuestas de Frye como las de Durand siguen a Paul Ricoeur), consiste en una convergencia de distintas

hermenéuticas[6]. De modo que la exposición y las subdivisiones de este capítulo tienen como objetivo la interpretación de la obra del poeta Edwin Reyes mediante una especie de pluralismo coherente (por seguir parafraseando de alguna forma a Bachelard), que permitirá desentrañar el "poder de la metáfora[7]" como fundamento de los mecanismos comunicacionales de la lírica: la enunciación, la recepción y la referencia; así como aplicar su noción de paradigma en los procesos de explicación e interpretación de la obra literaria, según establece la hermenéutica de Ricoeur. Y tras vincular también la imaginación con la metáfora mediante cierto uso particular del lenguaje que propicia la innovación semántica a través del enunciado metafórico, aprovechar las ventajas que destaca Ricoeur respecto a la teoría de la metáfora, para dilucidar la interpretación simbólica a partir de una semántica del discurso que encuadre o sea acorde con la que sobre el mito proponen mutuamente Frye y Durand.

No obstante, debido al marcado carácter dialógico y dialéctico que la poesía de Reyes demuestra poseer y proyecta, es posible trazar vínculos no sólo con el amplio espectro de obras que le anteceden o le son contemporáneas dentro de la tradición literaria puertorriqueña, sino con tradiciones tan distantes como la del romanticismo anglosajón de los poetas Samuel Taylor Coleridge y William Wordsworth o la contemporánea española de finales del siglo pasado, un cuarto capítulo, L*a guiñada del delirio*: el mito trágico de Charías "El Loco" en *El arpa imaginaria* de Edwin Reyes, se vuelve imprescindible. Se trata, al fin de cuentas, de constatar – más allá, pero en convergencia con la teoría de la metáfora y la crítica de base alegórica- el fundamento mítico que implícitamente, y de un modo intertextual, subyace al

---

[6] La expresión "convergencia de las hermenéuticas" hace alusión al proceso metodológico de interpretación general que instaura Durand, siguiendo el modelo de análisis hermenéutico de Ricoeur, quien aúna, como parte de su metodología, puntos de vista teóricos distintos o, incluso, que podrían ser considerados como opuestos. Viene a ser, específicamente, una convergencia de los métodos de análisis simbólicos.

[7] La expresión remite al poder heurístico, es decir, de redescripción de la realidad que le reconoce Ricoeur.

carácter innovador de su precoz (por inadvertida) poesía de la experiencia cual precursora *poiesis*: la vida como compromiso literario (o viceversa). Es decir, mediante este último capítulo el mito de Charías "El loco" recubre de carne los huesos de *El arpa imaginaria*.

2. PROPÓSITO

El propósito de esta investigación consiste en llevar a cabo un proceso de interpretación de la propuesta literaria del libro *El arpa Imaginaria* (1998) de Edwin Reyes desde el punto de vista de la comunicación lírica (metafórica y simbólica), pero mediante la puesta en ejecución de una especie de "convergencia de las hermenéuticas", según propone Paul Ricoeur, que combine y vincule, en términos generales, algunos aspectos sobre la Pragmática literaria con la denominada por José María Paz Gago como "Pragmática del texto poético" que -en un sentido amplio- integre contextualmente la producción y la recepción, con varios de los principales postulados de la poética de lo imaginario: del *Myth Criticism* de Northrop Frye o la Mitocrítica de Gilbert Durand. El objeto es profundizar y clarificar los mecanismos comunicacionales del poema lírico mediante el análisis del conjunto de rasgos textuales que lo conforman: ritmo, versificación y procesos metafóricos y simbólicos de su estructuración, es decir, el código lingüístico, así como también los factores que intervienen en el proceso: la enunciación y la referencia. Y de ese modo, mediante el desentrañamiento de su sistema

referencial metafórico, abordar el problema del símbolo[8], tal y como sugiere Ricoeur cuando indica que conviene ir primero de la metáfora al símbolo, ante el hecho de que ella "lleva al lenguaje la semántica implícita del símbolo (34)." Pero, igual, será conveniente después, debido también a su carácter de potencia ("El símbolo titubea sobre la línea de división entre *bios* y *logos* [*Herme y Acción* 30]"), volver del símbolo hacia la metáfora: porque la descripción del símbolo motiva o genera "nuevos desarrollos en la teoría de la metáfora" (34). Todo por lo cual será, precisamente, a través de la teoría de la metáfora cómo se podrá dilucidar el vínculo entre imaginación y metáfora desde una nueva perspectiva que posibilita el considerarla como una dimensión del lenguaje. Es por ello que dirigiré primero el análisis al estudio de la referencia metafórica (o desdoblada, según lo establece Dominique Combe) de los textos líricos que comprenden la obra poética de Reyes desde *Crónica del vértigo* hasta *El arpa imaginaria*. Esto para demostrar cómo se produce ese "pacto ambiguo"[9] y ese "efecto de referencia"[10] que señalan algunos de los principales exponentes de la teorías pragmáticas del texto y del contexto,

---

[8] La mayoría de los estudios que abordan los problemas que suscita el símbolo coinciden en el ambiguo carácter dual que lo fundamenta: su doble sentido (concreto y figurado), su clasificación en dos regímenes (diurno y nocturno) y su análisis hermenéutico (hermenéuticas reductivas ["las que, según Durand, reducen el símbolo a mero epifenómeno, efecto, superestructura, síntoma"] e instauradoras ["Aquellas que, por el contrario, amplifican el símbolo, se dejan llevar por su fuerza de integración para llegar a una especie de sobreconsciente vivido."] *La imaginación simbólica* 118). No obstante, será Paul Ricoeur quien concluya, tras intentar abordar en varias obras suyas el problema del símbolo sin tomar en cuenta el nivel lingüístico que lo conforma, que el concepto de símbolo acarrea dos desventajas. En primer lugar, el hecho de que pertenece a disciplinas de investigación demasiado amplias o diseminadas tales como el psicoanálisis, la poética y la historia comparada de las religiones; en segundo lugar, porque exige relacionar dos dimensiones o niveles del discurso: una de orden lingüístico y otra de orden no lingüístico o prelingüístico. Razón por la cual propone asediarlo primero a través de la metáfora, ya que ésta, contrario al símbolo, ofrece dos ventajas: su pertenencia a una única disciplina, la retórica, y el hecho de que brinda una "constitución de lenguaje homogénea." (*Herme y acción* 22)

[9] La expresión "Pacto ambiguo" es un término teórico utilizado originalmente en narrativa que algunos estudiosos también aplican a la lírica. Su precursor, el crítico español Manuel Alberca Serrano, lo expone y desarrolla en su libro *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (2007). Supone un punto intermedio entre el "pacto autobiográfico" de Philippe Lejeune y el concepto "pacto novelesco," y que, según el crítico literario Ángel Basanta es "certeramente manejado por Alberca para designar el acuerdo establecido entre el lector y el autor de una autoficción mediante el cual ambos han de moverse en una ambigüedad calculada entre lo real y lo inventado, porque ese protagonista y narrador en primera persona cuyo nombre coincide con el del autor 'es y no es el autor'"(página de internet)

[10] Ricoeur denomina así al poder de la ficción de "redescribir" la realidad.

así como la hermenéutica de Ricoeur respectivamente, y que hace posible el "lírico" como artista, tal y como ya lo sugiere la descripción que hace Nietzsche en su *Nacimiento de la tragedia*. Y, de ese modo, evidenciar también cómo la obra poética de Reyes replantea la tradicional problemática de la subjetividad mediante el uso de una serie de procedimientos de ficcionalización, entre los cuales figura el correlato objetivo[11], en su modalidad de monólogo dramático[12]. Todo lo anterior con el propósito de demostrar, en segundo lugar, cómo a través de la descripción del proceso simbólico se suscitan nuevos desarrollos en la teoría de la metáfora. Es decir que es posible identificar un dinámico sistema de arquetipos y símbolos, cuya serie de redundancias isomórficas organiza las constelaciones de imágenes que cohesionan el mito de Charías "El loco." Por tanto, el análisis de tales redundancias isomórficas será la vía de acceso a la clave semántica del mito: su estructura musical, lo que a su vez propiciará nuevos accesos al proceso de interpretación o descubrimiento de la "clave del arpa," en tanto "advenimiento del sentido y de la referencia de un texto al lenguaje (o "círculo hermenéutico," según la revaloración postromántica que hace del concepto Paul Ricoeur) o de la comunicación con uno mismo en connivencia con el otro (o "diálogo entre dos fuerzas creadoras," que es la forma en que el crítico teórico y profesor, Rafael Núñez Ramos, define a la experiencia comunicativa de leer un poema, en tanto le adjudica a éste cierta "fuerza inductora" de comunicar la facultad misma de creación que posee el lenguaje). Porque es necesario destacar que la música que evoca Reyes en su obra, sobre todo en su texto

---

[11] El primero en ofrecer una definición fue T.S. Eliot en su libro *Hamlet y sus problemas* (1919). Pero, según Dorde Cuvardic García: "es la ficción empleada por el poeta para materializar, concretar o conferir una causa o motivo concreto a sus emociones e ideas" (170). Más adelante, en el marco teórico, desarrollo con precisión el concepto.

[12] Es una modalidad de correlato objetivo que algunos consideran como el mayor grado de ficcionalización poética. Entre sus elementos formales sobresalen el uso de una voz en primera persona distinta a la del autor, la presencia explícita o implícita de un interlocutor y una situación circunstancial. Su efecto sobre el lector suscita una reacción que va de la empatía al distanciamiento por medio del juicio crítico. (Ver marco teórico para más detalles.)

"Charías: soliloquio con arpa," es aquella capaz de potencializar significativamente la imagen y el concepto, es decir, la música dionisiaca que, según Friedrich Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, actúa sobre "la facultad artística apolínea" para dar origen al mito trágico, puesto que: (1) "incita a intuir simbólicamente la universalidad dionisíaca y (2) "hace aparecer la imagen simbólica en una significatividad suprema." Es decir, que la *poiesis* de *El arpa imaginaria* no sólo es trágica en lo que respecta a la figura del poeta como hacedor, sino por el carácter no mimético[13] de su modo de producción, ya que devela un antiguo conflicto que la contrapone a la filosofía, y la religa al *mythos*, así como a la tragedia, en la medida en que no puede ser sometida al logos. Pues es en ese sentido que el personaje de Charías "El loco" viene a encarnar no sólo la aparición de lo trágico, según estipula Goethe, Unamuno o Albin Lesky, sino esa manía (*máinesthai*) o locura cuya forma de producción, según Massimo Cacciari, consiste en asumir el rol de intermediario de lo divino a través del canto. Debido a que este lo coloca fuera de sí (porque de-lira), como consecuencia de repetir o prestar la voz que lo convierte, a su vez, y nuevamente desde su existencia textual o como parte de su efecto de referencia: en un instrumento u objeto de resonancia.

3. JUSTIFICACIÓN

La obra poética de Edwin Reyes Berríos no ha tenido la recepción crítica que muchos de sus contemporáneos, sobre todo en el género de la narrativa, exhiben. A juzgar por su bibliografía, muy pocos trabajos asedian su poesía desde una perspectiva crítica. Transcurridos dieciocho años de su muerte, acaecida en enero del 2001, se le dedicó el suplemento cultural

[13] Utilizo el término "no mimético", según lo presenta Cacciari, pero consciente de que no difiere, necesariamente, del carácter heurístico que le confiere Ricoeur.

"En Rojo" del semanario *Claridad* (del cual fuera cofundador junto a Ángel Rama en los años 70) y se presentó un documental basado en el quehacer cultural de su polifacética vida. Sin embargo, a excepción del ensayo titulado "Edwin Reyes, poeta y mitógrafo" de la catedrática y profesora de la Universidad de Puerto Rico, Mercedes López–Baralt, el contenido de la mayoría de los artículos redunda en los aciertos y desaciertos de su paso por la vida, según aquellos que lo conocieron en vida, lo admiraron de alguna forma o sencillamente lo estimaron. Quizás el predominio de artículos que abordan su trabajo artístico desde perspectivas personalistas se deba al marcado carácter autobiográfico de muchos de sus textos o al carácter de reconocimiento colectivo que despierta su militancia política. Cabe destacar que si la noción teórica del sujeto lírico (parafraseando a Dominique Combe) —esa identidad textual en perpetuo devenir entre lo ficticio y lo autobiográfico (153)— es de por sí una frontera permeable para la mayoría de los poetas, en el caso de autores como Miguel Hernández, Juan Goytisolo y el autor que atañe a esta investigación, es más porosa aún; sobre todo, si se toma en cuenta el trayecto que va de la denominada "literatura de compromiso" puesta en boga para la época en que Reyes milita, por el realismo socialista, hasta las tendencias más intimistas de la poesía que se desarrolla para fines de siglo. Razón por la cual, aunque haya sido sitiada por su activa militancia política en el contexto de las décadas del 60 y el 70, la obra de Reyes rompe con la denominada poesía social - que tiende a extremarse en la panfletista (o de panfleto) en que algunos críticos suelen englobar y/o encasillar a muchos de los poetas de la época (sobre todo aquellos que escribían y militaban en la revista *Guajana*, instrumento editorial con el cual Reyes colaboró). Lo mismo ocurre en lo que respecta al modelo de la teoría de las generaciones, puesto que Reyes publicó su más ambicioso y representativo libro, *El arpa imaginaria*, para finales de la década de los noventa (1998), lo cual extiende (o aparta) el radio de su quehacer poético del contexto histórico al que se le suele limitar. De igual modo,

es posible identificar en su obra una interesante interacción de elementos que fluctúan entre la ruptura y la continuidad, frente a la tradición literaria puertorriqueña que se constituye a partir de los años treinta[14]. De ahí, quizás, el carácter de "poeta plural" que la crítica y profesora de literatura, Mercedes López–Baralt, le adjudica. Esto debido al amplio registro que muestra su poesía y que lo lleva a transitar desde una poesía urbana a otra de raigambre rural, de una temática culta a formas populares de expresión, de la hazaña épica al intimismo lírico, de la referencia histórica a la autorreferencialidad; así como el carácter dialógico que mantiene no sólo con la tradición literaria que lo antecede, sino con tantos otros escritores que a partir de la década del '70 ponen en jaque el discurso paternalista del nacionalismo cultural.

Pero la obra de Reyes presenta otra particularidad que lo aleja todavía más de estandarizaciones estéticas o generacionales; más aún: que la contrapone tanto a las lógicas —ya para entonces en crisis— de la modernidad, como al desencanto de las finiseculares tendencias posmodernas. Me refiero a que exhibe como poética un proceso de remitización que aprovecha las facultades de la música, en cuanto manifestación lírica, para hacer intuir la universalidad simbólica del mito. Motivo por el cual su obra muestra una marcada tendencia a borrar las fronteras que delimitan la poesía, el canto y la música. Pero no se trata de un mero artificio formal en lo concerniente a la métrica; mucho menos, en el nivel conceptual del contenido (pues en toda su polifacética obra artística puede advertirse cierto grado de interdisciplinaria poeticidad), sino de un elemento crucial que define de forma intrínseca su poiesis. Tal parece que Reyes persigue una reivindicación del género, una vuelta a la antigua trama fónica del oficio: a la "forma en movimiento", como le llama Benveniste al ritmo, en

[14] Tómese como ejemplo el mal denominado neocriollismo literario; y a nivel formal: el cultivo de la décima, la seguidilla compuesta, la copla, el aguinaldo, entre otras formas clásicas y populares. Por otro lado, el símbolo del río como imagen recurrente en gran parte de la literatura puertorriqueña a partir de *La charca* de Manuel Zeno Gandía.

cuanto experiencia estética y cognoscitiva del poema. Ejemplo de ello es su arraigado cultivo de una amplia gama de formas clásicas y populares que apelan directamente al canto tales como: la seguidilla compuesta, la copla, el aguinaldo, pero —sobre todo— la décima. Gesto que se repite en la forma de titular tres de sus cuatro textos publicados: *Son cimarrón por Adolfina Villanueva*, *Balada del hombre huérfano* y *El arpa imaginaria*. Súmese sus composiciones musicales, entre las que figuran "jingles" para campañas políticas, temas publicitarios o comerciales, así como aquellas otras que fueron musicalizadas o interpretadas por importantes exponentes de la música puertorriqueña, entre los que figuran: Roy Brown, Antonio Cabán Vale "El Topo", Danny Rivera, Lucecita Benítez, entre otros. Particular relevancia posee la producción discográfica *Aguinaldo Mayor de Reyes* (1990): trabajo poético musical en el que colaboraron destacados cultivadores de la música popular[15]. Su propuesta artística distó de ser la musicalización de algunos de sus poemas o el junte de varias voces con motivo de la natividad, y tuvo como objetivo abordar el tema de la epifanía, mediante la armonización dialéctica de un selecto repertorio de sus textos (en su mayoría décimas) con una serie de aguinaldos, bombas, plenas, sones y villancicos; todos de su autoría. Por lo que no sólo debe interpretarse el *Aguinaldo Mayor de Reyes* como un texto más del corpus que comprende la obra de Reyes, sino como un elemento clave de su poética.

Junto al *Aguinaldo Mayor de Reyes* se puede mencionar el recital de poesía, música y danza: "El arpa imaginaria"—presentado en el teatro Tapia, el 9 de junio de 1994— como otro evento clave que dicta las pautas de la escritura de Reyes. Sobre dicha representación artística comentó Mercedes López–Baralt: "Dentro de la milenaria tradición del juglar, Edwin Reyes borró aquella noche las fronteras estériles que separan la poesía del canto, la danza de la letra, el

[15] Entre los que figuran: Antonio Cabán Vale "El Topo," Elvin Torres, el grupo Atabal, Andrés Jiménez, Danny Rivera, el conocido declamador David Ortiz Angleró y el cantante de ópera Justino Díaz.

silencio de la voz viva, el afán solitario del diálogo, lo oral de lo visual."[16] Por ende resulta significativo el que todos los poemas fueran de su autoría, así como las canciones, aunque el arreglo para la pieza poético–musical *Soliloquio para un arpa imaginaria* estuvo a cargo del compositor, violinista y arreglista Nicky Aponte. Es importante destacar que además de este reconocido músico, esa noche también se dieron cita en el escenario: Tato Santiago en el piano, Héctor Rodríguez en la percusión, Tony Rivera (del grupo *Mapeye*) en el cuatro, el tenor Edgardo Zayas y los cantantes Mikie Rivera y Maritza Alemán. Finalmente, y no por ello menos importante, hay que mencionar la importante aportación que hiciera la bailarina Paulette Beauchamp al evento. Así pues, y a modo de síntesis, la representación estuvo compuesta por una pieza dividida en tres partes, las cuales fueron presentadas sin interrupción y, en palabras del propio autor, tenían como objeto integrar orgánicamente música y poesía "dentro de una estructura musical". El propósito era romper con la tendencia reduccionista que insiste en subordinar la música a la palabra escrita, mediante la recitación con acompañamiento musical. En ese sentido Reyes, al igual que Valéry, le otorga al ritmo la potestad de sugerir la idea, y no viceversa. Por tales motivos, ambos eventos tuvieron como fin último revelar la facultad que posee la música para, como bien indica Nietzsche: "...hacer nacer el mito, es decir, el ejemplo significativo, y precisamente el mito trágico: el mito que habla en símbolos acerca del conocimiento dionisiaco". (144) Por ello también —y a modo de coda—, ante el desarraigo finisecular de los tránsitos y traumas, las migraciones y emigraciones, el todavía patente síncope del territorio-colonial, el desmadre cultural y el desencanto nihilista de la impronta postmoderna, la poesía de Reyes recurre a la naturaleza dialéctica de la imaginación simbólica, como factor general de equilibrio psicosocial, y adopta la forma de un

[16] *El arpa imaginaria*, Claridad, del 10 al 16 de junio de 1994, p.17.

drama cuyas fuerzas antagónicas cohesionan el arpa imaginaria del mito trágico de Charías, cual virote de la tradición literaria puertorriqueña.

4. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Aunque suele incluirse a Reyes entre la nómina de poetas que militaron en torno a la revista *Guajana* como proyecto ideológico comprometido con la lucha de emancipación nacional, su obra no debe enmarcarse, exclusivamente, entre los cánones del realismo social. Esto queda constatado a través de su breve obra editada, cuya temática trasciende, sin evadir —pero de forma intencional— en algunas ocasiones, el panfletismo: etiqueta con el que algunos críticos sellan la obra de muchos de los poetas de la época, dado que fue precisamente en el marco histórico de los años correspondientes a 1964–1976 en que se gestó la primera obra del autor: *Crónica del vértigo* (1977).

Para Arcadio Díaz Quiñones, quien prologa el libro, esta obra asume una voz personal que, a modo de diario, registra la lucha personal y colectiva de los locos, los parias y los marginados ("criaturas del vértigo" les llama Reyes en su dedicatoria[17]), cuya azarosa existencia el poeta intenta fijar, teniendo como impronta la implícita *Ars poética* de aquel verso del poema "Alquimia del verbo" que pertenece a la sección titulada "Delirios II" y forma parte del libro *Une saison en enfer* (1873) del poeta francés Arthur Rimbaud: "J'écrivais des silences, des nuits, je notáis l'inexprimable. Je fixais des vertiges". Dicha voz personal y dicho intento de fijar los avatares de la existencia resultan clave, como se verá más adelante, a la hora de asediar la poesía

[17] El poeta, en una breve pero solidaria dedicatoria, hará referencia: "a los locos los parias/ los perseguidos y desesperados/ -criaturas del vértigo-/ vencidos vencedores/ del dolor que nos forma/ y nos transforma" (Reyes, *Crónica del vértigo*, ii).

del autor, ya que cohesiona temáticamente la propuesta poética de su obra: delirio (locura) y poiesis (ars poética).

Por su parte, el crítico y periodista Juan Martínez Capó, es uno de los primeros en hacer una justa observación respecto al estereotipado concepto de poesía panfletaria o panfletista con que suele categorizarse a los miembros de la generación poética aunada alrededor de la revista *Guajana* en los años sesenta (en la que se suele insertar a Reyes), al destacar el logrado equilibrio estético que alcanzan poemas como "Octubre en pie", "A Don Pedro Albizu Campos" y "Mariyandás de mi sangre". Resalta, además, este crítico cierto carácter hermético aún sin analizar en algunos de los poemas que, si bien la distancia de la fácil interpretación, les otorga cierto misterio u oscuridad cónsono con la que se le atribuye a la experiencia poética: "El misterio, lo enigmático, cruzan estos poemas de Edwin Reyes, y realzan su valor poético. Convendría investigar en algunos de ellos, empero, cierta oscuridad expresiva que veda muchas veces la entrada al lector al sentido total, cierto hermetismo verbal que los coloca a distancia" (10–b). Un poco más adelante, Martínez Capó señala tres núcleos que, según él, categorizan el carácter melancólicamente romántico del libro. El primer ciclo, dice el crítico en cuestión, es dedicado al Viejo San Juan; el segundo, se centra en una serie de figuras femeninas (Inés, Martha, Idalia), y el tercero remite a un tono más íntimo y confesional.

Por otro lado, el crítico y poeta Reynaldo Marcos Padua sugiere dos vertientes temáticas y fundamentales que se contraponen: el odio y el amor. La primera, según Padua, sintetiza una respuesta del sujeto ante la coerción de su libertad; la segunda, es producto de las circunstancias históricas que suscitan el desequilibrio social.

Magali García Ramis propone también una bipartición temática en la poesía de Reyes, pero entre el mundo de la ciudad y la vida campesina del jíbaro ya extinto: "Edwin Reyes,

poeta, columnista y narrador trabaja dos temáticas en su obra: el mundo urbano en todos sus aspectos, y la vida del campesino y del jíbaro que ya cesó de existir" (14–c).

Otro destacado crítico y estudioso de la literatura puertorriqueña que se ocupa de la poesía de Reyes es Rubén González, quien en el capítulo II de su libro *Crónica de tres décadas: Poesía puertorriqueña actual* (1989), señala un diálogo entre las décimas de Lloréns y las de Reyes, con una revalorización de ambas. Propone que Reyes reconoce en Lloréns un modelo literario a seguir. Se trata, según González, de una valoración estructurada a partir de la búsqueda, a lo Lloréns, de aquellos valores que conduzcan hacia una identidad nacional y cultural del puertorriqueño. Más aún, González ve a Lloréns como una presencia y un modelo ético y moral en la poesía de Reyes.

Sobre cierta concepción un tanto generalizada que en un momento dado intentó encasillar a Reyes dentro de los márgenes exclusivos de la temática "llorensiana," el propio Reyes llegó a comentar, en una entrevista realizada por Eugenio García Cuevas, que su visión del jíbaro es distinta de la de Lloréns. Explica el poeta que su concepción del jíbaro es más realista, no ilusoria ni idealista. Su experiencia de vida en el campo de Ciales, según él, le impide hacer una apología de la figura del jíbaro, como hiciera el otrora poeta de Collores. Eso sí, aclara que la actitud de Lloréns responde a una necesidad histórica y cultural que buscaba purificar la imagen del jíbaro para identificar valores nacionales y crear en torno suyo un símbolo de identidad nacional. Dicho gesto, según Reyes, fue útil y necesario, pero el jíbaro que él conoció era un ser de sentimientos y valores diversos: bueno y malo, egoísta y solidario, generoso y mezquino. Por tal motivo, Reyes dice que nunca quiso cantarle a la imagen idílica del jíbaro, pero si lo hizo fue en el contexto de comprender a Lloréns, desde su novel perspectiva juvenil. Sobre este aspecto crítico de la poesía de Reyes, no se ha escrito más de lo

ya expuesto por González y lo dicho por el propio poeta en la entrevista hecha por García Cuevas.

El segundo poemario de Reyes se tituló *Son Cimarrón por Adolfina Villanueva* y fue publicado en el suplemento "En Rojo" del semanario *Claridad* en 1981. Ignorado por la crítica, este segundo poemario fue un lamento basado en el trágico suceso histórico que cobró la vida de una madre en Loíza Aldea, quien luchó hasta las últimas consecuencias por evitar ser desahuciada, junto a su esposo e hijos, del hogar que habían ocupado durante 14 años.[18] Por su parte, *Balada del hombre huérfano* (1990), tercer poemario de Reyes, surgió con dolorosa urgencia tras la muerte de su padre y vino a ser, según Mercedes López–Baralt, una importante contribución a la ya frondosa tradición de la elegía hispánica: "Una nueva rama que le ha crecido al árbol de la elegía hispánica, frondoso de las coplas de Jorge Manrique, del lamento del Pleberio de Rojas, del "Llanto por Ignacio" de Lorca, del "Réquiem" de Pepe Hierro, de la elegía por Ramón Sijé de Miguel Hernández, y de aquella por Alfonso de César Vallejo…" (De "Edwin Reyes: Balada del hombre huérfano" 23).

Transcurrieron ocho años, antes que saliera de imprenta su último libro *El arpa imaginaria* (1998). Esta obra, según el propio autor, se venía fraguando desde unos quince años antes de su publicación, por lo que coincide cronológicamente con su libro anterior *Balada del hombre huérfano* (1990); hecho constatable, a nivel estilístico, debido a la enorme cercanía estética que exhiben ambos textos. No obstante, tampoco le ha eximido de una recepción similar por parte de la crítica, a pesar de tratarse, posiblemente, de la obra más importante del poeta, así como una de las más representativas entre las que configuran el amplio espectro de su promoción poética. Por ende, a excepción de un escrito tipo reseña del poeta José Manuel Torres Santiago,

[18] El poemario *Son cimarrón por Adolfina Villanueva* será nuevamente publicado cuatro años más tarde por Reyes, en el año 1985, en una edición de autor.

no se ha escrito ningún otro artículo o ensayo crítico que aborde seriamente la obra. Torres Santiago, poeta coetáneo y miembro cofundador de la revista Guajana, comienza su escrito estableciendo posibles correspondencias o intertextualidades entre la obra de Reyes y una de las rimas de Bécquer, en que el poeta sevillano hace alusión al arpa como ingenio y espíritu creador que espera la virtuosa mano que al pulsar le arranque las notas dormidas o muertas potencialmente en el tiempo. De igual importancia al poeta sevillano, por su texto figuran autores y personalidades de la música, la literatura y la política internacional tales como Shakespeare, Edgar Lee Masters, Vallejo, Ernesto "Ché" Guevara, Lloréns Torres y Dylan Thomas. Su propósito consiste en establecer conexiones, referencias e intertextualidades literarias, además de describirnos detalladamente la original e ingeniosa estructura del libro. Otro acercamiento bastante interesante y revelador que hace Torres Santiago es la sugerencia de un posible desdoblamiento de la personalidad o entrecruce biográfico entre Reyes y su tío abuelo Charías, "el loco", de quien funge como heredero directo de la locura que hermana poesía y música: "Cada columna tiene de introito una décima que el poeta usa como oración a la manera de un chamán o bohíque para conjurar a los iniciados en el areyto biográfico de los poetas (Charías y Reyes), pues las biografías, ficticias o no, de ambos poetas se funden al extremo de que llega un punto en que no sabemos si Reyes es Charías, y viceversa. (25)". Dicha simbiosis o transmutación es señalada también, pero respecto al personaje de Ofelia (nombre con el que Roy Brown rebautizó la versión musicalizada del poema "La muerte del poeta-") por Mercedes López–Baralt en su ensayo "Edwin Reyes, Poeta y mitógrafo": "El poeta ha muerto, y lo sobrevive Ofelia. Es el destino inexorable del artista: perecer, mientras su obra goza de la inmortalidad. Pero aunque ya no esté con nosotros, Edwin Reyes nos guiña un ojo desde el trasmundo de su Olimpo poético, y casi puedo oírlo parafraseando la famosa frase de Flaubert: ¡Ofelia, *c'est moi*!" (18–19). En ambos casos lo que se revela es la compleja dimensión

mítica que estructura, simbólicamente, toda la obra de Reyes. Pero cabe destacar que el carácter trágico de dicha *poiesis* de convertir el canto en de-lirio, halla su mayor encauzamiento en el mito que encarna la figura de su tío abuelo Charías "El Loco" (arquetipo del paria condenado, perseguido y sacrificado -a quien no sólo se alude implícitamente en la dedicatoria y las páginas de *Crónica del vértigo*, sino a través de las figuras ya convertidas en héroes trágicos de Adolfina Villanueva y su padre-), y por cuya manía de pulsar el instrumento invisible de su pasión, es decir, el arpa imaginaria de su vocación poética, Reyes nos devela y nos revela su mythos trágico.

5. MARCO TEÓRICO

5.1: De una pragmática literaria general a la pragmática del texto

No es novedad alguna que la lírica es el género literario que mayor escollo epistemológico representa para la mayoría de los estudiosos y las teorías literarias que todavía hoy intentan analizar y explicar su particular naturaleza configurativa y su misterioso funcionamiento comunicacional. Una mirada sobre el amplio entramado de corrientes teóricas a lo largo del siglo XX evidencia el marcado interés por la relación entre lenguaje y literatura, en aras de especificar lo literario como fenómeno lingüístico, es decir, la literariedad como rasgo distintivo de un tipo de conducta verbal en particular. De ahí el hecho de que hipótesis como la "desviacionista," propuestas como la de "agramaticalidad", conceptos como el de "desautomatización" y tesis como la de "función poética", entre otras, hayan diferido en lo que respecta a los procesos metodológicos, pero tuvieran en común también, tal y como señala el teórico y crítico literario español José María Pozuelo Yvancos, el hecho de establecer como

su principal objeto de análisis: "el estudio de los procedimientos lingüísticos que otorgaban especificidad a la lengua literaria frente a otros tipos o modalidades de la expresión artística y lingüística." (Pozuelo Yvancos 62) No obstante, el también catedrático de literatura comparada señala que mientras todas estas diversas teorías mantenían su dominio editorial durante la década de los setenta, otras formas de entender el fenómeno literario habían comenzado ya a demarcar una crisis de dichas versiones del modelo estructural. Más allá de la especificidad lingüístico-literaria y de la alternativa inmanentista, inicia un lento y paralelo proceso que fija su interés en el complejo acto comunicativo que subyace como estatuto del hecho literario. Es así como se explica el paso de las teorías textuales de la recepción, el pensamiento postestructuralista y la semiótica hasta la denominada Pragmática literaria (Teoría de los Actos[19] y Estética de la recepción[20]) que -no obstante- reclama también, como indica Pozuelo Yvancos (75), una apertura hacia el estudio de los contextos de producción, así como los de recepción e interpretación individual y social, entre otras posibles perspectivas. Según este reconocido teórico y crítico literario es necesario concretar el término "Pragmática," para aplicarlo a la teoría del lenguaje, en dos acepciones: como *teoría de los contextos* y como *teoría de la acción*. La primera, que posee un sentido lato, hace referencia al "estudio de los *contextos* de producción y de recepción, así como a las determinaciones contextuales de naturaleza histórica, social, cultural, etc." (75); la segunda, de naturaleza más restrictiva, concentra su enfoque en determinar "si la literatura es una acción lingüística especial o propia, esto es, si posee rasgos ilocucionarios[21] específicos." o lo que la filosofía del lenguaje define como *Speech*

---

[19] Corriente teórica pragmática de origen inglés, cuyo principal exponente fue John Langshaw Austin. Es definida como parte del estudio del lenguaje que trata de la "acción de decir."

[20] Teoría pragmática de origen alemán que desarrolló Hans Robert Jauss y estudia la recepción textual como fenómeno.

[21] Según John L. Austin, acto que se realiza al decir algo: ordenar, prometer, apostar, entre otros.

act (75). Así que lejos de exceder los límites de este marco teórico, pero consciente de los retos que implican las denominadas *convenciones de uso* que algunas vertientes teóricas reclaman delimitar,[22] la siguiente definición de Pragmática Literaria que formula Pozuelo Yvancos resulta, pues, cónsona con los objetivos de esta investigación:

> [P]arte de la Semiótica textual literaria encargada de definir la "comunicación literaria" como tipo específico de relación entre emisor y receptor. Su punto de partida no puede ser el de la negación de la literariedad, sino el de su afirmación sólo que situando la literariedad fuera de su simple reducción al plano de los índices textual-verbales y dentro de los rasgos que afecten a la Emisión- Recepción y al modo concreto que el signo adopta en función de tal situación comunicativa. (77)

Dicho esto, es importante destacar también la noción de *hipersigno* que, según María Corti, consiste en considerar la literatura como un sistema en tensión que preexiste al texto, pero que funciona desde y a través de sus convenciones y codificaciones, pero no necesariamente como un cúmulo de textos. Esto ubica a la literatura como heredera también de la Poética en su sentido general de sistema, aunque su enfoque sea el uso comunicativo de productores y receptores, cuyo estatuto es de carácter supraindividual, ya que un texto no sólo se construye, diseña y ordena de acuerdo con un fin singular o a unas intenciones preconcebidas, sino de acuerdo con una previsualización de posibles reacciones por parte del receptor.

Por otra parte, tres de los que resultan ser, a modo de consenso, los cuatro rasgos globales que caracterizan a la literatura como fenómeno comunicativo, serán los que se han de

---

[22] Según Pozuelo Yvancos: La cuestión a decidir es esta: ¿es posible definir la literatura por unos rasgos -aunque sean pragmáticos- que la aíslen como modalidad específica de lenguaje? Porque la tesis de autores como Ellis, Di Girolamo o Van Dijk (1981) es que la literatura es aquello que una comunidad de lectores decide, en función de unas condicionantes de tipo institucional, sociológico, lingüístico, etc., llamar literatura; esto es, reducen la cuestión de lo literario a una *convención de uso* de naturaleza social y refieren en última instancia la literariedad al reconocimiento históricamente movedizo de una variables, sin que quepa hablar de *constantes* que le sean inherentes como mensaje específico" (La teoría del lenguaje literario, pág. 76).

explicar mediante una breve descripción de cada uno, con el propósito de sintetizar sus principales aspectos y aportaciones al análisis de la comunicación literaria que posteriormente he de llevar a cabo. El primero, el concepto de desautomatización, fue desarrollado por los formalistas rusos y remite a todo aquel procedimiento retórico o de artificio verbal mediante el cual se quiebra el uso funcional u ordinario de la lengua -es decir- el que tiene base en la referencia, para dar paso al denominado "extrañamiento" del mensaje poético. Se trata de un cambio en el hábito de la percepción, por parte del receptor que, si se aplica a la comunicación Pragmática, le confiere un valor hasta entonces implícito, incluso a todos aquellos elementos que como parte de una primera lectura no parecían estar codificados, otorgándole así una segunda o varias significaciones posibles a partir de determinados contextos: convenciones de género, el estilo individual de una artista o la temática de una época. Otras denominaciones con las que se conoce a este atributo son *polifuncionalidad* o *múltiple codificación*.

Un segundo rasgo es el que concierne al carácter diferido de la comunicación literaria en la que el emisor y el receptor, a diferencia de cualquier comunicación oral, no comparten el mismo entorno espacio-temporal y son, además, representados textualmente. Esto se debe, según el crítico y teórico literario Rafael Núñez Ramos, al tipo de interrelación cruzada que implica la comunicación literaria y a la identidad que asumen los diferentes participantes que intervienen en el proceso. No sin antes señalar que, debido a su vínculo con la noción de juego y el carácter ficticio de las aserciones que la conforman, se puede considerar a la poesía como una forma de comunicación por instrucción. Hecho que servirá de fundamento para establecer, tal y como hace gran parte de las más recientes teorías modernas, los correspondientes roles y las distancias enunciativas que asumen entre sí todos los implicados en el proceso.

Lo primero es diferenciar el autor y el lector empírico de sus representaciones textuales. Núñez Ramos propone dos tipos de sujetos, cada uno con identidad doble: la real y la imaginaria. Por una parte está la persona del autor y su proyección de un lector ideal de carácter imaginario; por la otra, el lector real, quien construye una imagen ficcionalizada del autor empírico. Nunca coinciden ni las versiones reales ni las imaginarias entre sí, sino que su interrelación en el acto comunicativo se da de forma cruzada, por lo que cada par de participantes actúa desde un plano distinto de la realidad que impide el contacto directo entre los sujetos empíricos y los de naturaleza textual. Se trata, según Núñez Ramos, de un elemento constitutivo de la comunicación artística, a la que describe como "imaginaria, no reversible, a distancia.", ya que, en lo concerniente a su recepción: "supone una modulación de las distancias, con fases de acercamiento y de alejamiento, de identificación y de separación, de libertad y, en última instancia, de creación."(95) Y añade que es precisamente la condición de mensaje ficticio de la obra -tercer rasgo global que caracteriza a la literatura como fenómeno comunicativo- lo que establece el margen de distanciamiento y acercamiento, entre la persona del autor y la del lector real, no sólo como consecuencia de la polivalencia, ambigüedad y cosmovisión que le son inherentes, sino como parte del carácter lúdico que constituye la experiencia literaria del poema.

Por tanto, si el carácter lúdico ficcional de la obra es lo que pauta la distancia entre el autor real y el autor textual como infranqueable, esto se debe a que el segundo, cuyo estatuto es imaginario, se convierte en el emisor de tal mensaje ficticio y, en el proceso de enunciación, reemplaza al autor real que, consciente de su papel en el proceso creativo, asume -desde un principio y a modo de instrucción - dicho desplazamiento. Y aunque es cierto que la figura del autor empírico no puede ser excluida completamente del proceso porque el arte no es creado por identidades imaginarias, también lo es el hecho de que la suya adquiere tal grado de

indeterminación textual que, en el transcurso, es absorbida por el ámbito ficcional del poema o como señala Núñez Ramos:

> Para el autor real que participa en el juego que crea, el autor imaginario no es sino la conciencia de que el juego lo envuelve en su sistema de referencias ficticias y le obliga a asumir uno o varios papeles: luego, en cuanto su actividad creadora se ofrece a los demás, esos papeles quedan inscritos en el objeto y configuran una imagen del autor para el lector. (96)

Por ende, tras quedar establecida de entrada la ausencia de cualquier atisbo de sinceridad, al ser ésta puesta en pausa como requerimiento del tipo de experiencia que implica la lectura de un texto poético, el lector ha de tener en cuenta, según indica Espinosa Elías, que la compleja identidad discursiva de quien dice yo en plano textual, es una construcción del poeta, es decir: una máscara o un personaje. (72) Por ello recalca que lo importante en todo caso no es el grado de veracidad o biografismo que encierra tal o cual enunciado, sino cómo se erigen, porque son múltiples, esas "formas concretas de modulación de la distancia entre autor real y autor imaginario", entre las que figura -como una más- el yo lírico, pues para Núñez Ramos:

> [...] dependen no tanto de los procedimientos artísticos como de los contenidos particulares de cada obra y del horizonte axiológico en que se inscribe: la imagen textual, por ejemplo, puede emerger de un personaje que habla en primera persona, ya sea por asimilación, ya sea por oposición o contraste, pero también de personajes presentados de manera objetiva en tercera persona o, simplemente, de la estructura global de la obra. (96)

De modo que ante la inespecificidad enunciativa que implica la falta de deícticos y de modalidades discursivas, la mayoría de los teóricos y estudiosos coinciden y señalan como rasgo o elemento estructurador de todo texto lírico, precisamente, a la "creación de espacios de indeterminación enunciativa" (Pozuelo Yvancos, 55). Algo así como un "Prisma de posibilidades", denomina Espinoza Elías al proceso de la enunciación, debido a la

multiplicidad de voces que pueden intervenir en el poema, especialmente en la poesía contemporánea en que: "el yo 'tradicional' deja oír la voz del otro en su propio discurso, así ese otro deja de ser una 'cosa' de la que se habla, para convertirse en un sujeto que habla por sí mismo. Perspectiva inquietante pues permite expresarse, por su propia voz, a una voz diferente, la conciencia de otro." (73-74) De ahí que para Núñez Ramos la figura del autor imaginario sea producto "de un juego complejo de relaciones entre los distintos personajes" (96); y el yo lírico, represente sólo una más de entre varias posibilidades enunciativas.

De modo que visto así, y para efectos de esta investigación, el yo lírico o sujeto de la enunciación figura más bien como una entidad intermedia entre el imaginario autobiográfico y la autoficción de "quien dice yo" a través del nombre propio -el nombre de autor- y la forma poética del correlato objetivo en su modalidad de monólogo dramático. Esto es así porque ambos mecanismos de articulación del discurso poético, además de estar fundamentados en el carácter lúdico-ficcional que constituye la experiencia literaria del poema, lo extreman en direcciones opuestas que no se excluyen necesariamente y porque -según Pozuelo Yvanco- dicho carácter ficcional: "funciona y se actualiza en una relación pragmática, sin la cual no podría entenderse, en tanto nace de un pacto implícito en que Emisor y Receptor suspenden determinadas reglas de su mundo de referencias y ponen en juego otras." (82). Por tal razón, hay que negar de entrada la tradicional oposición entre los conceptos "verdad" y "ficción" que enfrenta a la vertiente estética heredera del Romanticismo alemán con la posthegeliana, sobre todo nietzscheana, esa que propone la recuperación de la concepción ficcional de la lírica, para determinar que si ambas no son del todo irreconciliables, como algunos críticos insisten e, incluso, podrían llegar a ser consideradas igualmente válidas, lo más sensato sería una perspectiva que las unifique por cuanto ambas subrayan la inespecificidad enunciativa como elemento constitutivo. Incluso admitir, tal y como hace José María Paz Gago respecto a la que

considera una de las conclusiones más interesantes de Dominique Combe: "una gradación en el estatuto del enunciador lírico [...] para concebir el sujeto lírico o bien como sujeto autobiográfico ficcionalizado o bien como sujeto ficticio reinscrito en la realidad empírica" (108). Sobre todo porque, según el propio Combe:

> [E]l juego de lo biográfico y lo ficticio, de lo singular y lo universal, tiene un alcance intencional doble, de forma que el dominio del sujeto lírico es el del 'entredós' [...] pues no existe en rigor una identidad del sujeto lírico, que no podría categorizarse de manera estable por consistir precisamente en un incesante doble movimiento desde lo empírico hacia lo trascendental. En otras palabras, el sujeto lírico, llevado por el dinamismo de la ficcionalización, no está nunca acabado e incluso, simplemente, no es. Lejos de expresarse como un sujeto ya constituido que el poema representaría o expresaría, el sujeto lírico está en perpetua constitución en una génesis constantemente renovada por el poema, fuera del cual aquel no existe. El sujeto lírico se crea en y por el poema, que adquiere un valor performativo. (153)

De ahí que la clave del asunto se encuentre en la recepción y, por consiguiente, en la referencialidad del texto lírico, es decir: "en las versiones metafóricas del mundo que éste constituye y ofrece al lector"(Paz Gago 117) y que desde Ricoeur a Combe se ha descrito como doble o desdoblada: "La suspensión de la referencia real provoca la sustitución de la denotación por la connotación, por una significación metafórica que produce el desdoblamiento de la referencia y, en consecuencia, el desdoblamiento del enunciador y del receptor"(Ibid.). Se trata de una referencia inclusiva que contiene tanto la concerniente al mundo real como al ficticio en el contexto de su enrevesado universo textual de carácter metafórico[23], dado que es precisamente en la recepción del texto, mediante la puesta en

[23] El que sea de carácter metafórico implica, en primer lugar, la realización del valor performativo a través de una semántica de la frase (es decir, del enunciado metafórico), o teoría de la tensión, para la cual el significado no es producto de una desviación del sentido literal de las palabras, sino el funcionamiento mismo de la predicación en el nivel del enunciado entero. En segundo lugar, porque su interpretación consiste en transformar una contradicción que se destruye a sí misma, allí donde la interpretación literal es insensata o absurda -por su impertinencia semántica- en una contradicción significante. Esto último es producto del trabajo de la semejanza que estriba en reducir el choque entre dos ideas incompatibles o en aproximar dos conceptos lógicamente distantes y por cuya tensión se suscita una innovación semántica.

ejecución por parte de un lector capacitado de los distintos códigos que lo configuran, donde se reactiva dicha referencia metafórica. En otras palabras, y según Paz Gago quien, a su vez, hace referencia a Ricoeur y Combe:

> En virtud de esta nueva modalidad referencial, de su estructuración metafórica, el discurso poético crea y recrea una nueva realidad, la escribe y a la vez la reescribe de un modo distinto y original (cfr. Ricoeur 1980: 322. Combe 1996: 56-60), ofreciendo una versión metafórica del mundo real, al igual que la narrativa construye su versión ficcional. El texto poético no habla directamente ni del mundo real ni de los sentimientos emocionales del poeta sino que se refiere a ambos indirectamente, a través de la práctica sistemática de la metáfora. (118)

Sólo en ese sentido se puede decir, y en esto Ricoeur cuestiona a Jakobson, que el poema lírico es autorreferencial, pues remite a su propia estructura textual por medio de la cual se construye una versión metafórica del mundo en vista de su carácter tensional entre los sentidos literal y metafórico. Y, no podría ser de otro modo, el enunciador metafórico, que también se desdobla en ambos planos, coincide con la versión figurada del tú del lector conforme a la noción del acto de lectura como reactualización del acto de la creación. En otras palabras: corresponde al receptor reactivar el proceso de la enunciación y relevar en funciones al sujeto enunciador, lo cual convierte a este último en una metáfora del tú. De ahí la ya referida explicación de Combe cuando expresa que el yo lírico no existe sino que se crea en y por el poema, así como también el consecuente argumento de Paz Gago:

> [...] de igual modo el poema como proceso comunicativo sólo existe cuando es creado, recreado y reactivado, por el receptor en el acto de lectura. Es él, el receptor lírico, el único que tiene existencia asegurada y aquel por el que los restantes factores implicados en la comunicación poética, el enunciador, el poema y la referencia metafórica existen. (119)

Entonces resulta que la subjetividad se problematiza y el poema se convierte en ese espacio donde ésta habrá de construirse, tal y como indica Espinoza Elías cuando parafrasea a Jesús E. Maestro: "signado por el conflicto con su propio yo y determinado por la alteridad

(74). Para inmediatamente advertir: "Mas esta subjetividad no significa una clausura idealista o una supuesta protección a la interioridad pura, sino que se torna un constructo permanente y recíproco entre sujeto y objeto" (74).

5.1.1: Dos mecanismos de articulación o modalidades de distanciamiento de la voz enunciativa

Por lo que gran parte de lo expuesto anteriormente: el carácter lúdico que constituye la experiencia literaria del poema, el hecho de que el "yo lírico" sea una construcción del poeta, la alusión a la existencia de un "pacto implícito" entre el emisor y el receptor, y la gradación en el estatuto del enunciador lírico, por una parte. Así como el alcance intencional doble o dominio del entredós del sujeto lírico, su doble movimiento desde lo empírico hacia lo trascendental, su desdoblada referencia metafórica y su perpetua génesis constitutiva dentro de los márgenes del poema, por la otra; reiteran la necesidad de reflexionar en torno a los dos mecanismos de articulación o modalidades de la voz enunciativa que mencioné anteriormente. Me refiero a la autoficción de "quien dice yo" a través del nombre propio -el nombre de autor- y la forma poética del correlato objetivo en su modalidad de monólogo dramático.

En el caso del discurso autorreferencial de quien dice yo a través del nombre de autor el carácter lúdico queda establecido, de modo inherente, mediante el pacto supuestamente autobiográfico que, según Laura Scarano en su ensayo "Poesía y nombre de autor: entre el imaginario autobiográfico y la autoficción", se establece con el receptor, sin que se anule el pacto ficcional. Pero cabe destacar que la cualidad de "supuesto" no sólo transparenta hasta el punto de permear el alcance intencional doble o dominio del entredós entre los ámbitos biográfico y ficticio, sino que ahonda un poco más en el primero de los dos extremos, el mismo

que supondría la realidad empírica. Y al hacerlo, no consigue sino reivindicar el continuo desplazamiento por la alegórica "banda de moebius[24]" que Scarano -citando a Túa Blesa- utiliza para ilustrar la textura ambivalente que demarca el enfoque constructivista de dicho doble movimiento en perpetua constitución (223). Le corresponde al lector, pues, descifrar el elemento pragmático de dicha identidad bivocal entre personaje y autor ya que, en el acto de autoimaginarse (el autor) lejos de reproducir su yo, tiene como fin recrearlo mediante la ficcionalización de lo vivido, es decir, a través de la autoficción o nivelación entre lo vivido y lo inventado. Motivo por el cual, ante tal grado de confusión, la actitud del lector-receptor devendrá o en una aceptación del doble juego textual o en una falta de interés por corroborar la veracidad a nivel extratextual.

Por su parte, el correlato objetivo -definido por T.S. Elliot a principios del siglo pasado[25], corresponde, tal y como indica Dorde Cuvardic García en su estudio "El monólogo dramático en el discurso poético," a una de "las distintas modalidades de distanciamiento de la voz enunciativa poética respecto a la voz autoral [...] Se trata de materializar, concretar o expresar las emociones del poeta a través de la descripción de un objeto, del relato de una situación o del discurso de un personaje" (167). En otras palabras, según el propio Cuvardic García: "es la ficción empleada por el poeta para materializar, concretar o conferir una causa o motivo concreto a sus emociones e ideas" (170). Y a continuación enumera las que considera como cinco posibles modalidades: la descripción de un objeto o de una obra de arte, el relato de una situación desde un punto de vista personal o impersonal, la descripción mediante el

---

[24] La "banda de moebius" es el recurso alegórico que Laura Scarano toma prestado del crítico y teórico literario José Ángel Blesa Lalinde, mejor conocido como Tua Blesa, para representar el incesante movimiento que implica el efecto de referencia que produce la "textura ambivalente" de un poema considerado como autobiográfico. Así pues, el lector en vez de salir del poema para verificar su veracidad en el archivo vivencial del autor, tendría que deslizarse, pero a conciencia de que se encuentra frente un texto ficcional, del texto al mundo, para comprobar precisamente su carácter autoficcional.

[25] El poeta T.S. Elliot propuso el concepto en su ensayo de crítica literaria "Hamlet y sus problemas" (1919).

retrato humano de un personaje histórico o ficticio, el correlato autoral o ficción autobiográfica y-por supuesto- el monólogo dramático. Respecto a este último, destaca la autora en su ensayo que su propósito es caracterizar y ayudar a fortalecer la visión teórica de la ficcionalización en la poesía al incluir al correlato objetivo, y por ende al monólogo dramático, entre los recursos que tienen como fin distanciar la figura del autor y el enunciador o las comúnmente denominadas: máscaras enunciativas, entre las que también figuran: la intertextualidad (voces de otras obras que interrelacionan en un texto), el poema en forma de relato (o poema narrativo en tercera persona) y la construcción de distintos *alter ego* (por ejemplo, mediante una alegoría). De modo que sobre el monólogo dramático -cuyo origen según algunos críticos se remonta a la época victoriana y a la autoría de los escritores Robert Browning y Alfred Tennyson, quienes en 1840 ya habían publicado los primeros correlatos en la modalidad de monólogo dramático- Cuvardic ofrece, a modo de síntesis de la mayoría de los aportes teóricos a dicho subgénero poético, la siguiente definición que contiene en sí misma algunos criterios de carácter pragmático:

> es un poema en el que, en primera persona, un hablante emite un discurso frente a un interlocutor presente, ausente o imaginario, ante el que revela progresivamente su personalidad (revelación determinada por este interlocutor, ante el que ofrece una "fachada social") y sus propósitos en ciertas circunstancias espaciales y temporales, más o menos, aludidas. Además, esta dimensión enunciativa le permite al autor incentivar en el lector efectos pragmáticos: este yo ficcional o histórico desarrolla una serie de reflexiones -desde su personal punto de vista- sobre la coyuntura existencial crítica que vive y el lector oscila, al escuchar el discurso del hablante, entre la identificación y el distanciamiento crítico o juicio moral.

Ahora bien, en lo que concierne a la definición anterior, conviene que se aclare o profundice en algunos puntos relevantes o pasados por alto. En primer lugar, el carácter dramático se debe a que el enunciador emite su discurso en estilo directo en un espacio y

tiempo sociocultural que el poema expone, quizás no con la exactitud referencial que facilita el recurso teatral de las didascalias (que el lector habría de asumir como contenidas en el texto) ni con la minuciosa descripción narrativa, pero sí de forma autosuficiente, mediante una serie de indicadores o marcas deícticas explícitas e implícitas. De hecho, la presencia del interlocutor de algún modo contribuye a especificar en gran medida el contexto situacional en que se desarrolla el poema. Por otro lado, en lo que se refiere a la caracterización del hablante-personaje, Cuvardic García hace alusión al capítulo VI de la P*oética* de Aristóteles para señalar, como otrora hiciera aquel respecto al carácter psicológico: "el hablante del monólogo dramático queda perfilado psicológicamente por la situación que enfrenta, describe y evalúa en su discurso" (172). Esto es así porque al expresar su forma de pensar y de sentir se singulariza a través de sus experiencias que implican una especie de autorrevelación de su interioridad. De ahí el que su discurso sea considerado por Akram Tharoon como paradójico, rasgo que para dicho teórico resulta particularmente definitorio del subgénero, pues entre lo que dice y lo que hace se abre un abanico de interpretaciones que el lector debe discernir. Lo cual es un claro indicador de que el personaje, en tanto variante del "yo lírico", no está definido -tal y como estipula Combe- y que es precisamente en el texto, donde dice, hace, se contradice, siente, padece, actúa, en fin: busca una revelación y se va redescubriendo ante el lector/receptor quien, según Juana Sabadell Nieto en su ensayo "El monólogo dramático: entre la lírica y la ficción," no ha de permanecer indiferente, porque: "el rol del lector consiste en entender el poema que equivale lo mismo a decir, al personaje, ya que el significado último del poema es: "lo que el hablante, el personaje, revela y descubre sobre sí mismo a lo largo del texto, es decir, la combinación de lo dramático y lo lírico" (179). Por eso tanto Sabadell Nieto como Cuvardic García destacan el carácter circunstancial de la enunciación, pues no sólo contribuye en la caracterización del personaje, sino que resulta ser un elemento conformador

del subgénero, pues el discurso que emite la voz del hablante suele coincidir con un momento clave o decisivo, previo a cualquier tipo de desenlace que no excluye alguna fatalidad o suceso trágico. Además, en la mayoría de los casos, el punto de vista que asumen los enunciadores suele ser marginal o censurable, lo cual, junto con el carácter circunstancial de la enunciación, persigue producir en el lector, tal y como expresa Cuvardic en su definición, dos tipos de reacciones consecutivas: identificación y juicio crítico. Por consiguiente, primero empatiza, al situarse imaginariamente en su lugar, para inmediatamente después asumir una postura crítica sobre cuál podría ser su personal modo de actuar en una situación similar, es decir, lleva a cabo un distanciamiento respecto a la figura del enunciador- personaje. En este punto resulta casi imposible no establecer algún tipo de paralelismo con los elementos correspondientes a la trama de la tragedia griega, el temor y la compasión, que Aristóteles considera como propios de su complejidad en el capítulo XIII de su *Poética*. Incluso cabe cuestionar, en lo concerniente a la interacción en el monólogo dramático del elemento dramático con el lírico, si a pesar de su señalado origen moderno como modalidad de distanciamiento del polémico yo autoral de herencia romántica, es posible rastrear algún tipo de vínculo con la literatura antigua que sobrepase lo meramente anecdótico. Esa es precisamente parte de la tesis que intenta demostrar Francisco García Jurado en su ensayo-ponencia "Teatralidad de lo lírico: el 'monólogo dramático' como encuentro complejo entre literaturas antiguas y modernas", tras analizar concisamente cuatro monólogos dramáticos de autores modernos en que interactúan distintas voces, pero entre las que siempre figura directa o indirectamente la de algún poeta de la antigüedad latina. Esto debido a que su propósito, deja igualmente entrever el crítico, no sólo reside en establecer una dialéctica entre lo antiguo y lo moderno, sino argumentar (cuatro son los argumentos que ofrece) sobre la posibilidad de hallar posibles antecedentes literarios en algunos textos de autores tan emblemáticos como Esquilo, Propercio e, incluso, Catulo:

> En cualquier caso, Esquilo y Propercio constituirían una una base innegable y explícita en la propia génesis (Browning) y consolidación (Pound) moderna del género. Siles, desde una perspectiva privilegiada, la de clasicista y poeta, considera a Catulo, cuando menos, como precursor del propio género moderno. (106)

Pero su argumento más notable surge como parte del estudio que realiza a los cuatro monólogos dramáticos que elige, en el cual establece tres elementos para su análisis: discernir el juego de voces entre poetas antiguos y modernos, identificar las que denomina "tensiones"(que emulan de algún modo los efectos de la "tensión dramática"), entre las que figura la de sujeto/autoría; y la instauración de una serie de aspectos teatrales o de representación propia del monólogo dramático en sí, definida a partir de cuatro criterios base. En primer lugar, fija la atención en la construcción del personaje/sujeto a raíz de las *cavillationes* o las interpelaciones a una especie de interlocutor mudo que, tal y como se indicó anteriormente, contribuye a la caracterización de un perfil psicológico y a la autorrevelación de su interioridad. En segundo lugar destaca la situación como rasgo significativo (elemento que la mayoría de los críticos consideran entre los más determinantes y definitorios), ya que permite ubicar al personaje dentro de un espacio y un tiempo, gracias al conjunto de especificaciones circunstanciales. En lo que respecta al tercer criterio propone que el texto sea concebido, sobre todo a partir de su carácter intertextual y metaliterario, como el principal escenario donde se desarrolla el discurso representativo, otorgándole la capacidad de producir algo así como una especie de "ilusión escénica". El cuarto lugar corresponde al problema de la mímesis y la representación en general que, según García-Jurado, concierne a elementos textuales tales como el carácter semántico de algunas palabras, así como el simbolismo o el valor simbólico que le confiere en sí misma la propia historicidad metaliteraria e intertextual

que implica la presencia y representación de *x* o *y* poeta latino. Todo lo cual le conduce a postular a modo de conclusión:

> En definitiva, los monólogos dramáticos no son simplemente meras partes desgajadas de una obra teatral, por líricas que éstas pudieran ser en su origen. Los monólogos dramáticos llevan dentro de sí la ESENCIA DE LA MÍMESIS, construyen un personaje, desarrollan una situación escénica y, ante todo, constituyen un teatro hecho de palabras y textos. No se trata de meras reflexiones líricas ni tampoco de meras piezas para una posible representación, pues ellas mismas contienen ya esa esencia teatral en su propio discurso. Se trata, en definitiva, de algo tan sutil y abstracto como la teatralidad de lo lírico. Este concepto de la teatralidad lírica dependería del juego dado entre el 'sujeto' y la 'voz poética', la tensión fundamentalmente trágica del yo moderno (más que lírica) y, consecuente con todo ello, el propio fundamento lírico de ciertos aspectos teatrales. [...] Consideramos que esta dialéctica se resuelve mediante una hábil paradoja: el monólogo dramático supone una moderna tradición de antiguo cuño. (133-34)

Tales consideraciones cuestionan varios aspectos textuales concernientes a la composición, es decir, al estatuto del monólogo dramático como obra literaria, por lo que, tal y como señala Ricoeur, atañen a la producción del discurso y, en consecuencia, a problemas que competen a la referencia. Entre dichos problemas cabe mencionar, por ejemplo, el cruce entre géneros que muy bien destaca García Jurado al principio de su ensayo y que de algún modo compete no sólo las diferentes variantes del correlato objetivo, entre las que se destaca el monólogo dramático como subgénero poético, sino también a los mecanismos de articulación del imaginario autobiográfico y la autoficción de "quien dice yo", a través del nombre propio -el nombre de autor-, entre otras modulaciones que marcan el distanciamiento de la subjetividad del yo. Es por eso que Laura Scarano hace referencia a la no menos problemática etiqueta de "poema autobiográfico," ya que, en caso de que pueda comprobarse su existencia, habría que ubicarlo, según ella: "en la frontera entre la crónica y la ficción, pues nos seduce como documento, pero se sostiene como acontecimiento verbal autónomo" (222).

No obstante, es Sabadell Nieto quien, además de denominar al monólogo dramático como "género híbrido," señala categóricamente que son precisamente sus cualidades las que obligan a:

> [...] replantearse la problemática de la subjetividad en los poemas líricos, abre la posibilidad de analizar la lírica desde perspectivas narratológicas, fuerza a considerar los diferentes grados de realización dramática en los textos líricos y vuelve a abrir la cuestión de los límites entre los géneros literarios" (177).

Es por ello que todo lo dicho en torno a los diferentes mecanismos de articulación del imaginario autobiográfico y la autoficción de "quien dice yo", a través del nombre propio -el nombre de autor-, las diferentes formas de correlato objetivo, entre las que sobresale el monólogo dramático y tal concepto de la "teatralidad de lo lírico" o de la "teatralidad lírica" que plantea García Jurado, no son meras cuestiones que ahondan en la polémica sobre la noción y las convenciones de género que desde la antigüedad hasta las más recientes teorías literarias vienen dilucidándose, sino que en lo que respecta al proceso de interpretación, según la Pragmática y la teoría hermenéutica de Ricoeur, corresponden más bien a un conjunto de codificaciones textuales cuya consideración no pertenece necesariamente al ámbito exclusivo de la lengua, sino a elementos composicionales relacionados más bien con la referencia, eso a propósito de lo cual fue escrito el texto: el mundo de la obra. Por tanto, el énfasis sigue siendo el carácter de lo lírico como fenómeno de expresión poética o dicho de otra manera: conlleva como principal enfoque el profundizar y clarificar los mecanismos comunicacionales de la lírica.

5.1.2: Convergencias I: de la Pragmática del texto, a la hermenéutica de Ricoeur y la Mitocrítica de Durand

Y el modo de profundizar y clarificar tales mecanismos comunicacionales de la lírica consiste en asumir, como propone Paz Gago, un proyecto de Pragmática del texto poético que integre la "Teoría de los Actos" y la "Estética de la recepción"(a las que denomina "posiciones reductoras") con aquellas que, siguiendo a Pozuelo Yvancos, considera que estudian la Pragmática literaria en un sentido más amplio: el estudio de los contextos de producción y de recepción, así como las determinaciones contextuales de naturaleza histórica, social, entre otros. Se trata, según indica, de encontrar puntos de encuentro y acuerdos entre ambas perspectivas teóricas, pues su enfoque crítico: "si no ya nuevo, no deja de ser novedoso como una aplicación sistemática al estudio de los textos y de la historia literaria y, en todo caso, ha alcanzado la madurez necesaria para empezar a dar resultados fecundos en la investigación sobre los fenómenos comunicativos en general y literarios y poéticos en particular". (94) Por consiguiente, viene a ser, según asevera e implícita y paulatinamente he desarrollado hasta el momento, una "Pragmática de tercera generación[26]" que concentra más su atención en la práctica poética, específicamente en los aspectos que conciernen a su comportamiento comunicacional, pero con la clara impronta de que la clave de dicho proceso se halla en el análisis de una serie de rasgos de profunda raigambre textual. Me refiero, por ejemplo, a los relacionados con la configuración de ciertos códigos poéticos tales como el ritmo, la métrica, la repartición de acentos o la versificación. Y aquellos otros que atañen más a los procesos

[26] Según José María Paz Gago, la "Pragmática de tercera generación" que propone: "debe partir y llegar a una posición teórica menos maximalista y más atenta a la práctica poética, para configurarse como una teoría crítica de la poesía lírica que pueda dar cuenta de su comportamiento comunicacional a partir del texto que lo genera: la clave del proceso comunicativo lírico se encuentra, en efecto, en una serie de rasgos textuales específicos como la metaforización o el ritmo, que son los que desencadenan un proceso de recepción también específico y peculiar (94).

metafóricos, así como a la estructuración plurisotópica, y que, según queda estipulado, están intrínsecamente vinculados con los procesos de enunciación, recepción y referencia. Todos, unos y otros, predispuestos por el enunciador metafórico para luego ser reactivados en la recepción metafórica a través de las versiones de mundo que posibilita y cuyo estatuto de existencia, es decir, de referencia textual es también de naturaleza metafórica. Ricoeur así lo advierte en su hermenéutica, sobre todo en su teoría de la metáfora. Lo primero que hace es proponer que el discurso es el fundamento que vincula a la metáfora con el texto a través del elemento común que les sirve de unidad base: la frase. Dicha conexión es justificable al punto de que no anula la definición de metáfora de Aristóteles, ya que coloca su efecto de sentido en la acción contextual de la palabra, esa que se produce mediante la interacción de campos semánticos y da lugar a la noción de innovación semántica. Con innovación semántica Ricoeur se refiere al "acontecimiento significante y la significación emergente" producto de la interacción mencionada entre campos semánticos que le otorga a la metáfora dicha identidad emergente y tal novedosa existencia por ser una "creación momentánea del lenguaje [...] que no tiene estatuto, ni a título de designación, ni a título de connotación en el lenguaje ya establecido." (*Hermenéutica y acción*..., 48) Lo segundo que lleva a cabo es plantear que su hipótesis de trabajo tiene como punto de partida dos puntos de vista: el de la explicación y el de la interpretación. El primero instaura que la comprensión de la metáfora es la que sirve de guía para la comprensión de textos más extensos, es decir, una obra literaria; el segundo, que la comprensión de una obra, entendida como un todo, es la que da la clave de la metáfora. Por eso añade que en ambos casos hay que tomar en cuenta también el punto de vista "del auditor o del lector, y tratar la novedad de significación emergente como la contrapartida, de parte del autor, de una construcción por parte del lector" (ibid.). Es así como la explicación de la metáfora funciona como paradigma a la hora de explicar un texto: "Construimos la

significación de un texto de una manera semejante a aquella por la cual producimos sentido con todos los términos de un enunciado metafórico" (ibid 49), y compara el acto de la lectura con "la ejecución de una pieza de música regulada por las notas escritas de la partitura, porque el texto, en cuanto cosa escrita, se vale solo "como espacio de significación autónoma" que el lector debe interpretar (49). Lo cual remite nuevamente también al hecho de que en ambos casos "la construcción descansa en los índices (*clues*) contenidos en el texto mismo" (50). Pero debido, precisamente, a que en una obra literaria, a diferencia del lenguaje oral o de uso ordinario, la referencia textual puede resultar poco clara (Ricoeur le llama "ostensiva") y se recurre a la evocación de cosas ausentes, es necesario ir de la comprensión del texto a la de la metáfora porque: "ciertos rasgos del discurso sólo comienzan a actuar explícitamente cuando el discurso toma la forma de una obra literaria. Estos rasgos son los mismos que hemos ubicado bajo el título de la referencia y la autorreferencia" (51). Y puesto que un texto literario está escrito a propósito de algo, ese algo viene a ser aquí el mundo, pero el mundo de la obra, que, según Ricoeur, "es el conjunto de referencias abiertas por los textos" (51). Además, el hecho de que estén desplegadas por el texto implica que se pueden descubrir o abrir porque se proyectan desde el texto, ya que éste permite que el lector los pueda aprehender y, frente a ellos, comprenderse a sí mismo. Acto con el que Ricoeur propone un cambio en la concepción romántica de lo que se tiende a denominar "círculo hermenéutico" en la medida en que se produce el siguiente desplazamiento:

> En esta tradición se acentuaba la aptitud del auditor o del lector para transportarse a la vida espiritual del otro orador o escritor. El acento, en lo sucesivo, recaerá menos sobre el otro, en tanto que entidad espiritual, que sobre el mundo que la obra despliega. [...] Más allá de mi situación como lector, más allá de la situación del autor, me encuentro a mí mismo en el modo posible de ser en el mundo que el texto abre y descubre para mí. [...] La apropiación de la referencia ya no encuentra el modelo en la fusión de las conciencias, en la empatía o en la simpatía. El advenimiento del sentido y de la referencia de

> un texto al lenguaje es el advenimiento de un mundo al lenguaje y no el reconocimiento de otra persona. (52-53)

Por lo cual se rompe la circularidad entre dos subjetividades y se abre otra de carácter ontológico en la que se asume una voluntad que consiste en dejar hacer, es decir, permitir que sea la obra y mi apertura hacia su mundo lo que "amplíen el horizonte de la comprensión que tengo de mí mismo". (53) Ahora bien, al Ricoeur trasponer este modelo de interpretación textual a la metáfora, considerándola, al igual que Monroe Beardsley, como "un poema en miniatura", advierte que si bien es cierto que su extensión es muy corta como para desplegar la dialéctica que subyace a su nueva versión de círculo hermenéutico, lo es también el hecho de que dicha dialéctica destaca algunos rasgos de la metáfora que ya estaban presentes en la Poética de Aristóteles y que permitirán, en consecuencia, plantear un nuevo vínculo entre metáfora e imaginación por medio del lenguaje. Entre tanto, su análisis persigue demostrar que la metáfora está vinculada al "sentido"de la tragedia -asumiendo a ésta última como obra literaria, es decir, paradigma de la obra poética- por medio del mythos (la fábula), ya que forma parte de su "dicción" (lexis), cuya función en poesía es lo que le otorga unidad. Y si la metáfora, como parte de la lexis -es decir- como procedimiento del discurso, condiciona la efectividad del mythos, considerado por Aristóteles como la parte principal o el elemento esencial de la tragedia, intrínsecamente está vinculada también con su mímesis en la medida en que cualquier efecto sobre el mythos afectaría, por ende, a la función de la mímesis, que es lo mismo que decir a la referencia. No obstante, aclara Ricoeur, es importante entender que, en el contexto de la tragedia, la mímesis no remite a la función de "copiar" la realidad, sino que su intención consiste en representar las acciones del ser humano desde una perspectiva que las haga parecer mejores de lo que son, por lo tanto, podría decirse que las construye y, al hacerlo, crea una nueva versión que implica una visión poética de dichas acciones o lo que sería casi lo mismo:

que la mímesis funciona de algún modo como una poiesis. Razón por la cual concluye que el "poder de la metáfora" es el resultado de esa conexión entre mythos (fábula o ficción) y mímesis (redescripción de la realidad) que abre el espacio a un efecto de referencia que consiste en imitar la realidad reinventándola míticamente. Mas dicho efecto de referencia halla su fundamento, precisamente, en el uso del lenguaje que instaura la posibilidad también de concebir la imaginación no como un producto de la percepción, como tradicionalmente se ha hecho, sino a través de la práctica metafórica que tiene como base la innovación semántica y que se vale del procedimiento denominado *resonancia*. Lo que equivale a decir que la imagen metafórica no es producto de algo que se ve, sino más bien de algo que se escucha. Pero para ello Ricoeur explica que habría entonces que abandonar la idea tradicional de concebir la imagen como una proyección en la versión análoga de algún tipo de pantalla o teatro mental que se visualiza mediante una especie de introspección. Si ese fuera el caso, dicha descripción tendría igualmente que servir para explicar el procedimiento por el cual se forjan las ideas abstractas y los conceptos. (*La imaginación en el discurso*…, 201) Sin embargo, no es así y el modelo o paradigma que se escoge para explicar cómo se deriva del lenguaje es el de la imagen poética, por ser ésta de orden discursivo, es decir, producto de ciertas circunstancias y procedimientos que la metáfora ilustra muy bien cuando no se considera un desvío a nivel nominal, sino predicativo en la oración. Ricoeur menciona que la estrategia que lo regula es el "empleo de los predicados extraños" o "falta de pertinencia predicativa" que a nivel de la frase o enunciado metafórico da lugar a "una nueva pertinencia predicativa". (ibid) La misma fórmula a la que anteriormente se hizo mención para demostrar que no contradecía la teoría de la metáfora propuesta por Aristóteles en su *Poética*, porque se desplazaba el sentido de la palabra al contexto mediante la interacción de campos semánticos lejanos, por cuya

aproximación conflictiva se reduce o nivela el choque lógico y se produce la nueva chispa de sentido metafórico:

> La imaginación es la apercepción, la visión súbita de una nueva pertinencia predicativa, a saber, una manera de interpretar la pertinencia en la falta de pertinencia. [...] Imaginar es en primer lugar reestructurar campos semánticos. Según la expresión de Wittgenstein en las *Investigaciones filosóficas*, es ver como…". (202)

Es por eso que considera a la imaginación como un método más que un contenido en la medida que su función conlleva "captar lo semejante "o esa súbita significación emergente que compara, para explicar lo que denomina su "aspecto cuasisensorial," con el esquematismo de Kant en *Crítica de la razón pura* o mediante el parentesco que observa entre el proceso metafórico y la teoría de los modelos que, al fin de cuentas, no es más que una versión paralela, pero desde la perspectiva del discurso científico, del proceso referencial (o efecto de referencia como le llama Ricoeur al producto final) mediante el cual se abandona una forma de ver las cosas por otra cambiando el propio lenguaje, cual si fuera una lupa en el trayecto de su función auscultadora, en pos de esa nueva visión amplificada. Dicho de otra manera, lo que subyace en ambos casos es al fin de cuentas la neutralización del significado literal por una nueva significación de segundo grado, como ocurre en el caso de la interacción de campos semánticos con el sentido de referencia emergente o visión súbita de una nueva pertinencia producto de la impertinencia anterior. Ricoeur lo sintetiza de la siguiente forma: "En la experiencia de la lectura sorprendemos el fenómeno de resonancia, de eco o de reverberación, mediante el cual el esquema, a su vez, produce imágenes". (ibid 202-203) De ahí el que la imagen sea ligada y no producto de una asociación, puesto que la engendra la dicción poética: "El papel último de la imagen no es sólo difundir el sentido en diversos campos sensoriales, sino suspender el significado en la atmósfera neutralizada, en el elemento de la ficción". (ibid 203) Ese es el poder o fuerza referencial de la metáfora que es lo mismo que casi decir su coacción en y por

el desdoblamiento ante el lector del mundo de la obra: "El rasgo común al modelo y a la ficción es su fuerza *heurística*, es decir, su capacidad de abrir y desplegar nuevas dimensiones de realidad, gracias a la suspensión de nuestra creencia en una descripción anterior." Por lo tanto, es lo mismo decir que el nuevo efecto de referencia "no es otra cosa que el poder de la ficción de redescribir la realidad". (ibid 204)

Ahora bien, si tal como expresa Ricoeur: "La explicación de la metáfora, como acontecimiento local en el texto, contribuye a la interpretación misma de la obra considerada como un todo," (Herme y acción 56) es porque se puede hacer también el recorrido de comprensión, pero a la inversa. En ese sentido, el paso que prosigue consiste en ir desde la interpretación de la obra hacia la comprensión de la metáfora puesto que la descripción del funcionamiento simbólico en el universo textual suscitará nuevos desarrollos en la teoría de la metáfora o como dicta Ricoeur: "es la teoría del símbolo la que permite completar la de la metáfora" (*Hermenéutica y acción*… 27). Y para ello propone tres etapas que de algún modo ya están sugeridas en la teoría de la Mitocrítica de Gilbert Durand. En primer lugar, ambos coinciden en la idea de que el "núcleo semántico" con base en la tensión de contrarios es la misma para todas las formas simbólicas, incluso más, es también el mismo modelo basado en la visión de fuerzas antagónicas que conforma la metodología de ambos al insistir en la integración de hermenéuticas reductivas e instaurativas en su análisis. Pero si bien el hilo conductor es la teoría de la metáfora porque ofrece unidad a la dispersión de la dimensión semántica del símbolo, ya que ésta se resiste a ser racionalizada lingüísticamente y, no obstante, según el Ricoeur "el símbolo da que pensar, sólo en la medida en que en principio da qué decir," algo en el símbolo no cruza la membrana permeable de la torsión metafórica: "La metáfora se mantiene en el universo ya purificado del *logos*. El símbolo titubea sobre la línea de división entre *bios* y *logos*. Da testimonio del arraigo primero del Discurso en la Vida. Nace

en el punto en que Fuerza y Forma coinciden" (30-31). Aspecto, este último, que conduce a la segunda fase, pues ambos coinciden en que la actividad simbólica está ligada, enraizada, por lo tanto, si por una parte el funcionamiento metafórico del lenguaje permite aislar por diferencia o por contraste aquello que en cierta medida le es afín, es decir, lo que Ricoeur denomina la capa no lingüística del símbolo, por la otra, es precisamente el principio de diseminación, producto de la resonancia, el que, tras no agotarse en una especie de paráfrasis infinita, abre el espacio a la consideración de ciertos grados intermedios entre el símbolo y la metáfora que viabilizan los nuevos desarrollos que habrán de ampliar la teoría de la metáfora, complementando así su eficacia. Tales grados intermedios son tres, aunque el que corresponde al parentesco entre la metáfora y la teoría de los modelos ya fue discutido anteriormente en lo que respecta a su dimensión referencial, por lo que sólo restaría insistir en el hecho de que la función heurística del "rodeo" que vincula ambas teorías[27], tiene como base o fundamento el isomorfismo. Elemento que también sirve para explicar el primer grado intermedio o funcionamiento en cadena (en conjuntos) de las metáforas que, de igual manera, tiene su equivalente en la mitocrítica de Durand mediante la noción de "constelación simbólica". Se trata del procedimiento que marca la diferencia entre la posibilidad de que una metáfora se enfríe en forma de alegoría y, tarde o temprano, quede fija, muerta (como gastada moneda de uso) o que, por el contrario, se intemporalice en una incesante gama de transformaciones ad infinitum, gracias al juego de intersignificaciones que implica su potencia de evocar (mediante el efecto de resonancia) otras metáforas o conjuntos de metáforas y, así, operar en grupos. Hecho que dará lugar, como segundo aspecto de su funcionamiento, según la teoría de Ricoeur, a una especie de constitución jerárquica o niveles de organización que sigue el

[27] Me refiero a la teoría de la metáfora y a la teoría de los modelos.

siguiente patrón: las metáforas en frases aisladas, las del conjunto metafórico que conforma el poema, aquellas que son dominantes en el conjunto de la obra de un poeta, las metáforas típicas de una comunidad de lengua o cultura y las metáforas que pueden hallarse en el discurso de toda la humanidad. Por su parte, en el caso de la teoría mitocrítica de Durand, los primeros tres niveles corresponden a las metáforas e isotopías, es decir, a las imágenes relativamente constantes que parecen estructuradas por cierto isomorfismo (o equivalencia morfológica) y que responden a desarrollos de un mismo tema arquetípico tras agruparse en torno a "esquemas dinámicos" (de naturaleza verbal) y por cuya convergencia se forman las tres estructuras de la "arquetipología general" que -a su vez- devienen en una estructura doble de carácter más general, denominada "Regímenes (el Régimen diurno y el Régimen nocturno), y que Blanca Solares expone y explica de forma panorámica en su prefacio al texto "De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra" de Gilbert Durand:

> [...] heroicas (esquizomorfas; lucha de opuestos), místicas (voluntad de unión, el gusto por la intimidad secreta) y sintéticas o cíclicas (rítmicas, o progresivas; diacrónicas, en la terminología de Lévi-Strauss o diseminatorias, según Derrida). Estas tres series o "esquemas de acción" son *isomorfas* e irreductibles una a la otra, integran el tiempo (en el relato) y señalan a la vez una multiplicidad generativa (IX).

Sirva, pues, todo lo estipulado hasta aquí sobre los puntos de encuentro (o convergencias) entre ambas perspectivas teóricas y la Pragmática del texto, así como la breve explicación panorámica de la académica e investigadora mexicana, Blanca Solares, como elementos de transición hacia una descripción un poco más detallada de los principales postulados teóricos de la Poética del imaginario o mitocrítica de Gilbert Durand que han de respaldar esa vuelta del símbolo a la metáfora en pos de una interpretación cabal del texto poético.

5.2: La mitocrítica de Gilbert Durand: contexto histórico y terminología

Durante mediados del siglo XX se desarrolló en Europa, así como en América, una serie de investigaciones multidisciplinarias que aúnan, entre sus fuentes teóricas, la Antropología cultural, varias ramas de la psicología (el Psicoanálisis, la Psicocrítica, la Reflexología), la etnología, la hermenéutica, la denominada ciencia de los símbolos, la mitología, la Historia de las religiones, entre otras. En Francia se le conoce bajo distintas denominaciones: Poética del imaginario, crítica simbólica, Mitocrítica o Mitoanálisis. Norteamérica, por su parte, la bautizó: "Myth Criticism." No obstante, la profesora y catedrática de Teoría de la literatura, Isabel Paraíso, considera la conformación de un amplio movimiento que, paralelo en ambos extremos del Atlántico, posee postulados teóricos comunes y muestra similar interés por el arquetipo, el mito y la fundamentación universal de la imaginación. De modo que frente a la devaluación iconoclasta que tiene por tradición el pensamiento occidental, el antropólogo y académico francés Gilbert Durand reivindica, mediante su obra *Estructuras antropológicas de lo imaginario* (1960), la importancia axiológica de la imagen simbólica, al refutar las posiciones asociacionistas, bergsonianas y sartrianas que considera la han minimizado confundiéndola ora con el doblete mnémico de la percepción ora con lo rememorado, o aniquilándola mediante una especie de nihilismo psicológico. Para Durand la mayoría de las teorías intelectualistas esterilizan las facultades de la imaginación al confundir el papel de la imagen mental con los signos del lenguaje, según los define el *Curso de Lingüística general* (1916) de Ferdinand de Saussure. La causa, insiste, se debe a un equívoco producto de la confusión en el mal empleo del vocabulario relativo a lo imaginario, el cual tiende a confundir términos como: alegoría, emblema, icono, imagen, mito, parábola, signo, símbolo, entre otros. Motivo por el cual en su obra, *La imaginación simbólica* (1964), establece

las diferencias correspondientes, partiendo de la doble posibilidad que tiene la conciencia al momento de representarse el mundo: la directa o cuando la cosa puede percibirse físicamente a través de la sensación; y la indirecta, cuando la cosa no puede materializarse por medio de los sentidos. Mas la diferencia entre ambos modos de pensamiento no es tan radical y sólo difiere en términos de gradación de la imagen; es decir, según el grado de fidelidad mimético-referencial o de inadecuación representativa, ya que el símbolo, a pesar de su lejanía respecto al significado conceptual, se mantiene dentro de los márgenes del signo, debido a su dimensión significante. Así pues, Durand incluye también en dicha nómina de signos complejos al emblema, el apólogo y la alegoría, y los distingue entre sí, al mismo tiempo que del propio símbolo. En términos teóricos, Durand distingue entre dos tipos de signos: los signos arbitrarios y los signos alegóricos. Dentro del primer grupo ubica al signo lingüístico, según lo define Saussure—nómina en la que deben incluirse también ciertos signos no verbales, como las señales de tránsito, los algoritmos, las siglas astrológicas, entre otros. De modo que la función de este tipo de signo siempre será indicativa, pues, significan una realidad ausente pero representable a través de un *analogon* (piénsese en el ejemplo que utiliza Sartre sobre la foto o la caricatura de "Pedro"). El segundo grupo estará formado por aquellos signos cuya función será representar lo abstracto o difícil de presentar ante la conciencia. Durand utiliza el ejemplo de la Justicia para explicar la gradación representativa que se produce entre la imagen del personaje justiciero (alegoría), los medios de los que éste se vale: la balanza, la espada (emblemas) y la narración de un suceso ejemplar (apólogo). Explica, además, que una alegoría facilita la traducción o explicación de una idea abstracta, pero que una vez ésta se logra concretar, aquélla se vuelve prescindible; o como bien ilustra Ricoeur mediante la escalera: al término del último escalón, ésta ya no hace falta. En cambio, ¿qué hacer cuando un significado resulta imposible de presentar de forma perceptible y sólo puede remitir al sentido de un

sentido? Se vuelve necesario establecer un tercer tipo de signos, y es justo ahí cuando entra en función la imaginación simbólica. Ante el simple signo incapaz de sobrepasar lo meramente referencial o indicativo y la noción traductora de abstracciones que la alegoría ejerce como instrumento didáctico, Durand propone al símbolo como representación de lo inefable; es decir, como la epifanía de un misterio. Y, parafraseando a Ricoeur, le adjudica tres dimensiones concretas: la cósmica, por su adherencia al mundo; la onírica, por su arraigo a la materia íntima de los sueños y la poética, por estar ligado al poema en cuanto discurso no referencial que expresa nuevos sentidos de ser en el mundo. De ahí el exceso de sentido que, según Durand, caracteriza el doble imperialismo del significante y del significado; es decir: su redundancia; pero que de acuerdo a Ricoeur implica la exégesis sin fin que testimonia el trabajo del concepto[28]. Lo cierto es que en ambos casos dicho poder de repetición no sólo revela la existencia de una doble polaridad de fuerzas antagónicas (teoría de la tensión, según Ricoeur) como base común o núcleo presente en todas las formas simbólicas, sino la posibilidad de esbozar una clasificación del universo simbólico.

Por tal motivo, me valgo tanto de los postulados teóricos presentes en *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, los de *La imaginación simbólica* (1964), así como los correspondientes a *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra* (1993), ya que me permitirán sintetizar, como parte de su metodología, algunas de las principales teorías que analizan el símbolo y su relación con el mito, al proponer la integración de toda la psiquis en una especie de "pluralismo coherente" (la expresión es una paráfrasis de Bachelard) o una "convergencia

[28] Ricoeur explica la expresión "el trabajo del concepto del siguiente modo: "Lejos de estar en estado de enemistad con el pensar conceptual, la innovación semántica más bien marca su emergencia. Es así que la teoría kantiana del 'esquematismo' de la 'síntesis figurada.' No es necesario renegar del concepto para acordar que el símbolo da lugar a una exégesis sin fin. Si ningún concepto agota la exigencia de 'pensar más' portada por el símbolo, esto sólo significa que ninguna categorización dada da cuenta de las potencialidades semánticas tenidas en suspenso en el símbolo, pero es únicamente el trabajo del concepto el que puede testimoniar este exceso de sentido (*Hermenéutica y acción* 29).

de las hermenéuticas" (por remitir al importante artículo de Ricoeur[29]). Esto implica que esta parte del análisis tenga como base la integración, explícita o implícitamente, de dos tipos de hermenéuticas opuestas, pero no excluyentes, según Durand, por su modo de conceptualizar lo imaginario: las reductivas (el psicoanálisis de Freud, la etnología estructuralista de Lévi Strauss y el funcionalismo de G. Dumézil) y las instaurativas[30] (la arquetipología de Jung, la poética fenomenológica de Gastón Bachelard, la simbólica de Ricoeur, la cosmología, la psicología y las teofanías poéticas). Se trata, en palabras de Durand, de aplicar una especie de "psicoanálisis objetivo" a lo imaginario mismo, con el fin de extraerle todos los prejuicios de valor cultural que la mayoría de los pensadores han heredado a nivel del inconsciente y como parte de esa triple iconoclastia que, según el mitocrítico, distingue a Occidente desde hace más de diez siglos, ya que suele contraponer, en lo que respecta al conocimiento simbólico: el dogma y el clericalismo a la trascendencia de la presencia epifánica; los pragmatismos del concepto y el percepto, al pensamiento indirecto; y la razón científica que tiene como base la explicación semiológica del positivismo, a la imaginación simbólica. Por tal razón, los pasos a seguir no descartan (pero le restringen exclusividad) a los métodos puramente reductivos que sólo apuntan a la capa semiológica del símbolo. La intención es identificar cualquier tendencia de privilegio racionalista que sobreestime la ciencia con relación al mito, para intentar descubrir aquellos puntos en que ciencia y poesía puedan complementarse, como parte de su mutuo dinamismo contradictorio, hacia un mismo fin: mejorar la existencia humana. Eso sí, evita ceder ante cierto optimismo jungiano, de carácter paradójico, que insiste sólo en ver en el

---

[29] La alusión es al ensayo "El conflicto de las hermenéuticas" (1969).

[30] Los términos "reductivas" e "instaurativas" remiten al hecho de que, existen dos tipos de hermenéuticas: "las que *reducen* el símbolo a mero epifenómeno, efecto, superestructura, síntoma, y aquellas que, por el contrario, *amplifican* el símbolo, se dejan llevar por su fuerza de integración para llegar a una especie de sobreconsciente vivido. (*La imaginación*… 118)

símbolo una síntesis de individuación mental, excluyendo así el agudo simbolismo de las enfermedades mentales.

5.2.1: Convergencias II: De la mitocrítica de Durand a la hermenéutica de Ricoeur y la pragmática del texto

La definición que Gilbert Durand establece sobre el mito es amplia, pero no excluye su concepción como relato religioso o popular, como la leyenda, el cuento -incluso- el relato novelesco. Su mayor interés, en todo caso, es dejar clara la relación entre mito y semantismo para legitimar, por otro lado, la relación entre la arquetipología y la mitología que propone, es decir, "una mitología inspirada en el semantismo arquetípico" (*Las estructuras antropológicas*…, 365) Por eso cuestiona la intención de Lévi-Strauss de incorporar el mito a un lenguaje y sus símbolos a una fonética, para enseguida señalar:

> Lo que importa en el mito no es exclusivamente el hilo del relato, sino también el sentido simbólico de los términos. Porque si el mito, al ser discurso, reintegra cierta "linealidad del significante," este significante subsiste en cuanto símbolo, no en cuanto signo lingüístico "arbitrario". [...] Y si el mito es lenguaje por todo el aspecto diacrónico del relato, no deja de "despegarse del fundamento lingüístico que fue su punto de partida". (Ibid. 365)

De manera que su señalamiento no contradice a Ricoeur, pues la torsión metafórica que se produce a nivel del enunciado metafórico es precisamente eso, el punto de partida en que se despliega la innovación semántica como parte de la interacción de campos semánticos. Más aún lo reitera, sobre todo cuando un poco después explica, citando a J. Soustelle, el procedimiento por el cual las significaciones se diseminan hacia todas partes y que la teoría de Ricoeur denomina "resonancia":

> Porque el mito jamás es una notación que se traduce o se descifra; es presencia semántica y, formado de símbolos, contiene comprensivamente su

> propio sentido. Soustelle, para expresar este *espesor semántico* del mito que desborda por todas partes la linealidad del significante, utiliza la metáfora del eco, o del palacio de los espejos, en la que cada palabra remite en todo sentido a significaciones acumulativas." (Ibid. 366)

Y llegado a este punto procede a puntualizar cuáles son los factores de análisis que se habrán de aplicar al mito, para considerar que son dos (y en esto sigue a Lévis-Strauss), pero con un importante elemento adicional. En primer lugar, plantea necesario el análisis diacrónico correspondiente al cómo se desarrolla el discurso del relato. En segundo lugar, el sincrónico, pero en una doble dimensión: la referente al interior del mito que pone el énfasis en las secuencias y los grupos de relaciones que se repiten (los mitemas, por ejemplo), así como otra de carácter comparativo con otros mitos que presenten alguna semejanza o paralelismo. Pero inmediatamente añade, como elemento adicional, el análisis de los símbolos isomórficos y arquetípicos porque, según él: "es el único que puede dar la clave semántica del mito" (369). Para Durand, la repetición en términos generales, pero así como también en lo que respecta particularmente a los símbolos isomórficos, más que tener la función que le adjudica Lévis-Strauss de explicitar la estructura del mito, debe combinar dicha forma redundante:

> [...] con ayuda de una estructura o de un grupo de ellas, y son las estructuras del *Régimen Nocturno* con el redoblamiento de los símbolos y la repetición de las secuencias con fines acrónicos quienes dan cuenta de la redundancia mítica, que es de la misma esencia que la repetición rítmica de la música; pero esta vez no se trata para nosotros de una ilustración metafórica de ese poder que tiene el mito de "despegar" del discurso introduciendo en éste la rítmica del refrán. El mito tiene la misma estructura que la música. La comprensión cualitativa del sentido del mito, tal como la deslindaron Eliade o Griaule, de cuenta, en última instancia, de la *forma* "hojaldrada" del mito. [...] Más que narrar, como lo hace la historia, el papel del mito parece ser repetir, como lo hace la música. [...] Ocurre que el sincronismo del mito es algo más que un simple refrán; es música, pero a la que se añade un sentido verbal; en el fondo, es un encantamiento, un hacerse cargo del vulgar sentido verbal por el ritmo musical y, a través de él, una capacidad mágica de "cambiar" el mundo. (Ibid 369-70)

Por lo que tal relación entre el relato mítico o "alineamiento diacrónico de acontecimientos simbólicos en el tiempo" (ibid 364) y los elementos semánticos queda establecida, pero requiere que se especifique un poco el cómo funciona el marco teórico de la arquetipología a la que Durand alude. Corresponde decir, pues, a modo de síntesis, que la imagen se rige a partir de dos regímenes o conjuntos de imágenes antagónicas[31]que se obtienen de dos dominantes posturales diferentes[32]: el "régimen diurno, que resulta de la postura corporal erguida, y el "régimen nocturno," que se origina de los gestos nutricionales y sexuales.

El *régimen diurno* enaltece la vida como esfuerzo humano hacia valores trascendentales, justiprecia la lucha en pos de ideales heroicos, la razón o luz del raciocinio como antítesis del irracional paso del tiempo y el oscuro devenir de la muerte. El *régimen nocturno*, por su parte, instiga a revalorizar el carácter pasivo de la contemplación, la captación sensorial de lo tenue que remite a los matices del claroscuro, la protección cerrada y la intimidad, hasta revertir eufemísticamente el terror hacia la muerte y su correlato temporal por la perseverancia rítmica del ciclo y el progreso. Bajo el *régimen diurno* se despliegan los mitos contrapuestos a la "Caída," como estandartes simbólicos de la cúspide y luminosidad. En torno al *régimen nocturno* se aúnan los mitos y los símbolos del descenso a las profundidades, que revalorizan lo femenino, lo íntimo y lo nocturno.

---

[31] Según Durand, antagónica es también la necesidad de una metodología de interpretación doble que integre toda la psiquis en una misma, pero múltiple, actividad hermenéutica.

[32] Durand comprende la necesidad de hallar para su metodología un punto de arranque entre tales esquemas psicológicos y el entramado cultural, pero que se pueda justificar, independientemente del carácter ineludible del discurso, como una especie de hilo cohesor para el desarrollo de su teoría. Consideró, entonces, como ventaja metodológica, proceder de lo psicológico a lo cultural mediante una serie de metáforas axiomáticas o motoras cuya fuerza, y no meramente su aspecto formal (en esto sigue a Bachelard), le confieren el carácter cinemático que le permitirá establecer un punto de partida para la clasificación de los símbolos. Y procede, tomando como préstamo de la reflexología de Bechterev la noción de "gestos dominantes" o "dominantes reflejas" y propone tres: "dominante postural", "dominante digestiva" y "dominante copulativa."

Por su parte, en torno a ambos regímenes y en consonancia también con las dominantes posturales, puede verificarse la existencia de ciertos "protocolos normativos de las representaciones imaginarias, bien definidos y relativamente estables" (*L E. imaginarias*… 65) que Durand denomina metafóricamente como "estructuras", debido a su dinámico carácter sintomático o motivador. En total son tres: la estructura esquizomorfa o heroica (que corresponde al régimen diurno), la estructura mística o antifrásica y la estructura sintética[33]o dramática (que competen al régimen nocturno). Ahora bien, el hecho de que el término "estructura" remita a "forma" no implica que su cualidad sea precisamente el estatismo ni tenga como función la de fijar el símbolo, sino que implica "cierto dinamismo transformador" (Ibid 65) que radica en su carácter "transformable, que representa el papel de protocolo motivador para toda una agrupación de imágenes". (ibid 66) Y, si bien coincide por un lado con las posturas dominantes, además de ser capaz de reagruparse en la que vendría a ser una estructura más general -es decir- el régimen, su existencia es también verificable a raíz del efecto reduplicador que ejercen sobre ellas los esquemas verbales.

Dentro de ese marco es que se puede deducir una teoría general en la que lo imaginario se revela como un factor de equilibración o restaurador de equilibrio,[34]mediante el método de convergencia que, según Durand, consiste en identificar constelaciones de imágenes[35] a raíz de cierto isomorfismo estructural[36] basado en la semejanza terminológica de diversos ámbitos de

---

[33] Durand sugiere que es preferible llamarla "diseminatoria."

[34] Como parte de los beneficios del pensamiento simbólico, Durand señala cuatro sectores que se restablecen o erigen: el equilibrio vital, el equilibrio psicosocial, el equilibrio antropológico y el equilibrio del universo (o teofanía).

[35] Mediante el método de convergencia se localizan conjuntos, grupos o enjambres (Durand utiliza el término metafórico "constelaciones" y Ricoeur habla de funcionamiento en cadena o en conjunto de las metáforas) de imágenes.

[36] El isomorfismo no está asociado con todas las propiedades y relaciones de los objetos contrapuestos, sino tan sólo con algunas de ellas, fijadas en el acto cognoscitivo; estos objetos pueden diferenciarse en lo que concierne a otras relaciones y propiedades suyas.

pensamiento. Motivo por el cual define la convergencia como una homología[37] para diferenciarla de la analogía y lo ilustra mediante la siguiente explicación: "La analogía es del tipo: *A* es a *B* lo que *C* es a *D*, mientras que la convergencia sería más bien del tipo: *A* es a *B* lo que *A'* es a *B'*. (38)" De ahí que la semántica de la convergencia tenga como base la "materialidad de elementos semejantes" y descarte la sintaxis implícita en la fórmula analógica. Esto es, precisamente, lo que favorece en el análisis textual la posibilidad de identificar diversas constelaciones de imágenes metafóricas, simbólicas o arquetípicas (sustantivas y adjetivas), cuyo isomorfismo viabilice la clasificación en alguno de los tres grandes grupos de esquemas verbales que Durand describe.

Los esquemas verbales comprenden uno de los tres niveles que conforman el aparato simbólico y son considerados como: "el capital referencial de todos los gestos posibles de la especie *Homo sapiens*", (*De la mitocrítica*… 19) ya que su función consiste en servir de puente "entre los gestos inconscientes de la sensoriomotricidad, las dominantes reflejas y las representaciones.", debido a que "forman el esqueleto dinámico, el boceto funcional de la imaginación". (*Las Estructuras antropológicas*… 62) Es así cómo un gesto adquiere su noción diferencial por medio del proceso de esquematización (proceso equivalente al de la teoría de los modelos de Ricoeur) que -a su vez- y como parte de un trayecto bidireccional entre el

[37] En términos biológicos, la homología consiste en una similitud de estructura que, sin embargo, presenta cierta diversidad de funciones. La analogía, por su parte, consiste en una diferencia estructural entre dos objetos que pueden desempeñar funciones semejantes. Durand ofrece una definición de homología y luego utiliza una metáfora musical para diferenciarla frente a la analogía, en lo que respecta a la función de la primera en el método de convergencia que propone como parte de su metodología: "Más que funcional, la homología es equivalencia morfológica, o mejor dicho, estructural. Si se quiere una metáfora para entender esta diferencia, diremos que la analogía puede compararse con el arte musical de la fuga, mientras que la convergencia debe ser comparada con el de la variación temática" (*Las estructuras antropológicas*… 46).

entorno natural y el social o "trayecto antropológico,[38]" terminará por sustantivarse en arquetipo, según la conocida definición de Jung.

Tales esquemas son de índole verbal, pero dado que su función sirve de puente entre el gesto, el funcionamiento en conjunto de las constelaciones metafóricas y la sustantivación arquetípica, Durand les atribuye, de forma lúdica, cierto paralelismo que concuerda con la nomenclatura cuaternaria del juego del Tarot y -de algún modo también- sirve para ilustrar el proceso infinito en sí de la diseminación (o resonancia, según Ricoeur). De ahí el que la clasificación corresponda al siguiente orden: aquellos que por un lado expresan antítesis, es decir, los diairéticos (separar/mezclar) y los verticalizantes (subir/caerse), que son simbolizados por los arquetipos del *cetro* y de la *espada*; aquellos que, por el otro, remiten simbólicamente a los esquemas del descenso y de la interiorización, y que son consignados por la *copa*, entre otros componentes simbólicos. Y, finalmente, los esquemas rítmicos que, con sus rasgos cíclicos y progresistas, son representados por la *rueda* denaria o duodenaria y la *vara* retoñada del árbol. Así pues, en la prolongación de dicha tripartición de esquemas a través de la constelación de imágenes y mediante el "alineamiento diacrónico de acontecimientos simbólicos en el tiempo" es posible identificar el mito.

5.2.2: Los símbolos cíclicos

Esta constelación de símbolos se fundamenta en su intento por dominar el tiempo, tanto el tiempo cíclico como el progresivo del devenir. Al igual que con los símbolos correspondientes a las estructuras esquizomorfa (la espada y el cetro) y mística (la copa) de los

---

[38] Durand define el "trayecto antropológico" como: "el incesante intercambio que existe en el nivel de lo imaginario entre las pulsiones subjetivas y asimiladoras y las intimaciones objetivas que emanan del medio cósmico y social" (Ibid 43).

regímenes diurnos y nocturnos, respectivamente, estos también son representados mediante dos figuras del Tarot: el denario y el bastón. El primer conjunto conglomera arquetipos y símbolos que giran y se polarizan en pos del retorno, motivados por el esquema rítmico del ciclo. Predominan, pues, las imágenes cíclicas: la luna y sus fases, las divinidades lunares, el drama agrolunar cuyo argumento consiste en el sacrificio y resurrección del hijo y amante de alguna diosa lunar; el ritual de los sacrificios, el caracol, la cigarra, la serpiente, el hilo, el tejido, la rueca, la rueda y la cruz; así como las concernientes a divisiones circulares, entre las que figuran aquellas correspondientes a la aritmología (Durand las enumera en el siguiente orden: denaria, duodenaria, ternaria o cuaternaria del círculo). El segundo, que según Durand, "es una reducción simbólica del árbol que brota, del árbol de Jesé, promesa dramática del tiempo" (*Estructuras antropológicas*... 292), aúna arquetipos y símbolos de carácter mesiánico: el fuego-llama, el árbol viga o columna, el árbol cósmico, el germen; así como también mitos históricos en los que fulgura cierta certidumbre progresista o de triunfo frente a las peripecias dramáticas del tiempo. Pero ambos se caracterizan por conformar historias o relatos que suelen denominarse mitos, ya que según Durand:

> Todos los símbolos de la medida y del dominio del tiempo tenderán a progresar según el hilo del tiempo, a ser míticos, y estos mitos serán casi siempre mitos sintéticos, que tienden a reconciliar la antinomia que implica el tiempo: el terror ante el tiempo que huye, la angustia ante la ausencia, y la esperanza en la realización del tiempo, la confianza en una victoria sobre el tiempo. (Ibid 268)

Precisamente, por el hecho de poner en juego el valor positivo y negativo de ciertas imágenes, Durand asegura que estos mitos siempre habrán de considerarse como dramáticos, pues, motivados por los esquemas cíclicos y progresistas, manifiestan tanto fases trágicas como triunfantes. Piénsese, por ejemplo, en el aspecto repetitivo y circular de las estaciones del año y el propio año en sí que, en conjunto con sinnúmero de rituales, reivindica la posibilidad de

volver a empezar en una especie de acto cosmogónico o abolición del carácter lineal y fatal del destino.

5.2.3: Las estructuras sintéticas del imaginario

Durand las denominó sintéticas, por su capacidad de integrar todas las intenciones del imaginario, pero, precisamente, para alejarse de la noción de "dialéctica totalizadora," expresa que si tuviera que renombrarlas, se inclinaría entre "estructuras diacrónicas" (siguiendo a Lévi-Strauss o "estructuras "diseminatorias" (al modo Derrida), porque "se trata a la vez de estructuras que integran el tiempo -y por ende el tempo del relato- y de estructuras que señalan una 'multiplicidad irreductible y generativa" (*De la mitocrítica*… 30). Razón por la cual las describe, en términos generales, de la siguiente manera: "las estructuras sintéticas eliminan todo impacto, toda rebelión ante la imagen, aun nefasta y terrorífica, pero que, por el contrario, armonizan las contradicciones más flagrantes en un todo coherente" (*Las estructuras antropológicas*... 355) y las enumera en cuatro categorías. La primera, "estructura de armonización," tiene por reflejo dominante la gesticulación erótica y sus imágenes se organizan en universos, entre los que predomina el musical, porque se apoyan en la rítmica cosmológica de la astrobiología. En segundo lugar está la "estructura dialéctica" cuya tendencia consiste en armonizar, a nivel cósmico, distintos elementos contrarios, por lo que contribuye a la configuración del drama a partir del modelo pasional y amoroso del hijo mítico. La "estructura histórica" -tercera de las cuatro- no asume la predisposición de anular el tiempo retardándolo, sino todo lo contrario, pues lo utiliza de forma consciente para describir de forma enérgica una situación a tal grado de presentificarla escénicamente con el propósito de restar el sentido de fatalidad al devenir. Finalmente, la cuarta estructura es instaurada por el "estilo revolucionario de la historia" y se denomina "estructura progresista," porque a partir del

"complejo de Jesé" idealiza el final de la historia, mediante su aceleración basada en una previsualización mesiánica. De manera que, consideradas en conjunto, todas las estructuras antes enumeradas y descritas representan, de algún modo, un esfuerzo por dominar, manipular o retardar los terribles efectos del tiempo. Hecho que conduce a ensayar una definición -un tanto más compleja- del mito, según Durand:

> ...en el *Régimen Nocturno* y especialmente sus estructuras sintéticas, las imágenes arquetípicas o simbólicas ya no se bastan a sí mismas en su dinamismo intrínseco, sino que, a través de un dinamismo extrínseco, se relacionan unas con otras en forma de relato. Es este relato -recorrido por los estilos de la historia y las estructuras dramáticas- lo que llamamos mito (*Estructuras antropológicas*... 364).

5.3: Otras convergencias

De modo similar, y como parte del Myth Criticism, me servirán algunas de las ideas estipuladas por Northrop Frye, tales como su visión de la literatura como un "orden ideal" y la concepción de que ésta es también un desplazamiento del mito y un producto suyo, puesto que, según éste, los mitos son categorías fundadoras de toda obra literaria, cuyos principios estructurales derivan de la crítica arquetípica y anagógica. Más adelante, señala también que dichos principios estructurales de la literatura guardan estrecha relación con la mitología y la religión, por lo que propone a la Biblia y la mitología clásica como gramáticas de arquetipos. Sus ensayos "Crítica ética: Teoría de los símbolos" y "Crítica arquetípica: Teoría de los mitos", que forman parte de su libro *Anatomy of Criticism, Four Essays* (1957), serán muy útiles al respecto.

Con *El nacimiento de la tragedia* de Friedrich Nietzsche, me propongo otro acercamiento al dinamismo equilibrador que es lo imaginario, mediante esa doble dimensión artística de lo

apolíneo y lo dionisiaco, cuya armonía del arco y de la lira incita la intuición simbólica del mito trágico, según Nietzsche, pues "habla en símbolos acerca del conocimiento dionisíaco". Y con ello, también, a la figura de Charías "El loco" como encarnación del artista trágico en su rol de cantor de coplas o trovador. En ese sentido la obra de Massimo Cacciari: *El dios que baila* (2000), me servirá para demostrar que dicha *poiesis* no sólo es trágica en lo que respecta a la figura de su hacedor, sino por el carácter no mimético de su modo de producción, ya que devela un antiguo conflicto que la contrapone a la filosofía, y la religa al *mythos*, así como a la tragedia, en la medida en que no puede ser sometida al logos.

Finalmente, para un acercamiento aún más detallado de lo trágico como categoría filosófica y estética, me son útiles los cinco postulados que Albyn Lesky concibe como necesarios para la aparición del efecto trágico en (*La tragedia griega*, 2001). Igualmente necesarios, son las aportaciones de Miguel de Unamuno y su texto *Del sentimiento trágico de la vida* (1913), Ludwig Schajowicz y sus obras *El mundo trágico de los griegos y de Shakespeare* (1990) y *Mito y existencia* (1962), entre otros.

CAPÍTULO II

"A LA PAR HOMBRE Y CENTELLA:"[39]
VIDA Y OBRA, ESE JUEGO DE DISTANCIAS

1. INTRODUCCIÓN

El objetivo de este capítulo consiste en ofrecer un cuadro lo suficientemente amplio de la biografía y de la polifacética obra artística de Edwin Reyes, con el propósito de iluminar ciertos aspectos de su quehacer poético -precisamente- a la luz de su desempeño interdisciplinario. Cabe destacar de entrada la intrínseca relación que subyace entre la vida y la obra de este escritor (ensayista, narrador y poeta), cineasta, actor, gestor cultural, periodista, compositor de música popular y de ópera, pues la distancia que media entre una y otra pareciera, en ocasiones, tornarse borrosa o confusa, si se intenta demarcar una frontera fija entre ambas. Esto, obviamente, no es un rasgo exclusivo de la obra de Reyes, pero sí posee ciertos elementos distintivos que, cuando menos, resultan claves para sustentar la base teórica del principal aspecto que para este trabajo de investigación interesa: el mito trágico de Charías "el Loco".

[39] Verso del poema "Poética" del poemario *El arpa imaginaria* de Edwin Reyes.

2. CRÓNICA DE UN DESARRAIGO: BIOGRAFÍA A RETAZOS

Redactar un capítulo de tesis sobre los datos biográficos y la obra de un autor no debiera ser tan arduo en lo que respecta a su carácter recopilatorio y documental si se compara con aquellos otros en que se requiere un mayor esfuerzo o procedimiento analítico. Sin embargo, el caso de Reyes es un tanto complejo por varias razones. En primer lugar, su biografía oficial, a casi veinte años de su muerte, está todavía hoy inconclusa. Sus datos bio bibliográficos no rebasan los 240 caracteres en el mensaje de contraportada de su último libro, la viñeta de alguna antología en la que figura incluido o el reglón que le dedicó Josefina Rivera de Álvarez en su conocido *Diccionario de la Literatura Puertorriqueña*. Corresponde, pues, a partir del material de referencia disponible: un testimonio a dos voces, una celebración de su vida, un retrato borroso, algunas memorias, un documental, una carta póstuma, varias entrevistas, dos editoriales en forma de homenaje de la sección cultural "En Rojo," una remembranza, algunas dedicatorias, una elegía pequeña, entre otros, construir una biografía a retazos que ofrezca una visión lo suficientemente amplia y clara sobre su vida, su obra artística y la forma en que ambas se interrelacionan. Es precisamente dicha interrelación la que requiere una matización para nada fortuita, porque lejos de cualquier capricho teórico o complicación retórica innecesaria, servirá para sentar las bases de análisis y conclusiones de los capítulos posteriores. Y esto es importante, ya que pocas veces resulta tan necesario o útil despejar las líneas que demarcan la vida y la obra de un autor para profundizar en un problema estético que, dada la naturaleza convencional del género que aquí se trabaja, es decir: la poesía o, en el mejor de los términos: la lírica, requiere se conteste aquella pregunta que Nietzsche se hiciera: " cómo es posible el 'lírico' como artista: él, que, según la experiencia de todos los tiempos, siempre dice 'yo' y tararea en presencia nuestra la entera gama cromática de sus pasiones y

apetitos (*El nacimiento de la tragedia* 64). Aunque en el caso específico de la obra artística de Edwin Reyes, contestar también: cómo se explica la unión o identidad entre el lírico y el músico (Ibid.).

2.1: Infancia y juventud primera

Edwin Reyes Berríos nació entre el dos y el tres de julio de 1944 en el barrio Pozas de Ciales, Puerto Rico, asistido por Doña Quena, la comadrona del barrio. Sus padres fueron Emilio Reyes y Cristina Berríos. Fue el hijo menor de cuatro hermanos: Miriam, Héctor y Anabel (ésta última le llevaba diez años de diferencia). Los primeros 16 años de su niñez transcurrieron en el barrio Pozas, cuando no existía carretera y una brigada del gobierno abría paso al estruendoso son de la dinamita. Eran los años de la segunda mitad de la década de los '40 y, con el auge migratorio hacia los pueblos de la costa y hacia los Estados Unidos que tuvo como consecuencia la industrialización y la "Operación Manos a la Obra," Reyes fue testigo directo de la decadencia en el trabajo agrícola y la desolación del mundo campesino en el que crecía. Así lo expresó en la entrevista titulada "Edwin Reyes, un testimonio" que le hiciera el profesor y también poeta Eugenio García Cuevas, y en la cual estableció que se consideraba producto de ese quebrantamiento doloroso en que vio a su padre llorar, mientras miraba la finca perdida y exclamaba: "¡Esto está destruido!" (76). Importantes narradores de la denominada *Generación del 45* tales como René Marqués, José Luis González y Edwin Figueroa, por sólo mencionar tres de los más conocidos, dieron testimonio literario de dicho momento histórico: la gente del centro de la isla comenzó a ver la agricultura, no como una industria,

sino como un castigo, ya que los salarios industriales eran mucho más remunerados que los agrícolas.[40]

Tal situación llegó hasta el punto de que, según Reyes, sus hermanos y primos no fueron la excepción, por lo que su entorno familiar más cercano estuvo marcado por la separación y la ausencia: "la poca gente que conocía del vecindario se iba. Me crié leyendo y jugando en el campo, con la naturaleza. No me habitué a la interacción humana, a socializar" (Carrero 29). Hecho que más tarde, cuando se trasladó a estudiar al pueblo, incrementó el contraste al enfrentarse con el rechazo de los niños del pueblo hacia los del campo: "[...] cuando fui a la escuela, a esa escuelita rural, empezó mi guerra -por decirlo así- mi guerra con el mundo, porque había salido de ese campo remoto donde ni siquiera había carretera ni luz eléctrica y me pongo en contacto con otro mundo" (ibid.).

Antes fue su madre quien le enseñó a leer y a escribir, quien le ilustró cómo dirigir el rosario y quien le descubrió la poesía: "[...] yo no sé qué pasó primero, supongo que el rosario, naturalmente, sí, el rosario, pero para esa misma época empecé a descubrir también la magia de la poesía, la magia del verso" (Carrero 30). No obstante, además de las coplas de su tío abuelo Zacarías Berríos que de niño le cantaba su madre, su primer contacto con la poesía fueron dos poemas en clave modernista: la "Rosa niña" y "Los Motivos del lobo," ambos del poeta nicaragüense Rubén Darío.[41] En lo que respecta a la música, expresó en una entrevista: "[...] mi hermana me regaló un pequeño tocadiscos y ahí yo escuchaba todo tipo de música: a Gardel, a Caruso y a Felipe Rodríguez; me quise meter a músico y empecé estudiando en la

---

[40] Para un panorama detallado, con relación a la crisis de la depresión y el nuevo orden industrial, ver a Fernando Picó en su libro *Historia general de Puerto Rico*, páginas 246- 269.

[41] Se trata de dos poemas que habrán de ser determinantes en el desarrollo de su poesía. En ambos fulgura un primer contacto no sólo con el tema de la violencia, sino con el de lo sagrado. La "Rosa niña", por ejemplo, lo inicia en el tema de la gracia y la epifanía; "Los motivos del lobo," por su parte, lo emparenta con el carácter franciscano de ciertos poemas de Francisco Matos Paoli.

banda municipal del pueblo y toqué saxofón pésimamente mal tocado, tomé clases con don Paco" (García 76). El caso es que tanto su afición por la escritura como por la música comenzó desde muy temprana edad, al punto que a la edad de 9 años, relata Reyes, desplegaba sus poemas en las paredes del salón de clases, gesto que también causó extrañeza entre los demás y no impidió el que se sintiera visto como un "objeto raro" o "como un extraño" (García 76). Y aunque su maestra de quinto grado, Lucy Vázquez, lo estimuló a seguir escribiendo, ello no impidió que, en algún momento pensara dejar de escribir: "por temor a que le pusieran el mote de loco, porque entre la gente que él se movía existía la idea de que el oficio de poeta era oficio de locos" (Rosado 22). De modo que su familia, temerosa de que se repitiera la misma historia de su tío abuelo Charías, influyó también: "[...] en casa se miraba con cierto recelo eso de escribir. Existía el recuerdo de Charías, el primer poeta de la familia, un tío abuelo mío que vivió loco toda la vida y que hacía canciones y tocaba el arpa imaginaria, ese instrumento invisible que él interpretaba en su locura" (Alegre 118). No obstante, existía otro estigma social del cual también tuvo que tomar distancia: "[..] el machismo, el ambiente y todo esto que catalogan a los poetas como tipos raros, me hizo alejarme un poco de todo eso" (García 76). Ya que en el contexto anterior, el adjetivo "raro" sugiere: "desviado del rol adjudicado por el estereotipo social masculino;" por consiguiente: "poco varonil," "con tendencia hacia lo femenino, es decir, afeminado" en una sociedad de estricto orden patriarcal. Situación que, como bien indica en más de una entrevista, lo expuso también al acoso físico y psicológico que para entonces era visto como parte de un proceso de sobrevivencia que debían sobrellevar de modo personal algunos jóvenes para reivindicar su derecho a ser aceptados por la mayoría, su derecho a pertenecer. De ahí, según deja entrevisto, que el clima de acecho y persecución se agudice cuando cursaba la escuela superior y recibió la visita de la poeta y periodista Carmen Alicia Cadilla, quien lo entrevistó y le publicó también su primer poema en un periódico del

Departamento de Instrucción Pública llamado: "Escuela." Un poema que con la luz de la distancia en el tiempo y la experiencia el poeta tacha de "romanticón", pues fue motivo de su primer enamoramiento, pero cuya exposición de algún modo agravó la situación que para entonces sufría.

Reyes no completó su escuela superior en Ciales, sino en la Gabriela Mistral de Puerto Nuevo. Se trasladó a vivir al área metropolitana gracias a una prima suya, Ilia Rosalía, que vivía en Miramar y a quien solía visitar cada verano: "[...]yo era el jibarito que visitaba a los primos acomodados en la losa, pero allí, en aquella casona fantástica, tuve acceso a los mejores libros que podrá haber tenido niño alguno en el planeta. El jibarito que cosía tabaco y escogía café en Ciales, se alimentó de libros en Miramar" (Vicens 82). Al mismo tiempo, comenzó a practicar boxeo y tiro al blanco porque se burlaban de su "jibarismo" y llevaban a cabo abusos contra su persona. Fue cuestión de un año para que lo nombraran "senior patrol leader" de la tropa 66 de la iglesia Guadalupe de Puerto Nuevo y para que organizara y llevara a cabo competencias de tiro al blanco con rifles de gas, así como carteleras de boxeo. Fue, además, pitcher de un equipo de béisbol superior (García 76). Es decir, recurrió a diversos mecanismos como forma de refugio y autodefensa, que le permitieron forjarse una personalidad para sobrevivir ante la presión social del momento. Él mismo reconoce que se trataba de un disfraz necesario en su intento por reclamar un lugar que le diera sentido de pertenencia: "poco a poco fui ganándome el respeto de mis pares, al punto que me eligieron Presidente de la Clase graduanda. Hice barbaridades. Me gané el diploma de malo. Total, nada, era un pobre bobo. Yo era al revés a como dicen: un bobo disfrazado de lobo" (Carrero 30).

2.2: Los años de Guajana

Éramos tipos apasionados de la utopía, creíamos en eso.

—E. Reyes

Se sumarán luego los años en que ingresa a la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, y nuevamente experimenta el choque de clases y la inadaptación social: "terminé el primer año con honores y después me descarrilé por completo […] Tuve buenas experiencias… estudié con Jorge Guillén, Pablo García Díaz, un viejo cascarrabias con quien casi nadie quería tomar clases, pero a mí me fascinaba" (Alegre 118). Fue por esos años que un amigo suyo, Gamaliel Pérez, lo llevó a conocer a un grupo de jóvenes que se reunía y cuyo interés en común hacia la política y la poesía los llevó a cofundar una "revista de juventud literaria,"[42] como medio de difusión de sus ideas y trabajos artísticos. El espacio de la revista, cuyo nombre, según Luis Rafael Sánchez en su ensayo "Guajana y la pasión sin pausas", "halla la inspiración y la bandera en la flor de la caña", sirvió de puntal o soporte alrededor del cual se hermanaron los ideales, las sensibilidades y las visiones de clase de un variopinto grupo de estudiantes de diferentes partes de la Isla que tuvieron a su haber el coincidir entre los pasillos de la facultad de Humanidades[43]. La nómina de sus cofundadores e integrantes se ha mantenido bastante invariable a través de la larga jornada de existencia no sólo de la revista, sino del colectivo. Desde el inicio, la dirección estuvo a cargo del poeta Vicente Rodríguez

[42] Según Marcos Reyes Dávila es cierto que en el transcurso del desarrollo de la revista se evidenció la preferencia y la exclusividad por el género de la poesía, aunque durante la primera época de su existencia ésta se definió como de "juventud literaria." Más aún, antes de que se concretara el proyecto editorial de la revista, el grupo se denominaba: "Asociación de jóvenes Escritores Puertorriqueños."

[43] De este grupo de jóvenes escritores surge en septiembre de 1962 la revista literaria de nombre homólogo: Guajana. Entre sus miembros fundadores se encuentran, bajo la dirección de Vicente Rodríguez Nietzsche: José Manuel Torres Santiago, Julio César López y Juan Sáez Burgos, entre otros.

Nietzsche. La junta editora, por su parte, estuvo integrada por Edgardo López Ferrer y el propio Rodríguez Nietzsche, para el primer número; ya para el segundo, se incorporaron José Manuel Torres Santiago y Andrés Castro Ríos, pero no así López Ferrer. En lo que respecta al complejo proceso inicial de conformación de la Junta editora, explica Marcos Reyes Dávila en el estudio crítico que sirve de prólogo a la antología *Hasta el final del juego: treinta años de poesía*:

> Permanece Juan E. Mestas, y se incorpora además Luis H. Andino. Esta junta permanecerá inalterada en el número siguiente, pero en el cuarto se incorpora Juan Sáez Burgos y desaparece Mestas hasta el sexto número - Guajana, Segunda Época, núm. 1, el número en el cual Guajana toma el giro que habrá de caracterizarla por siempre- en que reaparece y desaparece Sáez y Andino. (XXI)

A partir de entonces, la junta estuvo constituida por Rodríguez Nietzsche, Torres Santiago y Castro Ríos. Por lo que resulta interesante, pues, la dinámica de apariciones, desapariciones y reapariciones que menciona Reyes Dávila, porque ofrece una visión del carácter enrevesado que suele distinguir cualquier intento de colectivo. ¿Qué cantidad de colaboración, participación o esfuerzo en común se requiere para establecer los criterios que determinen los miembros de una promoción literaria? El caso de Ángelamaría Dávila, quien colaboró en el primer número, pero no aparece antologada en *Hasta el final del Fuego*, más sí en *Flor de lumbre*, es un ejemplo singular. Nombres como el de Juan Mestas y Luis H. Andino que se mencionan, pero nunca han sido incluidos oficialmente ni como parte del grupo ni de alguna de las antologías más importantes, suscitan también interrogantes. Todo lo contrario sucede con el poeta Carlos Noriega, quien, junto a Reynaldo Marcos Padua, se sumó al grupo, aunque este último no se auto incluya en la antología de la que tuvo a su haber la selección y las notas: *Flor de Lumbre*. Tal parece, que una aclaración o justificación hacía falta, ya que la ofrece el propio Padua en la "Nota explicativa" que antecede la selección correspondiente a los cuarenta años de quehacer literario: "aclaramos que la revista *Guajana* publicó obra poética de autores que

no pertenecieron formalmente al grupo" (XXIV), para referirse a quienes publicaban en las revistas que surgieron en la década posterior y demarcan, por decirlo de algún modo, el "cisma generacional" del momento. Entonces añade inmediatamente:

> El Grupo Guajana está fundamentado, no sólo en coincidencias generacionales, sino además, en afinidades afectivas, políticas e ideológicas, sobre todo en un compromiso patriótico y cultural que trasciende la individualidad y el anhelo de glorias particulares. [...] Es importante destacar que al Grupo Guajana se unen y se desunen (para diferentes empresas literarias, pictóricas literarias, de recitales, etc.), otros poetas, incluso de otras promociones, como: Pedro Santaliz, Vanessa Droz, Etnairis Rivera, Marcos Reyes Dávila, Ricardo Cobián Figueroux, Antonio Rodríguez Córdova, Andrés Díaz Marrero, entre otros, quienes durante ciertos períodos se han incorporado o han colaborado junto a miembros del núcleo principal. (XXIV)

Por lo que documenta el carácter ampliamente democrático del sentido inclusivo e, incluso, compara el caso de Noriega con los de Ramón Felipe Medina y Marina Arzola; más aún, el de un poeta al que suele hacerse poca o ninguna referencia: Guillermo Gutiérrez Morales. No es de extrañar, pues, que con tales precedentes y en dicho contexto, Reyes haya expresado respecto a su incorporación al grupo: "yo me acerqué y empecé a ir a las reuniones […], nos hicimos amigos borrascosos, nos maltratábamos mucho unos a otros [...]. En verdad, no me integro, interrelaciono con ellos […]. Éramos tipos apasionados de la utopía, creíamos en eso. Bueno, yo sigo siendo un enamorado de lo posible, de lo que yo creo que es posible" (García 77). Pero, según Ileana Cidoncha, Reyes se inició como colaborador: "a los dieciocho años con un cuento 'corretjeriano' por la descripción poética de la furia crecida del Río Toro Negro que se publica en el número 1 de la revista *Guajana*" (106). Asimismo lo confirmó Marcos Reyes Dávila en la Antología *Treinta años después del fuego* y luego Wenceslao Serra Deliz en el editorial del suplemento especial "Edwin entre nosotros" del semanario *Claridad* que tuvo a su cargo, no sin confesar más adelante el mutuo aprecio que hubo entre ambos, mas no la típica concordia de las estrechas amistades. Esto último porque, según Serra Deliz: "Edwin

mostraba siempre una especie de automarginación. Incluso poco antes de morir confesó en una entrevista radial que nunca llegó a formar parte de *Guajana*, sino que simplemente pasó por ahí porque nosotros éramos escritores muy politizados" (15). Hecho que sólo reafirma el carácter contradictorio, que en tono de íntima camaradería señala Billy Cajigas en su "Carta póstuma al poeta Edwin Reyes: el camino equivocado" y que tan puntillosamente esboza la también poeta, Vanessa Droz, en su escrito: "Edwin Reyes: una criatura del desarraigo (retrato borroso de un poeta)," una especie de íntima diapositiva reveladora de su "intensa," "abrasadora" e "impositiva" personalidad (todos adjetivos utilizados por Droz) y que, según ella, le permitió sobrevivir y completar proyectos, aunque también le valió no pocas desavenencias. Muy reveladora resulta, a su vez, la entrevista que a modo de radiografía espiritual le realizó el sacerdote y poeta Ángel Darío Carrero, mientras trataban de salvarlo de un cáncer mortal en el Hospital Oncológico, y de la que Droz tomó prestado un epígrafe e hizo referencia en su artículo.

Tras la muerte del líder nacionalista Albizu Campos, el poeta viajó a los Estados Unidos y allí trabajó de obrero: "[...] me había afectado mucho la muerte de Albizu y siempre encontré en los libros mi último refugio. Trabajaba en un molino y a ratos me escondía detrás de los 'lockers' para leer" (Alegre 118). Un año después, en 1966, regresa a Puerto Rico y cofunda junto a los poetas Antonio Cabán Vale "El Topo" y Francisco de Asís Fernández, el café teatro "La Tahona." Para ese entonces, intentó retomar los estudios y reintegrarse al grupo de Guajana, con quien colaboraba a menudo, pero se percató, según deja expreso, de que no podía lidiar con las formalidades de la academia y que Guajana estaba inmersa en un proceso de proselitismo político que limitaba, en cierta medida, su espíritu libre. Y es que la

participación política de los escritores agrupados bajo la revista, según Juan Ángel Silén[44]: "…estará guiada por un activismo y un sentido de misión que es influido a su vez por los acontecimientos mundiales en especial los que ocurren en la década de 1960 en Estados Unidos y en América Latina" (41). Se reafirmó, pues, una poesía de inquietudes políticas y sociales que reacciona de forma estridente contra la élite intelectual puertorriqueña y que a través de sus diferentes editoriales evidenció su evolución ideológica hasta afirmar de forma categórica: "no vacilamos en declararlo públicamente: somos poetas politizados, nuestra poesía es un arma del pueblo y de su lucha por la libertad y estamos del lado del marxismo-leninismo".[45] Dicha postura militante -como también la denominó Manuel de la Puebla, aunque hace la salvedad de que no se trata de una poesía dirigida, es decir, que no responde al programa exclusivo de un partido- (8) desencadenó una controversia estética entre los partidarios de una literatura comprometida con las causas sociales y políticas y los que la acusan de ser: "una literatura panfletaria de fácil compromiso que descuida la forma, limita el contenido a una fanatización política y, ¡fatal!, cercena las posibilidades de ver la realidad compleja puertorriqueña" (*Zona*, núm. 1, p.4). O como lo expresa en uno de sus editoriales, de forma clara y precisa, el poeta cofundador de la revista literaria *Ventana*, José Luis Vega:

> Existe un temor en los poetas puertorriqueños especialmente entre los jóvenes, de que se les acuse de enajenados, de liróforos, quizás de traidores, si no testimonian en cada poema la explotación y el mal olor de la colonia… Los artistas y escritores puertorriqueños de hoy deben tener un compromiso moral, un pacto digital, con la liberación de nuestro pueblo. Pero ese pacto no puede ni debe significar la mengua de la calidad artística de su obra; por el contrario,

---

[44] Es precisamente Juan Ángel Silén quien utiliza el concepto "generación encojonada" para referirse a los escritores de Guajana en su libro *Hacia una visión positiva del puertorriqueño*, Editorial Edil, Río Piedras, Puerto Rico, 1970.

[45] Editorial, *Guajana* 3.4 octubre–diciembre (1970).

> debe significar la superación constante de su obra y de sí mismo como individuo.[46]

En ese sentido, Reyes, aunque inmerso en la controversia debido a su, para entonces, incipiente actividad literaria, estaba consciente de que señalar toda la poesía de sus congéneres como panfletaria y descuidada, implicaba una generalización arbitraria e inmerecida, ya que, según su propia experiencia, la idea de una poesía puesta al servicio de un proyecto político que se le atribuía a Guajana, era sólo una faceta del amplio registro lírico que poseía la mayoría de los miembros del colectivo. Por eso ante dicho señalamiento en una de sus entrevistas, puntualiza:

> Sí, pero a la misma vez no exenta de la búsqueda de la excelencia, eso es una acusación muy injusta que se le hace a los poetas de *Guajana*. Había poetas y poemas panfletarios, a mi juicio en exceso, pero el lirismo en la mayoría de esos poetas los desplazaba hacia la búsqueda de la excelencia poética. Por ejemplo, el más comecandela del grupo, que era José Manuel Torres Santiago, es un lírico de una profundidad; Andrés Castro Ríos y Vicente Rodríguez Nietzsche, igual. (García 77)

Lo cierto es que algunos textos escritos por Reyes no están exentos de figurar en dicha nómina proscrita; aunque en honor a la verdad, la cantidad es mínima. Más aún, dos poemas suyos registran los extremos que median entre el poema panfleto (para ser leído en la tribuna o el mitin) y el poema de tema político, pero de profunda raigambre lírica. Tómese como ejemplo los siguientes poemas publicados en *Crónica del vértigo*:

---

[46] José Luis Vega, "Óptica de la poesía," *Ventana*, No. 2 (1972), pp. 6-7.

PARA UN PRIMERO DE MAYO *(Fragmento)*

a nuestros presos políticos

asisto al nacimiento de las cosas
al Primero de Mayo con la antorcha y el puño
al amor
a la noticia ardiente de un hijo
al cerco victorioso del pueblo vietnamita
a la pasión de Cuba
a la resurrección violenta del Che
al asesinato de Antonia Martínez […]

acá no no habrá descanso
por cada yanqui muerto en estas playas
crecerá en tu país un niño nuevo
por cada invasor muerto allá en tu selva
renacerá un comando se construirá una casa
yo escribo la alegría de tu victoria nuestra
hablo a mi pueblo para que me escuche tu pueblo
milagro es la consigna camarada
¡hasta la aurora siempre!

(Leído en la Plaza Pública de Río Piedras,
el 1ro de mayo de 1972)

OCTUBRE EN PIE

De tanta noche pleno voy cayendo,
la luz vivida ya de mi ejercicio,
el claro sentimiento de mi oficio
en la pena del ojo residiendo.

De tanta noche tanta padeciendo
rebota el corazón sobre mi juicio
(un Octubre de plomo en sacrificio
el aire de mi mano está pidiendo).

Decidido elaboro en mi caída
una lanza de sal para mi herida
y una herida de sal para mi lanza;

que en mitad de la sangre amanecido,
si me pierdo salvando lo perdido
daré la perdición por esperanza.

(San Juan, 1965)

Aunque ambos poemas forman parte de su primer libro, publicado en el 1977, la distancia que media entre las fechas en que aparentemente fueron escritos demuestra que ambas estéticas lejos de oponerse parecían coexistir durante la época que comprendió los años sesenta y setenta y, como sucede con el poema "Para un primero de mayo," de índole evidentemente "panfletario", respondería más bien a un hecho circunstancial que a una poética de carácter fijo, exclusiva o absoluta. Respecto a dicho texto, Reyes reconoció, en un artículo-entrevista que le hizo Magali García Ramis, que era el único que podría considerarse "panfletario" y explicó: "pero es que lo hice en un día, para leerlo por la noche ante un grupo de obreros" (14.c). E inmediatamente añade: "creo que la literatura responde a unas necesidades interiores,

íntimas, si se quiere, profundas, obsesivas, y esas son las que definen lo que uno hace en ese terreno" (ibid.). Palabras que lejos de justificar la inclusión en el libro del poema, confirman, en cierta medida, su "dimensión hiperbólica" o conducta abocada a "los excesos", una cualidad que le atribuye Droz cuando en su "retrato borroso" menciona que en una lectura en la ciudad de Mérida, Venezuela, en la que participaron juntos, Reyes leyó un poema dedicado a su hija de cinco años, Mónica Reyes Llenza, y se desgranó en llanto: "...a lágrima viva, como un niño, delante de todos. Tuvo que hacer un alto, desconsolado, y apenas pudo, mocoso, terminar de leer el texto" (16-17). Acción que permite entrever otro importantísimo elemento de la poesía de Reyes, el autobiográfico[47], que conforma el polo opuesto de la poesía de carácter colectivo o del poeta político, según C.M. Boura citado por de la Puebla, y que habré de desarrollar, como es debido, más adelante. Por el momento, resulta importante destacar, más allá de cualquier anécdota personal, que dicho viaje a Venezuela, en 1978, fue organizado por el grupo Guajana, como parte del proyecto "Gráfica y poesía" y que, además de Reyes y Droz, lo hicieron también: Juan Sáez Burgos y Vicente Rodríguez Nietzsche. Sin embargo, no fue el único viaje que realizó Reyes junto a los integrantes de la revista o como parte de una delegación que incluía a varios de sus miembros. En 1981 viajó a la Habana, Cuba, y participó, junto a más de 200 escritores, artistas plásticos, músicos, sociólogos, historiadores, críticos y teóricos de la cultura, del primer Encuentro de Intelectuales por la Soberanía de los Pueblos de Nuestra América que se celebró del 4 al 7 de septiembre en los predios de Casa de las Américas. Razón por la cual no es de extrañar que dicho vínculo entre Reyes y Guajana, independientemente del grado de interrelación o compenetración que haya podido suscitarse, recuerde un poco aquellas palabras del poeta estadounidense Robert L. Frost que luego le

[47] Elemento en común que guarda con el poeta oriolano Miguel Hernández.

sirvieron de epitafio: "I had a lover's quarrel with the world." Porque sólo así se explicaría el que haya podido abiertamente reconocer: "yo realmente con Guajana guardo una relación de hermanos que se peleaban mucho, pero que nunca dejaron de quererse" (Cuevas 77), y que luego, en otra entrevista, dejó claramente dicho: "lo más importante de mi encuentro con el grupo Guajana fue la reafirmación que en ese grupo yo hice en cuanto al ideal de independencia y en cuanto a mis posiciones políticas" (Rosado 22).

2.3: La gestión cultural

Un modo paralelo que encontró Reyes de aunar el ámbito poético y el político, como una estrategia de lucha o resistencia, fue mediante su ardua labor como defensor y promotor de la cultura. Según se puede inferir del artículo escrito por Santos Negrón, "Edwin Reyes: fundidor de conciencia," una de sus mayores preocupaciones consistía en cómo hallar los medios propicios para conseguir el apoyo económico que permitiera sufragar la gestión cultural en el país. Por eso su preocupación también estuvo enfocada en mantener vivos aquellos espacios dedicados al quehacer cultural. Lo confirma su colaboración con el proyecto cultural Casa Aboy, desde sus inicios (1975), y que, según Marisa Rosado, utilizó solidariamente sus columnas en el periódico *El Reportero* para solicitar al gobierno un cese y desista contra la demolición de la Casa, cuando ésta cerró sus puertas en 1986. Motivo por el cual nombraron: "Edwin Reyes" a la Sala de Actividades de la Casa Aboy, en homenaje póstumo, producto de su desinteresado compromiso. De más está decir que el café teatro la *Tahona* que había cofundado junto a los poetas Antonio Cabán Vale y Francisco de Assís, no corrió con la misma suerte; sin embargo, el que se quedara sin trabajo le sirvió de aliciente para comenzar a desempeñarse como periodista en el semanario *Claridad* a la misma vez que fungía

como el encargado de los asuntos culturales del Partido Socialista Puertorriqueño junto a su mentor Juan Mari Bras. Fue él, precisamente, quien le ayudó a disputar las páginas culturales que luego, en noviembre de 1974, y con el asesoramiento del intelectual y crítico literario Ángel Rama, se convirtieron en el suplemento cultural *En Rojo*. Poco tiempo después, entre 1979 y 1983, Reyes fue portavoz y organizador del Comité Pro Defensa de la Cultura Puertorriqueña, un frente multisectorial de trabajadores de la cultura: artistas, intelectuales, promotores culturales, que juntaron sus esfuerzos para oponerse a las famosas "Leyes de la cultura" que el gobernador de entonces, Carlos Romero Barceló, propuso y que amenazaban con socavar los cimientos del Instituto de Cultura Puertorriqueña, en cuanto a recursos e influencias, mediante la creación de una compañía que pretendía ejercer como entidad "sombrilla" respecto a otras corporaciones e instituciones culturales. Dicho comité tuvo a su haber la realización de una campaña antianexionista denominada "El Gobierno Araña" que fue ideada por Reyes y ejecutada gráficamente por Graciela Franco. La campaña consistió en la distribución en forma de afiche, adhesivos, cassette compacto y disco de vinilo -así como anuncios de radio y prensa- de una gráfica que satirizaba la insignia del Partido Nuevo Progresista mediante la transformación de la copa de la palma en una araña y una canción compuesta por una copla y cuatro decimillas en que la voz lírica satiriza al gobernador mediante su animalización y la atribución del carácter de depredador que distingue a las arañas, sin olvidar, claro está, la implícita alusión al entrampamiento dada su conocida facultad de construir redes para capturar a sus víctimas. El sujeto enunciador lírico hace referencia también a los asesinatos del Cerro Maravilla, a la falta de empleo, la corrupción y hace un llamado a la acción: "vamos con el pueblo/ a meterle caña" (69), mediante la movilización y la lucha: "nos queda la maña, / la guerra que empieza / porque en Fortaleza/ gobierna una araña" (ibid.).

3. LA OBRA ARTÍSTICA

Cuatro fueron los poemarios publicados por Reyes: *Crónica del vértigo* (1977), *Son cimarrón por Adolfina Villanueva* (1985), *Balada del hombre huérfano* (1990) y *El arpa imaginaria* (1998). A su muerte, acaecida en enero del 2001, quedó inédito un poemario con título previo: *El arca de papel*. También se ha mencionado un supuesto proyecto de novela: *El arpa en la creciente*. Pero del presunto neonato proyecto de novela, Reyes publicó en la sección "En Rojo" del semanario *Claridad*, un aparente capítulo; el mismo que luego fue publicado como cuento en la antología *Relatos en espiga: cuentos del grupo Guajana*. Dicha antología incluyó también el cuento "Guaní", relato que a diferencia del primero, sí contiene una "descripción poética" o en prosa poética del río Toro negro, tal y como indican Ileana Cidoncha y Wenceslao Serra Deliz, respectivamente. Otros dos posibles textos que según algunos datos quedaron inéditos fueron un libro de cuentos "Son los ríos que..." y un poemario dedicado a los héroes y mártires de la nación. El primero se anuncia como "Libro en preparación" en la contraportada de su primer libro *Crónica del vértigo*, cuya edición es de autor, y sobre el cual, a manera de primicia, aunque con un título distinto, señala Crescioni: "ya hoy, pasado ese proceso tormentoso, el poeta ha encontrado su camino y su razón de ser y esto lo expresa en su próximo libro titulado 'Los pasos propios[48].' Aquí desarrolla con mayor madurez lo que ya está en 'Crónica del vértigo', además de hacer una investigación de la realidad muy particular y esotérica" (7-B). Sobre el segundo, se tiene conocimiento a través de una anécdota o referencia que ofreció el cantautor puertorriqueño Roy Brown, en uno de sus conciertos en la Universidad de Puerto Rico, recinto de Río Piedras. Brown relató que la musicalización del poema "El blanco," se debió a una encomienda hecha por el propio poeta, quien un día se apareció por su casa, poema en mano,

[48] Vale destacar que en la primera parte o sección de *El arpa imaginaria,* titulada "*Canto*," aparece un poema titulado "Los pasos propios."

y le solicitó encarecidamente que le pusiera música, junto con otro texto titulado: "La muerte del poeta" (hoy "Ofelia"), que fue incluido también como parte de su producción discográfica "Poeta en San Juan." Según el cantautor y amigo del poeta, "El Blanco" formaba parte de un poemario bastante extenso con el que Reyes andaba en un maletín. De modo que extrajo el poema del manuscrito y se lo entregó. Cierto tiempo después de haber musicalizado el poema, Brown le preguntó por el manuscrito y Reyes le confesó que lo extravió en uno de sus tantos "bultos sucesivos", como los llamó Mercedes López-Baralt, y que se trataba de un intento de épica en homenaje a los héroes y mártires de la nación[49]. De hecho, vale la pena destacar que Marisa Rosado, en su artículo "Algunos datos sobre Edwin Reyes" también hace referencia al texto, aunque lo denomina elegía: "dejó [refiriéndose a Reyes] inédito también una elegía a los héroes nacionalistas" (22). Otra suerte de épica sobre el nacionalismo, dedicada a la figura de Albizu Campos, también se quedó sin ver la luz. Se trataba de un guión para un largometraje sobre el líder nacionalista. Sobre este dan fe la propia Marisa Rosado en el artículo mencionado antes y el escritor y también redactor de *Claridad*, Rafael Acevedo: "en muchas ocasiones, durante mañanas dominicales en El Hipopótamo, me hablaba del proyecto. Me llegó a relatar su intención de establecer comunicación con el director afroamericano Spike Lee en ánimo de auscultar posibilidades de financiación" (23). Lo cierto es que nunca se sabrá con certeza la cantidad de canciones, poemas, proyectos o ideas que, como todo buen artista cuya muerte acaece temprano, no pasó a formar parte de su legado. No obstante, su obra, que abarca varias disciplinas, es vasta y rica en matices y registros. Más aún, demuestra una cohesión estructural que le otorga unidad.

[49] Esta información se obtuvo de forma directa (personalmente) a través de una conversación que se tornó entrevista informal con el cantautor.

3.1: Literatura

3.1.1: Crónica del vértigo

Su primer poemario, *Crónica del vértigo* (1977), con prólogo de Arcadio Díaz Quiñones y publicado como edición de autor bajo el sello: Publicaciones Huaralí, se divide en cuatro partes no identificadas bajo tema o tópico alguno, pero sí delimitadas cronológicamente por distintas fechas que conforman, aproximadamente, el periodo de tiempo correspondiente a los años 1963 a 1976. Esto si consideramos que el "Canto a Lloréns," según expresó en entrevista el poeta, lo escribió cuando tenía 19 años. De modo que con excepción de unos ocho poemas, entre los que figura el "Canto a Lloréns," los restantes cuarenta y tres textos llevan como firma, la abreviatura del lugar donde fueron escritos y el año. El esquema cronológico que estructura el texto es el siguiente:

- Primera Parte (1963-1968)
- Segunda Parte (1968-1971)
- Tercera Parte (1971-1975)
- Cuarta Parte (1975-1976)

Se debe aclarar que a pesar de dicho esquema, la disposición de los poemas en cada sección no es el resultado, cronológicamente hablando, de un estricto orden lineal. Por otro lado, el libro abre con un epígrafe del poeta francés Arthur Rimbaud que dicta: "… fijar vértigos" y va seguido, inmediatamente, de una solidaria dedicatoria: "a los locos los parias/ los perseguidos y desesperados/ -criaturas del vértigo-/ vencidos vencedores/ del dolor que nos forma/ y nos transforma" (ii). Por lo que, además del carácter autorreferencial que puede apreciarse en el epígrafe, la referencia directa a la figura del loco-paria establece, desde ya, un vínculo con la temática que en torno a la persona de su tío abuelo, Zacarías Berríos, alias

"Charías El loco," enmarca su último libro y le otorga a toda su obra poética cierto eje temático y un aparente sentido de circularidad. Lo mismo ocurre con la noción de tiempo que tanto en *Crónica del vértigo* como en *El arpa imaginaria* representa un elemento configurador. Por ende la ausencia de tópicos que identifiquen (fijen) el contenido de cada sección de su primer libro responde, precisamente, a esa imposibilidad de fijar el instante vivencial, ese fluir de los días. Dicha imposibilidad convertida en vértigo se torna, pues, fijación temática, manía u obsesión que luego, con cada cuerda de palabra que conforma el acróstico de las siete secciones que estructuran *El arpa imaginaria*, halla en la música, como fuerza creadora de mitos, su cauce o encantamiento.

En lo que respecta al sentido estrictamente formal, predomina en el libro el uso del verso libre como forma estrófica. No obstante, de los 51 poemas que suman el total de textos, 9 están escritos en forma de décimas (incluyendo una glosa), y otros 3 poseen formas diversas tales como: una canción ("Canción descalza"), un romance ("Temprana ofrenda") y un soneto ("Octubre en pie"). Por su parte, el arte fotográfico estuvo a cargo de Jochi Melero; el de la portada, de Ramiro Pazmiño; y el diseño general del libro, de Ida Nieves-Collazo. Finalmente, cabe destacar que la inclusión de las fotos, cuyo trabajo Padua, en su comentario crítico sobre el libro, considera poco efectivo, le confieren al texto un sentido de libro objeto o instrumento con función estética que también poseen sus otros tres poemarios, pero, sobre todo, *El arpa imaginaria*, que deviene en libro-arpa o arpa-libro.

3.1.2: Son cimarrón por Adolfina Villanueva[50]

Se publicó originalmente en 1981, como parte de una edición especial para el suplemento cultural En Rojo del semanario *Claridad*, pero se concretó en forma de libro cuatro años después, en 1985, por lo que se convirtió en su segundo poemario publicado en edición de autor. El detonante fue el trágico suceso que cobró la vida de Adolfina Villanueva, una madre de seis hijos que vivía en el sector Medianía Alta de Loíza Aldea. Los hechos son relatados en verso -casi al mejor estilo del mester de juglaría, pues parecieran haber sido escritos para ser cantados- aunque también se detallan mediante una especie de reseña que, a modo de epílogo, se coloca al final del libro. La historia, según indiqué, es la de Adolfina Villanueva quien, tal y como se estipula a través de la obra y en dicha peroración, luchó hasta la muerte por evitar ser desahuciada, junto a su esposo e hijos, de la casa que había sido su hogar durante catorce años. Su asesinato y las posibles motivaciones económicas y políticas son el *leitmotiv* del texto. Tanto en su versión original como en la edición de 1985, el arte gráfico que acompaña la obra está compuesto por una serie de grabados de Luis Alonso que se intercalan a través de todo el texto. El poemario, que bien podría ser también un único poema extenso, está dividido en ocho partes (apartados o secciones) que, identificadas mediante cada una de las letras que componen el nombre de Adolfina, forman un acróstico[51]. La obra, además, inicia con la siguiente dedicatoria: "a los rescatadores de tierra de Medianía Alta/ a todos los rescatadores", seguido de un epígrafe de Cortijo y su combo que lee como sigue: "Lo dejé llorando, / lo dejé, / lo dejé llorando, / al negrito de mi corazón/ lo dejé llorando…". Elemento, este último, que resulta particularmente interesante si se toma en cuenta la función

[50] Ver apéndice I.

[51] Reyes vuelve nuevamente a utilizar el formato del acróstico para dividir las siete partes que estructuran su poemario *El arpa imaginaria*, con cada una de las letras que conforman el nombre de su tío abuelo Charías.

que conlleva como epígrafe, pues no hace referencia a un género musical en sí, entiéndase la plena (género al cual pertenecen los versos de la canción de Cortijo y su combo) ni a la bomba (género al cual se hace referencia desde un principio y a través de toda la obra), sino al ritmo que, según la mayoría de los estudiosos del tema, sirve de base o fundamento al resto de los ritmos caribeños: el son. El mismo que sirve de título y, a modo de "Canción festiva para ser llorada" -no sólo subvierte el tono festivo característico de tales géneros musicales, para dar lugar a un sentimiento de extrañeza producto de los acontecimientos fatales- sino que reafirma al igual que otrora hiciera el vate guayamés, la unidad caribeña.

Visto así, la obra comienza con una especie de tercerilla que funcionará como estribillo antes y después de una estrofa aconsonantada de seis versos y cuya rima no compete a la del uso convencional de la sextilla. A partir de entonces, la estructura del texto, según el acróstico que la conforma, podría esquematizarse de la siguiente manera:

- *Letra del acróstico:* **A**
    - *Comentario textual:*
        - La voz de enunciación poética alterna entre la primera, la segunda y la tercera persona. Cuando asume la primera y la segunda, lo hace mediante el uso del correlato objetivo, específicamente en su modalidad de monólogo dramático, pues la enunciación de las primeras siete estrofas podría atribuirse al hijo de 13 años, Agustín Carrasquillo Villanueva, quien, según el informe de los sucesos, acompañaba a sus padres, mientras los otros permanecían en la casucha o se encontraban en la escuela. El resto de las estrofas asumen la distancia correspondiente a la tercera persona. El tiempo verbal también oscila entre el pasado (estrofas 1-4), el presente (5-7), el

pasado (8-9), el presente (10-12) y una mezcla entre pasado y presente (13-17) que produce un efecto parecido al de una imagen captada en cámara lenta. El uso del adverbio de tiempo "ya" comunica una acción realizada, pero remite, a su vez, a una acción anterior en el tiempo, es decir, sin ejecución. Finalmente, el uso del gerundio también adquiere relieve estilístico porque se coloca antes del verbo para producir cierto énfasis en el efecto de simultaneidad de la acción. Si se pudiera establecer un paralelismo alegórico con el protocolo o los tradicionales pasos del baile de la bomba puertorriqueña, esta primera sección coincidiría con el denominado "paseo."

- *Tipo de estructura estrófica y de los versos:*
  - La copla a modo de cuarteta romance (abcb), forma estrófica de profundo arraigo popular, parece ser la utilizada para esta primera parte del texto, a juzgar por la distribución de la rima, no de la métrica. Porque hay que destacar el hecho de que los primeros dos versos son de cuatro sílabas (tetrasílabos) en vez de ocho, lo cual da la impresión de una especie cuarteto con pie quebrado: 4 (a), 4 (b), 8 (c), 8 (b). Incluso más de un lector podría pensar que, si ese no fuera el caso, se trataría de tercetos rotos, a juzgar por lo que la rima interna del segundo verso sugiere: 8 (a), 8 (b), 8 (a). No obstante, en total son diecisiete las coplas.

- *Letra del acróstico:* **D**
    - *Comentario textual:*
        - Mediante el uso del apóstrofe, el sujeto enunciador lírico apela, en forma de denuncia directa y mediante el uso del nombre propio, al terrateniente Veremundo Quiñones y al Cardenal Luis Aponte Martínez, por el atropello producto de sus mutuos intereses económicos, así como su complicidad con el gobierno (la policía y el sistema de justicia). Esta sección asemeja en el baile la parte correspondiente al reto o duelo.
    - *Tipo de estructura estrófica y de los versos:*
        - A pesar de la rima consonante típica de la cuarteta, la forma métrica utilizada en esta segunda parte coincide con la endecha mixta: 7 (a), 5 (b), 7 (a), 5 (b). Cinco son en total las endechas mixtas.
- *Letra del acróstico:* **O**
    - *Comentario textual:*
        - Comienza la sección con el estribillo "ohé ohé", utilizado desde el inicio del texto a modo de coro. Se anuncia la llegada de la policía y se denuncia el complot y el abuso de poder contra los desposeídos. Esta sección equivale, siguiendo con la alegoría establecida en un principio respecto al baile, con el paso de la improvisación.
    - *Tipo de estructura estrófica y de los versos:*
        - La alternancia entre el verso de copla (8 sílabas) y estribillo (4 sílabas) acelera el ritmo en forma de pareado, cuyo juego de palabras "sin ton ni son" sugiere el sin sentido o la falta de razones justas que condujeron

a los hechos, vistos como una desmedida falta de orden o azar; pero que irónicamente se expresa "al son", es decir: al mismo tiempo y siguiendo el estilo o modo de hacer del ritmo de la bomba.

- *Letra del acróstico:* **L**
    - *Comentario textual:*
        - El uso de la décima como introito es un recurso bastante recurrente en la poesía de Reyes. Así ocurre en *Crónica del vértigo*, pues el libro abre con una décima de título homólogo a dicho tipo de estrofa poética "Décima" que da cuenta de su niñez y de cómo se fragua el oficio de poeta desde su noción de canto. En *Balada del hombre huérfano* se utiliza de forma similar al *Son cimarrón*, para abrir una de las partes (o viñetas) en que se subdivide el texto. Pero en lo que respecta a *El arpa imaginaria* el uso de la décima es más reiterativo: cada una de las siete partes que comprenden el libro inicia con una espinela, pero sin limitarse a ello, claro está, como también sucede en *Crónica del vértigo*, pues son varios los poemas del texto que están escritos en dicha forma estrófica. Sin embargo, en este caso, se recurre a ella para exaltar su origen popular frente a la tradición culta o erudita, con el fin de reivindicar o de igualar su efectividad estética a la del ritmo de la bomba en forma de son, mientras que irónicamente se hace referencia implícita también a la teoría que desde Pound, Eliot o Valery apunta a la visión de la experiencia del ritmo como implicación, conocimiento estético o idea:

    odio al pedante engreído
    que en la moda se recrea
    respeto al sabio de aldea

que en la bomba se adormece
porque ese son que lo mece
más que música es idea.

Entonces la primera persona se colectiviza y adopta la tercera persona del coro a través del estribillo "ohé ohé", y por medio del correlato objetivo en su modalidad de monólogo dramático se le concede voz a una Adolfina colectiva, quien se expresa a través del coro (casi en forma de amenaza o de retribución): "ohé ohé / Veremundo volveré/ ohé ohé / Veremundo cuídate". La misma voz que confundida entre un aparente tumulto o colectivo de personas -semejante a una turba ajusticiadora- le impreca en un enardecido apóstrofe al Sargento Víctor Estrella:

dígame sargento
usted que apretó el gatillo
¿no pensó por un momento
que matar por puro cuento
no es tan sencillo?

Y lanza, precisamente desde la pregunta, una advertencia en forma de recordatorio que suena más a una amenaza implícita fundamentada en un conocimiento ancestral que se presume en común: el de la represalia o violencia retributiva, producto de la impureza ritual de un crimen cometido a mansalva.

Los pasos correspondientes al baile aquí serían varios y aparecen en el siguiente orden: paseo (estrofa uno, la décima), repique, (estrofa dos, pareado de copla y estribillo) y reto (estrofa tres, quintilla; estrofa cuatro, verso libre).

- *Tipo de estructura estrófica y de los versos:*
    - Según indiqué esta sección abre con una décima, forma estrófica que si bien establece una ruptura con el hasta entonces predominante uso de la copla en algunas de sus variantes más comunes: la cuarteta, la seguidilla y la endecha, hace honor -a su vez- a la mezcla de elementos africanos, europeos y caribeños que definen al tipo de composición musical que da título al libro, es decir, el son proveniente de Cuba.

- *Letra del acróstico:* **F**
    - *Comentario textual:* Es la segunda sección más extensa del libro. Comienza con el adverbio relativo "cuando," con el cual se introduce la noción de tiempo, es decir, la referencia al momento en el que ocurre algo. Además, el uso del sustantivo "niña" y de verbos tales como "cimbreaba" y "hubo," ubican la acción en el pasado, si se asume que "niña" sirve de elemento de correferencia para sustituir en el discurso el nombre de Adolfina, ya con 37 años, para la fecha del episodio trágico que el libro denuncia. Ahora bien, el acto de cimbrear que lleva a cabo su cuerpo connota baile, así como también el término "vaivén" del verso que habrá de convertirse en estribillo onomatopéyico: "frente al vaivén de viento y bomba." La escena es la siguiente: la niña, indiferente de su precoz atractivo físico, baila frente a las timbas de los negros y la mirada lasciva en el blanco rostro de Veremundo, el viejo (padre del terrateniente Veremundo Quiñónez), quien, según se relata en los hechos que se colocan a modo de epígrafe en el libro, también desahució al padre de ésta: don Nené. De modo que la historia posee un antecedente, por lo que ambos se repiten: la historia y el baile, pero este último adquiere una dimensión ritual

en esta escena y, por supuesto, a través del libro que funciona como una propuesta en sí, es decir, como un libro–son (un libro que asume la forma característica del tipo de composición musical que implica el son) o un son-libro (una composición musical que se fragua en forma de libro).

Tan pronto como en el tercer verso, aparece el estribillo que se repetirá seis veces a través de todo el texto que comprende la sección. Pero, tras su segunda mención en el verso número diez, el tiempo de la acción se presentifica en el verso número once, mediante la reiteración de la anáfora del adverbio relativo "cuando" y la acción simultánea que denota el uso de los gerundios "figurando" y "trazando," para dar espacio a un ahora fuera del tiempo lineal y cronológico, es decir, a un tiempo sagrado, según la teoría del antropólogo e historiador de las religiones Mircea Eliade. Es como si al aspirar (acto en que también puede inferirse cierto carácter ritual) "el verde súbito / de un bosque separado entre maderas de fresco olor y mar extraña", la niña en trance revive el tiempo primordial de sus ancestros, específicamente el momento de terror en que una negra como ella, con piernas igual de indómitas, intenta huir de los que habrán de esclavizarla y transportarla en una hedionda bodega de barco a otro espacio, otra tierra también maldita, otra flora, otra fauna. Revive, pues, el vaivén de viento y bomba que fue la travesía vuelta ahora baile o danza al compás de las olas imaginarias:

> sentido nuevamente encendido
> sobre sus ojos parpadeando asombrada
> el vuelo inmemorial sobre las nubes
> la brasa madre requiriendo el canto
> en la mañana suelta en Loíza
> vaivén de viento y bomba
> la negrita doblando encogiendo y doblando el aire

Más aún, al igual que ocurre con el sujeto lírico en poemas como "Mulata-Antilla" y "Plena del menéalo" y "Puerta al tiempo en tres voces" de Luis Palés Matos, ella misma se transforma en mujer-barco, tal y como demuestra la Dra. Mercedes López-Baralt respecto al tópico literario de la danza y la negra o mulata danzante en la obra del poeta guayamés. Ello explica el cimbrear de su cuerpo "como una vara prieta y dura/ frente al vaivén de viento y bomba"; no obstante, a diferencia de los poemas de Palés, el cuerpo mulato y danzante de esta niña-mujer-barco no se erotiza ni funde elementos antagónicos, sino que mantiene un diálogo intertextual en lo que respecta al sentido libertario de transformar la desgracia en baile colectivo de resistencia jubilosa:

> como un lío de ropa rebelde
> como un arcoíris cerrero
> o esa gran mariposa imposible
> que viene de las manos profundas de los negros
> vaivén de viento y sombra
> recogiendo en los cueros la caricia
> el grito sofocado de los cuerpos
> en rueda ardiente
> en la juntilla cómplice
> de los nietos del hambre
> sobre la bomba el látigo
> perenne de los dedos memoriosos
> devolviendo en sus cortes duros lentos
> celajes de repente
> otra vez cortos bruscos broncos
> estremecidos cortes de la saya

Y procede, pues, de forma gradual y sutil, un regreso -a nivel del discurso poético- desde el trance a la escenificación del baile, cuyo ritmo aumenta poco a poco de intensidad y cuyo uso del gerundio implica -nuevamente- una presentificación o eternización del presente:

volando la negrita
volteando

mariné
ay mariné
la mascarita
ay mariné de sangre é

sedita baja
sube sube
las alas mueve
ahí

Luego vuelve a hacer entrada el coro y una estrofa después se hace referencia a la figura del burlador o repicador, quien es la persona que marca el compás en acentos iguales o fijos del tambor, mientras la bailarina marca, a su vez, el ritmo con el cuerpo. Al final, nuevamente hace su aparición el coro.

Cabe destacar, también, otro posible diálogo intertextual del pasaje descrito en esta sección, me refiero esta vez a la escena del baile que se representa en el primer acto del drama *Vejigantes* (1958) de Francisco Arriví, sobre todo, en lo que respecta al parecido entre la descripción poética de la niña-mujer-Adolfina y la caracterización, a su vez, que se realiza del personaje Toña en la siguiente didascalia:

> Toña mulata oscura de cuerpo tenso y frescote como una palmera moza, irrumpe en el centro de la escena y ríe excitadamente mientras escruta los alrededores. Su rostro chispea gracia y salud animal. Viste jubón de avispa y falda voladiza hasta el tobillo. Cubre su cabeza con un pañuelo de colores.

- *Tipo de estructura estrófica y de los versos:* Esta parte está compuesta por un extenso poema en verso libre (a excepción de tres estrofas de coros con versos

tetrasílabos y heptasílabos) que podría subdividirse a modo de estampas o escenas en cuatro partes. La primera corresponde al episodio de "el trance y Veremundo" (37 versos), seguida por "la vuelta del trance", mediante la descripción poética del baile (16 versos). En tercer lugar está la representación o puesta en escena de "el baile", en la cual se alternan las estrofas del coro con versos en forma de sintagmas verbales que suman un total de 28. Finalmente, "Veremundo, el silencio y el nombre", que comprende 22 versos en los que se destaca la figura siniestra y atemorizante de Veremundo, el viejo, padre de Veremundo Quiñonez.

- *Letra del acróstico:* **I**
    - *Comentario textual:* De modo similar a la sección "L", se recurre al apóstrofe directo. Aunque se omite el nombre, esta vez la figura a la que se apela es al juez Edgardo Márquez Lizardi, quien fue la persona que firmó la orden de desahucio. Se cuestiona su contradictoria acción, su falta de empatía y su silencio, pues se le reconoce el mismo origen racial no sólo de Adolfina, sino el de cualquier puertorriqueño. La denuncia es directa contra la doble vara de la justicia en lo que respecta a género, clase social y, por supuesto, raza. La ironía del estribillo "suba al ancón señor juez/ no se moje usted los pies" reside en la doble connotación que oculta la sentencia: una de aparente respeto y preocupación por su bienestar (actúe, busque un ancón dónde afirmarse, o reafirmar su decisión); otra como de advertencia (no se vaya usted a mojar los pies), pues la acción de mojarse los pies implica la posibilidad de verse involucrado, es decir, inculpado, por no tomar partido a favor. Resulta notable, también, el uso una vez más del correlato objetivo en su modalidad de

monólogo dramático, para darle voz a un sujeto lírico colectivo que la asume como pueblo en pos de sus reclamos y denuncias. De la misma manera, resulta muy peculiar que en esta ocasión se utilice el monólogo dramático para otorgarle voz al personaje antes imprecado y. en forma de un escueto diálogo, éste conteste cuál es su idea o parecer: "-bueno tal como dispuse/ la ley contra esa ralea…", máxime cuando esa misma oportunidad se le negó a Adolfina Villanueva. Finalmente, y siguiendo con la analogía previamente establecida con los pasos del baile, esta sección responde más a una improvisación en contrapunto.

- *Tipo de estructura estrófica y de los versos:* Se reitera el uso de la alternancia entre estrofas y estribillos. En total son cinco las estrofas y cinco los estribillos. Los estribillos son pareados octosílabos con rima asonante. Las estrofas, por su parte, exhiben diferentes formas que enumero según el orden en que aparecen: dos sextillas, tres redondillas, una cuarteta, un pareado (de catorce versos) y una quintilla.

- *Letra del acróstico:* **N**
  - *Comentario textual:* Es la sección más breve del texto. Comienza con una alusión al típico personaje enmascarado de Santiago Apóstol, héroe católico en la lucha contra los moros, y que junto a los vejigantes, los viejos y las locas conforma el grupo de máscaras de las tradicionales Fiestas de Santiago Apóstol, que se celebran en el pueblo de Loíza. Funciona a modo de estribillo suelto o introductorio, pues va seguido de las dos estrofas utilizadas al inicio del libro, por lo que el hecho de que éstas ahora se repitan, confirma su valor de estribillos. Esto, además, puede verificarse por el hecho de que el nombre de

Adolfina que conforma el acróstico con el cual se estructura el libro, comienza y termina con la letra "A", y porque la última sección comienza, precisamente, con las misma seis estrofas del inicio. No es de extrañar, pues, la intención, por parte de Reyes, de conferir a su "libro-son" o "son-libro" una estructura circular tan a tono con su naturaleza musical.

- *Tipo de estructura estrófica y de los versos:* La sección está compuesta por tres estrofas distintas: una redondilla, una tercerilla y una sextilla con estructura de sexteto lira. La mayoría de los versos son octosílabos, a excepción de dos versos hexasílabos: "¡ohé que extraña" y "qué saña qué saña."

- *Letra del acróstico:* **A**
  - *Comentario textual:* La última sección del libro se puede dividir en dos subpartes. La primera, en la que se repiten las mismas seis estrofas con que inicia el libro y que le otorgan una estructura circular ya que el nombre de Adolfina, utilizado como acróstico para dividir el libro, comienza y termina con la vocal A. Sobre estas seis estrofas, remito al comentario textual que realicé para dicha primera sección. La segunda, enlaza o más bien continúa la temática de la sexta copla y consiste en un extenso poema en verso libre. La voz poética asume primero un yo en singular que lleva al lector a pensar que quien enuncia es Agustín Carrasquillo, el esposo de Adolfina. Pero poco después dicho yo singular abandona su carácter individual y se vuelve colectivo, pero no a modo de coro como antes hiciera, sino de en un sentido de comunidad, mediante el uso explícito e implícito del pronombre "nosotros" a lo largo de todo el poema. El tono del texto cambia y se vuelve contestatario, de denuncia, pero de raigambre más política, aunque sin rayar en el panfleto. Se trata de un nosotros que ya

Reyes había ensayado desde la dedicatoria y la propuesta de su *Crónica del vértigo* y que se parece más al nosotros que Miguel Hernández alude en su dedicatoria a Vicente Aleixandre de su libro escrito en plena guerra civil, *Viento del Pueblo* (1937).

Esta última sección, junto a la anterior, podría considerarse como una combinación de pasos a discreción: saludo, paseo y repiques.

- *Tipo de estructura estrófica y de los versos:* Es la sección más extensa del libro y el hecho de que comience con las primeras seis coplas que abrieron el libro parece indicar un nuevo comienzo o *encore* que supone la petición o espontánea decisión por parte de un artista de interpretar una pieza adicional cuando todo parece indicar que ha finalizado el concierto. El término "bis" que en latín significa "dos veces" suele utilizarse también con el mismo fin o para indicar en una partitura que un segmento, en la mayoría de las veces se trata del coro, debe repetirse.

La segunda parte es un largo poema en verso libre compuesto por ciento once versos. En un principio mantiene el uso del endecasílabo, pero poco a poco, según va creciendo en intensidad, lo versos se vuelven menos uniformes al punto de que algunos requieren ser partidos tipográficamente porque llegan a alcanzar la cantidad de veinticinco sílabas.

3.1.3: Balada del hombre huérfano[52]

La muerte de Don Emilio Reyes, padre del poeta, devino en detonante, luego, del tercer poemario que publicó Reyes. Con la aparente urgencia de un lenitivo[53], este texto se instala, más allá de toda referencia autobiográfica, dentro de la tradición hispánica de la elegía,[54]así lo estipula la profesora y crítica literaria Dra. Mercedes López-Baralt en uno de los pocos textos críticos que se han escrito sobre el libro: De "Edwin Reyes: Balada del hombre huérfano." Su carácter autorreferencial radica no sólo en la circunstancia personal que le sirve de contexto y da pie tanto al título como a la dedicatoria: "A mi padre, Emilio Reyes, Señor de la Inocencia", sino en la estética, a nivel de edición, que lo configura. La portada consiste en una foto en donde aparece un niño sentado sobre una piedra, a la orilla de un río, y un recuadro, en la parte superior izquierda, con la imagen de su padre. No posee un índice, tampoco los poemas poseen títulos, sino una serie de dibujos en un solo trazo cuya distribución a través del cuerpo del texto pareciera tener la función de subdividirlo en cantos, estancias o viñetas, es decir, como partes de un solo o único poema. En total son siete las viñetas y cabe destacar que cada una marca un cambio en el uso de la forma estrófica, así como de tono y voz poética.

La primera, por ejemplo, se titula "mi padre me muestra su tumba" y sirve de antesala a cinco estrofas (tres de 14 versos, una de once y otra de doce) y cuatro estribillos (de dos versos de cuatro sílabas cada uno). En lo que respecta a la cantidad de estrofas y al uso del estribillo, esta primera parte se ajusta bastante al modelo tradicional de la denominada balada

---

[52] Ver apéndice II.

[53] La noción de lenitivo queda evidenciada en dos dedicatorias autografiadas por el poeta. La primera corresponde al 7 de octubre de 1995 y dice: "Para el maestro y amigo, Jesús Tomé, este poema que me salvó de la locura. Con admiración y aprecio"; la segunda, fue firmada el 7 de mayo de 1999 y expresa: " Para Rey y los panas de Arecibo, este libro que me alivió un poco. Recuerdo de las 'Cuatro estaciones' San Juan, Puerto Rico."

[54] Ver, además, el prólogo que López-Baralt escribió para el *Arpa Imaginaria*.

francesa, pero dicho elemento formal se abandona en las posteriores cinco partes del texto. Aunque el verso y la rima sean libres, predomina el uso del endecasílabo: 33 de los 65 versos (sin considerar los estribillos). La voz enunciativa poética de los versos, por su parte, fluctúa entre la primera, la segunda y la tercera persona gramatical. Y dos, a su vez, son los elementos técnicos que resultan claves: el uso del apóstrofe y el uso del correlato objetivo, en su modalidad de monólogo dramático. Se trata de un texto en que el yo lírico entabla una especie de diálogo con una figura paterna que parece asumir el discurso en los estribillos y que en la estrofa número cinco es quien enuncia a modo de estilo directo. Se produce, entonces, a través de todo este primer texto o viñeta, una simbiosis en la que se confunden ambas identidades y se expresa el desesperado deseo del hijo por asumir el lugar de su padre en el trance de la agonía.

La segunda viñeta lleva como título " la agonía y la muerte" y le suceden cuatro clase de estrofas distintas y distribuidas en seis textos con el siguiente orden: una décima (rima consonante), un cuarteto (rima asonante), una estrofa que -por el uso del pie quebrado (un tetrasílabo en el tercer verso, aunque no así en el sexto) y la cantidad de versos (seis)- semeja a la denominada estrofa manriqueña, aunque su métrica excede los límites del arte menor: por lo que si se obvia el pie quebrado bien conformaría un quinteto; y tres seguidillas (rima consonante). En cuanto a la voz enunciativa poética, fluctúa entre la tercera persona y la primera. Precisamente el uso de la primera persona en las tres seguidillas, aunque ambiguo, no impide descartar nuevamente la posibilidad del monólogo dramático como recurso técnico. Cabe destacar que se reitera, con dicha ambigüedad, la simbiosis o confusión de identidades entre el padre y el hijo, gesto que en su libro posterior, *El arpa imaginaria*, se repetirá, pero con la figura de su tío abuelo loco: Charías. Además, el empleo de cada una de las estrofas anteriores, que tradicionalmente están vinculadas con el canto o la canción popular, así como

el tono triste o de lamento sostenido a través de todo el texto y, ni decir ya, la referencia intertextual a las "Coplas por la muerte de su padre" de Jorge Manrique en los versos "si morir es como el río / que viene a dar a la mar", le confieren, como bien indica López Baralt, un sitial merecido en el amplio ramaje genealógico de la elegía hispánica.

Ya en la tercera parte o viñeta, el sujeto lírico recurre al verso libre de métrica diversa. Predomina el uso del verso de arte mayor y son dos las estrofas que la comprenden, aunque con la curiosa particularidad de existir entre ambas una marcada desproporción en lo que concierne a la cantidad de versos, es decir, en la extensión: 28 versos la primera y 5 la segunda. Se interrumpe, pues, la simetría que mantenían las dos viñetas anteriores y el discurso poético, justo a la mitad del libro-poema, adquiere cierto carácter narrativo, necesario por demás, para recurrir al tono de confidencia y complicidad con el lector de un episodio que tal parece fue determinante y vino a convertirse, pues, en el corazón de la obra; no en balde la sección se titula "el poeta recuerda" y la etimología del vocablo "recordar", procedente del latín "re-cordis, significa volver a pasar por el corazón". De modo que la vivencia que se evoca adquiere un matiz de regresión cinematográfica y ante el lector se abre una escena de su niñez, a través de la voz lírica que los ojos del niño nos muestra, en la que aparece la figura del padre bajo la vieja casa de madera, en cuclillas y ensimismado, intentando trazar sobre la tierra la palabra inocente. Entonces el yo lírico, que a principio de la primera estrofa transitó de la primera persona a la tercera, retoma la primera persona, pero esta vez para darle voz al padre mediante el uso del monólogo dramático:

> porque yo vivo de mi trabajo
> y el que aquí la hace aquí la paga
> y qué será de nosotros de aquí a cien años
> se reía a carcajadas
> ni huesos para botones quedarán

Además, cabe señalar que el uso informal de la acotación típica del género dramático en el penúltimo verso "se reía a carcajadas", así como del diálogo en el último verso de la segunda estrofa: "me preguntó con voz ya convertida en sueño/ ¿cómo se escribe la palabra inocente?" ( ), son recursos (todos) que retomará con mayor énfasis en su último libro y que le confieren a su obra no sólo cohesión interna o dialogismo intertextual, sino un peculiar carácter polifónico más propio de la novela moderna, según Bajtín.

Así, pues, y mediante una especie de concatenación estrófica se da paso a la cuarta viñeta titulada "el duelo." Nuevamente se asumen las formas tradicionales del verso, en esta ocasión el endecasílabo, mediante el uso de una serie de doce tercetos y un serventesio con rima consonante y cuya voz de enunciación poética va desde la segunda persona del apóstrofe (primeras cuatro estrofas y primer verso de la quinta), pasa brevemente por la tercera (segundo y tercer verso de la quinta estrofa más la posterior sexta) hasta la primera (estrofa siete, ocho y primeros dos versos de la nueve), para retomar la segunda (tercer verso de la estrofa nueve) y volver a la tercera (estrofa diez), otra vez a la primera (estrofa once) y la segunda (último terceto, penúltima estrofa). Finalmente, el ya mencionado serventesio, en vez de concatenar con la próxima viñeta, establece algo así como el equivalente a un silencio en la música. Porque puede percibirse en toda esta cuarta viñeta una cadencia musical y un armonioso discurrir entre las personas gramaticales, las enumeraciones, las pausas finales de verso y varios tipos de encabalgamientos: estróficos, suaves y sirremáticos, que le confieren la noción de movimiento, en su doble sentido de traslación y forma musical. Similar carácter ambiguo posee el término duelo que da título a la viñeta, pues si bien no deja de remitir a combate, en este caso concierne más a una lucha psicológica frente a una pérdida que en este caso es doble por la obvia alusión al padre, pero también a la inocencia, ese trazo de palabra sobre la tierra, esa varita señaladora: esa doble vara, al final de cuentas. Hecho que vino a hermanar, a producir un acuerdo, un

pacto entre padre e hijo, cuyo vínculo más estrecho es el dolor que, al final de la viñeta, vuelve, de forma parecida a la anterior, a fundir ambas identidades en pugna como aquel *Je est un autre* de Rimbaud.

Entre la quinta y sexta viñeta parece romperse el patrón o el hasta entonces esquema estructural del libro: por cada dibujo de un solo trazo, una viñeta. En esta ocasión, son dos los dibujos consecutivos "el poeta lee su nota de duelo" y "el huérfano", así como dos también son los textos, cuya diferencia en lo que respecta a forma estrófica, el tono y la voz poética es muy notable. Entonces el lector se pregunta si se trata de una decisión editorial o de un simple error en la diagramación del libro. Sin embargo, el ojo avizor no tarda en percatarse que es posible otra forma de distribuir el orden porque el libro-poema (o viceversa) puede dividirse en dos partes de tres textos cada una, y que los tercetos y el serventesio correspondientes a la cuarta viñeta son realmente el poema central, salvaguardado entre los dibujos titulados "el duelo" y "el poeta lee su nota de duelo" que lo encierran a modo de un cuarto con espejos. De esa forma el patrón de un dibujo a la izquierda y un poema a la derecha, establecido desde el principio, prevalece haciendo gala de una cuidada simetría.

Visto de esa manera, (aunque no hay por qué descartar el primer esquema estructural) la quinta viñeta lleva como título "el huérfano" y se compone de dos textos diametralmente distintos tanto en la forma como en el contenido: una extensa letanía y un breve poema de 15 versos libres. El primero asume la forma litánica[55] tradicional del canto litúrgico mediante el esquema responsorial y el modelo laudatorio que, según la teoría del verso litánico de Witold

[55] Según Marta Pilat Zuzankiewicz en su ensayo crítico "Tradición litánica en la obra de Lope de Vega", fue José Fradejas Lebrero quien desarrolló el concepto de "forma litánica" que consiste en: "la constante repetición de un estribillo por parte de la asamblea en respuesta a cada versículo ejecutado por el solista."

Sadowski, posee varios elementos constituyentes entre los que figuran tres "genes litánicos"[56] y varios recursos poéticos y lingüísticos de carácter suplementarios. De modo que de los tres genes, el texto de Reyes es un ejemplo del primero, el "gen de polionimia", pues el yo lírico sustituye el nombre del destinatario, tras mencionarlo en el primer verso, por una serie de perífrasis o invocaciones de dicho nombre, compuesta a través de atributos:

> Emilio de las tardes palomeras
> bendito eres
> amigo de los árboles más solos
> bendito eres
> descalzo por un golpe de creciente
> bendito eres

Además, entre el resto de los recursos suplementarios pueden verificarse la estructura paralelística, el carácter anafórico, el uso del apóstrofe y la tendencia a la sustantivación y adjetivación. Respecto a la estructura paralelística, no solo puede apreciarse en su esquema responsorial, sino en la simetría métrica de sus versos al alternar un pentasílabo por cada endecasílabo. Su rima es libre, aunque consonante en los estribillos, y su voz de enunciación poética transita de la tercera persona, a la segunda y finalmente a la primera.

El segundo texto, compuesto por una sola estrofa de quince versos libres, retoma en forma y propósito, el carácter narrativo de la tercera viñeta "el poeta recuerda." De ese modo, la voz de enunciación poética expresa, desde la tercera persona, un recuerdo o regresión que la ubica en la niñez y, desde allí, nuevamente alude a la simbiosis entre la figura del hijo y del padre.

---

[56] Los tres genes enumerados y descritos por Pilat Zuzankiewicz en su ensayo son: "gen de polionimia", "gen de extenia" y "gen de chairetismo".

Finalmente, el libro-poema o poema-libro de Reyes cierra con la viñeta titulada "inocente," compuesta por tres estrofas, cuya cantidad de versos libres se reduce paulatinamente hasta producir en el lector la sensación de un continuo fluir que se agota. Al igual que ocurre con el texto de la viñeta que lo antecede, así como con la ya referida viñeta "el poeta recuerda", el elemento narrativo de la voz de enunciación poética en tercera persona parece servir de eje configurativo a la propuesta temática del libro, en la cual la figura del padre, la del hijo-niño y la del hijo hecho hombre que habitan distintas dimensiones espacio temporales intentan reencontrarse y reconocerse mutuamente en ese cuarto de espejos en el que solo uno es real, tal y como lo expresa luego en su poema "Caza", perteneciente a *El arpa imaginaria* : "la poesía es un tigre cercado por espejos / sólo un tigre es real / todo salto es un tigre," y que pareciera, desde este libro que lo antecede, prefigurar:

frente a una computadora
solloza un hombre
un aroma remoto
circula alrededor de su cabeza
parece un niño derrotado
un animal contrahecho
en la pantalla bullen los signos
A voluntad del hombre
parece que caza
parece que fija su alma en una presa
que lo burla y lo atormenta

Más aún, puede identificarse desde ya un deseo por "fijar" imágenes en continuo movimiento, es decir, vértigos en el espacio-tiempo, tal y como la voz lírica del referido poema "Caza" indica: "vértigo es todo," y que desde la visión lírica del cronista de esa doble dimensión del campo y la ciudad (primer libro), de quien denuncia la impunidad al son de la bomba (segundo libro), del que invoca mediante la plegaria y el canto litúrgico (tercer libro) y

del que pulsa un arpa imaginaria e ilustra "con lucidez la pesadilla" a través del mito, le otorga una polifónica cohesión plural que ha de ser un elemento fundamental de su poética.

3.1.4: El arpa imaginaria

El arpa imaginaria, publicado en el 1998 por la Editorial de la Universidad de Puerto Rico aglutina varios años de menester poético y evolución artística. Ocho años separan esta obra de la anterior, aunque según su autor comenzó a fraguarse, aproximadamente, quince años antes de su publicación. Compuesto por 132 poemas entre los que figuran: coplas, décimas, sonetos, silvas, romances, poemas en verso libre y poliestróficos, esta obra recoge también una amplia gama de influencias y voces. Está dividido en siete (7) partes o secciones, correspondientes cada una a las cuerdas de una lira o arpa que conforman la ordenación de un acróstico con las letras del nombre de su tío abuelo "loco": Charías. Visto así, su arpa–libro está temáticamente organizado de la siguiente manera:

I. **C**anto (3-24): poemas que reflexionan en torno a la vocación del poeta y su oficio.

II. **H**ilo (25-55): poemas que colocan al yo lírico como hilo conductor de la vida, el silencio, el dolor, la culpa y la traición. El yo lírico se desprende un poco de su cáscara y se coloca como hombre, padre y ser humano frente a la vida.

III. **A**zar (57-99): poemas que nos presentan la figura del poeta frente al orden social del mundo y su desorden existencial.

IV. **R**eto (101-152) poemas que sitúan al yo lírico como soldado desde la trinchera del poema y la canción. El yo lírico se enfrenta a la muerte. En esta parte se incluyen algunos de los poemas caracterizados por cierto contenido social.

V. **I**mán (153-184): poemas que representan el tema del Eros, la mujer como deseo sexual y el amor.

VI. **A**sombro (185-236): poemas que remiten al origen desde el punto de vista genealógico, así como al rescate de la memoria. Poemas dedicados a la madre, al abuelo y los ancestros. Sección que contiene el poema que da nombre al libro "El arpa imaginaria" y el poema titulado "Charías (soliloquio con arpa imaginaria).

VII. **S**ecreto (237-278): poemas que susurran la visión del poeta, sus puentes y sus olvidos. El yo lírico se canta ingenuo.

Estas siete secciones que comprenden el libro-arpa de Reyes, además de su estructurada edificación, poseen la particularidad de tener de introito una décima que, afirma José Manuel Torres, el poeta (Reyes) la utiliza "como oración a la manera de un chamán o bohíque para conjurar a los iniciados en el areyto biográfico de los poetas (Charías y Reyes), pues las biografías, ficticias o no, de ambos, se funden al extremo de que llega un punto en que no sabemos si Reyes es Charías o viceversa."[57] Motivo clave, este último, que he de desarrollar en los próximos capítulos de esta investigación.

3.2: Periodismo

Reyes posee también una extensa obra en prosa, dispersa entre los principales periódicos y revistas del país. En 1970 cofundó, junto al intelectual uruguayo Ángel Rama, el suplemento cultural del semanario *Claridad*, que más tarde pasó a conocerse como "En Rojo". Además, colaboró con *El Reportero*, con el suplemento "Puerto Rico Ilustrado" del periódico *El Mundo de Puerto Rico,* y con *Prometeo*, aunque el grosor de su quehacer periodístico giró en torno al semanario *Claridad.* A través de columnas cuyos nombres remiten a su

[57] Artículo periodístico titulado "El arpa imaginaria", especial para "En Rojo", *Claridad* 6- 12 de noviembre de 1998.

autodenominada condición de paria[58] y que connotan espacios de tránsito o paso (incluso trauma: "De puño y letra"): "Entre paréntesis" (*Claridad*), "En la avenida"[59] (*Claridad*), "De calle" (*El Reportero*), "De puño y letra" (*Claridad*), "Puentes" (*Claridad*), entre otras, Reyes deambula entre la crónica, el ensayo, la reseña, el periodismo cultural, la crítica literaria, la remembranza anecdótica, el argumento filosófico, la poesía, la nota irónica, la autoparodia, la epístola, el comentario textual, la libre opinión, la biografía y la "autoayuda", entre otros. Respecto a la contribución que hace Reyes a través de dos de sus más conocidas columnas periodísticas en *Claridad*, dice Magali García Ramis:

> La columna a la que él se refiere con tal sencillez titulada "Entre paréntesis" y luego "En la avenida", marcó un momento importante en el desarrollo del nuevo periodismo en Puerto Rico. Quizás porque él traía al mundo periodístico un sólido dominio del idioma y un gusto por trabajar con imágenes literarias, la columna semanal que él escribió durante varios años fue no sólo excelente estilísticamente, sino renovadora en lo que a columnas periodísticas se refiere. (14 c)

Y más adelante añade sobre el contenido temático: "A través de su trabajo periodístico ponía en evidencia las injusticias sociales y la deshumanización del mundo consumerista, y clamaba con tono esperanzador por el cambio social y por la defensa de la cultura e identidad puertorriqueña" (ibid.). Temas que llevados, al igual que lo hace la mayoría de sus colegas de generación, los guajanos, al plano literario de su poesía, podría despertar la fácil acusación de "panfletismo literario," pero que a excepción de uno que otro caso, podríamos desmentir.

La última publicación que hizo Reyes en el semanario *Claridad* fue una nota sobre su amigo poeta y compañero de generación, Antonio Cabán Vale ("El Topo").

---

[58] Ver la dedicatoria de *Crónica del vértigo* (1977).

[59] En la jerga callejera, así es como los presos le llaman a la libertad.

3.3: Música

Una de las facetas más importantes en el multidisciplinario quehacer artístico de Reyes, que potencializa y ofrece importantísimas claves para acceder a su mundo poético, es su labor de compositor. Se inicia como tal en el año 1990, con su *Aguinaldo Mayor de Reyes*, proyecto en el que fusiona música y poesía para ofrendar el "milagro de la epifanía". En él colaboran importantes exponentes de la música popular, entre los que figuran Antonio Cabán Vale ("El Topo"), Justino Díaz, Elvin Torres, el grupo Atabal, Andrés Jiménez, Danny Rivera y el declamador David Ortiz Angleró. A continuación, el repertorio de sus poemas y canciones:

Título de la canción	*Género musical o estrofa poética*
Declamación de introito: décima (2)	décima
Plena del nacimiento	plena
Diálogo I	diálogo
Declamación de introito a "Los Magos del barrio"	décima
"Los Magos del barrio"	bomba
Diálogo II	diálogo
Declamación de introito a "La raíz viviente"	décima
"La raíz viviente"	aguinaldo
Diálogo III	diálogo
Declamación de introito a "El son de la Epifanía"	décima
"El son de la Epifanía"	son
Diálogo IV	diálogo
"Noche de paz"	villancico
Declamación de introito a "Noche de amor": "Clave de paz"	décima
Noche de amor	villancico
Declamación de "La clave del milagro"	décima
Villancico de la niña enamorada	villancico

Fue también autor del "jingle" de la campaña antianexionista: el "gobierno araña que todo lo daña", utilizada en la campaña electoral de 1980 para repudiar los actos de corrupción en el Gobierno de Carlos Romero Barceló. Con el poeta Juan Antonio Corretjer, grabó el recital "Ciales en dos tiempos."

El 9 de junio de 1994, en el teatro Tapia, Reyes presentó su recital integral de poesía, música y danza, "El arpa imaginaria." Sobre dicho evento comentó Mercedes López-Baralt: "[...] dentro de la milenaria tradición del juglar, Edwin Reyes borró aquella noche las fronteras estériles que separan la poesía del canto, la danza de la letra, el silencio de la voz viva, el afán solitario del diálogo, lo oral de lo visual […] El poeta nos ofreció en aquella noche del Tapia, junto a sus más recientes poemas, un muestrario de sus canciones inéditas, acompañado, entre otros, por Nick Aponte y Paulette Beauchamp. El objetivo, según el propio poeta y parafraseando a Paul Valéry, era integrar de forma orgánica la música con la poesía, de modo que fuese el ritmo quien sugiriera el concepto y la idea. Más allá del fondo musical, pues según el poeta se riñen la palabra y la música, esa noche dijo sus poemas "dentro de una estructura musical."[60] Los poemas eran de su autoría, así como las canciones, aunque el arreglo para la pieza poético-musical *Soliloquio para un arpa imaginaria*, estuvo a cargo del compositor, violinista y arreglista Nicky Aponte. Además de este reconocido músico, acompañaron al poeta Tato Santiago en el piano, Héctor Rodríguez en la percusión, Tony Rivera (del grupo *Mapeyé*) en el cuatro, el tenor Edgardo Zayas y los cantantes Mickey Rivera y Maritza Alemán. Al espectáculo se une también la bailarina Paulette Beauchamp. La pieza, dividida en tres partes sin interrupción, fue representada mediante la siguiente estructura:

---

[60] "El arpa imaginaria," *Claridad,* 10 al 16 de junio de 1994, p. 17.

Título	*Contenido*	*Significado*
I. Las nanas	Se interpretaron nueve canciones de cuna.	Representa la etapa de la inocencia
II. La lucha nacional	Dos poemas: 1. "Cuba" (fragmento del poema "Reflexiones de un isleño de fin de siglo") 2. "Trova mayor para un valiente"	Representa la etapa de la lucha ideológica y la persecución política. El segundo poema fue dedicado a nuestros presos políticos y al camarada Ángel Rodríguez Cristóbal.
III. Charías ("Soliloquio con arpa imaginaria")	Originalmente fue concebida como una ópera cinematográfica. El poeta comparte la labor musical con Nick Aponte, quien aporta varias melodías y arreglos:[61] (16) 1. "Toro Negro 1932" (Intro-narración I) 2. "Canto primero" 3. "Versos como manoplas" (narración II) 4. "Quiero esta noche quiero…" 5. "El virote-arpa" (narración III) 6. "Estas son las cadenas…" (ópera I) 7. "Todas las voces del tiempo…" (narración IV) 8. "Hubo una vez un camino…" 9. "Cuando yo pequeño…" (narración V) 10. "En la romanza del alto anhelo…" (ópera II) 11. "Charías, el loco" (narración VI) 12. "la creciente, la creciente…" (ópera III) 13. "Santiago ante el virote y el niño trovador" (narración VII) 14. "Isabel" (danza)	En palabras del propio poeta: "…es la parte dramática de la presentación, que está hecha en forma operática, porque combina lo erudito con lo popular." Edgardo Zayas fue el intérprete.
Plena pa' sobrevivir	El evento concluyó con una plena y una canción dedicada a la cárcel "La Princesa".	

[61] El esquema y los títulos de cada uno de los movimientos de la pieza poético-musical interpretada esa noche son adjudicados por mí. No obstante, utilizo el texto escrito como referencia.

El evento fue auspiciado por la Oficina de Desarrollo Cultural del Municipio de San Juan, del cual Reyes fue asesor cultural. La entrada fue libre de costo.

3.4: Cine

En el ámbito del cine, Reyes realizó cinco documentales: *Palés: reseña de una vida útil*; *Tufiño: una vida para el arte y un arte para la vida*; *Rafael Hernández: jibarito del mundo* (ha sido presentado en México y Nueva York); *Adombe: la presencia africana en Puerto Rico* (Medalla de Oro "más representativo de mi país" y plata "por el elenco" del Festival Única, Unesco, Córdoba, Argentina y Mención en el CinemaFest de San Juan) y *Teatro Tapia: prodigio de un espacio venerable*, auspiciado por el Municipio de San Juan. También dirigió y escribió el guión de un largometraje que fue transmitido por la televisión puertorriqueña: *Punto final: cómo Tito Mangual aprendió a bregar*. En dicho proyecto, trabajó con un talento mixto, compuesto por jóvenes de un taller de cine, actores profesionales (entre los que se encuentran Ernesto Concepción, Teófilo Torres, entre otros) y personas de la comunidad. La idea, según Rafa Acevedo, "era vincular nuevamente al cine con la comunidad, como lo hizo hace medio siglo la DIVEDCO."[62]

Durante los últimos años de su vida se encontraba trabajando en la preparación de un guión para un largometraje sobre el líder nacionalista Pedro Albizu Campos: una especie de épica sobre el nacionalismo puertorriqueño. En palabras del también poeta Rafael Acevedo: "No sólo estaba untado de la locura del poeta… ¡hizo cine en Puerto Rico!"

---

[62] Rafa Acevedo, "Edwin Reyes: trabajador de la cultura," p. 23.

CAPÍTULO III

"ESTE VIEJO OFICIO DE LINTERNA:"[63]
MITO Y POIESIS EN EL DISCURSO POÉTICO DE *EL ARPA IMAGINARIA*

El yo moderno es menos lírico que trágico, y esto es algo que no siempre se ha sabido comprender.

—Jaime Siles, *El yo es un producto del lenguaje*, 2007

Alguien sin un mito es un desarraigado que no se halla sinceramente vinculado con el pasado, con lo ancestral (que siempre vive en él), ni con la sociedad humana actual.

—Carl Gustav Jung, *El libro rojo*, 2019

[63] Verso del poema "Poética" del poemario *El arpa imaginaria* de Edwin Reyes.

1. INTRODUCCIÓN

El texto titulado "Poética" de la sección "Canto" que sirve de obertura a *El arpa imaginaria* (1998)[64] posee un rasgo particular como propuesta estética: la predominante presencia de un sujeto enunciador lírico en tercera persona que, no empece a ello, asume subjetivamente un lugar en el contexto enunciativo del poema. Dicho de otra manera: que mediante la marca textual (o deíctico[65]) que lleva a cabo el determinante demostrativo "este," se establece una inflexión de la voz enunciativa en el discurso poético que resulta peculiarmente crucial -metafóricamente hablando- cuando al acto de la creación poética o *poiesis* se refiere:

> obligado a llamar al polvo polvo
> al animal sensato calavera
> puede olvidar el hombre que es poeta
> y el poeta que es sangre tierra mosto
>
> esquina de la mesa simple zorro
> para **este** viejo oficio de linterna
> y olvidarse los dos que la tiniebla
> depende de la luna y de los ojos

---

[64] El libro está dividido a partir de las siete letras que conforman el acróstico "Charías," apodo con el que se conocía al tío abuelo materno del poeta Edwin Reyes Berríos y cuyo nombre de pila era Zacarías Berríos (de quien -por cierto- se dice que también era poeta). Equivalen, también, a la representación metafórica de las siete cuerdas que originalmente poseía el antiguo instrumento de la lira, antecedente histórico del arpa. Por lo que visto de esa manera, la estructuración del texto corresponde a la siguiente: **C**anto, **H**ilo, **A**zar, **R**eto, **I**mán, **A**sombro y **S**ecreto; hecho que -tal parece- tiene como intención lúdica establecer de entrada la pauta temática alrededor de la que habrán de girar metafóricamente los poemas, cual si se tratara de la clave en notación musical que suele comúnmente colocarse a la izquierda del pentagrama en las composiciones musicales. Siguiendo ese planteamiento, los diecinueve poemas que integran la primera sección titulada "Canto" habrían de desplegarse, por ejemplo, en torno a la *poiesis* o proceso de creación poética, a la poesía como vocación u oficio y a la figura del poeta en tanto aedo, trovador y confabulador de tramas poéticas.

[65] El adjetivo o determinante demostrativo "este" lleva a cabo la función de localizador deíctico, es decir, indica la distancia que media entre quien enuncia y el objeto de lo enunciado, por lo que contribuye a la cohesión que posteriormente habrá de facilitar la comprensión global o coherencia, gracias a que facilita un contexto: "Las formas lingüísticas que sirven para localizar el texto respecto al enunciado son lo que R. Jakobson llamara conmutadores (*shifters*), es decir, deícticos, cuya función particular y diferenciadora es que remiten obligatoriamente 'al mensaje' e implican una referencia al proceso de la enunciación (394).

aprendidos ayer entre los tintes
de la caverna mientras iba el tigre
del río hasta la boca de los miedos

alzados a la par hombre y centella
resuelven el abismo entre las fieras
potencias del peligro y de los versos

El dato está muy lejos de ser fortuito, ya que dicha alternancia de perspectiva enunciativa remite implícitamente a la intención de sopesar el trecho entre la voz que enuncia y el objeto de la enunciación; un gesto constitutivo de la comunicación artística, es decir, de la ficción, y que junto a toda una gama de elementos textuales involucrados con el proceso de la recepción (rima, ritmo, versificación, procesos metafóricos o de simbolización, entre otros) han de ser los responsables de propiciar en la figura del lector el intercambio vital producto de la comunicación lírica[66].

Así pues, y a raíz de su título, es posible advertir que el texto pretende hacer las veces de "ars poética" (en el amplio sentido que le otorga la tradición a dicho término), sólo que en este tipo de caso le corresponde en teoría dizque al propio autor profesar aquellos elementos temáticos, estilísticos o comunicacionales que conforman la visión personal de su proceso creativo. En segundo lugar, y en consonancia con el anterior, el carácter singular radica

[66] Dicho "intercambio vital" no es sino otra forma de aludir al concepto de la tradición romántica conocido como "círculo hermenéutico". Sin embargo, y siguiendo a Paul Ricoeur, la interpretación de un texto no debe ya de verse como un desentrañamiento de significados encubiertos por ese otro cuya figura suele ser representada por la del autor, sino como una forma de libre acceso ante lo que la obra, en tanto mundo posible, descubre o despliega frente a quien la interpela. Así que en vez de centrar la atención en el nivel de competencia que posea o no el lector- auditor - espectador al momento de asediar una obra, esta debe desplazarse del supuesto intento de comprender la subjetividad de un otro hacia el mundo que dicha obra dispone como un campo abierto de posibilidades o reencuentro a modo de autodescubrimiento, es decir: "una suerte de circularidad entre la comprensión del texto y la comprensión de sí mismo [...] Comprenderse frente a…, frente a un mundo, es todo lo contrario a proyectarse uno mismo, sus propias creencias y sus propios prejuicios; es más bien dejar que la obra y su mundo amplíen el horizonte de la comprensión que tengo de mí mismo" ("Palabra y símbolo," 52-53).

también en que la forma poética deliberadamente elegida como vehículo o medio de expresión para exponer dicha propuesta creativa haya sido justamente un soneto.[67] Al examinar la obra poética de Reyes, se puede apreciar que dicha elección no coincide con el predominante uso del verso libre o de la décima como posibles formas predilectas de expresión,[68] sino con la factible idea de privilegiar cierto rigor de carácter conceptual (en lo que respecta al tradicional balance entre contenido y forma),[69] que se asemeja más a la estratagema de un jugador de ajedrez que a la noción de juego con cariz de rol dramático que en determinado contexto lírico poseen -por ejemplo- las presuntas figuras líricas concernientes a "El poeta,"[70] el "Quijote isleño,"[71] el "fantasma de las márgenes oscuras,[72]" el paria cronista o la "criatura del vértigo."[73]

---

[67] La elección podría justificarse a partir del texto que da título al libro (de forma similar a cuando una canción da título a un álbum musical), pues se trata precisamente de una serie de tres sonetos que giran en torno a la figura de Charías El Loco. No obstante, dicha serie de sonetos no representa necesariamente el texto medular de la obra, como sí ocurre con la secuencia de diversas formas estróficas que tiene a su haber la composición "Charías (Soliloquio con arpa imaginaria"). Por lo que tal vez la propuesta estética del libro radique en la búsqueda de una suerte de equilibrio (¿apolíneo-dionisíaco?) entre ambos tipos de textos.

[68] Cabe recordar que la obra literaria de Edwin Reyes está constituida por una gran diversidad de formas poéticas, entre las que se encuentran: la canción, la copla, la cuarteta, la cuarteta romance, el cuarteto, la endecha mixta, el estribillo, el pareado, la quintilla, la redondilla, la seguidilla, el serventesio, la sextilla, el sexteto lira, la silva, la tercerilla y las ya referidas: décima y soneto.

[69] Qué mejor ejemplo, no sólo de conciencia artística, sino de cruce entre géneros, que el clásico *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) de Lope de Vega, quien -además de dramaturgo- fue poeta y, valiéndose de ello, propuso adaptar cada tipo de estrofa o forma poética, afín la temática teatral lo exigiera (vv. 305-310):

> Las décimas son buenas para quejas;
> el soneto está bien en los que aguardan;
> las relaciones piden los romances,
> aunque en octavas lucen por extremo;
> son los tercetos para cosas graves,
> y para las de amor, las redondillas.

[70] Segundo poema de la sección "Canto" que aparece en la página 4.

[71] Tercer poema de la primera sección "Canto" que se encuentra en la página número 6.

[72] Verso que pertenece al poema "Charías aparte" (227-228) e integra la penúltima o sexta sección titulada "Asombro."

[73] Ver dedicatoria del libro *Crónica del vértigo*.

Y si a todo este previo panorama que muestra claramente una intencional y lúdica conciencia artística se suma el hecho constatable de que la poesía de Reyes bien podría incluirse en la de cierto tipo de escritores cuya vida y obra ofrece al lector la impresión de que se interrelacionan o poseen un estrecho vínculo que en ocasiones simula entrecruzar las lindes que demarcan lo autobiográfico de lo estrictamente literario. El asunto cobra entonces -en el contexto de los más recientes postulados teóricos que analizan el proceso de la enunciación y la recepción lírica, así como también de la mitocrítica y el mitoanálisis- una dimensión que bien merece la pena examinar críticamente en toda su justa perspectiva estética.

Por tales motivos, entre otros que serán dilucidados paulatinamente en las subsiguientes páginas, el fin de este capítulo consiste en demostrar que la obra poética de Edwin Reyes replantea la tradicional problemática de la subjetividad lírica mediante una serie de recursos textuales y de procedimientos ficcionales que han de propiciar o requerir en la figura del lector lo que supondría ser una especie de acuerdo tácito en beneficio de la recepción artística, es decir, algo así como un apresto, conciencia previa o predisposición para aceptar o reconocer sin oponer resistencia la ambigüedad cónsona al carácter ficcional del texto literario, o lo que usualmente la crítica suele denominar: "pacto ambiguo."[74] Y que es precisamente debido a la naturaleza metafórica de dicho procedimiento -estrechamente ligado a su poiesis- que tiene lugar no sólo el descubrimiento indirecto de los niveles míticos o redescripción de

[74] La expresión "Pacto ambiguo" es un término teórico utilizado originalmente en narrativa que algunos estudiosos también aplican a la lírica. Su precursor, el crítico español Manuel Alberca Serrano, lo expone y desarrolla en su libro *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (2007). Supone un punto intermedio entre el "pacto autobiográfico" de Philippe Lejeune y el concepto "pacto novelesco," y que, según el crítico literario Ángel Basanta es "certeramente manejado por Alberca para designar el acuerdo establecido entre el lector y el autor de una autoficción mediante el cual ambos han de moverse en una ambigüedad calculada entre lo real y lo inventado, porque ese protagonista y narrador en primera persona cuyo nombre coincide con el del autor 'es y no es el autor'"("Autoficción e impostura literaria," *RDL: Revista de Libros*, 1ro de marzo de 2009.)

la realidad,"[75] sino el vínculo que aúna la identidad del poeta lírico -como artista apolíneo-dionisíaco[76] con la del músico - es decir- como el consabido creador de una ficción trágica o, en lo que aquí respecta: la poiesis del mito trágico de Charías "El Loco"en *El arpa imaginaria*.

2. HABLANDO DE LINDES: "TOMAR EL AGUA Y HACERLA PUENTE"[77]

Según lo anteriormente expuesto, el carácter lúdico ficcional que demarca la creación artística del poeta Edwin Reyes junto al ineludible pero igualmente deliberado vínculo entre su vida y obra (que visto al trasluz de la mayoría de sus poemas pareciera hacer las veces de un teatro de sombras chinas) conforman, posiblemente, dos de los elementos más relevantes de su *poiesis*.

Es por ello que al hablar sobre el carácter diferido o comunicación cruzada que se produce entre los sujetos involucrados en la comunicación artística (según Núñez Ramos es "imaginaria, no reversible a distancia" (95)) es importante recordar que ni el autor real ni el imaginario, así como tampoco sus respectivas contrapartes -el lector real y el imaginario- han de coincidir en el mismo plano existencial o espacio temporal. Esto quiere decir que en el proceso de la recepción que conlleva toda comunicación artística, el lector debe tener en cuenta que entre dichos participantes siempre se podrá llevar a cabo "una modulación de las distancias, con fases de acercamiento y alejamiento" (95). ¿Por qué? Debido a que la naturaleza

---

[75] Ricoeur denomina "efecto de referencia" a la capacidad o poder que, según él, posee la ficción para "redescribir" la realidad.

[76] Por eso de remitir a los planteamientos que se estipulan en *El nacimiento de la tragedia* de Friedrich Nietzsche, así como también en el ensayo "El hacer del canto" de Massimo Cacciari.

[77] El verso "tomar el agua y hacerla puente" da inicio al poema titulado "Ensayo" correspondiente a la sección "Canto" del libro *El arpa imaginaria*.

ficcional del texto literario -por medio de una especie de acuerdo tácito- le exige al lector desplazar la figura que encarna el autor real por aquella otra de naturaleza imaginaria que corresponde al cuerpo textual del autor imaginario (autor implícito, sujeto enunciador lírico, voz lírica o yo lírico). Esto explica el hecho de que el sujeto lírico o autor imaginario termine por convertirse en la conciencia lúdica que envuelve y absorbe al autor empírico dentro del ámbito ficcional. Se trata, pues, de conferir o reconocerle una compleja identidad nunca del todo resuelta que pareciera más bien oscilar en un continuo vaivén metafórico -entre el carácter biográfico y el espacio ficcional- y que bien podría ser representada alegóricamente a través del movimiento que lleva a cabo un péndulo o el desplazamiento de un objeto por la superficie de una banda de moebius.[78] No en balde repara Laura Scarano: "Si existe una especie a la que podríamos denominar 'poema autobiográfico,' la ubicaríamos en la frontera entre la crónica y la ficción, pues nos seduce como documento, pero se sostiene como acontecimiento verbal autónomo"[79] (222).

[78] Según Marta Macho Stadler, profesora del Departamento de Matemáticas de la Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea: "La banda de Moebius es una superficie muy fácil de construir: se toma una tira larga rectangular de papel (es mejor que sea larga para poder manipularla con soltura), se gira uno de sus extremos 180º, que se une finalmente con el otro por medio de cinta adhesiva. Fue descubierta de forma independiente en 1858 por el matemático y astrónomo August Ferdinand Möbius y por el considerado como fundador de la topología Johann Benedict Listing." (1-2) Por su parte, Francisco Doménech, en su artículo "Moebius y los objetos imposibles," la describe del siguiente modo: "La cinta de Moebius cumple la doble paradoja de ser una cinta de una sola cara y de tener un solo borde. Es un objeto de dos dimensiones que se ha colado en nuestro mundo tridimensional, y además fabricarlo está al alcance de cualquiera. Su forma más sencilla se logra tomando una cinta (que podemos conseguir recortando en línea recta a lo largo de una hoja de papel) y juntando sus extremos, pero girando uno de ellos media vuelta antes de pegarlos."

[79] Resulta interesante la coincidencia que casualmente se produce entre las dos colindancias establecidas por Scarano (la crónica y la ficción) y el hecho de que el primer y el último libro de Reyes llevan como título (y como propuesta poética): *Crónica del vértig*o y *El arpa imaginaria*.

Por lo tanto, cuando se remite al discurso autorreferencial de una obra poética conviene establecer lo que Scarano denomina como "circuito de correferencialidad,"[80] y que no es otra cosa sino el acto de complementar la interpretación de una obra literaria mediante la inclusión, como parte de su análisis, de aquellos textos de posible carácter no ficcional que habrían de configurar o constituir de algún modo también la obra escrita de un autor. Sobre todo porque el objetivo de dicho circuito siempre ha de ser: "construir el imaginario del poeta con las auto-imágenes y anti-imágenes de sí mismo que se exhiben de manera autoconsciente en la escritura." Y tal pareciera que sólo así sería posible complementar "lo que los poemas instituyen mediante metáforas e imágenes [es decir]: una posición discursiva para este *yo* que se auto-construye" (221). Otra forma de decirlo tal vez sería: que el poeta se autocaracteriza como personaje literario. Se trata, pues, de examinar las reflexiones paralelas (no ficcionales) que enarbola el sujeto de la enunciación en los paratextos (prólogos con indicaciones, manifiestos o autopoéticas -ya sean estos en forma de proemio o de correspondencia-, ensayos o artículos periodísticos, entrevistas, dedicatorias, así como agradecimientos),[81] pero a la luz -

[80] La expresión "circuito de correferencia" permite ilustrar alegóricamente la interconexión que se produce en el discurso -a manera de trayecto circular (más curvo que en sí mismo cerrado)- entre el sujeto que enuncia y los referentes del enunciado, tanto en los textos literarios como en los no literarios, pues ambos tienen la capacidad de desplegar -a su modo, claro está- imágenes autoconscientes y autoinconscientes que facilitan el proceso de construir el imaginario de un escritor.

[81] Para establecer dicho "circuito de correferencialidad" serán necesarios los siguientes documentos: el prólogo del libro *Crónica del vértigo* (prólogo con indicaciones), el texto titulado "Clave del arpa"(fluctúa entre un prólogo con indicaciones y un manifiesto o autopoética) y textos como "Don Bauta, el Regio," "La rebelión de los fantasmas," "Última declaración del fantasma," "Ese poder llamado alegría," "Poetas a la orden", "Sobre la risa" y "Edwin Reyes: una criatura del desarraigo" (ensayos y artículos periodísticos escritos por Reyes o, como es el caso del último mencionado en la enumeración, una especie de etopeya escrita por un par suyo) o "Un fantasma en pos de sí mismo," "Edwin Reyes, un testimonio" y "La oración que nunca hice" (entrevistas). Además, deberán incluirse las dedicatorias de *Crónica del vértigo* y *Balada del hombre huérfano*, así como los agradecimientos que aparecen al principio de *El arpa imaginaria*. Esto es así porque todos y cada uno son ejemplos de paratextos (entre los que también podrían figurar elementos gráficos tales como dibujos, fotos o ilustraciones) que según Gérard Genette -en *Seuil*, 1987- comprenden el conjunto de componentes que conforman un libro en tanto objeto de intercambio cultural que se debe a un público, es decir, a sus posibles lectores, ya que "acompañan al texto, formando parte del discurso literario que constituye la obra," tal y como indica el *Diccionario de términos literarios* de Demetrio Estébanez Calderón.

claro está- de las imágenes que el autor imaginario configura en y a través de los poemas que conforman el mítico ajuar de su menester poético.

Precisamente por eso, vale la pena en este punto recalcar el hecho de que la constitución de dicho "imaginario" a través del referido circuito de correferencialidad no es sino otro modo de constatar tanto la existencia de una premeditada voluntad artística, como la no menos afín e indiscutible óptica constructivista de un "yo" cuya compleja e irresoluble identidad continuamente ha de permear en el proceso de la recepción lírica del poema.

Y para muestra un botón: véase a continuación el circuito correferencial que es posible establecer entre los fragmentos correspondientes a los poemas "Nota al margen" de *Crónica del Vértigo* y "Parte precoz para una fecha sin traidores" del *El arpa imaginaria*, junto al poema titulado "Velorio interrumpido" (incluido en la sección "Asombro" de *El arpa imaginaria*) y varios pasajes significativos de un artículo de Reyes publicado en el Semanario *Claridad* y cuyo título, "Don Bauta, el Regio," pudiera suscitar en más de un lector algún tipo de referencia a cierta estética o movimiento literario hartamente reconocible: "Mis columnas periodísticas han sido y seguirán siendo siempre, mientras así me lo permitan, extensiones de mi expresión poética y, por tanto, depositarias de los mismos demonios que recorren mis versos.[82]" Por lo que sin ir más allá de cualquier vínculo de carácter conjetural, lo primero que debe subrayarse aquí es, por un lado, el evidente entrecruzamiento de lindes genéricas que abiertamente se sugiere e incluso puede identificarse, a nivel del discurso, en la medida que el sujeto de la

[82] La frase "extensiones de mi expresión poética" manifiesta la necesidad de desplazamiento hacia un más allá, pero en el sentido de aumentar el alcance o exposición de su deseo por comunicar, es decir, mediante la referencia al implícito movimiento de un despliegue vertical. Por otro lado, cabe destacar que la mayoría de las columnas que Reyes tuvo a su haber escribir connotan espacios de tránsito o paso: la avenida, la calle, el puente o el paréntesis, como espacio vital de un "entre" por dos fechas dividido (como sugiere el poeta Mario Benedetti en *La vida, ese paréntesis*), e -incluso- el puño, por el cual habrá de circular el consecuente trazo de la posterior y relampagueante palabra escrita.

enunciación correspondiente al pasaje del artículo parece adoptar una postura premeditadamente subjetiva, no acorde con la plataforma de comunicación que utiliza conscientemente: la columna periodística de un semanario. Sobre todo cuando en dicho mismo texto poco antes expresa: "Lo afirmo como simple dato, como desahogo si se quiere, sin importarme siquiera si es o no pertinente a este espacio," con lo cual se vuelve aún más patente el grado de conciencia que demuestra poseer respecto al espacio que -según puede inferirse- se le ha confiado para desempeñar el ejercicio del periodismo (independientemente de que este corresponda al denominado "periodismo cultural"): una disciplina poco afín para los personalismos, según lo estipula la ética y -en tanto gremio- suele tradicionalmente exigirse del periodismo.

Por ende, lejos de intentar verificar el grado de sinceridad que habría de poseer o no, por ejemplo, la siguiente aseveración: "Mi acercamiento a ustedes, mis lectores, es íntimo, desnudo, directo, no quiero ni puedo hacerlo de otro modo. Por eso me expongo a hablar de cosas que tan caras me son al alma. (22)," o el de autobiografismo que pudiera de algún modo sustraerse de los siguientes versos pertenecientes al poema "Nota al margen" de *Crónica del Vértigo*:

> con los parias comparto
> mucho de filo y muerte
> lloro rendido a veces
> de amor por todo y todos
> como si me dejaran a la orilla por muerto
> y se marchara el mundo como uno de mis hijos
> como esa niña extraña que ya no me conoce

Lo verdaderamente crucial del asunto habría de consistir entonces en solventar el modo en que esas "formas concretas de modulación de la distancia entre autor real y autor imaginario" anteriormente descritas y que propone Núñez Ramos se fundamentan, aunque en uno y otro

caso parezcan, además de diversas, considerablemente diferentes, debido no sólo al propósito o la intencionalidad, sino a ciertas convenciones correspondientes a cada género respectivamente.

En el primer caso, por ejemplo, el sujeto de la enunciación establece una relación de carácter dialogal con el lector y se equipara con él al reconocerle el mismo nivel de competencia intelectual, a la par que le confiere al tema en cuestión un tratamiento no dogmático. Del mismo modo, recurre a la noción retórica del "pathos" con la intención de causar una impresión positiva o despertar confianza y simpatía en el receptor, y luego la refuerza mediante el uso de un argumento no basado en la razón sino en la experiencia o la intuición personal; es decir, que apela al personalismo, entre otros mecanismos de construcción textual propios del género argumentativo. Una actitud que curiosamente contrasta no sólo con la forma de titular gran parte de sus poemas -sobre todo a gran parte de los pertenecientes a *El arpa imaginaria*- puesto que hacen referencia a diferentes tipo de textos que usualmente suelen corresponder a subgéneros de la prosa tales como los siguientes: advertencia, capitulación, discurso, razón, dictado, apuntes, parte, reflexiones, resumen, clave, nota, inclusive el ensayo, entre otros; sino que además les confiere cierto tono de relativa objetividad o exposición que pudiera parecer más acorde con el discurso de un corresponsal de prensa que con el de los siguientes versos del poema "Parte precoz para una fecha sin traidores" del *El arpa imaginaria*:

han matado a Sadat palomas grises
de pólvora recorren los anchos titulares
las fotos como ráfagas las voces
de duro miedo que comentan callan
la exacta muerte del traidor (104)

Aunque luego, es posible constatar cómo el sujeto lírico de la enunciación va asumiendo poco a poco un tono cada vez más subjetivo, como quien toma parte en el asunto (por eso del juego de connotaciones que podría suscitarse a partir del título) y se dirige, a modo de apóstrofe, hacia un lector que parece idealizar:

> ...verás
> lector lejano
> mi presente de magia y veneno
> lo que te cuento a golpes sabiéndote calzado
> y en otra fecha pura presentido
>
> [. . .]
>
> en estos viejos signos que hoy te llegan
> desde el reino voraz del yanqui
> hasta la libertad que habitas
> quién sabe a cuántos años de mi mano
> del polvo de mis huesos encendidos
> de este fervor con que apuntaba el odio
> al pecho ansiado de Sadat
> recuerda
> la ráfaga final el canto ardiente
> del arma de las armas que te hicieron posible
> lector querido
> extraño
> que hablarás con mis hijos
> no olvides que por ti mataron otros menos afortunados

De manera que no resulta tan descabellado suponer que dicho gesto pudiera formar parte también de algún tipo de estratagema literaria, ya que si tales columnas son efectivamente extensiones de su expresión poética, resulta igualmente presumible: o que éstas adolezcan de un exceso de subjetividad que pudiese ser considerado como contraproducente o que -por el contrario- la estrategia realmente consista en conferirle al sujeto de la enunciación del artículo

el mismo estatuto o grado de ficcionalidad que suele ostentar el sujeto de la enunciación lírica en los poemas. Esto requeriría que el lector asuma, en lo que concierne a sus columnas periodísticas, el mismo pacto o acuerdo implícito que en el discurso poético media entre las figuras del autor y los papeles del lector, es decir, la semejante puesta en ejecución de un idéntico procedimiento de recepción: aquel que conlleva el acto de "entrar en lectura" o aceptar de antemano la ficción, tal y como señala Paul Ricoeur.

No obstante, si el propósito del autor consiste realmente en extender una especie de puente simbólico entre la prosa periodística y su obra poética por el que circule libremente y en ambas direcciones la misma forma de expresión estética -es decir, la voz lírica del sujeto de la enunciación- podría concluirse lo siguiente:

1. Que dicho gesto no anula sino que vuelve aún más porosas y permeables las fronteras que tradicionalmente suelen demarcar los límites convencionales entre los distintos géneros literarios, incluso también entre estos y los no literarios, tal y como en este caso se evidencia.

2. Que desdibujar los límites anteriores amplía, expande y redistribuye en ambas periferias la indeterminación o grado de ambigüedad que suele caracterizar al discurso literario y le confiere - a su vez- hibridez.

3. Que al confundirse la persona con el personaje el supuesto carácter autobiográfico deja de tener lugar o existencia, es decir, pierde su característica legitimidad.

4. Que el carecer de legitimidad no le resta veracidad, sino que vuelve inverificable cualquier dato extratextual que pudiera vincular al autor con el personaje.

5. Que utilizar, manipular o aprovechar la experiencia propia en tanto dato extratextual

e inverificable implica abrir un espacio en el que lejos de reproducirse la identidad del yo, esta habría más bien de ser creada o - en el mejor de los casos- de recrearse.

6. Que el acto de nivelar el yo de la experiencia vivencial con aquel que se recrea a través de la invención equivale a la labor de autoimaginarse.

7. Que la tarea de autoimaginarse es sinónimo de autoficción y plantea, a su vez y mediante la acción que conlleva dicho desdoblamiento, el motivo del doble mítico en poesía.

Aunque una y otra vez pareciera que resuenan como un eco las palabras de Nietzsche, cuando en el capítulo V de *El nacimiento de la tragedia* expresa: "El 'yo' del lírico resuena, pues, desde el abismo del ser: su 'subjetividad,' en el sentido de los estéticos modernos, es pura imaginación" (65). Valga, pues, recordar también, en lo que a la subjetividad respecta, lo que igualmente dijo a modo de refutación, sobre la equívoca o falsa antonimia entre el denominado arte objetivo y el mal denominado subjetivo que en su momento la estética moderna hubo de establecer en torno a las polémicas y paradigmáticas figuras de Homero y Arquíloco:

> Homero, el anciano soñador absorto en sí mismo, el tipo de artista apolíneo, ingenuo, mira estupefacto la apasionada cabeza de Arquíloco, belicoso servidor de las musas salvajemente arrastrado a través de la existencia: y la estética moderna sólo ha sabido añadir, para interpretar esto, que aquí está enfrentado al artista "objetivo" el primer artista "subjetivo." Pequeño es el servicio que con esta interpretación se nos presta, pues al artista subjetivo nosotros lo conocemos sólo como mal artista, y en toda especie y nivel de arte exigimos ante todo y sobre todo victoria sobre lo subjetivo, redención del "yo"y silenciamiento de toda voluntad y capricho individuales, más aún, si no hay objetividad, si no hay contemplación pura y desinteresada, no podemos creer jamás en la más mínima producción verdaderamente artística. (63-64)

Y que sirvió, consecuentemente, para plantear la pregunta cuya contestación hubo de sentar las bases que intentó dar resolución al famoso conflicto estético entre el genio apolíneo-

dionisiaco en que -por ende- tuvo lugar *El nacimiento de la tragedia*: "cómo es posible el 'lírico' como artista: él, que, según la experiencia de todos los tiempos, siempre dice 'yo' y tararea en presencia nuestra la entera gama cromática de sus pasiones y apetitos" (64). Así que, sea como fuere, y si realmente es cierto que toda pregunta prefigura o contiene en sí misma parte de su propia contestación, es más que probable que entre quien dice yo y el acto histriónico de tararear la intensidad de sus pasiones (ante una imaginaria y expectante audiencia ajena), medie siempre el carácter ficcional del modo lírico en toda su expresión.

Por otro lado, cabe destacar que cuando el sujeto de la enunciación indica que sus columnas periodísticas, además de servir como extensiones de su poesía, son igualmente consignatarias "de los mismos demonios" que transitan por entre los versos de sus poemas, realiza una doble aserción que prefigura de algún modo también cierto carácter mítico, posible de comprobar a nivel textual, tanto en lo que concierne al artículo periodístico como al poema. La primera de las aserciones puede constatarse a partir del recíproco despliegue de cierto conjunto de imágenes en común, es decir, que ambos han de compartir a nivel intertextual o que bien podrían ser identificadas tanto en uno como en el otro texto. Se trata de una serie de palabras, frases y enunciados metafóricos, entre los cuales pueden identificarse los siguientes: "surcos en los dedos," "sol de los muertos," "sombras," "vallecito remoto", "río Toro Negro," "temprana tragedia," "mazmorras," "ordalía," "vieja condición de fantasma," "desarraigo," "espectro," "de pie como un soldado," "muchedumbre," "cordero resignado a la simple fatalidad," "fuerza secreta de la sangre," "fibra trascendente," "memoria," "jibaría, recia, pura, inmortal," entre otras.

La segunda, en cambio, puede inferirse a raíz de la expresión metafórica "los mismos demonios que recorren mis versos," pues parece atribuir a tales imágenes antes enumeradas

(como si éstas hubieran de representar - en versión o tamaño escala- el amplio y extenso universo de su obra literaria en prosa y en verso) cierto valor cualitativo de carácter simbólico, lo que equivale a conferirles también la apremiante tendencia a ser agrupadas o categorizadas como parte de una interpretación a nivel global de la obra -es decir- mediante una visión que permita proyectarlas en forma de conjunto (o como un todo en sí), y -por supuesto- desde un punto de vista simbólico arquetipal. Con lo cual pareciera quedar más que sugerido, consciente o inconscientemente por parte del sujeto de la enunciación, el posible asedio crítico que su obra habría de propiciar, es decir, el correspondiente al "Myth Criticism", puesto que según advierte Northrop Frye:

> Los principios estructurales de la literatura han de derivar de la crítica arquetípica y anagógica, únicos géneros que asumen el contexto más amplio de la literatura como un todo. [. . .] De ahí que los principios estructurales de la literatura guarden relación tan estrecha con la mitología y la religión comparada como los de la pintura con la geometría. (179)

Es por eso que en su tercer ensayo "Crítica arquetípica: teoría de los mitos," del libro *Anatomía de la crítica* (1957), propone -claro está, en el contexto de la tradición occidental- a la Biblia y a la mitología clásica como "gramática de arquetipos literarios" (180), además de definir al mito como: "un mundo de total metáfora, en que todo es potencialmente idéntico a todo lo demás, como si todo estuviera dentro de un solo cuerpo infinito. El mito es un arte de la identidad metafórica implícita" (182). No conforme con esto, plantea la posibilidad de organizar los mitos, según su significado arquetípico, en tres grandes grupos, de entre los cuales sólo conviene destacar por el momento al primero, el que denomina "mito no desplazado." Este mito de absoluta naturaleza metafórica comprende dos formas antagónicas de procedencia tanto religiosa como mitológica: la apocalíptica (el cielo o paraíso) y la demoníaca

(el infierno o averno). No será necesario describirlas ni hacer un acopio minucioso tipo catálogo, sino brevemente destacar que en contraposición a las imágenes edificantes de la piedra, el templo o la ciudad, en tanto formas humanas del deseo y la civilización; así como también de aquellas que abarcan, por ejemplo: el camino, la escalera, el fuego, la luz, el ángel, el pájaro ardiente, el oro y el agua lustral -correspondientes al mundo apocalíptico[83] (188-194) - pueden hallarse las de la pesadilla, el chivo expiatorio, el cautiverio, el dolor, la confusión, el trabajo pervertido o inútil, las ruinas, los instrumentos de tortura; así como también aquellas de naturaleza erótica que tienden a convertirse en "pasión feroz y destructora que obra en contra de la lealtad o deja frustrado a quien la posee" (195-197). Por lo que a la nómina anterior podría sumarse el siguiente conjunto de imágenes: la turba, los animales de presa tales como el lobo y el tigre; la sombra, la noche, el bosque siniestro, la tierra baldía, el árbol de muerte, la cruz, el poste de la hoguera, la prisión, la mazmorra, el remolino, el fuego fatuo, el agua oscura o de muerte (que comúnmente se identifica con el derramamiento de sangre) y toda forma de dirección perdida, sea laberinto o extravío en el desierto, entre muchas otras cuya clasificación corresponde a las denominadas por Frye como "imágenes demoníacas" (198-199).

De modo que sin alargar demasiado el asunto conviene detenerse en lo que a estas alturas debería resultar más que evidente: la estrecha coincidencia, convergencia o isomorfismo que puede identificarse entre gran parte de las imágenes extraídas del artículo "Don Bauta el Regio" (en tanto muestra representativa del amplio conglomerado que constituyen sus columnas periodísticas), las que cohesionan el poema titulado "Velorio interrumpido" y aquellas que se organizan en torno a la vertiente demoníaca del mito no desplazado de Frye. Incluso, que -entre artículo y poema- es posible entablar un vínculo mucho más propicio y

[83] Todas y cada una de las imágenes aludidas son extraídas directamente de la obra *Anatomía de la crítica* de Northrop Frye.

fecundo, debido a que Don Bautista Marrero, el individuo cuya desaparición física motiva el texto periodístico en forma de homenaje póstumo o sentida nota de duelo, y que despierta -a su vez- en el sujeto de la enunciación los recuerdos infantiles de aquel "mundo perdido por las sínsoras de la memoria" (ibid.), tiene a su haber la ocasión de acceder a la dimensión de personaje literario, tal y como queda consignado en el poema ya referido y que lleva por título "Velorio interrumpido":

verbo verbo
evoco la razón del cirio
con la mano fatal de mi madre sobre mi frente de fuego
Bauta ha prendido la llama para ver de cerca mi sombra
de su cráneo de tosco penitente
asoma opaca la piedra que vio El Bosco
salir de la cabeza del orate

afuera truena el río

mi padre es un ovillo de raíces
en la cueva del monte Baldío
los cafetos aroman una red de espesa lluvia
mientras los pies azules de los jíbaros
se hunden en el bache cruel de la mazamorra

verbo verbo

en el remolino del Charco Negro
gira el rostro del niño que agoniza
mi madre llora
y la sala se llena de murciélagos
espantados a torpes escobazos
por mi abuelo ya muerto

no soy nadie en el delirio
mis nervios están encaramados
en un árbol redondo de café de la India
por la ventana vieja
palpo el borde rojizo de las lomas

todavía avivadas por el sol de los muertos
ya pronto llegará ese graznar hondo
del múcaro en la noche
y el ladrido perenne de los perros
al otro lado del río

en mi cuarto
late el cirio que puso en mi cabeza
el loco obsesionado por la ahorcada

verbo verbo

ahora giro en el ojo del charco
donde quiso matarse mi madre

oscurecía en pozas cuando Bauta
llegó hasta la quebrada arrepentido
las manos cuarteadas por la soga
que desata noche tras noche
del cuello venerado de la ahorcada
un aviso final de guaraguao planeaba sobre la casa vieja
donde moría el niño

mi padre regresaba sobre el caballo Moro
con el olor a vida del trabajo
resplandeciendo en su camisa
supo que la Maligna acechaba su casa
y la cabeza remota del niño
de un fuetazo en el aire
deshizo el escuadrón de los murciélagos
de un carajo perfecto
cerró el ojo maldito del charco
y paró en seco el llanto de mi madre
con el machete en alto avanzó hasta el rincón del batey
donde estaba parada la sombra
la partió en dos con su alegría
la picó en pedacitos a puras carcajadas
y con lo que le sobró de aliento
subió de un salto la escalera
entró en el cuarto y despertó al muertito
botó la vela y lo abrazó contento

Más aún, y según puede desprenderse de la lectura del poema, no sólo la persona de "Don Bauta" deviene en personaje ficticio, sino las referencias textuales al Río Toro Negro o el pueblo de Ciales -presentes en gran número de sus poemas y cuya existencia empírica es posible corroborar o evidenciar a nivel del archivo histórico- son convertidos también en espacios genuinamente ficcionales o míticos, tal y como la profesora y crítica literaria Mercedes López Baralt en su ensayo "Edwin Reyes, poeta y mitógrafo" expresa: "Poeta plural (intimista y épico, urbano y rural, popular y culto), ha elevado a estatura mítica sus dos patrias chicas: la ciudad murada de San Juan y su lar natal, el barrio Pozas de Ciales, cifrados en metáforas poderosas de libertad y vértigo: los barcos de la bahía y la creciente del río Toro negro."(2) Por lo que tanto espacios como personas sufren o consienten, tal y como postula el filólogo y teórico literario Lubomir Doležel en la tercera tesis de su ensayo "Mímesis y mundos posibles": "una transformación sustancial en su contacto con la frontera del mundo"[84] (83). Hecho, este último -el correspondiente a la "transformación sustancial-" que permite, por otra parte, entrever un posible paralelo o vínculo con la ya clásica propuesta que Ovidio deja pertinazmente erigida como fundamento del mito en sus *Metamorfosis*, sobre todo cuando dicha transformación repercute, una y otra vez, y de forma indefinida, tal y como ocurre a través de toda su obra dividida en quince (XV) libros y en la cual, señala Alejandro Gamero en referencia a su complejo ordenamiento: "el tema no se da de una forma absoluta, sino que se intercalan numerosos episodios narrativos, que contribuyen a aumentar la riqueza abarcadora de la obra."

De manera que la interpretación, lejos de primar en la aparente linealidad que el hilo de Ariadna del relato aporta, recae más bien en el sentido simbólico que los términos y las

[84] La tercera tesis de la semántica ficcional, que se origina a partir del modelo de los mundos posibles, dicta lo siguiente: "Los mundos ficcionales son accesibles desde el mundo real" (82).

frases evocan en una especie de continua reiteración, o redundancia *ad infinitum*, más allá del significante del discurso y de forma muy similar a como ocurre en la música. Al respecto, la explicación que realiza Gilbert Durand en el capítulo "Mito y semantismo" de su obra *Las estructuras antropológicas del imaginario* resulta, por demás, muy reveladora:

> Porque es esta forma redundante lo que hay que comprender, precisamente con ayuda de una estructura o de un grupo de ellas, y son las estructuras del *Régimen Nocturno* con el redoblamiento de los símbolos y la repetición de las secuencias con fines acrónicos quienes dan cuenta de la redundancia mítica, que es de la misma esencia que la repetición rítmica de la música; pero esta vez no se trata para nosotros de una ilustración metafórica de ese poder que tiene el mito de "despegar" del discurso introduciendo en éste la rítmica del refrán. El mito tiene la misma estructura que la música. La comprensión cualitativa del *sentido* del mito, tal como la deslindaron Eliade o Graule, da cuenta, en última instancia, de la forma "hojaldrada" del mito. [...] Más que *narrar*, como lo hace la historia, el papel del mito parece ser *repetir*, como lo hace la música. (370)

Y puesto que sobre las denominadas estructuras del "Régimen Nocturno" se podrá volver y abundar más adelante, lo que vale la pena destacar por el momento no es necesariamente el hecho de que esta idea de aunar mito y música se repita de diversas formas posibles entre una innumerable cantidad de críticos, teóricos, filósofos y poetas, sino el cómo algunas de ellas resultan perfectamente aplicables y contribuyen en la interpretación de la obra, en tanto propuesta estética, del poeta Edwin Reyes. Lo cierto es que ésta, vista como un todo, se encarga de proveer las debidas y precisas claves, que luego sólo será cuestión de apuntalar. De ahí la importancia del "circuito de correferencialidad" antes mencionado y debidamente puesto en ejecución, dada su ya estipulada capacidad de propiciar una continua retroalimentación entre los denominados paratextos del autor -entre los que vale la pena aclarar que se cuentan no sólo la prosa periodística- y su obra poética, sino también su breve incursión en la narrativa, es decir: sus cuentos. Ese es el caso, por ejemplo, del cuento titulado

"El arpa en la creciente," narrado en primera persona y cuyo protagonista es un psicólogo de quien nunca se llega a conocer el nombre; que regresa de la ciudad de Nueva York y que intenta hacer partícipe al lector de la misteriosa y caótica experiencia que vive en el entremedio de una serie de tres sueños que tuvo tras su llegada, alojamiento en un hotel de mala muerte en el Condado, una visita que realiza a sus "viejos" y el no menos absurdo e inesperado desenlace. La atmósfera que predomina y en que se desarrolla la trama posee un carácter similarmente onírico a la que permea en el poema "Velorio interrumpido," al punto de que vuelve a recrearse, aunque de forma distinta, la escena o cuadro familiar del padre, la madre y el hijo (el hijo esta vez es adulto); no obstante, quien delira en esta ocasión es el personaje de la madre: "La encontré en aquel su cuarto de delirio acariciando el aire, palpando la cabeza destrozada del hijo que más había querido en la vida y que ahora más seguía queriendo en la muerte."(130) Sin embargo, el carácter fundamental del asunto subyace de forma contigua a los elementos que este comparte con el poema (y por consiguiente, aunque de forma un tanto más indirecta, con el artículo "Don Bauta, el Regio") y que han de repetirse una vez más: la atmósfera caótica y onírica, los personajes del padre, la madre y el hijo, el delirio, la fiebre, la locura, el recuerdo traumático y dramáticamente violento y obsesivo, la muerte; así como las imágenes recurrentes de la "masa oscura," la "niebla," las "sombra," los "ojos," la "piedra inmaterial," la "sien," la "cabeza," "los "gruñidos," la "mano," el "cuarto" y -por supuesto- "el río" en forma de creciente. Se trata, al fin de cuentas, de los dos principales motivos simbólicos o imágenes arquetípicas a partir y en torno de las cuales la obra literaria de Reyes adquiere, sin lugar a duda, su potencial dimensión mítica: el arpa (apolínea por naturaleza) y la visión del lírico como artista dionisíaco que pulsa el arpa imaginaria (la figura simbólica de Charías "El Loco" gesticulando su desmesura junto al virote de madera). Ya en el paratexto titulado "Clave del Arpa" ambos mutuamente se prefiguran de la misma manera en que

posteriormente habrá de suceder, no sólo en el cuento, sino en toda su obra poética, es decir: mediante una primera alusión que tiende hacia algo aparentemente imprevisible (o "eso que vive de anunciarse")[85] y que luego no vendrá sino a configurarse en una segunda referencia no menos potencialmente posible que aquella otra por medio de la cual en un principio intentó asirse: "El arpa es la guiñada del delirio, el disparate corto y sonoro que encubre lo imposible de decir. También sirve de icono para ilustrar con lucidez la pesadilla. Para darle la vuelta a la manía de trazar con las uñas surcos en la madera del tiempo" (XXXI). Y no habría de sorprender a nadie, ya que, según Ricoeur, en eso consiste precisamente el hecho de que siempre medie otra forma posible de ejecutar o rearticular el lenguaje en tanto discurso y viceversa: "La literatura vendría a ser ese tipo de discurso que ya no tiene denotación, sólo connotaciones. [...] O dicho con otras palabras: en la obra literaria "el discurso despliega su denotación como de segundo rango, en favor de la suspensión de la denotación de primer rango del discurso." Es -por ende- un discurso doble o doble discurso (¿el retruécano?, ineludible), pues tras la variación (nunca supresión) de la referencia -por medio de la ambigüedad- todo tiende a tornarse doble: el emisor, el receptor, el mensaje y, por consiguiente, la propia referencia. Adviene entonces lo que en la teoría de la metáfora de Ricoeur se denomina "el momento 'icónico' de la metáfora," puesto que:

> [T]odo sentido metafórico es mediato, en el sentido de que la palabra es el "*signo inmediato* de su sentido literal y el *signo mediato* de su sentido figurativo." Hablar por metáfora es decir algo de otro "a través de" (*through*) algún sentido literal; este rasgo dice más que *shift*, que también se podría interpretar en términos de desviación y de sustitución. A su vez, este carácter mediato funda la posibilidad de parafrasear una metáfora por medio de otras palabras tomadas literalmente o no. No es que la paráfrasis pueda agotar su sentido; no es necesario que una paráfrasis se agote para que comience; la

[85] Resulta casi imposible no remitir aquí a los dos últimos versos del poema "X," incluido en el libro *Palma Real* del poeta argentino Jorge Boccanera, y que manifiestan lo siguiente: "Mi oficio es recibir eso que vive de anunciarse. / Ser la rama de aquello que no se posa nunca."

> diferencia entre metáfora trivial y metáfora poética no estriba en que una pueda ser parafraseada y la otra no, sino en que la paráfrasis de la segunda no tiene fin; es interminable precisamente porque puede comenzar siempre; si la metáfora hace pensar en un largo discurso ¿acaso no es precisamente porque ella misma es un breve discurso? (252)

En consecuencia, el modo de significar que se plantea aquí viene a ser producto y motivo continuo -a su vez- de aquello que a partir de la suspensión de una primera denotación por otra de segundo rango media y adviene en forma de sentido metafórico. Por ser metafórico, su naturaleza ha de configurarse ambigua; por ambigua, entiéndase siempre doble; por doble, reiterativa e inagotable en su infinita y tensional capacidad de reconfigurar la semejanza entre lo idéntico y las diferencias que en el enunciado metafórico se suscite. Es decir, que como parte de dicho proceso denominado por Ricoeur como "momento icónico" y que atribuye en cierta medida al hecho de que toda metáfora poética constituye en sí misma un breve discurso poético (valga "lo poético" como redundancia), resulta necesario señalar también que entre la acción "tensiva" de mediar y la de reconfigurar se encierra un particular valor referencial que bien permitiría establecer -según Ricoeur, quien se rige muy de cerca por los planteamientos que lleva a cabo Max Black en su obra *Models and Metaphors*- un estrecho parentesco o vínculo con el carácter esquemático de significar que posee la teoría del modelo en el lenguaje científico:

> En el lenguaje científico, un modelo es esencialmente un procedimiento heurístico que sirve para quebrar una interpretación inadecuada y para abrir caminos a una nueva interpretación más adecuada. En términos de Mary Hesse, es un instrumento de "re-descripción." (P*alabra y símbolo* 36)

Pues de un modo muy similar ambos procedimientos parten del carácter insatisfactorio de una primera instancia o premisa que, no empece a ello, sirve como soporte y resorte -al mismo tiempo- cada vez que se replantea una nueva perspectiva a la que de igual modo ha de

sobrevenir otra y así ininterrumpidamente, y mediante una especie de rodeo en que se va suscitando paulatinamente tanto un cambio en la manera de ver las cosas (un "como si...") como en lo que concierne al propio lenguaje en la medida en que el acto de ir redescribiendo constituye por sí y en sí mismo la construcción de una ficción heurística que posteriormente ha de transponerse a la realidad. Al menos así señala Ricoeur es que ópera el lenguaje poético (y, por consiguiente, la metáfora), pues interpretada a la luz de la teoría de los modelos, esta asume -de igual manera que aquel- el lugar en que las identidades y las diferencias lejos de confundirse se enfrentan y en el que -por cuya tensión nunca resuelta, pero en continuo movimiento entre contradicción y nueva pertinencia- el discurso tiende a "poner ante los ojos" las múltiples formas en que el esquematismo tiende por hacerse visible. ¿O acaso lo que se persigue no es sino alguna forma por medio de la cual el sentido y lo sensible logren asirse en su continua e interminable transformación o pugna por materializarse, así sea, por utilizar algún tipo de analogía, cual un espectro de frecuencias? No en balde Ricoeur destaca que la idea ha sido harto desarrollada en sinnúmero de "poéticas" y cita dos ejemplos representativos. Por un lado a Alexander Pope, quien en *An Essay on Criticism* manifiesta: "The sound must seem an echo to the sense" (1711); por el otro, a Paul Valery, cuya *poiesis* concebía el ir y venir de la danza como otro medio de avanzar así fuera dando vueltas en torno de sí mismo. Que no es sino otra forma de decir que la referencia poética, lejos de señalar hacía un punto fijo en el espacio convexo del poema, tiende más bien o simula concentrarse en el reflejo intrínseco de su propio y cóncavo universo. O de qué otra manera se podría llegar a entrever lo que verdaderamente reverbera en un poema cuya potencial trama premeditadamente se anuncia a través del sugestivo título "Caza," aunque nunca queda del

todo muy claro hacia quién o qué presa en realidad es que apunta el objetivo o mira de aparente captura metafórica.[86]

Caza

a Jochi Melero, fotógrafo[87]

entre piedra y fulgor
el ojo piensa
la sombra es una urgencia
de relámpagos

vértigo es todo

("Movilidad constante,
vigilancia constante,
desconfianza constante.")

la poesía es un tigre cercado
por espejos

sólo un tigre es real
todo salto es un tigre

---

[86] Ya en *Balada del hombre huérfano* (1989), libro que antecede a la publicación de *El arpa imaginaria*, el sujeto de la enunciación expresa:

frente a una computadora
solloza un hombre
un aroma remoto
circula alrededor de su cabeza
parece un niño derrotado
un animal contrahecho
en la pantalla bullen los signos
a voluntad del hombre
parece que caza
parece que fija su alma en una presa
que lo burla y lo atormenta
por la ventana llegan las campanas
de la tarde
pero nadie las escucha

[87] El hecho de que la dedicatoria corresponda a un fotógrafo (amigo en vida del poeta) resulta, sin duda también, un elemento extratextual (un paratexto) de carácter profundamente significativo.

Por lo que no es menos cierto dar por sentado que entre un cuarto de espejos, una trampa y una "Presa color de acecho[88]" siempre ha de terciar alguna forma por la que pueda erigirse -a fuerza de sus propios ardides- la doble arquitectura o techumbre a dos aguas del poema, no obstante esta nunca alcance o consiga del todo interponerse a ras del cielo y aquel otrora, por fatídico e inasible: "...fango endurecido de las márgenes del caño[89]." O lo que en el fondo habría de ser (o no) lo mismo que decir: "entre sentido y sonido," "entre piedra y fulgor" o entre "el disparate corto y sonoro" se despliegan y entrechocan vertiginosamente en una progresiva y continua concatenación de representaciones o evocaciones que no cejan en su oscilante intento por otorgar algún tipo de estatuto o papel al sujeto en la escena de naturaleza casi cinematográfica que osa en y en pos de la película del poema materializarse. (— ¡Corten!: "¡La poesía es el arte de lo concreto!") Y así, y en lo subsecuente, tanto Ricoeur como el propio sujeto de la enunciación lírica lo confirman y reafirman (aunque este último más que apuntalar solo reitere). El primero, por supuesto, mediante la abstracción teórica y al dar por sentado, a través de las correspondientes alusiones a la filósofa estadounidense Sussane K. Langer y al teórico y crítico literario William K. Wimsatt, lo siguiente:

> Igual que la escultura, la poesía convierte el lenguaje en material, labrado para sí mismo; este objeto sólido "no es la presentación de algo, sino

---

[88] Es el título correspondiente al poema que aparece en la página 175 de la sección "Imán" en *El arpa imaginaria* y que establece un diálogo de carácter intertextual con el poema "Caza," cuando expresa:

> no te conozco fiera preciosa que me aguardas
> desde la hondura corva de una región ajena
> desatando peligros con cada movimiento
> de tu cuerpo vestido de chispas implacables
> [...]
> tu lento espacio fiera
> preciosa que me acechas
> desde la cobertura de tu celo
> ven ven a mi orilla de charco silencioso
> donde beben azules las gacelas dormidas
> recuerda que yo tengo la paciencia del agua
> y como el agua oculto centellas en mi fondo.

[89] La cita pertenece al cuento "En el fondo del caño hay un negrito" del escritor puertorriqueño José Luis González.

> de sí mismo." En efecto, el juego de espejos entre el sentido y el sonido absorbe en cierto modo el movimiento del poema que no se entrega hacia afuera sino hacia adentro. Para expresar esta mutación del lenguaje, Wimsatt ha creado la expresión sugestiva de *Verbal Icon*, que recuerda no sólo a Peirce, sino a la tradición bizantina, para la que el icono es una cosa. El poema es un icono y no un signo. El poema es. Tiene una "solidez icónica" (*The Verbal Icon*, 231). El lenguaje adquiere en este caso la consistencia de una materia o de un *medium*. (297)

El segundo, y sin necesidad de llevar a cabo abstracción alguna, cuando el sujeto lírico de Edwin Reyes sentencia que la metáfora: "es la guiñada del delirio, el disparate corto y sonoro que encubre lo imposible de decir." Prueba de ello es el modo como se establece, según indica el "método de convergencia" propuesto por Gilbert Durand, una homología entre A (el arpa) que es a B (imaginaria) lo que A' (guiñada del delirio) es a B' (disparate corto y sonoro que encubre lo imposible de decir) y así en lo sucesivo sean isomórficamente propicias las indistintas variaciones (transformaciones, innovaciones semánticas) de carácter arquetípico.[90] Todo lo cual viene no solo a constatar nuevamente el aspecto doble del discurso que tras la variación de la referencia torna por volverse ambiguo, sino también la materialización del lenguaje que Ricoeur antes describe en términos de "labrado para sí mismo" y que el sujeto de la enunciación lírica, por su parte, igualmente reconoce ver en (y a través de) *El arpa imaginaria*, cuando le atribuye la doble función de "icono para ilustrar con lucidez la pesadilla" y "...darle la vuelta a la manía de trazar con las uñas surcos en la madera del tiempo." De modo tal que su potencial maleabilidad pudiera precisamente residir en esa facultad que dícese posee el lenguaje para hacer las veces o figurar como "instrumento imaginario cuyas cuerdas" dizque fueron labradas "con las uñas en un virote de madera." Y ni qué decir sobre el implícito

[90] Al respecto señala Durand: "También aquí encontramos esa índole de semantismo que se encuentra en la base de todo símbolo y que hace que la convergencia juegue más sobre la materialidad de elementos semejantes que sobre una simple sintaxis" (46).

movimiento en reversa o hacia adentro que conllevaría cualquier lúcido intento por dar cuenta en torno a la onírica atmósfera pesadillesca y que remite de algún modo al movimiento que asumen los dedos al momento de ejecutar dicho instrumento. Lo cierto es que la ya referida oscilación entre sentido y sonido (o "entre piedra y fulgor"), pero también entre "el disparate corto y sonoro que encubre lo imposible de decir" en que habría de sustentarse el acto de poetizar, podría tal vez compararse con el efecto sonoro que en la música suele denominarse "glissando," y que consiste en realizar una rauda transición o deslizamiento, por ejemplo, entre sonidos agudos y graves, y en la que los sonidos intermedios pueden apreciarse como parte de la progresiva sincronización que produce la puesta en ejecución de ambas manos. Gesto que visto a la par del contexto induce igualmente a pensar (es decir: al unísono o de forma simultánea al contexto en que todo lo ambiguo implica un desdoblamiento) en que el acto de leer *El arpa imaginaria* de Edwin Reyes equivale al de ejecutar imaginariamente dicho instrumento metafórico (y viceversa), es decir, a dos manos. Y que su fin último pudiera ser convertir o transformar al lector en otro yo no menos lírico, pues al hacerlo partícipe de la implícita y recreadora gesticulación de pulsar -tal y como en un principio el propio autor se atribuye- sufre al igual que aquel y de modo similar a Don Bauta, el niño del velorio y el psicólogo, aquella "transformación sustancial en su contacto con la frontera del mundo" (estipulada por Doležel), puesto que el acto de "darle la vuelta a la manía de trazar con las uñas surcos en la madera del tiempo" igualmente sugiere el de materializar el libro en arpa o el de cosificar la susodicha arpa de supuesta naturaleza imaginaria en libro (el retruécano es nuevamente ineludible). Es por ello que cuando el sujeto de la enunciación expresa "Bendíceme, abuelo, canta y pulsa conmigo el arpa imaginaria" lo que hace es evocar y al mismo tiempo reinstaurar cierta fórmula ritual en que "la poesía es un tigre cercado por espejos." O en que casi en tono de plegaria eucarística vienen a encarnar en el poema, tanto

la inusitada figura del lector como la del poeta: "alzados a la par hombre y centella/ resuelven el abismo entre las fieras / potencias del peligro y de los versos." (19)

Claro está, si bien es cierto que dónde mejor ha de manifestarse dicha transmutación simbólica es, precisamente, en y a través de cada uno de los poemas, no lo es menos también que a través del cuento "El arpa en la creciente" se logra establecer una impronta muy particular respecto al vínculo entre música, mito y poesía, aunque con un especial acento en lo que concierne a la *poiesis*. En primer lugar, porque al igual que si se tratara del mismo narrador que en el *Aleph* de Borges intenta "fijar vértigos"[91] y advierte: "Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré." (164), esta voz de naturaleza igualmente narrativa y lírica manifiesta una especie de afasia cuando pretende verbalizar la inefable atmósfera del sueño que experimenta. Por tanto, para dar cuenta de ello lo más conveniente será citar, con la misma intención de "poner ante los ojos" en progresiva forma lineal, cada uno de los más relevantes pasajes o estancias que aparecen dispersos a través de la narración de los dos primeros párrafos del cuento "El arpa en la creciente":

> La primera vez que soñé con aquello," "ya conocía ese sueño," "la masa oscura que se revolvía," "en una celda," "o en un pozo," "su coraza de niebla oscura, su latido de piedra inmaterial," El sueño [...] una imagen, una sola imagen pugnando," "dolorosamente por definirse," "Era la sombra misma," "un embrión gigantesco," "acezaba con cada latido de su centro," "adonde no llega el orden," "los ojos," "Tenía la fuerza," "el aura triste," "lo irremediablemente ajeno," "surgía de la palabra," "sin decirlo," "lo conocía," "con más certeza que a mi padre," "La música, la música acompañaba su presencia," "Es más,...era la música lo que precedía su aparición." "Su voz, ¿era su voz," "cantaba una tragedia cuyas palabras," "se borraban de mi memoria," "al mismo momento de escucharlas. (129)

[91] El verso "fijar vértigos" pertenece a la segunda parte, "Alquimia del verbo," del poema "Desvaríos" que forma parte del libro *Iluminaciones* del poeta francés Arthur Rimbaud.

En segundo lugar, porque tanto dicha afasia como la música que antecede y simultáneamente se vuelve eco o resonancia de eso que no empece a ser inasible pulsa por cobrar presencia, representan dos claros ejemplos de aquel estado preparatorio previo o ánimo musical al que, según Nietzsche, aludía el poeta Friedrich Schiller cuando intentaba explicar su propio proceso de poetizar y sobre el cual el filósofo habrá de expresar:

> Si ahora añadimos a esto el fenómeno más importante de toda la lírica antigua, la unión, más aún, identidad del *lírico* con el *músico*, considerada en todas partes como natural - frente a la cual nuestra lírica moderna aparece como la estatua sin cabeza de un dios-, podremos ahora, sobre la base de nuestra metafísica estética antes expuesta, explicarnos al lírico… (64-65)

Y puesto que este ha de ser ante todo un artista dionisíaco, conviene entonces recordar que una de las características primordiales del dios del vino estriba -precisamente- según Jean Pierre Vernant y Pierre Vidal-Naquet en *Mito y tragedia en la Grecia antigua* (vol.2): "En desdibujar constantemente las fronteras de lo ilusorio y lo real [...] suscitar el más allá en este mundo."; así como también el hecho no menos constatable de que "el elemento básico de la religión dionisíaca es la transformación."(27) Rasgo -este último, el de la transformación- que al reiterarse a través del elemento de lo dionisíaco permite reanudar el vínculo previamente establecido entre Ovidio, Doležel y Durand, con Nietzsche. Por lo que tras el referido estado previo en que se propicia dicha transformación deviene el instante en que Nietzsche señala que el lírico, sumido bajo una especie de embriaguez que lo convida a sumergirse en el leteo u olvido de sí mismo ha de convertirse en "Pura imaginación" y como tal: "lanza ahora a su alrededor, por así decirlo, chispas-imágenes, poesías líricas…" (65), según y como puede verificarse que ocurre en muchos de los poemas de *El arpa imaginaria*.

En "Los pasos propios", por ejemplo, el sujeto lírico hace partícipe al lector del complejo proceso de autodesdoblamiento que conlleva el desplazamiento de la figura del poeta como parte del acto creativo de la escritura poética y mediante la imagen metafórica de un caminante cuyos pasos parecieran resonar a lo lejos:

> los pasos propios son
> huellas hilos datos claves
> son estos signos contra el blanco
> esta madeja a medio asir destino
> de hacer y deshacer como los pájaros
> siluetas en el viento
> correcto es dar al punto su extensión infinita
> considerar las alas como barcos o frutos
> en el gran juego elemental
> pantalla es lo que cruzo
> como una mano de mí mismo
> trazando sobre el rostro de los otros
> un espectro de chispas
> insondable es el arco en su momento de ser
> pieza febril
> así el que se propone ser es
> urdiendo entre sus pasos la figura del ritmo
> la red sólo presentida
> inútilmente descifrada
> disfrazada
> en otro verso final

Es decir, que en el despliegue de su transcurso y al igual que ocurre cuando un niño juega a distribuir rítmicamente la misma cantidad de pasos entre un punto límite y el ciego deseo por alcanzar - con seriedad de malabarista- aquel otro que allende prefigura, por ser una forma de destino o red en acecho, ya que -ante el más mínimo error de cálculo- la pérdida del equilibrio lo convierte en presa de su propio desatino. Así es que llega, precisamente, un punto en que los pasos propios dejan de ser partícipes de la propia conciencia en que se engendran para convertirse en una especie de dictado ajeno o ritmo que marca y da pie al establecimiento de un orden o patrón que busca pese a todo la forma de configurarse. De modo que algo se

tiende, se extiende -sin que medie alzar el trazo- en un esbozo, trayecto o búsqueda, sin más rumbo que su propia reconfiguración con que el avance, media en una suerte de sucedáneos puentes entre abismo y atisbo, o la inminente sorpresa que tras todo insondable recodo el yo lírico barrunta. Proverbial, sin duda, se vuelve en este punto crucial la consabida referencia al cantar XXIX de Antonio Machado, ya convertido en eco por Joan Manuel Serrat: "Caminante, son tus huellas / el camino, y nada más; / caminante, no hay camino: / se hace camino al andar;" además de aquellos versos de Alberto Cortéz que en forma de coro "Prefiero más que llegar, pensar que ya voy llegando…," supo encaminar tan diligentemente su canción "Andar por andar andando."[92] El caso es que los versos "para este viejo oficio de linterna" del poema "Poética" y "para pensar un tigre / basta su huella" del texto "Charías, Soliloquio con arpa imaginaria" igualmente connotan, a partir de este contexto de ruta o mapa extendido sobre una mesa, las mil y una formas de abrirse paso en el verso o de abrirse un verso al paso. Pero cabe destacar que el carácter metafórico y simbólico de ese más allá se halla desde ya prefigurado o implícito en la noción de "clave musical" con que el paratexto "Clave del arpa" le confiere al poemario la concreta función metafórica de pentagrama o pauta musical, en la medida en que esto equivale a decir que la función de asignar el valor de cierta nota a una de las líneas del pentagrama corresponde de forma homóloga a todas aquellas posibles referencias de segundo grado que tras la variación por medio de la ambigüedad de cada una de las siete letras del acróstico[93] (y - por extensión- de cada verso y cada poema que constituye la obra) han de concordar en forma de discurso poético y musical. En ello podría decirse también que radica su etimológica acepción de llave, mas no solo por

[92] Aunque nunca mejor que en la irrepetible voz lírica de Lucecita Benítez.

[93] Que -tal y como se explica en la nota al calce número uno [1]- han de corresponder, metafóricamente hablando, a cada una de las cuerdas de un arpa.

lo que concierne al gesto de abrir, brindar acceso o paso implica, sino por cuanto sugiere como acuerdo o pacto prescrito con el lector, puesto que la mutua posesión de esta es lo que permitiría la decodificación o desentrañamiento de cualquier mensaje de carácter confidencial o secreto. La pregunta que (sobra decir, retórica) más de uno podría plantearse sería, ¿por qué razón el aparente libre acceso a la experiencia poética causa tal vez la impresión de exigir cierto tipo de apresto o requerimiento previo a pesar de su supuesto o aparente vínculo estrecho con la música que desde siempre ha sido entendida como "lenguaje universal"? La respuesta, no obstante, es muy probable que se encuentre de algún modo implícita tanto en el epígrafe de Jung que figura al inicio de este capítulo como clave para iluminarlo, como en todos y cada uno de los motivos que hayan dado pie a la escritura de *El arpa imaginaria*. Y si no, ¿de qué otra forma podría explicarse la necesidad de titular "Clave del son" a un poema que no hace sino reivindicar la identidad del lírico con la del músico a través del doble registro, culto y popular, que puede deslindarse, en primer lugar, de su emblemático título, ya que además de remitir a la referida pauta musical resulta más que evidente la relación con el instrumento de percusión menor que consiste en dos segmentos cilíndricos de madera[94] y que luego (del mismo modo en que antiguamente sirvió como guía para el canto) pasó a serlo del consabido compás de cuatro tiempos denominado clave.[95] Sin pasar por alto, claro está, el dato no menos consustancial a este contexto, de que a la persona (es decir, al músico que ejecuta dicho instrumento) también se le suele denominar "clave", motivo por el cual podría

[94] "Las claves son un instrumento de pequeña percusión formado por un par de bastones cilíndricos de madera maciza. Su diámetro es de aproximadamente 2 centímetros por una longitud de 25 cm. También se llama clave al instrumentista que lo ejecuta. El sonido se produce al percutir uno sobre el otro." (https://instrumentosmusicales10.net/clave)

[95] Este suele dividirse en dos secuencias, es decir, el famoso tres más dos (3/2 o papapá- papá) con que se suele marcar, incluso mediante el choque de ambas manos, los patrones rítmicos correspondientes al son, el son montuno, la guaracha y, posteriormente, al de la salsa.

decirse, incluso, que entre instrumento y persona se propicia algo así como una simbiosis, tal y como anteriormente hubo de sugerirse respecto al arpa en tanto "instrumento imaginario cuyas cuerdas" fueron dizque labradas "con las uñas en un virote de madera."[96]

En segundo lugar, porque resulta igualmente imposible pasar por alto la referencia a la unidad métrica de la versificación griega que, sospechosamente implícita en la alusión al antiguo término "pie," se puede inferir a partir del primer verso con que da inicio el ya mencionado poema "clave del son":

> el pie precisa de la imagen
> su justo apoyo perseguido
> cada sonido capturado
> salva un instante lo transforma
> en nueva carga en alta chispa
> [...]
>
> entonces tomo la palabra
> como un cuchillo balbuceante
> una hilachita poderosa
> tendida al otro a su carencia
> de espejos simple pura sílaba
> el trueno en bridas cuando estalla
> y crece ardiendo entre mis dedos
> la araña fiel de la poesía (21-22)

Todo pareciera indicar que aquello que precisa por llegar a ser o por lograr definirse, entre lo que da pie y la imagen que pugna incipientemente para servir de soporte,[97] sólo consigue al

---

[96] Ver página número 30. Las citas textuales pertenecen igualmente al paratexto "Clave del arpa." (XXXI-XXXII)

[97] Resulta particularmente interesante la función de "apoyo" que según se expresa en el poema ha de propiciar y al mismo tiempo servir de base o sostén entre las nociones de "pie" e "imagen" - es decir, la de "soporte" (que igualmente sugieren la mayoría de los correspondientes sinónimos de ambos términos: puntal, poste, viga, refuerzo, pilar…)- de algún modo evoque también aquella otra del "virote" con que dícese que el tío abuelo de Reyes (Zacarías Berríos, Charías "El Loco") hacía las veces de acompañarse -imaginariamente hablando, como si de un arpa se tratase- al momento (o instante) en que solía cantar sus versos, y que a su vez ejercía la función de soporte o cimiento bajo el cual se sostenían las cuatro paredes y un techo del referido cuarto que le sirvió de encierro.

fin hacerlo (y por ende: "a serlo," valga la necesidad de recurrir al uso del calambur)[98] tras el carácter efusivo e instantáneo que subyace a modo de implícita transformación continua en la captura que por presa tiene lugar el sonido y lo que, en tanto figura ser presa del sonido, connota (o se salva al mismo tiempo que simula ser lo aprehendido) la imagen del estallido que todo destello de luz proyecta en forma de red al desplegarse[99]. Razón por la cual a nadie ha de extrañar que en el poema "Nota contra el olvido" se traiga nuevamente al trasluz la relación (aunque esta vez de carácter ancestral) que entre sentido y sonido media, y al través del acto inmemorial de golpear que todo instrumento de percusión evoca, así fuese como ritual de caza o de guerra. Al fin de cuentas "el olvido está lleno de memoria,"[100] no ha de ser menos cierto que posible el hecho conjetural de que la memoria tenga por corazón -tal y como metafórica y casi alegóricamente sugiere el sujeto lírico en cada uno de estos poemas- una araña que teje y palpita o por cuyo pálpito se teje (cual acto ritual de vida o muerte) la seda infinita que cíclica y rítmicamente tiene por motivo afianzarse a razón de aquello que, en pos de cada retorno, en el poema asume las inusitadas formas de la espera:

> si en lugar de golpear antes de oír
> pusiéramos empeño
> en tomar las palabras

---

[98] Según el *Diccionario de términos literarios*, el calambur es una: "Figura literaria consistente en un juego de palabras que se produce al reagrupar los vocablos de un enunciado o ciertas sílabas que forman parte de esos vocablos, de tal forma que, sonando lo mismo o parecido, signifiquen cosas distintas. Los niños la utilizan en sus adivinanzas y acertijos" (115).

[99] Cabe resaltar, por ejemplo, que la realización de esta interpretación en forma de paráfrasis da igualmente pie a evocar los versos finales del poema "Puerta al tiempo en tres voces" de Luis Palés Matos; y que estos -a su vez- han de dar pie, sin lugar a duda, al carácter inagotable que la noción de paráfrasis respecto al sentido metafórico implica:

> Canto final donde la acción frustrada
> abre al tiempo una puerta sostenida
> en tres voces que esperan tu llegada;
> tu llegada, aunque sé que eres perdida…
> Perdida y ya por siempre conquistada,
> fiel fugada Filí-Melé abolida.

[100] Se trata de una referencia directa al título del poemario que el escritor uruguayo, Mario Benedetti, publicó en 1995.

ásperas suaves caracolas
que hay que golpear sonar darles la vuelta
hasta hallarles el hueso de su historia
perdida
el latido mordaz de sus arañas
su embeleco preciso precioso
y completar un rostro con la astucia
de un cazador de liebres infinitas
redondearle con chispas los bordes carcomidos
de belleza

De modo que tales chispas-imágenes, que constituyen a su vez pequeños poemas (65), que como parte del ya consabido y aparente estado de embriaguez dionisíaco fulguran en cada uno de los poemas, no son sino el conjunto de imágenes poéticas que, según la teoría de Frye, surgen producto del estado del alma o "mood" puesto que: "al apuntar una hacia otra sugieren o evocan el estado de alma que informa el poema" (112). O dicho de otro modo: tras el lenguaje tornarse centrípeto, lejos de que se anule el sentido de referencia, lo que sucede es que se interrumpe su ordinario carácter centrífugo y se torna propicio que el sentimiento se enaltezca hasta el punto de alcanzar el carácter hipotético que el discurso poético luego ha de articular en forma de "ficción afectiva" o redescripción lírica. Por tal motivo, Ricoeur -siguiendo a Frye- considera que dicho *mood* que en el poema constituye lo hipotético equivale, en lo que respecta a la poesía lírica, a la función que Aristóteles le confirió al *mythos* en la poesía trágica. Y dice Ricoeur:

> Recordamos cómo Aristóteles unía *mimesis* y *mythos* en su concepto de la *poiesis* trágica. La poesía –decía– es una imitación de las acciones humanas; pero esta *mímesis* pasa por la creación de una trama, de una fábula, que presenta rasgos de composición y de orden que faltan en los dramas de la vida diaria. Entonces, ¿no será necesario entender la relación entre *mythos* y *mimesis*, en la *poiesis* clásica, como la relación de ficción heurística y redescripción en la teoría de los modelos? [. . .] La metaforicidad no es sólo un rasgo de la *lexis*, sino del mismo *mythos*, y esta metaforicidad consiste, como la de los modelos, en describir un campo menos conocido –la realidad humana– en función de las relaciones de otro campo de ficción pero mejor conocido –la trama trágica–, empleando todas las virtualidades de "desplegabilidad sistemática"

> contenidas en esta trama. En cuanto a la *mimesis*, deja de crear dificultades y causar escándalo cuando ya no se entiende en términos de "copia" sino de redescripción. La relación entre *mythos* y *mimesis* debe leerse en dos sentidos: si la tragedia sólo alcanza su efecto de *mimesis* por la invención del *mythos*, éste está al servicio de la *mimesis* y de su carácter fundamentalmente denotativo. Para hablar como Mary Hesse, la *mimesis* es el nombre de la "referencia metafórica". (*La metáfora viva*, 322-23)

Lo cual corresponde a decir, pero parafraseando al propio Ricoeur, que la poesía lírica, en vez de imitar la realidad termina más bien por llevar a cabo algo así como una especie de recreación o reconfiguración a escala, pero en la esfera mítica del lenguaje. Que no es otra cosa sino que aceptar o admitir que la noción de ficción y la de redescripción circulan al paralelo y en torno del discurso poético por medio de la susodicha "referencia metafórica" que Ricoeur, siguiendo a Frye, acoge bajo la noción de "innovación semántica" para evadir (aunque sin necesariamente renegar) la de arquetipo del psicoanálisis jungiano y referirse, según su aparente predilección dicta, a la no menos sugerente imagen de "red metafórica" que tal y como puede corroborarse, recuerda- a su vez- a la metafórica red que continuamente evoca el sujeto de la enunciación lírica en los poemas antes citados y que debido, precisamente, a la reiterativa noción que en forma de conjunto constituyen, junto al resto de poemas que conforman *El arpa imaginaria*, la unión que entre *mythos* y *mimesis* aparenta dar pie o servir de clave para acceder al mito que, como parte de una continua *poiesis* (que metafóricamente expresa el poema titulado "POÉTICA" en términos de ir redescubriendo (a partir o en pos de lo que requiere ser redescubierto o la tiniebla implícitamente referida del Salmo 23:4) o haciendo camino al andar, tal y como "este viejo oficio de linterna," estructuran no sólo el libro sino la obra poética de Reyes. Y que Gilbert Durand, un poco más en sintonía con el padre de la "psicología profunda" y mediante su "Método de convergencia," opta por denominar con el término "constelaciones de imágenes" o conjunto de imágenes que "circulan en una constelación porque son desarrollos de un mismo tema arquetípico" y por

cuya prolongación más tarde ha de erigirse una forma de relato, que es lo mismo que decir: conformarse el mito trágico de Charías "El loco."

Por otro lado, cabe mencionar que si bien es cierto, semánticamente hablando, que los mundos ficcionales de la literatura gozan de independencia respecto al mundo empírico (piénsese en el pueblo de Macondo en *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, en la Comala de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo o en la ciudad de Santa María en *La vida breve* de Juan Carlos Onetti, por dar sólo tres ejemplos paradigmáticos), el acceso desde este último, es posible siempre en cuando se tenga en cuenta, al menos, dos condiciones sumamente cruciales al momento de pretender cruzar la frontera que los divide. En primer lugar, que el acceso desde el mundo empírico al mundo ficcional sólo puede llevarse a cabo a través del umbral que subyace en los denominados por Doležel como "canales semióticos,"[101] es decir, mediante el proceso que conlleva el intercambio de información a nivel del lenguaje, pero que comprende a su vez, tal y como se mencionó antes, toda la gama de elementos textuales que median en el proceso de la recepción, entre los cuales, por supuesto, ha de primar el carácter metafórico. En segundo lugar, y no menos importante, es que a pesar de que el mundo empírico incide en la estructuración de los mundos ficcionales, en tanto principal suministrador de modelos posibles, cualquier cambio de "mobiliario" desde un lado hacia el otro, en el escenario que fronteriza y metafóricamente el texto propicia, exige como requisito o pasaporte expreso, sobre todo en lo que respecta a las personas (existentes reales), la previa conversión (por no decir sobrentendida o implícitamente acordada condición por parte del

[101] Respecto a la idea de mediación que implica el concepto "canal semiótico," Doležel enfatiza: "En la recepción de los mundos posibles, el acceso se da a través de textos literarios que son leídos e interpretados por lectores reales [...] gracias a la mediación semiótica, un lector real puede 'observar' los mundos ficcionales y hacer de ellos una fuente de su experiencia, al igual que observa y se apropia del mundo real a través de su experiencia" (83).

lector, quien le confiere o reconoce como estatuto su particular naturaleza ambigua[102]) desde el plano de la existencia real al de posible ficcional, pues según explica Doležel: "a las personas del mundo real (históricas) se les permite el acceso a un mundo ficcional sólo si asumen el status de alternativas posibles."(83) Por lo que tal y como queda descrito, eso es precisamente lo que ocurre cuando el lector se asoma o asiste como espectador al cuadro o escena de vertiginoso carácter onírico que se representa en el poema "Velorio interrumpido," ya que -al igual que sucede con la persona del viejo Bauta- tanto la figura materna, como las paternas del padre y el abuelo del sujeto lírico[103] son del mismo modo convertidos o mejor dicho transformados (por remitir nuevamente a Ovidio) no sólo en "posibles ficcionales," sino en figuras arquetípicas, en la medida en que son considerados "manes familiares" o divinidades mitológicas, tal y como se prefigura en el artículo "Don Bauta, El Regio": "Aquellos seres: mi padre, mi madre y ahora Don Bauta, son hoy mis manes familiares más oportunos"[104] (23). Y esto porque en la mitología romana los "manes" eran considerados como entidades divinas cuyo cometido era proteger a los seres humanos después de la muerte, debido a que: "representaban a las almas de los muertos." Razón por la cual no debe extrañar, entonces, el que dicho rol recaiga sobre ellos, en tanto ancestros, incluso muy a pesar de la atmósfera caótica y oscura en que son representados, ya que en un principio su naturaleza era de carácter infernal, no obstante, según el *Diccionario Espasa Mitología griega y romana*: "su apelación es una

---

[102] Ver explicación del término "Pacto ambiguo" en la nota al calce número 74.

[103] Las figuras correspondientes a la madre, el padre y el abuelo son referencias habituales en la obra del autor. Inclusive, a cada una le compete: o un poema escrito en su nombre ("Madre," "Trova tenaz para un abuelo que no vi") o un libro; como es el consabido caso del texto *Balada del hombre huérfano* (1990), pues fue escrito a raíz de la muerte del padre del poeta: Don Emilio Reyes.

[104] Resulta interesante el hecho de que en el artículo referido se les denomine, con toda la carga semántica que ello implica, como "manes familiares más oportunos;" pero que en el poema, "Velorio interrumpido," dicha denominación sea omitida (o sustituida) cuando éstos, tras asumir la dimensión de personajes, optan por llevar a cabo o representar mediante sus acciones (no menos simbólica que dramáticamente), la función que mitológicamente se le atribuye a las divinidades que, a todas luces, connotan metafóricamente.

antífrasis (como la de las erinias), pues *manis* es una antigua palabra latina que significa 'benévolo'. Era una forma de hacerlos propicios." (278) No en balde resulta más interesante aún el hecho de que en el artículo referido se les denomine, con toda la carga semántica que ello implica, como "manes familiares más oportunos" y que en el poema, "Velorio interrumpido," dicha denominación sea omitida (o sustituida) tras estos asumir la dimensión de personajes y -en tanto caracteres- representar, a través de sus correspondientes acciones en el texto (no menos simbólicas que dramáticas), la función que mitológicamente se suele atribuir a tales divinidades y cuya naturaleza fronteriza no podría ser más oportunamente metafórica.

De modo muy similar ocurre con la impronta autoficcional del sujeto lírico -o, según lo denomina Núñez Ramos, "autor imaginario"- el cual no sólo asume como forma de modulación de la distancia el juego pendular entre la primera y la tercera persona, sino que también se proyecta metafóricamente a través de la voz lírica que textual y simultáneamente encarna la imagen o personaje de un niño y la del enunciador. Pero cuya identidad metafórica, es necesario advertir, no radica, exclusivamente, en la mera alusión o identificación con el personaje del niño, sino en la textura ambivalente de su referencia doble (o desdoblada), pues he aquí que la suspensión de la referencia literal suscita el cambio de la denotación por la connotación o, según Paz Gago: "significación metafórica que produce el desdoblamiento de la referencia y, en consecuencia, el desdoblamiento del enunciador y del receptor." (117),

hasta el punto, inclusive, de que en el proceso de la recepción el lector termina por reemplazar al enunciador cuando reproduce y reactualiza el acto de la enunciación.[105]

Por ende, si se observa nuevamente el cuadro que se escenifica en "Velorio interrumpido," pero ahora con la predeterminada actitud de lector o espectador requerida, sería posible advertir y convenir en lo siguiente: érase la figura de un niño que aparenta agonizar sumido en un estado de febril delirio, mientras la voz lírica evoca y narra -casi al unísono- y en una serie de intermitentes endecasílabos, la supuesta crónica anunciada de su propio y, al mismo tiempo, ajeno síncope. Junto a él, como si del esquema compositivo de un cuadro del Bosco se tratara, se encuentran la figura de la madre (cuya "mano fatal" sobre su frente enfebrecida posa), y la no menos aciaga de ese tal Bauta (ahora "Don," gracias a la poética extensión que brinda la columna periodística), quien tuvo a su haber el acto de inflamar la llama con la cual se dice atisbar no precisamente el cuerpo del niño, sino la sombra[106] de éste; al mismo tiempo que es reinsertado -cual contrapuesta silueta- al contiguo espacio ficcional de la emblemática obra referida por el sujeto de la enunciación lírica. Y tras la frontera sonora y espacial que metafóricamente (pero también de forma gráfica en tanto verso, trazo lineal o surco sobre la superficie de la página) pareciera demarcar el río en el subsiguiente verso suelto, sobreviene una serie de estrofas a modo de esporádicas regresiones

---

[105] De ahí, en gran medida, cierto atisbo de potencial o virtual locura, metafóricamente implícita, que atañe, de algún modo, al hecho textual que encierra la lectura o puesta en escena de todo poema lírico, ya que siempre subyace la no menos histriónica posibilidad, tanto en lo que concierne a la persona del yo que enuncia como a esa otra que en su papel de lector-receptor la reactualiza (y sin que medie entre ellas coincidencia alguna en el plano lineal del espacio-tiempo) de que ambas existencias devengan o terminen por convertirse en dos solitarios "yoes" que, en pos de un mutuo acuerdo o sintonía lírica, conjuntamente deliren. ¿No en balde esa resulta ser, en gran medida y sólo a simple vista, parte de la propuesta literaria que trae consigo el hecho de que Reyes haya titulado de modo tan sugestivamente poético su obra cumbre, *El arpa imaginaria*, y que al momento del sujeto de la enunciación apostrofar en el paratexto "Clave del arpa" al tío abuelo, Charías "El Loco," e invitarlo a cantar y pulsar consigo el arpa imaginaria, arrastre en dicho gesto también (que anuncia desde ya cierto viso teatral), a todos sus potenciales y no menos delirantes, por el quimérico carácter que los singulariza, lectores-espectadores imaginarios?

[106] El cuerpo del niño y su sombra constituyen un doble mítico.

espacio temporales: "mi padre es un ovillo de raíces / en la cueva del monte Baldío," "en el remolino del Charco Negro / gira el rostro del niño que agoniza," "no soy nadie en el delirio," que habrán de culminar, precisamente, con los versos: "y el ladrido perenne de los perros / al otro lado del río," con los cuales se reinserta la imagen metafórica -no menos sonora ni liminal que antes- del río. Noción limítrofe que parece textualmente rectificar, más que el movimiento alterno o juego de distancias enunciativas entre la primera y la tercera persona gramatical de la voz lírica, las continuas alusiones a espacios exteriores, contrarias no sólo al carácter interior del cuadro inicial de la primera estrofa, sino al que en consonancia se ha de retomar a partir de los siguientes versos: "en mi cuarto / late el cirio que puso en mi cabeza / el loco obsesionado con la ahorcada." Sólo entonces es que se sitúa - cual aérea imagen cinematográfica- la "casa vieja," asediada desde afuera, y como un punto en el espacio abierto. Y es justamente cuando repentina y heroicamente resuelto irrumpe en escena la figura del padre quien (casi al mejor estilo de aquella antigua técnica teatral que se remonta a los tiempos de la Grecia clásica y es conocida hoy como *deus ex machina*) se dispone a rescatar al niño -aún en aras del delirio- de una tal "Maligna,"[107] que según se dice acecha. Lo cual resulta crucial, pues si se toma en cuenta que, a juzgar por el título, se supone que la trama del texto gire en torno a la idea de un velorio (es decir: alguien muere y su cuerpo, según dicta la costumbre, es expuesto ante sus familiares y amigos, como parte de las exequias, pero antes de llevarse a cabo la inhumación o cremación del cadáver),[108] no es hasta el final del texto en que por fin se hace mención concreta o directa del susodicho "estado" en que habría de hallarse el infante,

[107] La simple mención de la "Maligna" como mera presencia, le confiere un papel de personaje dentro de la trama. En otras palabras: al personificarla, Reyes mitifica a la Muerte. Y también evoca al "Mal" que figura al final del "Padre nuestro:" "Y líbranos de todo mal."

[108] Cuya figura central suele corresponder a la de un niño muerto según dicta la tradición (por decirlo de otro modo: ausente ya de signos vitales, aunque de cuerpo presente y colocado sobre el improvisado altar de una mesa).

mediante la función del complemento directo en diminutivo: "muertito." No obstante, justo en el momento en que esto ocurre, es decir, de forma prácticamente simultánea a dicha referencia, el "muertito" deja de estar o serlo, ya que en ese preciso instante despierta al contacto (cuerpo a cuerpo) del abrazo de su padre y la consecuente luz de un cirio que, desde el principio (cual referencia implícita al "fiat lux" bíblico) y durante todo el texto, titila sobre los cuatro juncos del poema. Mientras tanto, y en un movimiento elípticamente progresivo, aunque interrumpido por ocasionales regresiones, es la voz del supuesto muertito o niño en trance la que ofrece testimonio (entreverada con otra que de forma simultánea e insistentemente anafórica repite: "verbo verbo," como si enumerara en pleno rezo las sucesivas cuentas de algún rosario invisible) y hace partícipe al lector del suceso que paradójicamente se devela en la cera, cual si todo se tratara de un riguroso, pero necesario, acto ritual de fe. Entonces surge la interrogante respecto a qué o a quién representa ese niño cuya imagen evoca al muertito de *El velorio*, el cuadro magistral de nuestro pintor Francisco Oller (cabe recordar que el poema se titula precisamente "Velorio interrumpido"); a la vez que la escena inicial de *La Charca*, que dice así: "Era en la montaña, en el seno de las selvas, entre laberintos de la brava naturaleza, que parecen peldaños para oficiar en el altar del cielo." Sin olvidar el cuento "El niño morado de Monsona Quintana," de Emilio Belaval. Por consiguiente, ¿qué es exactamente lo que se interrumpe o se posterga ceremonialmente en el poema? ¿A quién, si a alguien en particular, se sustituye temporalmente de ocupar el lugar que tras la peripecia del inconcluso ritual se propicia? De modo que quizás no resulte del todo descabellado sugerir que la catalepsia de este niño "muertito" que revive (vuelve a la luz) podría figurar también como representación simbólica de la reiterada acción en forma de "red metafórica" o "chispas-imágenes, poesías líricas…" (65) que antes dio pie o sirvió para ilustrar el denominado momento icónico que encierra o potencialmente subyace como parte del

proceso en que *mythos* y *mimesis* tienen a aunarse. Por lo que, si bien pudiera ser así, tampoco es menos cierto que entre este poema y otro, que pertenece a la misma sección y se titula "Resumen de balcón y noche," podría inclusive ser posible el que se pueda identificar el hilo (no menos aparente que invisible) de alguna trama que, cual metáfora continuada o red compleja de enunciados en medio de la recapitulación de una serie de trágicos sucesos familiares, la voz ahora "adulta" del sujeto lírico, cual si fuera reincidente de algún tipo de hamartia no resuelta (la palabra griega alude a una ofensa cometida por ignorancia, como el asesinato de su padre, perpetrado por Edipo), hace de un presunto balcón -y del poema en sí mismo, en tanto espacio hipotético- una especie de oráculo con vista al mar:

> ¿qué hago despierto?
> ¿de dónde llegan las voces que nunca pronunciaron
> mi nombre y ahora quieren
> ser ellas en mi nombre hablar al ritmo
> silvestre de mi mano?
> ¿por qué Mamá Justina pidió una vela y fósforos
> la noche que la hallaron
> agonizante y ávida
> de una llama pequeña?
> ¿qué hice yo que me buscan
> los muertos de testigo?
> si yo no era ni sombra casual
> como fui luego
>
> [...]
>
> al fin entiendo por qué lloro a veces
> cuando no hay barcos y la noche es honda

Por otra parte, tal y como puede leerse, no es hasta el final en que media, como virtual desenlace, lo que aparenta o presuntamente figura hacer las veces de una *anagnórisis* y que (ahora puede decirse sin mayores detrimentos) ha de repercutir en el devenir del personaje o héroe-poeta trágico que encarna, en su desdoblada identidad metafórica, el propio sujeto lírico o autor imaginario, según la noción teórica que para efectos de esta investigación

compete y que -por consiguiente- le confiere el consabido valor de arquetipo; así como en lo que compete al propio autor, es decir, al poeta Edwin Reyes, el consecuente oficio de mitógrafo. Y no es para menos, pues así ya lo estipula Mercedes López Baralt en su ensayo "Edwin Reyes, poeta y mitógrafo," cuando expresa: "los grandes artistas son mitógrafos. Es decir, crean arquetipos que vienen de lejos y apuestan al futuro." Y, tras enumerar una amplia gama de paradigmáticos ejemplos que van desde la figura de Don Quijote, el manchego caballero andante de Cervantes, hasta la saga de juegos al trono que incluye como reparto a Otelo, Hamlet y Ofelia, de Shakespeare; así como también desde las susodichas guardarrayas que median (y desdibujan sus lindes) entre el macondiano universo mítico en que anduvo buscando guayaba -cual hambriento opito- el más antiguo vecino de los Buendía (un tal García Márquez), y las endecasílabas terrazas de aquella otrora y eterna casona en cuya "Puerta al tiempo en tres voces" aún destrenza su enjambrada melena al viento la Filí-Melé de Palés, López-Baralt señala:

> Edwin Reyes, *soldado de la belleza*, como se nombraba a sí mismo, se cuenta entre ellos. Poeta plural (intimista y épico, urbano y rural, popular y culto), ha elevado a estatura mítica sus dos patrias chicas: la ciudad murada de San Juan y su lar natal, el barrio Pozas de Ciales, cifrados en metáforas poderosas de libertad y vértigo: los barcos de la bahía y la creciente del río Toro Negro.

De ahí el que, por una parte, y a través del análisis arquetípico que Frye propone en su "teoría de los símbolos" y en su "Teoría de los mitos," todo poema requiera ser considerado desde el punto de vista de su carácter social, es decir, como un acto comunicativo con potencial capacidad de proyección colectiva o foco de una comunidad, según lo denomina Frye; y que el arquetipo, en cuanto imagen típica, recurrente o -incluso- como *símbolo dominante*, según Víctor Turner en *The Forest of Symbols*, devenga en puente, viaducto o enlace, no sólo entre un poema y otro, sino a través de la experiencia literaria vista en forma

de conjunto, es decir, más allá de cualquier límite de carácter convencional o de índole estrictamente genérico que supuso dejar en entredicho el acto de establecer, como parte de este análisis, un "circuito de correferencialidad." Así como también -o por otra parte- el hecho de que la interpretación de cualquier poema implique, consecuentemente, la inevitable consideración del amplio contexto comunicativo al que éste (por naturaleza propia) pertenece o ha de auto insertase (en tanto artefacto o arte *de facto*): el de la experiencia literaria concebida por Northrop Frye como un todo, es decir, como "un mundo de total metáfora en que todo es potencialmente idéntico a todo lo demás, como si todo estuviera dentro de un solo cuerpo infinito" o universo. Dicho en otras palabras: que mediante la interpretación o crítica arquetípica es posible expandir ese amplio escenario virtual que propicia todo texto literario -tal y como sucede, por ejemplo- a partir de la ampliamente referida "red metafórica," así como también de los vínculos autoficcionales del sujeto lírico que tienen lugar en el poema "Velorio interrumpido" y se extienden hasta las lindes textuales (y contextuales) correspondientes al ya citado artículo periodístico "Don Bauta, el Regio" (y viceversa), como por medio - también- de la transformación de todos y cada uno de los "existentes reales" en personajes, pues al cruzar las lindes ficcionales del poema, sobre todo en este caso particular en que adquieren la condición de "manes familiares," resulta todavía aún más propicio el que puedan acceder e instalarse cómodamente en los umbrales del mito.

CAPÍTULO IV

"LA GUIÑADA DEL DELIRIO:"[109]
EL MITO TRÁGICO DE CHARÍAS "EL LOCO" EN *EL ARPA IMAGINARIA*

1. INTRODUCCIÓN

Cuando Juan G. Gelpí señala en su libro *Literatura y paternalismo en Puerto Rico* (1994) que la literatura puertorriqueña prevalece entre el resto de las literaturas latinoamericanas no empece a que "la sustenta una contradicción aparente[110]: el hecho de que se haya creado una literatura nacional en un país que aún no se ha constituido en nación independiente"(6), de algún modo deja entrever cierto empleo tensivo del lenguaje que suele subyacer en el núcleo de todo enunciado metafórico: la cópula que entre un *es* y un *no es*[111] viabiliza un significado igualmente en tensión con la realidad y sus referentes. Motivo por el que tal declaración no está necesariamente muy lejos de sugerir que dicho estatuto de carácter excepcional (el de la literatura puertorriqueña), respecto a la noción de conjunto por medio de la cual se establece (la literatura nacional de los demás países latinoamericanos), le confiere a esta un valor creado a través del contexto, es decir: a partir de la captación de lo idéntico en las diferencias y a pesar de ellas (Ricoeur 267). Formulado en otras palabras: que la existencia de la literatura puertorriqueña es, al igual que la del resto de las literaturas de los países latinoamericanos, de

[109] Fragmento del proemio con indicaciones o paratexto "Clave del arpa."

[110] Según Ricoeur: "la metáfora no existe en sí misma, sino en una interpretación. La interpretación metafórica presupone una interpretación literal que se destruye. La interpretación metafórica consiste en transformar una contradicción, que se destruye a sí misma, en una contradicción significante. Esta transformación es la que impone a la palabra una suerte de torsión: estamos constreñidos a dar una nueva significación a la palabra, una extensión de sentido, gracias a la cual podemos 'crear sentido' allí donde la interpretación literal es propiamente insensata" (*Palabra y Símbolo* 25).

[111] Para explicar tal uso tensivo del lenguaje Ricoeur se vale del verso "La naturaleza es un templo de pilares vivientes," perteneciente al poema "Correspondencias" de Charles Baudelaire, y expresa: "*Es* significa aquí *es* y no *es*: el *es* literal, quebrantado por el absurdo y superado por un *es* metafórico, equivale a un *es como*. Así el lenguaje poético no dice lo que las cosas son literalmente, sino 'como que son'" (*Palabra y símbolo* 38).

semejante naturaleza metafórica. ¿O acaso no es a fuerza de esa condición que el emblemático poema "El trapo" del poeta puertorriqueño Francisco Gonzalo (Pachín) Marín ostenta su *inalienable* derecho a desplegarse?:

> Cuando un pueblo no tiene bandera,
> bandera libre que enarbole ufano,
> en pos de su derecho soberano
> y el patrimonio, la gentil quimera;
>
> si al timbre de su gloria entera
> bríos de combate en contra del tirano,
> la altiva dignidad del ciudadano
> o el valor instintivo de la fiera;
>
> con fe gigante y singular arrojo
> láncese al campo del honor fecundo,
> tome un lienzo, al azar, pálido o rojo,
>
> y, al teñirlo con sangre el iracundo
> verá cambiarse el mísero despojo
> en un trapo que asombre a todo el mundo. (25)

Más aún cuando el característico sentido de la expresión "literatura nacional," según advierte el propio Gelpí, se fundamenta en algo así como una "ficción," debido al carácter hipotético que implica concebir su existencia -en tanto producción cultural- como si de un infranqueable proceso fronterizo (entiéndase: en total aislamiento del resto del mundo) se tratase[112]. Porque el resto de las literaturas nacionales en América Latina han fundamentado en un principio su existencia, según la crítica Doris Sommer, a partir de una serie de ficciones fundacionales o narrativas cuya retórica solía conjugar el amor erótico con la política en torno a una mutua

---

[112] Al respecto, Gelpí señala: "Al constituir esa ficción, la crítica produce una serie de valores literarios: impone unas jerarquías. La crítica como institución lleva a cabo también una operación aséptica por medio de la cual se esteriliza, se trata de borrar la fundamental contaminación textual que se produce en toda literatura" (6); no sin antes destacar que le fueron muy útiles los estudios del también crítico y profesor de literatura brasileña, Raúl Antelo, sobre todo, la conferencia que éste dictó en la Universidad de Tulane el 3 de abril de 1990: "Teoría de la nación como teoría del texto moderno."

alegoría nacional que sirvió como proyecto de carácter hegemónico. Por lo que nunca más oportuno resulta el hacer referencia a la doble paráfrasis que realiza Ricoeur sobre la inaudita utilidad que el filósofo Nelson Goodman le adjudica a la metáfora: "La metáfora es un idilio entre un predicado que tiene un pasado y un objeto que cede protestando; o también: es 'un segundo matrimonio, feliz y rejuvenecedor, aunque susceptible de bigamia'" (311). Incluso, vale preguntar: ¿por qué no reconocer hoy que la literatura puertorriqueña, en virtud de lo que en su momento le inhabilitó el reconocimiento textual -a nivel canónico- de una ficción fundacional,[113] nunca cejó en su obcecada manía por constituirse (así fuese por medio de una insistente red metafórica en pos de sí misma) o una ficción en forma de mito fundacional[114]? Lo cierto es que la expresión de Gelpí da pie al sentido metafórico que acarrea la factible transferencia *in situ* del susodicho estatus negado (o al menos en lo que en términos legales y políticos respecta por parte de la ya entredicha comunidad internacional) al plano textual de cada una de las obras que fundamentan la literatura puertorriqueña (incluso a modo de legítima constitución). Lo mismo podría inferirse a partir de lo que expresa en el prólogo titulado "La mulata-antilla rumbo al siglo veintiuno" de la Antología *Literatura puertorriqueña del siglo XX*, Mercedes López-Baralt: "La 'isla' deviene hoy territorio libre hecho de palabras, más allá de la

---

[113] Según Doris Sommer: "La aventura romántica *necesita* de la nación, y las frustraciones eróticas *son* desafíos al desarrollo nacional. Del mismo modo, el amor correspondido es el momento fundacional en estos romances dialécticos." Es por ello que un poco más adelante advierte: "No obstante, *Bayoán* se muestra abiertamente didáctico en vez de seductor al poner de relieve distintos registros alegóricos, y sus lances contradictorios con la política y la pasión acaban convirtiéndose en una competencia entre el erotismo y el deber que poco tiene que ver con el americanismo fecundo de las ficciones fundacionales. Sea cierto o no que los rasgos convencionalmente alegóricos y puritanos de las peregrinaciones sentimentales y políticas de Hostos mantuvieron a *Bayoán* fuera del canon de los romances nacionales del que aquí me ocupo; la novela difícilmente pudo haber corrido otra suerte. ¿A qué país pudo haber celebrado, a qué gobierno concreto podría haber apoyado cuando el sueño de *Bayoán* era precisamente internacional y ajeno a las futuras instituciones que, en otro contexto, lo hubieran requerido?" (68).

[114] Al respecto, Gilbert Durand realiza en "Mito y semantismo" la siguiente salvedad: "Lo repetimos: entendemos el término *mito* en su sentido más general, haciendo entrar bajo este vocablo todo cuanto se encuentra entre el estatismo de los símbolos y las verificaciones arqueológicas. Así, el término 'mito,' para nosotros, recubre tanto el mito propiamente dicho, o sea, el relato que legitima tal o cual fe religiosa o mágica, como la leyenda y sus exigencias explicativas, el cuento popular o el relato novelesco" (364).

geografía telúrica. El mar comienza a comunicarnos con el mundo y tiende puentes entre hermanos en orillas distantes" (XIX). De ahí que independientemente del todavía inconcebible estatus de *unincorporated territory*,[115] la tarea que tiene a su haber la redacción de este cuarto y último capítulo de la investigación en curso consista precisamente en desentrañar, a modo de calzadas en archipiélago sobre un terreno acuoso, los trazos metafóricos que a fuerza de surcos sobre la faz textual del batey que tiene por lar cada poema o na(rra)ción[116] (ya sea en forma de cuento o novela) han de conferir su *statu quo* a la isla doncella-país o literatura nacional (" — ¡ay patria! ¡Por suerte viva / y por desgracia cautiva…" en clave de Corretjer.)[117]. Y que no obstante su aparente naturaleza ficticia la convida casi ritualmente a reconstruirse (aunque por ello no haya podido dizque hallarse con lámpara de lumbre fija en mano[118]) entre las otras definiciones de la todavía desencantada visión moderna de la soberanía. Una isla doncella-país o literatura nacional que muy lejos de figurar como simple alegoría o moneda gastada por el tiempo y el uso en la cada vez más lúbrica postmodernidad,[119] fulgura aún. Lo que en lenguaje

---

[115] Se traduce por "territorio no incorporado," es decir, que pertenece en propiedad a otra nación (sin más rodeos, una colonia).

[116] Se trata de un término teórico que en el libro *La na(rra)ción en la literatura puertorriqueña* (2008), Luis Felipe Díaz define del siguiente modo: "la na(rra)ción como construcción retórica en la cual quedan impresas las huellas tropológicas (metafóricas y alegóricas, principalmente) desde las cuales podemos rastrear la concepción de identidad nacional y patria de quienes la demarcan y persiguen. También definimos esa na(rra)ción por el modo en que se imagina y se relata el papel asignado al sujeto humano dentro de los procesos psico-sociales en el ámbito subalterno. Como concepto amplio, lo na(rra)cional encierra las tablas primordiales de las aspiraciones y deseos de la sociedad letrada, desde la fundacional modernidad decimonónica hasta la tardomodernidad de nuestros días" (10).

[117] El verso pertenece al poema "Andando de noche sola" incluido en el libro *Yerba bruja* (1957) del poeta puertorriqueño Juan Antonio Corretjer.

[118] Se trata de una alegoría de la "Parábola de las diez vírgenes" (Mateo 25:1-13).

[119] El uso del adjetivo "lúbrica" es una referencia irónica claramente intencional al texto *La modernidad líquida* (2003) de Zygmunt Bauman.

coloquial equivaldría a decir: "mejor catatónica que muerta,"[120] como metáfora viva de su quimérico estandarte:

> El pueblo escucha
> la exacta melodía,
> el arpa pura,
> la voz desnuda y limpia.
> A los montes explica
> el loco sus pasiones
> Isabel ya no viene
> pero vienen las flores

Es por ello que el método de análisis que desde un principio he propuesto trazar no podía ser de otra manera sino de carácter doble, como todo lo que sin duda atañe a lo simbólico[121]. El rumbo no ha sido otro que uno de ida y regreso en ambas direcciones: de la metáfora al texto y del texto a la metáfora.[122] Se trata de aprehender la metáfora, para demostrar cómo entre texto y paratexto (o circuito de correferencialidad) se produce lo que Ricoeur llama "el pacto ambiguo" (se trata del pacto que propone el autor, para que el lector acepte la autoficción como verídica en un texto híbrido protagonizado por el que escribe). El propósito: ilustrar el vínculo que cual hilo rojo del destino[123] aúna desde la antigüedad la figura del lírico y el músico; y cómo a través de dicha *poiesis* en *El arpa imaginaria* de Edwin Reyes se replantea

---

[120] Esta referencia, irónica en sí misma, es de carácter múltiple. En primer lugar, remite a la figura simbólica del niño (el muertito) que en el poema "Velorio interrumpido" lo mismo simula agonizar que estar dormido, cual "Falsa canción de baquiné," y que al final es despertado (rescatado) por la figura heroica del padre. En segundo lugar, recuerda el pasaje del capítulo V de *La charca* en que Silvina sufre una especie de colapso o síncope atribuido a la luna.

[121] En este aspecto, Gilbert Durand sigue muy de cerca a Ricoeur y propone no rechazar ningún método de interpretación simbólica, sea este de naturaleza desmitificadora (el psicoanálisis de Freud, el funcionalismo de Dumézil, el estructuralismo de Lévi-Strauss) o la arquetipología de Jung y la fenomenología poética de Bachelard). Y parafraseando a Bachelard reitera: "…se puede concebir que las hermenéuticas opuestas y, en el interior del símbolo mismo, la convergencia de sentidos antagónicos debe ser pensada como un *pluralismo coherente*" (*La imaginación simbólica* 121).

[122] Es decir, siguiendo de cerca las dos hipótesis que propone Ricoeur en su ensayo "Parole et symbole" (38).

[123] El mito del hilo rojo del destino es de origen oriental (China y Japón), y cuenta que los dioses suelen atar un hilo rojo en torno al tobillo o el dedo meñique de aquellos que están destinados a conocerse, encontrarse o amarse sin importar las circunstancias. El hilo puede tensarse, enredarse, pero nunca romperse. Podría ser considerado como el equivalente al mito de las "almas gemelas" en Occidente.

la tradicional problemática de la subjetividad mediante el uso de una serie de procedimientos de ficcionalización que incluye, como parte del proceso de autoficción, el uso del monólogo dramático como corrrelato objetivo.

Por otra parte, el camino cuyo "olor a tomillo y a cocina"[124] conlleva, simbólicamente hablando, vadear a saltos la serie de puentes sucesivos que recorren el amplio cauce del mítico río que conforma la obra poética de Reyes; es decir, el que conduce del símbolo a la metáfora, pues consiste en la redescripción del proceso simbólico y tiene como objetivo de demostrar cómo se generan formas inusitadas e inéditas en torno a la referencia metafórica.[125] Algo así como aquello que en el canto siempre excede a la persona del "Trovador", quien -tal y como ocurre con la del personaje anónimo en una de las décimas del poema "Charías, soliloquio con arpa imaginaria" - no persigue más significado que el de su propia canción, cuando al dilatar la voz simula el eco su enunciación cargada de una significación de la que en un principio no era del todo consciente:

> Fue así que llegó hasta el trazo
> de mi razón la centella,
> fue así que aporté la huella
> remota de aquel ribazo.

---

[124] El verso pertenece a la canción "Soneto a mamá" del cantautor catalán Joan Manuel Serrat y reza así: "No es que no vuelva porque me he olvidado / de tu olor a tomillo y a cocina. / De lejos dicen que se ve más claro, / que no es igual quién anda y quién camina."

[125] Procedimiento que de alguna manera pareciera evocar el tramo simbólico que, como parte de la trama metafórica del poema "Velorio interrumpido," hubo de recorrer el personaje del padre:

> de un foetazo en el aire
> deshizo el escuadrón de los murciélagos
> de un carajo perfecto
> cerró el ojo maldito del charco
> y paró en seco el llanto de mi madre
> con el machete en alto avanzó hasta
> el rincón del batey
> donde estaba parada la sombra
> la partió en dos con su alegría
> la picó en pedacitos a puras carcajadas
> y con lo que le sobró de aliento
> subió de un salto la escalera
> entró en el cuarto y despertó al muertito
> botó la vela y lo abrazó contento

Encima de un calabazo
quise escribir la emoción,
quise el río y su dación
de fuerza para mi valle,
quise el arpa y su detalle,
quise la imaginación. (221)

Lo que evoca a Nietzsche, quien al definir la canción popular como contraparte del elemento apolíneo de la epopeya, la denominó como *perpetuum vestigium* de la fusión entre lo apolíneo y lo dionisíaco. Y además le atribuyó a la música la inherente facultad para hacer emanar, como si de la corriente de un poderoso río se tratase, el mito; más no cualquier mito, sino "el mito *trágico*: el mito que habla en símbolos acerca del conocimiento dionisíaco" (144). Ello confirma la ya consagrada labor de mitólogo que ostenta Reyes.

Ya en el capítulo anterior pudo apreciarse cómo Edwin Reyes le confiere tanto a personas como a espacios pertenecientes al entorno de su niñez el estatuto de entes ficcionales y míticos. A través del personaje narrador en primera persona de su cuento "El arpa en la creciente", la voz lírica que a nivel textual encarna simultáneamente al personaje de un niño y la del enunciador en el poema "Velorio interrumpido," asumió la transformación sustancial que Lubomir Doležel plantea a modo de condición para que las lindes que median entre el mundo empírico y el ficcional alcancen la propiedad de ser inmezclables. Este y otros procedimientos de ficcionalización a la postre le conferirían a Edwin Reyes el carácter de precursor que nadie le ha reconocido hasta ahora.

Porque el poeta, tal vez sin proponérselo, supo atemperar su poética al devenir de los tiempos. Quizás se deba a que supo "dejar para los otros la noticia tardía" de que existió tal y como puede deducirse en el previo certificado de defunción que vino a ser "Clave para un epitafio" o al hecho de que el lector-espectador, siguiendo la "curva profunda" del poema "La

muerte del poeta," puede ubicar su dramática figura lírica a la vera simultánea de una calle y un río:

> el poeta estaba más abajo
> en la acera de Tony's Place
> solo tomando una cerveza
> con un hermoso libro de las cartas
> de Henry Miller a Hoki Tokuda
> pensaba en el amor precisamente
> mientras miraba el río prodigioso
> de la calle
> que tanto le hacía añorar
> el ya lejano río de su infancia[126]

…Y "pensaba en el amor." Interesantemente, las imágenes que caracterizan a *El arpa imaginaria* simulan la manera singular con la que dibujaba Reyes: la técnica de no despegar el lápiz del papel. Porque se trata de una serie de imágenes consecutivas que configuran el hilo conductor de cada poema y que constituyen un mensaje para el lector, que asociando sus textos y paratextos, le permiten recrear, en una especie de continua *poiesis* muy ligada al lenguaje cinematográfico, el relato autoficcional que en clave mítica nos legó el poeta a raíz de su existencia no menos mítica que autoficcional.

[126] El poeta Edwin Reyes murió a principios del 2001, mucho antes de que el término y la cultura del *selfie* se llegaran a popularizar en la comunicación, ambos como consecuencia de la masificación del todavía hoy creciente auge en la tecnología. No obstante, la estrofa citada y perteneciente al poema "La muerte del poeta" podría quizás ser considerada como una especie de autorretrato o *selfie* poético.

2. "ENTONCES FUE EL PRIMER RELÁMPAGO SIN TRUENO:" EL POEMA COMO PROCESO[127]

No todos los mitos son poemas pero todo poema es mito.
Como en el mito, en el poema el tiempo cotidiano sufre una transmutación.
—*Octavio Paz*

Para pensar un tigre
basta su huella,
Isabel ya no viene
pero viene el poema.
—*Edwin Reyes*

El poema moderno suele crear, según afirma Robert Langbaum en su emblemática obra *The Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition* (1957), una inusitada atmósfera de carácter *numinoso* o sagrado.[128] Lo sensorial se disipa para dejar espacio a lo insólito.[129] De ahí que el acto de significar adquiera la inusual forma de una epifanía[130] o revelación. En el *Arco y la lira,* Octavio Paz lo confirma: "La experiencia poética es una

---

[127] El título es un verso que pertenece al texto "El Poeta" de la primera sección "Canto" de *El arpa imaginaria.*

[128] El término *numinoso* es un neologismo que Rudolf Otto propone como equivalente a *lo santo* (lo sagrado) en su libro *Lo santo: lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. El *numen* o la divinidad suscita en el hombre el sentimiento de ser nada ante su presencia, que lo desborda todo.

[129] El término "asombro" es otra acepción particularmente significativa si se toma en cuenta que la penúltima sección, correspondiente a la segunda "A" del acróstico "Charías", es precisamente la que reúne los poemas más a tono con el relato mítico, entre los que se encuentra el "Charías, Soliloquio con arpa imaginaria."

[130] Edwin Reyes se inicia como compositor en el año 1990 con la publicación de *Aguinaldo Mayor de Reyes*. Un proyecto en el que fusiona música y poesía para ofrendar el "milagro de la epifanía". Resulta particularmente revelador el vínculo que establece entre la noción de epifanía y la niñez. La décima titulada "El son de la Epifanía" es un vivo ejemplo:

un niño de luna
brilla sobre el heno
y María en su seno
le canta y lo acuna
José por fortuna
cada vez que siente
al tierno durmiente
tiritar de frío
recuerda con brío
la raíz viviente

revelación de nuestra condición original. Y esa revelación se vuelve siempre en una creación: la de nosotros mismos" (154). El *yo* se auto-construye y auto-caracteriza como personaje literario mediante la noción autorreferencial del "circuito de correferencialidad" (dos constructos, personajes o símbolos en un texto o contexto). Langbaum señala que en toda epifanía prevalece implícita no sólo la conmoción del descubrimiento, sino también la acción sobrecogedora del reconocimiento: "Pues el observador, más que aprender, se transforma. Cada descubrimiento del mundo externo es un hallazgo de sí mismo, de su identidad y diferencia respecto del mundo externo." (115). Obviamente se refiere a la ya consabida "transformación sustancial en su contacto con la frontera del mundo" que señalaba Lubomir Doležel y que - a su vez- permitió entrever un posible vínculo paralelo con la ya clásica propuesta que Ovidio pertinazmente erige como fundamento del mito en sus *Metamorfosis*. Es decir, todos los caminos que se bifurcan vienen a dar al mar que tiene por umbral el mito, sobre todo cuando el propio Langbaum afirma que el tema principal de la poesía de la experiencia es justamente asediar el poema en tanto proceso. Lo podemos ver en el poema de Reyes titulado "El poeta", mediante el recurso ficcional no sólo del conocido pasaje bíblico correspondiente a la destrucción de Sodoma y Gomorra, sino de una de las modalidades del correlato objetivo denominada "monólogo dramático." Este consiste en otorgar la voz a un hablante cuya identidad es distinta a la del autor (generalmente un personaje histórico, cultural, legendario o mítico) y que manifiesta su individualidad (habla en primera persona y expresa su carácter) a un interlocutor (interrelación imaginaria con una audiencia) en un determinado contexto o situación (acción dramática que generalmente tiene lugar en el presente). El personaje hablante en este caso corresponde a la figura histórica y legendaria de Lot, quien da cuenta en primera persona a un interlocutor de su terror -sin rayar en la falta de entereza-

como testigo personal de la catástrofe en el siguiente poema de *El arpa imaginaria*, paradigma de la *poiesis* de la experiencia:

EL POETA

cuando comenzó el fuego
cuando el viento de escarcha comenzó a derribar
                las paredes
ya íbamos huyendo por la ruta que indicaron los ángeles
poco antes de enfrentarse a la turba que rodeaba
                nuestra casa
pidiendo la cabeza de los dos extranjeros
las instrucciones fueron precisas
no volver la cabeza no mirar la catástrofe
escuché aparte apretando el silencio
luego los dos salieron a la bronca intemperie
donde los aguardaba la ira
el frenesí de las gargantas secas
los filos de la trampa
entonces fue el primer relámpago sin trueno
la ceguera instantánea los paralizó a todos
mientras los dos extraños se alejaban
como nosotros luego
por un mismo camino de cenizas
íbamos escuchando los gritos y el estruendo
                del anunciado final
Sodoma era una hoguera delirante
cuando le ordené a ella mirar
vi la tristeza clara del cordero en sus ojos
vi el terror en la frente de mis hijas
                pero no me importó
cuando volvimos a emprender la marcha
ya había podido ver lo prohibido
a través de los ojos de una estatua de sal
sólo así pude salvar para ustedes
este infame puñado de palabras

Nótese, pues, cómo el autor se desdobla por medio del sujeto lírico y éste -a su vez- se reviste con la máscara enunciativa del personaje hablante, que en esta ocasión es de índole mito-histórico: el Lot bíblico. Además, lleva a cabo el rol de observador o testigo casual cuya misión consiste, primero, en intentar aprehender el carácter original de dicha impresión personal; para

luego, ensayar transcribirla, así sea en forma de vestigio o huella, por medio de las sílabas de su íntima visión: "sólo así pude salvar para ustedes/ este infame puñado de palabras". El poema, por lo tanto, pretende dar cuenta de un procedimiento por demás enrevesado. Debido, precisamente, a la vertiginosa inmediatez de raigambre circunstancial en que la situación suele producirse y la necesidad de hallar -no empece la típica afasia que pueda circundar su inusitada labor de cronista- alguna forma factible de mediar entre verbo y experiencia. Razones - todas- por las que podría decirse que esta forma poética adquiere el estatuto de un subgénero lírico de carácter híbrido, ya que entremezcla o cruza las lindes genéricas que tradicionalmente salvaguardan las convenciones líricas, dramáticas y épico-narrativas[131]. Lo mismo sucede en el poema "El blanco:"[132]

Dame oh palabra!
la energía del acto
el poderío discreto
de los pasos
cuando por las calles viejas
marchan los enviados
las miradas por dentro
como recios soldados
los dos niños secretos
los dos tiernos muchachos
con las armas ocultas
bajo los suaves párpados,
marchan hacia la muerte
como dos leves pájaros

Los dos jóvenes serios
por el aire callados
suben por la Tetuán
al callejón del Gámbaro
van serenos hermosos
casi alegres de tanto imaginar
el fuego nítido del balazo

[131] Aunque en lo que respecta a la obra literaria de Reyes se debe incluir también las ensayísticas.

[132] Se trata de un texto nunca recogido en la obra editada del autor, pero que afortunadamente fue musicalizado por el cantautor Roy Brown, por lo que es necesario citarlo en su versión completa.

contra el pecho extranjero
del frío minotauro
Francis Elisha Riggs
el Bárbaro
Dame oh palabra!
la energía del acto
por la calle del Cristo
marchan los dos armados
hacia la catedral
un domingo temprano
a ver salir de misa
al asesino intacto
al verdugo soberbio
de aquellos cinco hermanos
caídos en Río Piedras
en la trampa del amo
baleados a mansalva
por canallas de guano
al servicio de Francis Elisha Riggs
el Bárbaro

Ahora sale a la calle
el misal en la mano
por las escalinatas
de la iglesia del santo
baja del brazo brusco
de la muerte
Francis Elisha Riggs
el blanco

La voz del sujeto de la enunciación asume como hablante una doble dimensión: lírica dramática y épica narrativa. Transforma el poema en un escenario donde los dos personajes históricos son nuevamente convocados a ejercer la función de agentes-actores: los jóvenes nacionalistas Elías Beauchamp e Hiram Rosado. La puesta en escena se devela a partir del verso en primera persona con que da inicio el poema: "Dame oh palabra / la energía del

acto."[133] Su eminente matiz dramático, a raíz del abrupto uso del adverbio relativo "cuando", provoca en el lector-espectador la inusitada impresión de que la voz lírica termina por fusionarse con la épico-narrativa (en tercera persona omnisciente). Y en ello radica, precisamente, la dimensión espectacular del asunto: la progresiva amalgama textual de las voces[134] origina en el lector una ilusión de simultaneidad que conduce la experiencia del poema hasta el *clímax* en que este (el lector) a fuerza de tanto imaginar se ve a sí mismo involucrado en mitad de una acción que, si bien tuvo lugar en un pasado histórico-mítico,[135] suscita la prístina impresión de volver a cobrar vida en el presente. El poema termina por transformarse en la experiencia misma, y culmina en un canto.

Y es que todo poema de la experiencia apunta sus flechas invisibles a la acción metafórica de captar lo inaprensible. La experiencia del poema simula entonces, como sugiere Julián Jiménez Heffernan en la introducción de la edición en español de la obra de Langbaum, una incesante modulación de las distancias enunciativas (ajuste de *zoom* metafórico) por parte del observador hablante:

> Langbaum afirma que el significado de un poema de la experiencia es siempre un incremento de percepción ("advance in perception" o "gain in perception" son las expresiones que usa). Al terminar el último verso, el poeta *ve* más y mejor que al comienzo. Pero avanzar o incrementar no implica alcanzar o llenar. El poeta *ve* más pero no lo ve todo. Entre otras cosas, porque la visión del poema es una visión verbal, mediada por la escritura. (26)

---

[133] La expresión "la energía del acto" no es otra cosa sino el destello en pos del sentido correspondiente a las "chispas-imágenes, poesías líricas…" de las que hablaba Nietzsche. Es decir, producto de la aparente visión repentina ("Innovación semántica", para Ricoeur; "perspectiva extraordinaria", según Langbaum) que tiene lugar a raíz de un conflicto o choque entre campos semánticos. Por lo que, en el contexto de enunciado con significado completo (es decir: la oración como unidad mínima de significado), se suscita, en forma de inédita pertinencia, la reestructuración de nuevos significados por entre las ruinas de los campos semánticos en colisión. Dicho de otra manera: de entre los despojos de la interpretación literal, emerge la nueva significación o flor del subsuelo y estalla en múltiples fuegos artificiales.

[134] La polifonía deviene en fusión de espacios y tiempos.

[135] El aspecto de recrear un pasado histórico mítico es un elemento que comparte con el texto "El poeta."

De ahí lo inusitado del asunto, el carácter circunstancial de que la susodicha impresión original que sirvió de motivo ("clave" o "pie") tienda casi siempre por rebasar, como parte del proceso mismo, las capacidades intelectivas del propio poeta[136]. Un buen ejemplo de ello está en el poema "Atisbo"[137] de Reyes:

> sé que el orden existe
>
> entre el vino y la tarde
> entre esa mesa precisa con Lydia
> (nuestra conversación sobre Mónica...)
> y este verso a las tres de la mañana
> hay un trillo de imanes hay chispas
> coherentes bruma sólida
> el hecho de que hable
> de que escriba de pronto
> sigo trato de acercarme
> a la presa detrás del miedo
> algo ¿alguien? me guía estoy seguro
> lo escucho respirar
> es el otro que impone
> su rumbo al ciego propio
> voy hacia la parte del espejo
> más parecida al nacimiento
> puede ser que mañana conozca a mi madre
> puede ser que mañana esté vivo.

Al final la incertidumbre termina por agudizar el carácter fantasmal del entorno, ya que, según Langbaum, la poesía de la experiencia responde a las vicisitudes de la época moderna, con su inestable relación entre la realidad y la percepción humana de esta. (95) De ahí que Edwin Reyes titule su primer libro como *Crónica del vértigo*.

---

[136] Según Langbaum: "La poesía de la experiencia puede entenderse como el instrumento de una era que debe aventurar una literatura sin significados objetivamente verificables - una literatura que se vuelve sobre sí misma, generando sus valores propios sólo para disolverlos en la eventualidad de un juicio, transformándolos en material biográfico, manifestaciones de una vida que, como tal, buscará su propia justificación" (362).

[137] La mayoría de los poemas que comprenden la sección titulada *Azar* de *El arpa imaginaria* giran, explícita o implícitamente, en torno a la noción de orden o idea, casi obsesiva, de encontrar un orden, a pesar de que ocupan el tercer lugar entre las letras que configuran la estructura del libro.

3. "LA VIDA (ENTRE PARÉNTESIS)" COMO COMPROMISO LITERARIO O VICEVERSA: BREVE CONTEXTO HISTÓRICO[138]

Quiero llorar llorar
la miseria
el amor
¡LA PUTA VIDA!

—*Edwin Reyes*[139]

Sin nunca alejarse del contexto latinoamericano, la *opera prima* del escritor puertorriqueño Edwin Reyes, *Crónica del vértigo* -publicada en 1977, pero cuyos textos más antiguos datan de 1964- evidencia cierta afinidad con una de las tendencias más representativas de la poesía española de las dos últimas décadas del siglo XX. Se trata, específicamente, de la denominada "poesía de la experiencia", considerada hoy por la mayoría de la crítica española como la corriente que atrajo la mayor cantidad de adeptos y la que más exposición tuvo en el panorama literario de la época.

Su arraigo, a partir de los años ochenta, se produjo como respuesta al carácter supuestamente excesivo del culturalismo estético que promulgaba la promoción desplegada a partir del selecto grupo de los *Novísimos*; el cual, por su parte, había consignado su propuesta estética como reacción al discurso del realismo social de los años sesenta. No empece a ello, se suele hacer la salvedad de que ya en el año 1979, el poeta Luis Antonio de Villena, cuya obra es considerada precursora y transicional, destacaba como acierto la idea de concebir un libro como "vivido", es decir, producto de un vínculo existencial entre el arte y la vida: "Me interesa

---

[138] La primera parte del subtítulo consiste en un doble juego de referencias correspondiente, en primer lugar, al título de la obra *La vida ese paréntesis* del poeta uruguayo Mario Benedetti; en segundo lugar, al nombre de la columna periodística "Entre paréntesis," que Reyes comenzó a escribir para *Claridad* cuando quebró el proyecto de café teatro que a principio de los años 70 había cofundado junto a los también poetas Antonio Cabán Vale y el nicaragüense Francisco de Assis Fernández.

[139] El epígrafe corresponde a los últimos cuatro versos del poema "CIUDAD 67" que aparece en la primera sección del libro *Crónica del vértigo*.

el arte que teatraliza la vida - el arte como realidad-, y la vida que se vive como arte - la realidad como imaginada". (*Poesía española reciente*, 38)

De modo que es posible extrapolar, a partir de dicho contexto histórico, una serie de datos que permiten confirmar lo siguiente. En primer lugar, que si bien el año de publicación del poemario de Reyes (1977) antecede por dos la propuesta estética del también poeta Luis Antonio de Villena -y por tres la década del 80- no cabe duda de que la fecha de publicación que el autor le atribuye al poema "CIUDAD 67" (digno ejemplo de la estética y cuyos últimos versos se utilizan como epígrafes para esta parte), radicaliza aún más el asunto al ubicar su concepción y escritura diez años antes. En segundo lugar, que si bien es cierto que la publicación de *Crónica del vértigo* debió haberle conferido a Reyes (del mismo modo que a Luis Antonio de Villena) el debido estatuto que conlleva sin duda el haber sido un poeta precursor (tanto a nivel internacional como en el plano de la literatura "nacional") de una estética literaria, el reconocimiento de dicha ruptura estética pasó desapercibido, en ambos casos.[140] ¿Por qué? En el de Edwin Reyes, por el consabido estigma colonial. No obstante, en lo que respecta a la literatura puertorriqueña, tal parece que no alcanzó a imponerse en su debido momento debido a que coincidió, no sólo con una estética ya en auge (la poesía comprometida de los "guajanos," es decir, entre el realismo social y el realismo socialista), sino con otra simultáneamente en ciernes y en pugna con aquellos (la poesía de la "Generación de la crisis"). A pesar de que dicho carácter de precursor, fuera claramente visible desde el mismo prólogo del libro, que alude a la ambigua dimensión personalista y vital que fluctúa entre lo autobiográfico intimista y la autorreferencia ficcional:

> Desde hace muchos años venía dándole vueltas a estas notas, respetando papeles amarillos, tenaces, que el tiempo y las desgracias juntaron en mis bultos

[140] Al igual que para sí expresa, en el poema "Yo misma fui mi ruta," la poeta Julia de Burgos: "y el homenaje se quedó esperándome."

> sucesivos. De modo que este libro se me parece demasiado. Quien se acerque a él se estará acercando a mi vida. Y eso solo es importante cuando lo que ofrecemos va más allá de un juego de cabezas. Ayúdeme el lector en este empeño. Que no sea este libro lamento sino ascua, no un rito interesante de espejos y de anécdotas sino un mutuo relámpago, una forma certera de ahorrar sangre, o sea, un arma. Gracias a todos los que lo han hecho posible.

La coyuntura, en términos generales, corresponde a la que estuvo sujeto el discurso poético en Puerto Rico, a partir del surgimiento de las revistas literarias *Ventana* (1972-1977) y *Zona de carga y descarga* (1972-1975) y que representó -de forma similar a lo que ocurrió en España respecto a los *Novísimos* y los *Venecianos* o *Disidentes*- una nueva estética impuesta como contestación al discurso del realismo social (o socialista, como algunos insisten en extremar en el caso particular de la poesía puertorriqueña). Por lo que llevado a la escena local, el conflicto estético, por decirlo de algún modo, fue resumido, con la distancia que ya comenzaba a zanjar el comienzo de una nueva década: la de los 80 en el segundo número de la revista *Reintegro*, dirigida en aquel entonces por las poetas Lilliana Ramos Collado y Vanessa Droz: "si la década del sesenta está marcada por el compromiso en la literatura la del setenta lo está por el compromiso con la literatura." Más de una década después, los dos editores de la selección antológica "La nueva sensibilidad: muestra de 9 poetas de la Generación de la Crisis", Jan Martínez y Néstor Barreto, proclaman: "*Reintegro* resume con este aserto y en el inicio de la nueva década, la actitud que habría de ser preponderante también en la literatura de las dos décadas siguientes."[141]

La propuesta poética de las revistas *Ventana* (1972-1977) y *Zona de carga y descarga* (1972-1975) posee estrechas lindes con el grupo de poetas reunidos en la antología los

---

[141] Es decir: "una honda conciencia humanística, y cuyas características más preponderantes son la conjunción de la conciencia ética a la conciencia estética, expresión de la identidad nacional, surgimiento de un tono coloquial y una actitud lúdica que rompería con moldes y dicciones tradicionales, experimentación, intertextualidad con el mundo del folklore, la canción popular y la literatura en general, heteronimia, incorporación de nuevas técnicas y formas escriturales propias del teatro, la narrativa y el ensayo unido a un importante surgimiento del poema en prosa de escaso manejo en la poesía puertorriqueña tradicional (3).

novísimos, claro está, con sus correspondientes desavenencias y puntos en común. Que de modo similar a cómo ocurriera allá con el grupo de poetas conglomerados en la antología *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), acá -casi de forma simultánea- fue la *antología de la sospecha* (1978) la que hubo de impulsar a un grupo selecto de poetas como iconoclastas embajadores de una nueva forma de escribir y de concebir el oficio de escritor. Parte de dicho selecto grupo, veinte años después, pasó a conformar otra muestra antológica a la que sus dos editores (integrantes de la selección) denominaron como: "la nueva sensibilidad: muestra de 9 poetas de la Generación de la Crisis," y que tuvo gran difusión a través de la comunidad académica, pues se publicó como suplemento especial para el reconocido periódico interuniversitario "Diálogo UPR."

De modo que si bien es cierto que *Crónica del vértigo* incluía entre sus poemas cierta cantidad de textos que pudieran responder a la retórica de los sesenta ("Para un primero de mayo", "A Don Pedro Albizu Campos", "Transfiguraciones" y "Mariyandás de mi sangre"), gran parte de los poemas que conforman el libro ("Glosa de la paloma", "Canción descalza", "Carta conjetural") ni reniegan ni reflejan una identificación directa con la estética setentista que se fraguaba entre los congéneres de Edwin Reyes. Y para muestra, un fragmento de "Sol y Cruz:"

> entre la calle Sol y mi tristeza
> arde la sed
> ojos de miedo tiene el loco
> la vieja gorda golpea a su niño
> porque su niño no quiere mentir
> entre la calle Sol y mi tristeza
> vuelve la sed
> descubrieron gangrena en la pierna de El Oso
> tirado ahí a la puerta
> de El Farolito
> se niega a morir
> se niega a vivir
> he dejado a Griselda llorando a mi hijo

porque no debe saber
me he levantado igual que siempre
tengo catorce años
y estoy gritando como un loco
agarrado a la mano de mi padre
un hombre de corbata me examina los ojos
me dice que no es nada
que el infierno es así
                Padre Junquera
el infierno me dijo usted
es un dolor de muelas que no se cura nunca
un leve dolorcito en el centro del alma para siempre

[...]

tenía razón Padre Junquera
el infierno es tan leve
que esta calle se parece a mí mismo
a mis noches de animal acosado
a mi respiración contra el miedo
en las horas de piernas pesadas
cuando los ojos se me vuelven garras
y Griselda se asusta de palpar en mi frente
                una gota de frío
no no es metáfora el hielo
no es metáfora el temblor de mi sangre
la manía espantosa de los filos
el reto diario de cumplir como niño
un proyecto de tigre
no es fácil
yo camino esta calle
para tomarme una taza de café
me he levantado de un lecho de cenizas
donde una mujer que me quiere
amasa en sus entrañas un pedazo del mundo
voy a tener un hijo
tengo catorce años y me revuelco solo
                en un rincón de mi cuarto…

Es posible identificar la mayoría de los principales rasgos de la poesía de la experiencia en el poema: la abierta expresión de afecto o carácter emotivo como nota predominante, es decir, la referencia al lazo personal o evocación intimista que pudiera incluso rayar en el tono

confesional; y la rememoración del pasado como experiencia personal que no rehuye de la pasión en tanto manifestación de intensidad autobiográfica. Por otro lado, cabe destacar el marcado interés de la voz lírica por captar y dar parte excesivamente cotidiano de la existencia mediante la simple alusión a un encuentro o actividad trivialmente casual.

Ahora bien, ¿cuál habría de ser el lugar correspondiente a la poética en fuga[142] que, en el contexto de dicha polémica intergeneracional, hubo de caracterizar un libro como *Crónica del vértigo*? Tal y como el poema evidencia, este libro registró de entrada un salto estético en el que todavía al día de hoy no ha reparado la crítica, seguramente por haber quedado fuera tanto de la poética militante de editoriales y manifiestos sesentistas (o compromiso en la literatura) como de su contradiscurso estético o nueva sensibilidad setentista (compromiso con la literatura) que, por cierto, al final no sólo terminó por institucionalizarse, sino que mostró señas de pretender perpetuarse como límite infranqueable.

Entonces, ¿cuál habría de ser el vínculo o hilo conductor que permitiría entrelazar el carácter innovador de la imprevisible propuesta inicial de *Crónica del vértigo*, no sólo con *Son Cimarrón por Adolfina Villanueva* y *Balada del hombre huérfano*, sino con *El arpa imaginaria*, que a todas luces figura ser su obra cumbre?

---

[142] La referencia al estilo de composición técnica que en música se denomina "fuga" sirve como analogía para ilustrar -a modo de propuesta- la convergencia de las tres estéticas ya reseñadas que conforman el primer libro del poeta Edwin Reyes. La sección "Enciclopedia musical" del sitio web *Música en México* define el término "fuga" del siguiente modo: "La palabra proviene del latín *fugare* que significa "huir". Una fuga en música clásica se refiere a una composición en la que tres o más voces (muy raramente dos) hacen entradas sucesivas en imitación, como una especie de "persecución" entre las voces."

4. "AL LADO DERECHO DEL PARÉNTESIS"[143]

precisamente donde empieza todo
según los atisbos tras la máscara
según el arpa y la serpiente

—*Edwin Reyes*

Vista en la justa perspectiva que suele ofrecer la distancia en el tiempo, la poética en clave de fuga que vino *Crónica del vértigo* a instaurar[144] en la obra de Reyes -es decir, en sus dos libros anteriores, pero sobre todo en *El arpa imaginaria*- fue un *fiat lux*. Porque creó una visión del proceso creativo a modo de pauta musical o motivo del canto trágico, en un relato que asume la metafórica forma de una crónica personal o narración lírica de una serie de acontecimientos vivenciales en el tiempo.[145] Es por ello que si el fundamento del carácter apolíneo-dramático, de la ya consabida dicotomía que establece Nietzsche, es el componente dionisíaco musical, no es menos cierto también que a este le corresponde, por consiguiente, evocar -cual recreación tanto del escenario como de la acción trágica- la situación dramática. He ahí, pues, la visión que esta obra genera a partir y desde sí misma, puesto que si Langbaum no se equivoca al establecer -siguiendo de cerca a Niezsche- una correspondencia directa no sólo entre la tragedia griega y la poesía de la experiencia, sino entre su antiguo *coro* y la voz

---

143 Tanto el título como el epígrafe de esta sección son versos que pertenecen al poema "Último acorde," con que cierra la sección "Asombro" -correspondiente a la cuerda "A" del acróstico "Charías"- que estructura y subdivide *El arpa imaginaria*.

144 Entiéndase, pues, en el contexto -no ya de la referida polémica *poiética* de carácter intergeneracional- sino de su propia obra poética: considerada como un todo o universo.

145 Cuyo empeño equivale a "fijar vértigos". Reyes toma la metáfora del vértigo de un verso de Rimbaud: "J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges" (Escribo los silencios, las noches, anoto lo inexpresable. Yo fijo vértigos). Y por cierto, la originalidad del título *Crónica del vértigo* es sorprendente, ya que se trata de un oxímoron, o una metáfora o una frase construida a base de dos opuestos: la crónica (un escrito racional, descriptivo y cronológico) y el vértigo (el caos, la alucinación).

poética, nada impide el que se pueda identificar como posible situación dramática la que ya de entrada se vislumbra a raíz de la dedicatoria del primer libro de Reyes:

> a los locos los parias
> los perseguidos y desesperados
> -criaturas del vértigo-
> vencidos vencedores
> del dolor que nos forma
> y nos transforma

Hecho que nos invita a pensar que la identificación de la voz poética con el coro de marginados ya estaba presente en su primer libro. La cuestión radica, evidentemente, en el obstinado entretejimiento textual o meticulosa cohesión de imágenes metafóricas que (equivalente a la noción de *mythos* que postula Ricoeur)[146] evidencia su obra poética y que -a su vez- podría explicarse según se estipula a continuación. El hablante lírico de *Crónica del vértigo* lleva a cabo la misma función que en la tragedia griega le correspondía a la simbólica figura del coro (o "masa agitada por una excitación dionisíaca", según Nietzsche). El modo de hacerlo es mediante la situación dramática ya sugerida en la dedicatoria y cuya visión osa por concretarse a través de todo el libro en una voz lírica de carácter múltiple cuyo hablante hace suyo el rol de la figura plural y dionisiacamente enardecida del paria o "coro de transformados."[147] En "Ciudad 67," Reyes, al aludir al asesino que protagoniza las noticias del diario de la tarde, y a quien describe como: "al fiel desesperado, magnífico en virtudes, / que nos legó con sangre / su decisión de niño tenebroso," además de aludir a las prostitutas y a los "hombres hastiados de ceniza," no ha hecho otra cosa que actualizar en ellos el coro griego. Un poco más adelante,

---

[146] Ver la explicación que se lleva a cabo en el capítulo anterior.

[147] De ahí que figure como un hecho textualmente verificable la continua transformación que, entre las tres personas gramaticales del verbo, sufre también la sintaxis del poema, como parte del proceso que consiste el convertirse en el registro virtual de dicha polifonía de voces. Aunque lo mismo podría decirse respecto al libro en tanto conjunto o sucesión de poemas y, por consiguiente, del amplio aluvión que luego habrá de proyectar como visión el amplio caudal de su obra.

un poema titulado "Canción descalza," parece guardar cierta consonancia con los versos antes citados respecto al tema de la inocencia y la culpa. Si bien su escueta dedicatoria sólo dicta "a Julia," el evidente diálogo intertextual que establece con el poema "Desde el puente Martín Peña," permite inferir que se trata de la poeta Julia de Burgos. Además, la voz del hablante da cuenta o relación del proceso de transformación existencial que aparentemente sufre un niño proveniente de un estrato social pobre, ante la hipócrita visión ética de aquellos que, desde la acomodaticia distancia del prejuicio, sólo saben acusar con el ensañado dedo de la culpa. Motivo que ambos poemas (el de Reyes y el de Julia de Burgos) comparten y desarrollan como objeto de denuncia a través de la cónsona y paralela canción que termina por convertirse en un solo grito que -cual cuchillo- se alza en el aire: "¡Canción descalza no vale!" (de Burgos) y "¡Niño malo!" (Reyes). Ni que decir del poema "Nota al margen", en que el hablante lírico nuevamente hace alusión directa a los posibles "seres marginales" que han de conformar la nómina del paria por excelencia, es decir, los locos, los pobres, los niños, los "lúcidos poetas", "los hermanos del vino", "los pequeños suicidas de la patria", puesto que al final pareciera que no son sino uno mismo junto con el hablante lírico: "con los parias comparto/ mucho de filo y muerte…" (111).

Ahora bien, lo cierto es que no conforme con ello (y como si un puente de sucesivas metáforas se extendiera desde la acción de dar *Crónica del vértigo* hasta el acto no menos vertiginoso de pulsar *glissando El arpa imaginaria*), existe un poema en su último libro de título homólogo al rótulo de un concurrido café/bar que todavía hoy ubica en la calle San Sebastián del Viejo San Juan. Se trata del "Café Seda," en donde la algarabía de dicho "coro de sátiros" se autorrecrea por medio de la vertiginosa voz del hablante lírico, cual máxima expresión del más vivo escenario dionisíaco o ciega predisposición ante el incierto devenir que cualquier situación dramática pudiera encerrar:

aquí nos protegemos
aquí la incertidumbre nos aprieta
en un turbio puñado de náufragos
somos los insaciables hijos de la belleza
maniáticos del ritmo y de la línea
locos de la victoria sobre el humo perenne
de la forma

[...]

en este templo donde nos protege
el dios de la infinita chulería
donde podemos hoy cuando queramos
tomar a la belleza por el brazo
y sentarla a beber entre nosotros
como una puta dulce y desgraciada
que sabe de los hondos cristales de la culpa
y nos huye y nos oye y nos deja en los dedos
el zumo prodigioso de su pura presencia

aquí le damos fin a lo inefable (156)

Más aún, y cual si un viaducto entre ambos textos poéticos insistiera por erigirse, resulta prácticamente imposible evadir la referencia a un artículo periodístico que Reyes publicó en el semanario *Claridad* (entre febrero y el mes de marzo del año 1998) y tituló "Vuelo desde *EL PARNASO*," ya que ambos textos (el poema y el artículo periodístico) comparten el mismo fin u objetivo poético de reivindicar la figura del paria-coreuta, hasta el punto de que ambas visiones terminan por complementarse mutuamente; hecho que vuelve a viabilizar aquello que el sujeto de la enunciación advirtiera respecto a que sus columnas periodísticas debían de ser visualizadas como "extensiones de su expresión poética." Aunque todo indica que esta vez el despliegue de la expansión transcurre en ambas direcciones, pues donde mejor se observa la dionisíaca visión del apolíneo "coro de transformados" no es necesariamente en el poema, sino en el siguiente pasaje de "Vuelo desde el PARNASO:"

> Cierro los ojos y evoco el **café Seda**, en la destartalada calle del mercado, con su dueño, otro Ángel de nombre, duro, recto al modo de antes, o sea, recto, cuarenta años de servirles a obreros, artistas y rufianes, todos entremezclados, alternando con frecuencia sus respectivos papeles. Porque un día, el ex-presidiario con ojos de lince, **Papo Vitamina**, podía contar un cuento sobre la guerra de Corea tan bien como Emilio Díaz Valcárcel, lo mismo que **Tito el Gordo**, ya difunto, podía hacer lo propio sobre un crimen, con tanta chispa y tanta garra como René Marqués. Pero igualmente, cualquiera de los dos artistas aludidos podía igualar a Papo y a Tito en sus desempeños callejeros, cuando los espíritus embotellados del Seda reclamaban esas neuronas de buscabullas que todos llevamos dentro. (24)

Lo cual exige, a estas alturas del asunto, no hacer caso omiso a eso que el sujeto de la enunciación en el emblemático artículo "Clave de lo 'Bien Perdío'" parece advertir, cuando sugiere que lejos de figurar como mera casualidad o simple juego retórico de alegóricas alusiones, "...la imagen de una sucesión de puentes puede cobrar para alguien receptivo la calidad de un mensaje."[148] ¿Y qué mejor ejemplo que la arquetípica figura del paria como evidencia, pues no es otra sino aquella que gesticula y entona mediante la algarabía de su dionisíaca máscara el canto del coro que resuena y se extiende -cual apolíneo puente- a través de toda la obra literaria de Reyes? Pero cuya puesta en escena lírica, por decirlo de algún modo, bien podría causar la impresión de comenzar *in medias res*, debido a la temprana aparición en el vertiginoso escenario de la situación dramática que a raíz de su primer libro tiene por acción la crónica verbal de todos los personajes o criaturas del vértigo, entre los que figura el propio poeta como parte del simbólico reparto. Sin olvidar, claro está, a la madre aquella que supo defender trágicamente a su familia en *Son cimarrón por Adolfina Villanueva*; a la figura no menos crucial de su padre (o "Señor de la inocencia") trazando surcos sobre la tierra en *Balada del*

---

[148] En el artículo periodístico "Clave de lo bien perdío" de la columna "Puentes," el sujeto de la enunciación expresa: "Puede ser un puentecito remoto del barrio Toro Negro de Ciales; otro puente, de acero, el Mataeplátanos, en la antigua carretera de Ciales a Manatí; otro, ya mayor, con vista a la Laguna San José, o la réplica diminuta de un puente chino en la Estación Experimental de Río Piedras, lo cierto es que el recuerdo de una sucesión de puentes puede interpretarse como parte de un reclamo de cambio, inscrito en el código íntimo de un poeta que no se resigna a morir" (26).

hombre huérfano. Y, por supuesto, a la de su Tío abuelo Zacarrías Berríos en *El arpa imaginaria*, entre otros tantos que lo mismo rondaban las márgenes de su pueblo natal de Ciales como las sinuosas calles adoptivas de la ciudad de San Juan.

Al menos así lo deja entrever la función del coro, el cual, según Luis Pérez Sánchez en su artículo "El coro en la tragedia griega clásica: Edipo Rey de Sófocles": "actúa como intermediario involucrado en la acción, ya que sus cantos son importantes para la trama y, en ocasiones, explican el significado de los acontecimientos que preceden a la acción" (6). Se refiere a la acción que lleva al vértigo,[149] el principio generador del poema. Mas no de cualquier poema, sino de aquel que apunta a más tarde disolverse en su propio canto transformador, debido a que la fuente de su nacimiento pareciera identificarse con aquello que el filósofo alemán denominó "Unidad primordial"[150] o "dolor primordial"[151] y que de algún modo se podría decir que anuncia (a manera de "pie forzado") la voz lírica en el último verso -"víspera de mi canto"- del poema que, además de servir de introito al libro *Crónica del vértigo*, posee como título homólogo la forma poética por medio de la cual se sirve a sí mismo para desplegarse:

> siendo niño vi en el río
> la imagen de mi tristeza,

---

[149] No importa que la poesía de la experiencia comience lírica o dramáticamente, [...] ya que en la medida en que esta poesía imita la estructura de la experiencia, en la medida en que su significado es un movimiento de percepción, su efecto final será el mismo, tanto lírico como dramático, objetivo y subjetivo: una poesía que versa sobre el objeto y sobre el ojo que lo percibe (124).

[150] Respecto a la escandalosa naturaleza del coro, en el capítulo VIII de "El nacimiento de la tragedia", Nietzsche expresa: "...el poeta es poeta únicamente porque se ve rodeado de figuras que viven y actúan ante él y en cuya esencia más íntima él penetra con su mirada. [...] Para el poeta auténtico la metáfora no es una figura retórica, sino una imagen sucedánea que flota realmente ante él, en lugar de un concepto. Para él el carácter no es un todo compuesto de rasgos aislados y recogidos de diversos sitios, sino un personaje insistentemente vivo ante sus ojos, y que se distingue de la visión análoga del pintor tan sólo porque continúa viviendo y actuando de modo permanente" (85).

[151] En el minuto 45:16 del documental "Edwin Reyes: soldado de la belleza", el poeta expresa, en su propia voz, que -como lírico (músico y poeta)- toca de oído: "Yo te diría que, como poeta te digo esto, que lo más importante es tú tener la capacidad para sentir el pálpito del corazón de la gente; tú poder tener ese oído puesto en donde está el ser del pueblo. Si tú llegas a desarrollar esa capacidad, puedes - en el caso de los poetas- escribir poesía buena y pertinente…"

un vértigo de belleza
fijó mi sangre. tardío
llegó el verso, poderío
de sol que inició el encanto,
y aquel fantasma de llanto
que en mi camino surgió
cuando el aire presenció
la víspera de mi canto

Por tanto, el asunto trágico, según el propio texto advierte, ha de girar[152] en torno a este canto que, a través de la visión que le sirve de escenario, persigue llevar a término el significado de su propia acción. Conviene, pues, identificar algunos aspectos que resultan particularmente reveladores respecto a este libro y el vínculo o puente metafórico que con el resto de sus tres libros posteriores establece (y como parte de una lectura contextual que la propia obra, además de propiciar, exige) a través de toda una serie de intencionales señas (¿guiños?) o "claves"[153] perfectamente identificables tanto en sus textos como en los paratextos que conforman el amplio circuito de correferencialidad de su obra literaria considerada artísticamente como un todo.

Por ende, a raíz de la ya establecida naturaleza de subgénero híbrido que puede adjudicarse tanto a la poesía de la experiencia como a su máxima expresión, el monólogo dramático -y que según Sabadell Nieto "abre la posibilidad de análisis desde perspectivas narratológicas"- es posible ilustrar alegóricamente el análisis con el harto conocido concepto narratológico denominado "núcleo narrativo." El núcleo narrativo de todo relato, historia, leyenda o mito alude al hecho de que algo le sucede a alguien en un lugar, momento o

---

[152] ¿Como "en el remolino del Charco Negro/ gira el rostro del niño que agoniza"?

[153] "La ilusión que nos separa de lo externo hace que perdamos el sentido de las claves que nos da constantemente la realidad. Pienso que esas claves surgen del proceso de interacción de nuestra mente con el mundo objetivo y el acontecer circundante. [...] Decía que si uno está alerta puede ser capaz de captar ciertas claves de orientación dentro del laberinto cotidiano" ("Clave de lo *Bien perdío*").

circunstancia determinado; es decir, que los elementos básicos que constituyen cualquier tipo de narración de hechos en el tiempo (ya sean estos reales o imaginarios) han de circunscribirse al acto o puesta en escena de la acción, los personajes y el ambiente. En este caso, según fue señalado anteriormente, dicho núcleo tendría como punto de partida la consabida técnica narrativa de *in medias res*, es decir, la de una narración que comienza en medio de la historia y cuyo argumento no es otro sino la propia experiencia del hablante que tiene lugar en el poema "Sol y cruz" de *Crónica del vértigo*:

> no no es metáfora el hielo
> no es metáfora el temblor de mi sangre
> la manía espantosa de los filos
> el reto diario de cumplir como niño
> un proyecto de tigre
> no es fácil
> yo camino esta calle
> para tomarme una taza de café
> me he levantado de un lecho de cenizas
> donde una mujer que me quiere
> amasa en sus entrañas un pedazo del mundo
> voy a tener un hijo
> tengo catorce años y me revuelco solo
> en un rincón de mi cuarto (72)

Es un personaje en una situación dramática, un observador que se autocaracteriza a través de la impresión vivencial que paulatinamente experimenta, evoca o rememora, al mismo tiempo que convierte en partícipe al lector, quien termina por identificarse con él, en la medida en que también el poema le ocurre. Por lo tanto, el poema nace en un canto. ¿El canto de quién o de quiénes? El canto que tiene lugar a partir del hablante lírico dramático que, según Langbaum, equivale simbólicamente hablando al antiguo coro trágico. ¿Por qué? Porque al igual que otrora ocurría en la tragedia griega con aquél, su canto avanza o transita a través de un drama o situación dramática. Entonces, ¿quién o quiénes realmente son estas "criaturas del vértigo" a las que les corresponde en un principio representar dicho papel como parte de una obra lírico-

dramática que alcanza en *El arpa imaginaria* su epítome en forma de mito trágico? En términos generales, al conjunto de seres humanos marginales, migrantes (inmigrantes y emigrantes) refugiados, explotados, desprovistos de derechos, invisibilizados como integrantes decisivos de la sociedad; estigmatizados por la marca del desprecio, condenados a la humillación y el escarnio. Zygmunt Bauman los denomina "residuos humanos" o "población excedente" en *Vidas desperdiciadas, la modernidad y sus parias* (2005) y les confiere la categoría de "víctimas colaterales del progreso económico" en el contexto de la modernidad:

> En el curso del progreso económico (la principal línea de montaje/ desmontaje de la modernización), las formas existentes de "ganarse la vida" se van desmantelando sucesivamente, se van separando en sus componentes destinados a ser montados otra vez ("reciclados") de nuevas formas. En el proceso, algunas piezas resultan dañadas sin arreglo, en tanto que, de aquellas que sobreviven a la fase de desmantelamiento, sólo se precisa una modesta cantidad para componer los nuevos artilugios trabajadores, por regla general más rápidos y ligeros. (57-58)

La nómina, según consta, es amplia y variopinta, pues aglomera indistintamente a los pobres, los sintecho, los desahuciados, los huérfanos, los enfermos disfuncionales, los incapacitados, los locos, los veteranos de la guerra, las prostitutas, los vagabundos, los alcohólicos ("los hermanos del vino), entre muchísimos otros. Aunque en lo que concierne a los desempleados obligados a migrar o emigrar, es decir, los desplazados por la invasión y explotación extranjera de los recursos o la injusta pero eficaz máquina del progreso industrial que obró puntual hasta sustituir significativamente la mano del obrero, resulta sumamente importante destacar la figura del campesino puertorriqueño. Y como parte de ella, la experiencia que a raíz de dicho evento histórico sufrió en carne propia tanto la familia como el mismísimo poeta Edwin Reyes. Son varios los artículos o entrevistas en las que el poeta manifiesta, casi de forma beligerante, el profundo sentimiento de desarraigo que siempre sufrió como parte de la transformación que debió significar su experiencia de adaptación como

migrante de la zona rural de Ciales a la ciudad de San Juan. Transformación que muy bien se asemeja a la que sufre el personaje del niño en su poema "Canción descalza." Léase, a modo de testimonio, el siguiente pasaje de un artículo póstumo que publicó para *El Nuevo Día*, el también escritor Eugenio García Cuevas. Y dice Reyes:

> Yo recuerdo que en la Gabriela Mistral, en los años que yo estuve en Puerto Nuevo, empecé a practicar boxeo y tiro al blanco; empecé a interesarme por la acción porque abusaban mucho de mí, se burlaban de mi jibarismo. [...] Cuando volví a Ciales, ya no era el mismo, tenía cierta capacidad para manejarme mejor y empecé a hacer maldades en el pueblo. Cogí fama de ser un tipo bebedor y que fumaba, ingenuidades de muchacho que en realidad no eran otra cosa que el manto con el que encubría una terrible timidez. Tuve unos episodios de mucho sufrimiento emocional porque, en el fondo de todo, lo que subyace es el desarraigo. Eso es lo que está en *Crónica del vértigo* y *El arpa imaginaria*, en todos mis escritos es el desarraigo lo que está presente, igualmente en *Balada del hombre huérfano* que se la escribí a mi padre, porque yo soy el producto de un rompimiento, un quebrantamiento doloroso y agónico. Yo vi los ojos llorosos de mi padre mirando la finca y diciendo esto está destruido. La gente se iba, no quería trabajar. O sea, todo este desmadre que existe ahora, de un país que vive con una economía sin economía, hecha de parches, tiene su comienzo dramático en ese mundo, en ese momento en que empieza a verse a la agricultura no como una industria posible sino como un castigo y el jíbaro empieza a conocer el color del dinero afuera, se va a EE. UU., empieza la emigración.

No obstante, a pesar de lo terrible que pudo haber sido la experiencia personal que como producto de la migración vivió el poeta, poco antes, en el mismo artículo, supo dejar constancia también de que tal vez el motivo de su aparente problema de inadaptación social tuviera como antecedente circunstancias anteriores. En primer lugar, el hecho de que le tocó ser el menor de cuatro hermanos; con el particular agravante de que la diferencia de edad entre su hermana anterior y él era de casi diez años. Eso provocó que no tuviera un hermano con quién interactuar y compartir experiencias de vida, por lo que su crianza y desarrollo en la niñez transcurrieron o en soledad o rodeado de adultos. En segundo lugar, el que ya desde la edad de 9 años fuera visto por los demás niños de su propio pueblo natal como alguien que mostraba un comportamiento distinto o al margen de la norma impuesta:

> Cuando yo tenía 9 años, llenaba las paredes del salón de clases de poemas. Escribía desde niño, de 9, 10 y 11 años me iban a ver a la escuela como un objeto raro. Me veían como un extraño. Me fue a ver Carmen Alicia Cadilla, que trabajaba en un periodiquito que tenía el Departamento de Instrucción Pública, y publicaron una entrevista mía con fotos y todo de las montañas. Publicaron un poema romanticón de mi primer enamoramiento. Cosas de esas, tú sabes… Luego el machismo, el ambiente y todo esto que catalogan a los poetas como tipos raros, me hizo alejarme un poco de todo eso…

Ni qué decir de su propia familia, cuya atónita mirada en aquel entonces debió seguramente encerrar más temor que extrañeza, pues, según indica Reyes, aún les resultaba demasiado latente en la memoria la trágica historia que vivieron con un tío abuelo suyo que componía y cantaba coplas, y que enloqueció a muy temprana edad -según los rumores del infierno grande que pudiera haber sido el pequeño barrio Toro Negro de la época- como consecuencia de un supuesto desengaño amoroso. Su verdadero nombre era Zacarías Berríos, tío abuelo materno del poeta Edwin Reyes Berríos, y de quién éste último siempre aseguró haber heredado la vocación poética, aunque la noción que desde niño tuvo sobre su existencia fuese tan sólo "de oídas"-es decir- por transmisión oral, según lo que le contaban sus padres. Al menos así queda estipulado -con evidente gesto de raigambre mítica- en el paratexto "Clave del arpa": "Charías El Loco le decían a un tío abuelo mío a quien sólo conocí por alguna copla perdida de las que, de niño, me cantaba mi madre, no sin cierta indefinible inquietud."[154] Así, pues, todo parece indicar que a raíz de una serie de violentos arranques, su familia optó por aislarlo en su propio cuarto, mediante una especie de arresto domiciliario, sin que aún con ello consiguieran impedir el trágico desenlace que hubo de sufrir, cuando fue arrastrado por la creciente del mismo río

---

[154] Sin duda alguna, la figura que alcanza el mayor grado de ficcionalización posible y que además de replantear la tradicional problemática de la subjetividad lírica, arraiga plenamente en la dimensión arquetípica del mito, corresponde -sin duda alguna- a Charías El Loco. Las letras que conforman su sobrenombre dan pie a la elaboración de un acróstico con el cual se divide y se subtitula en siete partes el texto, a modo de eje temático: **C**anto, **H**ilo, **A**zar, **R**eto, **I**mán, **A**sombro, **S**ecreto. Aunque más que tratar de establecer un eje temático, dicha serie de términos arquetípicos sirven más bien de motivos simbólicos.

en el que pocos días antes, según se dice, hubo de morir ahogada quién fuera -como un secreto a voces- el amor imposible de sus coplas, una tal Isabel.

En lo referente al papel que viene a representar el personaje de Isabel en la obra poética de Reyes, no existe información a nivel de archivo o paratexto que permita verificar la existencia de su persona histórica, que no sea, sencillamente, aquello que narra Reyes en el cuento "Guani," o lo que sobre ella se expresa en sus poemas; sobre todo, en los que pertenecen a la sección-cuerda de *El arpa imaginaria* titulada "Asombro." Situación que si bien le confiere mayor ambigüedad a la naturaleza literaria del personaje, tampoco impide la labor de intentar caracterizarlo a base de inferencias textuales. Entre ellas, por ejemplo, que pudiera tratarse de la abuela materna de Reyes, tal y como parece sugerirse en el cuento "Guani" y en los poemas "Resumen de balcón y noche", "Trova tenaz para un abuelo que no vi", "Charías soliloquio con arpa imaginaria" y "Charías aparte". De modo que, en el supuesto caso de que así fuera, ello permitiría conceder cierto grado de sospechosa veracidad a los rumores sobre el aparente desengaño amoroso de quien en vida fuera Zacarías Berríos. Lo cual, desde luego, jamás alcanzaría a explicar, al menos a ciencia cierta, los motivos de su alegada enfermedad. Sea como fuere, lo que sí podría llegar a considerarse como cierto es la posibilidad de que dicho rumor debió ayudar muy poco o nada para evitar que surgiera e, incluso, pudiera aplacarse de algún modo razonable la profunda rivalidad fraternal (relativamente menos fratricida si se compara con la de los personajes de Ciro y Marcelo en *La charca* de Manuel Zeno Gandía) que a nivel mítico en los poemas se observa entre Charías "El Loco" y su hermano Santiago Berríos. Aunque resulta igualmente viable la no menos remota posibilidad de que el susodicho antagonismo entre ambos hermanos tuviera quizás como origen más bien un aspecto de vínculo fraterno maternal, tal y como seguramente puede inferirse en los poemas "Madre" y "Lamento de Caín". Por otra parte, demás está decir que ilustrar poéticamente

dicho conflicto de naturaleza ancestral mediante las figuras bíblicas de Caín y Abel, no hace sino corroborar -además de su arquetípico carácter mítico- lo que dice Goethe respecto a que lo trágico parte de una antinomia radical o un conflicto supramoral cuyo contraste nunca ofrece salida.

En el extenso poema lírico dramático "Charías soliloquio con arpa imaginaria," del último poemario de Reyes, lo trágico aparece en el canto. Tal y como fue señalado anteriormente en el capítulo II, se concibió originalmente como una ópera cinematográfica y, como tal, para representarse a modo de espectáculo frente a un público. Y así ocurrió, según vimos, el 9 de junio de 1994, en el teatro Tapia de Santurce. Razón por la cual el texto posee dos versiones: la que fuera representada en vivo dicho año y la posteriormente publicada en forma de texto, aunque en ambas ocasiones su representación haya sido bajo un mismo título: *El arpa imaginaria*. Lo importante del asunto es que el poema nace como un canto;[155] es decir, que si en un principio surge en una situación dramática entre Charías, Santiago e Isabel, su propósito no es otro que el de motivar al lector a leer y releer dicho canto en busca de significado, y desde luego, del placer de paladear sus versos. De ahí que el personaje de Isabel, además de figurar como hablante o voz lírica de varios de los monólogos dramáticos que componen el texto, adquiera mayor relevancia protagónica cuando en la última parte o canto del poema el hablante lírico, cuya identidad anónima responde tan sólo a la de "Trovador," le confiera el debido estatuto mítico que simbólicamente la reivindica:

[155] Aquí un testimonio de Mercedes López-Baralt: Sugiero que el canto en la poesía de Reyes tiene - más allá de sus evidentes fuentes clásicas - una biográfica. Y es que al poeta le gustaba cantar y compuso varias canciones. Tenía una voz de tenor poderosa y suave, y oír de su boca la danza "Isabel" era inolvidable. Una pena que no las grabara en un disco, o lo que hoy llamamos CD (27 de marzo del 2022).

TROVADOR

La carne muere,
pero la flor pervive,
la sangre cede
pero la sangre sigue.
Para pensar un tigre
basta su huella,
Isabel ya no viene
pero viene el poema.

(Coro)
Isabel ya no viene
pero viene el poema.

El pueblo escucha
la exacta melodía,
el arpa pura,
la voz desnuda y limpia.
A los montes explica
el loco sus pasiones,
Isabel ya no viene
pero vienen las flores.

(Coro)
Isabel ya no viene
pero vienen las flores.

El arpa es vino
de dolores que sueñan,
gotas de hilo
para las manos ebrias.
Hilado entre las hebras
canta Charías,
Isabel ya no viene
pero viene la vida.

(Coro)
Isabel ya no viene
pero viene la vida.

Isabel ya no viene
pero viene despacio
la potencia perenne,

secreta de los cantos. (astros)[156]
Isabel ya no viene
pero viene preciosa
la amapola de siempre,
la reciente amapola.

Isabel ya no viene
pero viene la espuma,
en el agua del vientre
hierve un arpa futura.

Isabel ya no viene
pero canta Charías,
Isabel ya no viene
pero viene la vida.

Isabel ya no viene
pero viene la vida.

Lo mismo sucede respecto a la figura de Charías, pues no cabe duda de que cuando el sujeto de la enunciación en la "Clave del arpa" hace la salvedad de que: "…sus violentos arranques y lo que quedó de sus coplas apuntaron más bien a una lúcida y precoz conciencia social" (XXXI), pone en entredicho la posiblemente infundada fama de su tío abuelo. Es en ese sentido que el hecho de que la existencia empírica de Zacarías Berríos sea posible de verificar no resta sino que potencia su carácter ficcional y mítico. Así lo evidencia el libro titulado *El levantamiento de Ciales*, del historiador puertorriqueño Juan Manuel Delgado. En dicho texto no sólo se constata el quehacer lírico del poeta Zacarías Berríos, sino que se reseña su participación en el levantamiento de las partidas armadas que atacaron en 1898 a los hacendados españoles en los campos de Ciales, ya que Delgado tuvo a su haber la oportunidad de documentar una serie de versos pertenecientes a un poema más extenso de Berríos y en el

[156] Coloco entre paréntesis la palabra "astros", pues en varias de las grabaciones que de la voz del poeta posee y resguarda con sumo celo Mercedes López-Baralt (ver prólogo de *El arpa imaginaria*: "Fiesta de Reyes"), se evidencia cómo en la versión oral del texto, el poeta suele sustituir la palabra "cantos" por "astros."

cual se evidencia, claramente, que Charías apoyaba a los campesinos levantados en la zona y condenaba a los propietarios.[157] La serie de versos pentasílabos y hexasílabos conforma una cuarteta con rima asonante que lee como sigue:

> Don Lorenzo Joy
> y Don Jaime Bistal
> son dos buenos perros
> para degollar

Cabe señalar que Delgado nunca llegó a publicar en su libro la versión completa de la estrofa, debido a que la madre del poeta Edwin Reyes, Doña Cristina Berríos, le solicitó en vida que no lo hiciese, quién sabe si como parte de un gesto de respeto hacia cualquier posible descendiente directo de alguno de los susodichos implicados en el texto o por una simple razón, sintetizada en el refrán "Pueblo pequeño, infierno grande": el mero hecho de evitar, aún para el momento en que se realizó la entrevista, las reacciones violentas que podrían suscitar algunos versos amenazantes del poema en cuestión. Lo cierto es que Delgado no sólo deja constancia de que: "En Ciales, la poesía campesina de la época también comenzó a reflejar ese odio de clases" entre los peones y los hacendados, sino que reivindica la existencia de una tradición poética al margen del canon, de naturaleza oral (o "mester de ruralía," según lo denomina uno de los poetas del grupo Guajana, José Manuel Torres Santiago, en evocación irónica del "mester de clerecía" medieval) y cuyo compromiso de lucha abarcó, además del siempre inherente reclamo de justicia social, el deseo manifiesto de dar rienda suelta a la acción violenta, de forma directa y sin miramientos, a pesar de que Delgado tenga la sutileza eufemística de enunciar: "En los Barrios Pozas y Toro Negro un poema condenaba a los hacendados mallorquines y al final de la estrofa sentenciaba: 'son dos buenos perros para

[157] Tales sucesos tuvieron lugar tras la invasión militar de los Estados Unidos y, según Delgado, los militares estadounidenses optaron por no intervenir con la partida de sediciosos para evitar que la situación llegara a mayores.

degollar."' Para más adelante, y como parte de una nota al pie de página, el propio historiador expresa:

> El autor de ese poema fue Zacarías Berríos. mejor conocido como Charías Berríos. Era tío del poeta cialeño Edwin Reyes Berríos (Charías era hermano del abuelo materno de Edwin). Como Charías era cantor, luego le ponía música y los cantaba. Muchos de estos poemas, que nunca dejó escritos, eran de protesta social. Esto quiere decir que Ciales contaba con poetas en el siglo XIX. No incluimos la estrofa completa, donde menciona a los dos mallorquines, para complacer un pedido de la sobrina del poeta.

Tales señalamientos de condena hacia el abuso de los hacendados vuelven posteriormente a hacerse eco de denuncia en más de un poema de la autoría de Reyes, sobre todo los que comprenden la historia o mito familiar de la sección "Asombro". Muestra de ello es el texto "Trova tenaz para un abuelo que no vi", en que el sujeto lírico establece un diálogo imaginario con la imagen de su abuelo impresa en un retrato, y con un tono entre comprensivo y reivindicativo expresa: [158]

abuelo usted que mira
desde la nube vieja de su retrato y piensa
tal vez que nuestros ojos
se parecen al fondo de la quebrada al humo remoto
de las piedras
del fogón de Mamá Isabel
borrosos

[...]

porque no olvidará ni olvido viejo
que antes que nombre es chispa su garabato sólido
la bárbara quietud de la desgracia que le llovió rotunda
como un norte puñetero
hasta dejarlo pálido en el balcón de siempre
saludando animoso a los extraños
que respondían a nombres
inventados por su ira
o por su larga y bronca pasión por este mundo

[158] Debido a la extensión del poema, sólo se citan varios fragmentos relevantes.

[...]

yo crecí recordando su historia sin fortuna
el cuento de los ríos de leche y sangre el cuento
de los hermanos malos y el chiquito que vuelve
ungido por el oro frutal de la victoria

sé que sufrió usted mucho
porque los mallorquines de Toro Negro lo acosaron
y las deudas del pobre se cobraban en tierra
y usted tenía seis hijos de guayacán
y una
mujer mi madre Nena
cómo dolió en la hora última su renuencia cuando quiso
usted encargarle su hija su tormento
de fiebre y cafetal
                vio usted su boca
su propia boca elemental borrándose
en una terca cerrazón de llanto

[...]

vivo apretado a los mismos virotes del delirio
                de Charías su hermano
                de usted mismo y su pecho
partido en bruscos lentos decisivos rencores

ya usted ve ni siquiera
me cubre la certeza
cruda y potente del arado

suelo invocar su antigua presencia entre mis cosas
precisamente porque son sus pasos
vigentes como el barro de la loma lejana
donde lo veo a veces con esos mismos ojos que enfermó
                la miseria
con su tala perdida entre aguaceros y notarios
porque su mano abuelo es tiempo insigne
San Ciriaco de ráfagas selectas
bienvenido a la calle Sol
hoy Papá Chago
su nieto seriamente se propone
desquitarse en su nombre abrir un día
los embrujos del alto caracol del silencio

esculcar en las yaguas viejas de la memoria y de la suerte
para que estemos claros los hijos de su brama
y Tío Acisclo ya pueda soltar el toro eterno de la muerte
y descansar y pueda
Tío Joaquín espantar al perro fijo
                de sus entrañas
            y podamos todos
olvidar el veneno Tía Rafa la epilepsia
de Tito convulsando entre sacos de harina
en una blanca y fría panadería de Hartford

quizá lo más probable
no supo usted jamás lo que moría
cuando un día cualquiera de aquel noventa y ocho
alguien le dijo tropas los yanquis ¡el carajo!
y de pronto la hamaca le pareció remota
de arena las yautías
y la tierra una brusca semilla desolada

Otro digno ejemplo de denuncia reivindicativa y familiar puede apreciarse claramente en el primer y el segundo soneto de una serie de tres que a modo de trilogía Reyes titula de forma homóloga al libro: "El arpa imaginaria". Tres sonetos divididos por números romanos, cuya sucesiva distribución tipográfica sobre las páginas del libro-arpa sin duda posee la intención imaginaria de evocar gráfica y visualmente la forma de un poste o columna, en clara alusión metafórica a la antigua viga de madera que Charías nombró como "virote", y en su elocuente delirio fingía pulsar como si se tratara del susodicho mítico instrumento. De hecho, ya en la dedicatoria, Reyes sutilmente cuestiona y contradice la concepción de violento y demente que sobre la figura de su tío abuelo solía esgrimirse al describirlo como "el más noble y lúcido de mis mayores". No sólo eso, sino que, en las dos primeras estrofas, el sujeto lírico busca la forma de fundir su identidad con la de su tío a través de la simbiótica imagen de la inocencia infantil que despierta la figura de un mismo niño en común y mediante la alternancia de la primera y la tercera persona gramatical. Ya en los dos últimos tercetos, recurre a la figura del apóstrofe para dirigirse empáticamente a su tío y demostrar simpatía y comprensión:

I

el arpa de mi tío abuelo el loco
Charías de mi sangre y mi conciencia
cumple en mis manos la penitencia
de ir hilando el mensaje poco a poco

ése que dicta él cuando lo invoco
desde el alba febril de la paciencia
cuando es dolor la germinal decencia
del niño atormentado que tampoco

sobrevivió al desastre porque abuelo
no fue el costado nada más tu duelo
sino la tierra la heredad el azote

la desaparición de lo querido
todo lo que cantaste en el olvido
del arpa imaginaria del virote

En el soneto II, la voz lírica cuenta que su tío abuelo Charías era una especie de juglar innato que solía cantar enardecido la rabia de sus versos cargados de amor y odio. Y que simulaba -mediante sus dramáticas y delirantes gesticulaciones- pulsar las cuerdas invisibles[159] de un aparente instrumento musical[160] sobre la superficie vertical de un madero. El cual denomina "virote" (tal vez por su forma), pues fungía como viga central de su estancia (tenía la función de sostener la arquitectura a dos aguas de "cuatro paredes y un techo"[161] que conformaba el orbe de su precoz y premeditado encierro), pero cuya imagen tuvo

---

[159] Pero supuestamente tangibles a fuerza de haber sido por él labradas como surcos en la madera, con el improvisado plectro de sus propias uñas.

[160] No de un cuatro, una guitarra o un tiple, como debiera dictar su entorno y época, sino de un arpa.

[161] El verso pertenece al poema "Trova mayor para un valiente", de *El arpa imaginaria*:

mejor que el aire en la sierra
cuatro paredes y un techo
precisa un hombre tal vez
que la cárcel también es
un techo y cuatro paredes
y cabe un mundo en sus redes
al derecho y al revés

posiblemente la capacidad de despertar en la imaginación de más de algún curioso, testigo o espectador de la época, la forma geométrica y arquitectónica de un arpa. Lo cierto es que la alusión a un "virote" de madera como columna central para sostener el techo del cuarto "donde vivió encerrado Charías por furioso / enemigo del orden perverso de la fiera", tiene un sentido subliminal. Sobre todo porque un virote no es otra cosa que una saeta o una flecha;[162]es decir, un proyectil. Lo que suscita varias interpretaciones. La primera: el virote se torna en un arma, una flecha para liberar a un violento Charías que rabia por salir de su prisión. La segunda: Reyes torna el virote en arpa y el arpa en una saeta que es el canto de Charías, que traspasa el techo de su habitación carcelaria para llegar al cielo y alcanzar al fin la libertad que añora. Y no olvidemos que en Andalucía la palabra "saeta" es el nombre de un canto flamenco que en las procesiones de Semana Santa los sevillanos les dedican a las estatuas de las Vírgenes y los Cristos que desfilan a hombros de devotos encapuchados. Vale recordar, que en el poema "La saeta," Antonio Machado la define como "el cantar del Cristo de los gitanos," y "cantar del pueblo andaluz." Machado parece decirnos que una canción en forma de copla es capaz de transformar en vino el vinagre de cualquier lanza mediante su aérea y áurea función de proyectil en el tiempo. La tercera: si el virote se ha tornado en arpa que acompaña el canto de Charías, aquí hay una insinuación del arquetipo ancestral del arco y la lira, que el poeta mexicano Octavio Paz escogió para titular su libro de reflexiones poéticas. El arco alude al instrumento musical y la lira a la poesía. En palabras del sujeto lírico del soneto II de Edwin Reyes, aquí destaco "el arpa" y "las coplas" de Charías:

II

el arpa era un antiguo virote de madera
al centro de su cuarto de loco peligroso

[162] Elemento, sin duda, de carácter apolíneo.

donde vivió encerrado Charías por furioso
enemigo del orden perverso de la fiera

humana o sea del amo del barrio que a la era
imponía su estilo de hierro codicioso:
mallorquín arrogante que al pobre laborioso
odiaba y apretaba hasta exprimirle entera

la vida al fin qué vida cuestionaba en sus **coplas**
Charías con sus versos duros como manoplas
preso bajo su propia casa rugía el poeta

y sus dedos trazaban sobre el noble virote
surcos que eran las cuerdas del arpa de un quijote
las mismas que hoy reclaman su voz en mi libreta

A continuación, el tercer soneto:

III

y se murió de estrellas el hombre verdadero
con las llagas de Cristo y el signo en el costado
para asombro del pueblo que lo tuvo a su lado
sin entender su dura vocación de cordero

murió solo y desnudo junto al virote fiero
que le sirvió de tierno apoyo inesperado
y al fin pudo su barrio descubrir admirado
el arte del milagro ya muerto el milagrero

unos olían rosas donde sólo hubo heces
otros veían al hombre que vieron tantas veces
y no lo conocían torpes de amor y quedos

ante ese gran cadáver sereno luminoso
porque el poeta muerto se volvió tan hermoso
como la voz del arpa que canta entre mis dedos

He ahí, pues, la situación dramática y trágica que desde un principio Reyes quiso evocar a través del coro. En el que se incluye a sí mismo, a los niños, los "lúcidos poetas" y "los

pequeños suicidas de la patria[163]", como parte de la nómina de parias o indeseables. Que terminan fundidos en una sola imagen: la que se formula a través del canto.[164] Como bien lo dice José Manuel Torres Santiago en el artículo "*El arpa imaginaria*": "las biografías, ficticias o no, de ambos se funden al extremo de que llega un punto en que no sabemos si Reyes es Charías o viceversa" (25). Que es precisamente lo que ocurre en unos versos correspondientes a un fragmento del poema "Charías, soliloquio con arpa imaginaria" en que el hablante -al igual que ocurre cuando el personaje de una obra dramática interviene en el diálogo de una escena- posee una identidad nominal distinta a la del autor (quien ya se sabe que siempre es desplazado de antemano por la presencia autoficcional del sujeto lírico de la enunciación), pero que además está debidamente destacada tipográficamente en el texto bajo el apodo, precisamente, del tío abuelo de Reyes; es decir:

CHARÍAS

para sentir que vuelvo de poeta
en una fecha por demás amarga,
y que nazco en un cuerpo condenado
a la gangrena y a la llama,
con una voz de poderosa clave,
con un ángel de seda en la garganta
para cantar la vida
como se canta,
como cantan los niños
en la mañana,
porque Mambrú no vuelve,
porque lo matan,
pero los niños fulgen
cuando lo cantan
y el horror se hace juego
de sol y lata,

---

[163] La cita corresponde al undécimo verso del poema "Nota al margen". El vínculo intertextual que se pretende establecer es con los versos: "los dos niños secretos/los dos tiernos muchachos…", del poema "El blanco."

[164] Téngase como ejemplo lo estipulado en el capítulo anterior respecto al artículo periodístico "Don Bauta El Regio," el poema "Velorio interrumpido" y el cuento "El arpa en la creciente."

algo que no se teme,
algo que pasa,
porque los niños dicen
lo que hace falta,
y el poeta es un niño
de la palabra
que le canta a los tigres
y a las manzanas,
a los pitirres hondos
de la esperanza,
porque el poeta sabe
de la templanza
y le canta a la vida
como se canta.

Se trata, sin lugar a duda, del empleo de un personaje o monólogo dramático, propio de la poesía de la experiencia. Sin embargo, la voz lírica del personaje de Charías, a través de lo que líricamente hablando constituye sin duda un delirio, no sólo deja entrever que entremezcla vivencias anacrónicamente ajenas a las suyas, sino la posesión de algo así como una identidad múltiple. Sirvan de ejemplo los primeros seis versos en los que la voz que representa el papel de Charías asume la identidad en primera persona de un personaje que en el poema "Sol y Cruz" de *Crónica del Vértigo* yace tirado como un paria en la puerta del bar "El Farolito" y es conocido como "El Oso" (según da cuenta el sujeto de la enunciación lírica del poema). Dicho de otra manera, a través del hablante del monólogo dramático (e identificado tipográficamente como el personaje de Charías) habla también el personaje-paria de "El Oso", cuya existencia tanto empírica como literaria tiene lugar muchísimo tiempo después de la supuesta persona histórica del personaje de Charías (quien fuera paria también), por lo cual ninguno de los dos pudo haber tenido noticia en vida de su mutua e "insignificante" existencia, en lo que al mundo o la faz empírica de la tierra se refiere. Del mismo modo ocurre respecto a las personas y los personajes de Charías y Edwin Reyes; no empece a que en la siguiente decimilla todo parece quedar en entredicho, mediante el juego de la ambigüedad:

Cuando yo pequeño
conocí a Charías,
en sus tristes días
de sombra con ceño.
Recuerdo el diseño
fiel de su obsesión,
el arpa y su acción,
de pie en el abismo,
cuando el horror mismo
se volvió canción.

Núñez Ramos lo explica del siguiente modo: la comunicación artística es "imaginaria, no reversible a distancia" (95), debido a que la naturaleza ficcional del texto literario se fundamenta en una especie de pacto implícito entre todos los sujetos involucrados. Estos nunca coinciden en un mismo plano existencial; sin embargo, sus respectivas realidades se entrecruzan virtualmente a nivel del texto: autor real / lector imaginario y lector real / autor imaginario (95). Y qué mejor forma de ilustrarlo también, que a través de la experiencia que narra, en su "Clave del arpa," el sujeto de la enunciación del poeta Edwin Reyes. Allí, al igual que en la dedicatoria del poema "Charías soliloquio con arpa imaginaria,"[165] este deja en manifiesto que nunca conoció en persona a su tío abuelo Charías "El Loco." El vínculo entre ambos surgió luego de la trágica desaparición terrenal del primero, mediante una doble vía oral. Gracias, en primer lugar, a las coplas que con cierta zozobra le cantaba su madre (quien también le enseñó a leer y escribir) cuando Reyes era tan solo un niño. En segundo lugar, gracias a su padre. Porque mientras su madre le cantaba las apasionadas coplas de su tío, su

[165] La dedicatoria lee como sigue:

A quien me enseñó la palabra
y la belleza, y me reveló el secreto
de Charías, mi tío abuelo loco;
a mi madre Cristina Berríos,
que de niña escuchaba sus canciones. (202)

padre le describía[166] cómo era aquel hombre atractivo[167] y corajudo que cantaba maravillosamente, al mismo tiempo que ferozmente arañaba con sus uñas la viga central que sostenía el techo de su cuarto, convertido injustamente en prisión.[168] Al menos así consta, a través de los ojos del niño y el poeta, en el siguiente fragmento de "Clave del arpa:"

> A fuerza de imaginármelo así me veo de niño contemplándolo a través de una rendija, flaco y sucio con su bata de saco, reclamando un machete para acabar a tajos con el abuso de los terratenientes y declarar la República de Puerto Rico.
>
> Ahora lo veo acercarse al virote y pulsar con extraña delicadeza la armonía de sus cuerdas invisibles. Es el arpa del loco. De pronto, Charías es un príncipe de oro que entona alelado las melodías de los ángeles. Así lo evoco. Así lo escucho en mis noches desoladas. Cuentan que al morir, Charías se volvió un mismo Cristo, con los estigmas y el aura del Nazareno. Lo adoraron entonces, como suele ocurrir con el poeta cuando al fin se le separa de su cáscara y sólo queda el arpa de su voz.
>
> Gracias, Charías, abuelo recio del dolor, por esta vocación empecinada que le arranca belleza a la desgracia y ritmo de oro a la pasión.
>
> Bendíceme, abuelo, canta y pulsa conmigo el arpa imaginaria.

Hecho que una vez más justifica la razón por la cual Reyes colocó justamente al principio del libro su "Clave del arpa", pues dicho paratexto le confiere al poemario la concreta función metafórica de pentagrama o pauta musical. Y conduce a que el sujeto lírico -tras carraspear un poco para entonar- metafóricamente obre en expresar: "El arpa es la guiñada del delirio, el disparate corto y sonoro que encubre lo imposible de decir." Un gesto, sin duda

---

[166] A la par o casi al mismo tiempo en que Reyes - según su propio testimonio- descubre también las metáforas del rosario y la poesía de Rubén Darío. Al respecto, véase la extraordinaria entrevista "Edwin Reyes: la oración que nunca hice" que llevó a cabo el sacerdote y poeta Ángel Darío Carrero.

[167] La referencia sobre la belleza física de Zacarías Berríos es de carácter doble: explícita e implícita. Ambas aparecen en el texto "Clave del arpa". La explícita en la primera oración del segundo párrafo, cuando Reyes hace alusión a lo que le contaba su padre; la implícita, en la segunda acepción que a nivel coloquial la *RAE* le reconoce a la palabra "virote:" "mozo soltero, ocioso, paseante y preciado de guapo."

[168] Se trata precisamente de la forma en que, según Ricoeur, opera la imaginación en tanto discurso al momento de captar lo semejante. Resulta que como consecuencia de la asimilación predicativa producto de la colisión entre campos semánticos, es que acaece la súbita posibilidad del tan aludido "ver como" o modo de apercepción mediante una especie de proceso de resonancia, es decir, de reverberación o eco de cosas dichas y no necesariamente vistas. (*Del texto a la acción* 202-203)

alguna, muy ceremonial y a tono con la acción de concertar que lleva a cabo la instrumentación del libro, puesto que el arpa lanza al lector en pos de la existencia de esa otra voz que, en su papel de personaje o sujeto de la enunciación lírica, el poeta Edwin Reyes encarna. Más que "hablar por metáfora", el quehacer del poeta radica en el hecho de que presta su voz a través del canto y, cuando así lo hace, termina por convertirse en un instrumento: en el arpa de la voz y viceversa. En otras palabras, se transforma, mediante el acto virtual que encierra el desdoblarse y que metafóricamente equivale a salirse de sí mismo o de-*lirar*, en objeto de resonancia. Massimo Cacciari lo explica de la siguiente forma:

> ¿Qué "hace" el poeta? Ciertamente, como hemos visto, no produce cosas reales, tampoco crea sombras ni sueños, sino ficciones, simulaciones, en relación con ese dominio de la experiencia y del lenguaje donde domina la forma de la producción y de la predicación real. El "hacer" del poeta (que no ocurre sino cuando el poeta está "fuera de sí") consiste en hacer hablar al dios, en expresarle la voz, en transmitirla-traducirla, dejando *ek-sistir* esta voz. En la trama de lo real, el poeta es ese vacío, esa abertura, esa ruptura a través de la cual nos llega esa voz. Desde entonces, el "hacer" del poeta consiste en "producir", o mejor aún, en ser él mismo ese vacío. El ser de su producción es propiamente ese no-ser de la abertura a través de la cual el dios dicta, se dicta. El canto más bello siempre es dictado. En la trama de lo real se abre una herida que *no resiste* a la voz del dios, que es lo suficientemente *libre* para recibir esa voz. El poeta, que pretende ser el guardián de esta abertura (y en esto consiste la esencia de su "hacer"), escucha lo que el dios le dicta y le canta o le re-canta. (29)

De hecho, los últimos dos versos con que cierra la trilogía de sonetos titulada "El arpa imaginaria" igualmente lo confirman: "Porque el poeta muerto se volvió tan hermoso / como la voz del arpa que canta entre mis dedos." Es decir, que la voz del arpa nace en un canto y semeja avanzar, como el agua de la corriente de un río, a través de toda una situación dramática, que si bien comienza *in medias res* en *Crónica del vértigo*, lo mismo pudiera cifrar su origen a partir de la novela *La charca*, de Manuel Zeno Gandía. ¿Por qué? Debido al motivo que tiene por instrumento: hacernos retornar al canto. En otras palabras: en eso consiste su función de recrear imaginariamente el canto "...siempre movedizo, siempre inquieto, siempre sonante,

como si arrastrara en su corriente el prolongado lamento de un dolor sin bálsamo, como si llevara disuelto en su linfa el llanto de una desdicha que nadie enjuga, que nadie consuela, ¡que nadie conoce!"[169] (290).

De modo que visto en su justa perspectiva, la importancia del agua transcurre -arquetípicamente- en forma de río a través de toda la obra poética de Reyes, por lo que resulta propicio citar un pasaje de Carl G. Jung, que pertenece a *Símbolos de transformación* (1982):

> Todo lo viviente surge del agua, como el sol, y en ella vuelve a sumergirse al atardecer. Nacido de las fuentes, ríos y mares, al morir llega el hombre a las aguas estigias para iniciar el "viaje nocturno por mar". Esas oscuras aguas de la muerte son aguas de vida; la muerte con su frío abrazo es el seno materno, del mismo modo que el mar, que si bien traga el sol vuelve a parirlo desde sus entrañas. La vida no conoce la muerte. (231)

Nótese el carácter cósmico-temporal que se le atribuye al agua y el profundo sentido que adquiere como destino del ser humano en su noción de viaje hacia el horizonte, así como de hundimiento y disolución en lo insondable. De modo que ambos desplazamientos, según plantea Bachelard, conforman la "triple sintaxis de la vida, la muerte y del agua", que caracteriza al complejo de Caronte y al complejo de Ofelia. Por lo que vistos en conjunto, ambos complejos sintetizan en la obra poética de Reyes dos movimientos que se entrecruzan para conformar la imagen visual de dos ejes: uno vertical (caer en el agua, hundirse y disolverse en ella: Ofelia) y otro horizontal (caer en el agua, ser arrastrado por ella y ser uno por medio de la corriente); es decir, evoca la forma del arpa- cruz del virote que en el poema "Charías, soliloquio con arpa" (210) el coro canta en forma de copla:

> A la cruz a la cruz
> a la cruz te llaman;
> a la cruz a la cruz
> a la cruz temprana

[169] La cita es un fragmento de la novela *La charca* de Manuel Zeno Gandía.

Y como elemento sustancial de su contexto también remite a la imagen de la corriente de un río o "viajero infatigable" que arrastra consigo y en sí mismo todos los lamentos caídos, cual una alocada multitud de Ofelias. Quizás por eso no resulta tan descabellado inferir, a partir de los versos de Reyes: "siendo niño vi en el río / la imagen de mi tristeza,"[170] una representación de dicho doble movimiento. Las escorrentías del nacimiento u "ojo del agua", cual surcos sobre la página (o "madera del tiempo"), demarcan el curso del trazo con que inicia la trágica canción de ahogada música que pulsa el más hermoso de los ahogados: el poeta.

En fin, que a partir de todo lo anteriormente expuesto, queda claro que son dos los símbolos arquetípicos que habitan *El arpa imaginaria*: el árbol de la vida y el agua. El madero de la vida no es otro que el virote de Charías. Y el agua figura en los complejos de la muerte, protagonizados por la barca de Caronte y Ofelia. El complejo de Caronte está íntimamente vinculado a la imagen simbólica de la *Nes des Fous* o nave de los locos que, según Michel Foucault en su *Historia de la locura en la época clásica*, se estrenó tras la experiencia de la lepra, como nuevo espacio de exclusión social, ante el peligro de la contaminación por la proliferación citadina. ¿Y quiénes cayeron bajo la pandémica noción de locura? Los pobres, los vagabundos, los muchachos de correccional, y las cabezas alienadas. Una nómina que nos recuerda la del coro de la poesía de Reyes. Pero vale señalar que la imagen simbólica del barco (junto a la del puente y la del río) le confiere coherencia a toda la obra poética de Reyes, pues

---

[170] Cuando no hay verbo principal, el gerundio adquiere el carácter de participio activo del sujeto. Este suele aparecer, por ejemplo, al pie de grabados y fotografías o en títulos de relatos y descripciones. Razón por la cual resulta casi imposible no cuestionar si esa habrá sido desde un principio la intención del autor cuando decidió colocar de manera contigua al poema, es decir, en la otra cara de la doble página que por convención editorial suele denominarse "verso", la fotografía del cauce de un río y un puente vistos como quien observa desde la distancia. Por lo cual es concebible ver no sólo un guiño artístico en dicho gesto, sino un modo de reiterar la ya conocida definición en la que Frye estipula que todo mito constituye "un mundo de total metáfora, en que todo es potencialmente idéntico a todo lo demás, como si todo estuviera dentro de un solo cuerpo infinito. El mito es un arte de la identidad metafórica implícita" (182).

no sólo sirve de puente también entre *Crónica del vértigo* y *El arpa imaginaria*, sino que recorre todas y cada una de las cuerdas o secciones de este último. Y aunque las referencias pudieran ser múltiples, no cabe duda de que el poema titulado "Barcos" contiene, en una sola y plural imagen, todas las posibles rutas navegables:

> los barcos me dan la vida
> por esa negrura abierta
> al viento, a la sombra yerta
> de una muralla dormida.
> más que tu piel perseguida
> me animan tus ojos quietos,
> los gatos grandes y prietos
> del Bulevar, la poesía
> bruja del mar, todavía
> los barcos me dan secretos
>
> los barcos siempre los barcos,
> la bruma siempre la bruma
> el horizonte no suma
> la medida de sus arcos.
> yo hablé de unos ojos parcos
> y de una piel requerida.
> quise explicar la salida
> del mar, porque a ciencia cierta
> por esa negrura abierta
> los barcos me dan la vida

Volviendo a la polifonía coral de voces en *El arpa imaginaria*, podemos verla como la total metáfora que Frye atribuye al mito pero que siempre - *per saecula saeculorum* -se ha dicho que encierra o contiene la visión del *puer aeternus* o figura mítica del niño. Y ya sabemos que un *alter ego* importante de Edwin Reyes es precisamente el del niño ("siendo niño vi en el río"). Entonces podríamos aludir a nuestro poeta como el *puer*torriqueño *aeternus*. Y la capacidad de asombro o "vértigo de belleza" del niño que se ve en el río, ya presagiaba la alucinada visión de Efraín El Loco en el poema "La muerte del poeta."

La escena de dicho instante devela su sentido numinoso por medio del feroz rugido - o voz de criatura que, mediante la nada de su existencia, se humilla ante la divinidad de la bella mujer - Ofelia - que pasa frente a él: "Es la Virgen", grita. Lo sagrado, pareciera querer decirnos Edwin Reyes, se manifiesta por medio del carácter receptivo o capacidad de asombro que tradicionalmente suele atribuirse -dada su reconocida capacidad para el desdoblamiento - a las figuras del niño, el loco y el poeta. Aunque, según se estipula en el poema "Lo sagrado", dicha facultad podría igualmente extenderse a quien demuestra sentido de entrega a través de la lucha y el sacrificio en pos de un ideal:

> y si lo más sagrado
> está en ese luminoso recio instante
> en que algún simple ser de carne y hueso
> deja de ser de sí para ser de otros
> sin importarle muerte o martirio?
>
> porque es clave recordar
> que lo sagrado se revela en nosotros
> precisamente cuando deja de importarnos

No en balde es consabido que Reyes se autodenomina "Soldado de la belleza;" expresión que de algún modo reivindica la típica figura del soldado, pues invierte los motivos de su obediencia ciega. No olvidemos, pues, lo que dijo Cacciari respecto a que el poeta pretende ser el guardián de la abertura por la que la voz lírica resuena (que en eso consiste la esencia de su "hacer"). El poeta capta lo que el dios le dicta y lo canta o lo re-canta (29). Y que los siguientes versos del poema "Ciales en dos tiempos" nos devuelve mediante la metáfora del verso o la copla proyectil, cuando a modo de apóstrofe se dirige y le propone a su homólogo y compueblano poeta mentor, Don Juan Antonio Corretjer:

> y caiga sobre ambos el reto decisivo
> de precisar exactamente cómo
> se puede convertir un verso en bala
> sin dejar de ser verso (112)

Por lo que el acto de significar en la poesía de Reyes implica un retorno a las aguas vertiginosas de su infancia en búsqueda de lo fugaz constante. Y al concurrir en rescate de la visión en el canto de Ofelia, adquiere la forma de una epifanía o revelación que propone Ludwig Schajowicz, es decir, lo sagrado como una experiencia que le brinda al ser humano la posibilidad de resguardarse ante el avance del nihilismo contemporáneo; y lo trágico, como su culminación y consecuente superación mediante la revelación o epifanía que implica la recuperación de la gracia o *Charis* (*Charites*). ¿No es ese el oculto sentido que nos guiña un ojo y en "Clave del arpa" se nos devela en su profunda muestra de agradecimiento: "Gracias, **Charí**as, abuelo recio del dolor, por esta vocación empecinada que le arranca belleza a la desgracia y ritmo de oro a la pasión."? Si el nihilismo consiste en un olvido del Ser [171] cuya representación mítica recae sobre la figura de *Lethe* -o río del olvido- su contraparte sería algo así como la acción de olvidar ese olvido[172] o desocultación que simbólicamente se suele representar mediante la figura de la diosa *Alétheia* quien, a pesar de su carácter inarticulable, se considera - según Schajowicsz- un acceso a la belleza que implica:

> …un penetrar en ella con la mirada como si un rayo nos hubiese aclarado el terreno en su derredor, [...] algo desmedido, que se introyecta en nosotros con la intensidad de una epifanía. *Mirar a la alétheia es lo mismo que ser mirado por ella.* No sólo quedamos impregnados de la verdad que ella hace fulgurar sino de la belleza de esta experiencia."

Que es Ofelia, o mejor aún, la gracia a la que su canto nos retorna y en cuyas aguas nos reintegra. El amor que despierta y aviva las coplas-flechas del poeta y que en el poema "Eros" nos recuerda: "Ofelia es la corriente y la memoria/ de la corriente es también Ofelia. Así como

---

[171] Entiéndase: ceguera o incapacidad para ver (reconocer).

[172] De modo que el acto al que se hace referencia no es otro si no el de rememorar, tal y como en los últimos versos del poema "Epitafio de polvo" el sujeto lírico expresa: "sólo nos resta lo fatal/ la recuperación del olvido."

también en los siguientes versos del poema "Charías aparte", cuando en un movimiento (o gesto de carácter teatral) la voz lírica insiste dramáticamente en reiterar:

tío abuelo Charías
vamos a hablar de amores
preparemos el arpa y la centella
de la imaginación entre otras cosas
abarquemos el grano y el rocío
y la estrella y su oscuro complemento
digamos que en un beso cabe el orbe
                de la noche de la calle perpetua
de la San Sebastián por donde anduve
fantasma de las márgenes oscuras
de la pasión como tú la viviste
pobre loco del arpa imaginaria
bestia sublime de la celda pensada
para derrota de la luz para tortura
de los ángeles poeta vivo en las aristas
de mi sangre amante leal
cantor de tu Isabel tu Ofelia
trágica ahogada de dolor
en el remolino del Charco Negro
confundida por el espejismo de un vergel
ahora soy yo quien pena
por la belleza del abismo
por los ojos aquellos que soñaste desde el encierro
                pernicioso
de tus días
ahora canto por tu voz desconsolada
a tantos años del día que descubriste
el lado primoroso del infierno
ese latir al lado puro de una hoguera
hecha de ramas secas por el viento feraz de la locura
ay Charías abuelo niño!
bello príncipe de oro
por ti murió Isabel pero nos queda
el ruiseñor que trina en lo profundo
de unos ojos que amo dulce viejo
dame el valor para cantar lo que no entiendo
quítame la amargura pendenciera
de lo que te mató con filo torvo
en el lento amanecer de tu martirio
te prometo el poema transparente que trataste de hacer
                de madrugada

atormentado por los gritos de Isabel
tres días antes de comenzar la creciente en la que
habrías de morir
ayúdame a tocar este imposible
este absoluto de piel evanescente
en el que me voy yendo poco a poco
mientras ordeno signos de belleza
hasta el mismísimo final
hasta el día dictado por los manes
febriles del azar sin tiempo

Sólo así es posible reconocer la cualidad virginal de la belleza o retornar acorde al canto de Afrodita y, cual si de la escena de un cuadro de Sandro Botticelli se tratara, danzar junto a las Gracias:

Isabel ya no viene
pero viene la espuma,
en el agua del vientre
hierve un arpa futura.

Isabel ya no viene
pero canta Charías,
Isabel ya no viene
pero viene la vida. (226)

Entiéndase: a las aguas siempre prístinas de la metáfora viva o el incorruptible canto que también la visión de la niñez evoca. La voz del niño nunca muere y a través de su delirio canta también, cual multitud de Ofelias, el coro de niños transformados. Ya lo dijo el poeta: "tomar el agua y hacerla puente". De hecho, ya Mercedes López Baralt en su ensayo "Edwin Reyes, poeta y mitógrafo" también lo llegó a vislumbrar, cuando expresa:

> Poeta plural (intimista y épico, urbano y rural, popular y culto), ha elevado a estatura mítica sus dos patrias chicas: la ciudad murada de San Juan y su lar natal, el barrio Pozas de Ciales, cifrados en metáforas poderosas de libertad y vértigo: los barcos de la bahía y la creciente del río Toro negro. Ambos espacios se encuentran y confunden en la alucinante metáfora de la calle adoquinada de San Sebastián como el río de su infancia… (2)

Pues acierta muy bien al reconocer que las fronteras que delimitan ambos espacios mítico-poéticos alcanzan a confundir sus riberas en y a través del texto "La muerte del poeta" ("Ofelia", como devino cuando Roy Brown la musicalizó) a través de la acuática metáfora-puente[173] de la calle adoquinada (la San Sebastián en el Viejo San Juan) y el empedrado río de su infancia (barrio Pozas de Ciales). Y añade Mercedes López-Baralt:

> Con una fuerza que sella en la pupila del lector las imágenes como si de una narrativa fílmica se tratase, emerge la calle de San Sebastián como un *lento río de luz, una curva profunda*. Sus adoquines azules han de lograr la magia: *el río prodigioso de la calle* sanjuanera es una encarnación del *ya lejano río de su infancia*, las trampas de cuya creciente se intuyen agoreramente en el *charco de prematura noche* en que de momento se tornan. En un *tour de force* lírico, el poema mismo se convierte en río, gracias a la ausencia de marcas sintácticas (puntos, comas), que le permite fluir libremente por el espacio de cada página. Con una sola excepción, altamente significativa, como ya veremos: la exclamación de Efraín El Loco, *¡es la virgen!*. (4)

"La muerte del poeta" es la máxima expresión lírica de la dramática fusión que, entre lo apolíneo y lo dionisíaco, magistralmente exhibe el mito trágico de Charías El Loco, ahora convertido en el loco sanjuanero llamado Efráin. Citamos aquí el poema:

LA MUERTE DEL POETA

A Mercedes López-Baralt

Por la calle de San Sebastián
baja un lento río de luz
una curva profunda por la que va flotando
el cuerpo luminoso de Ofelia
ni un perro se mueve en la tarde
sobre los adoquines azules
va formándose un charco de prematura noche
Ofelia es un lirio adormecido por la muerte
cuando pasa por el Colegio de Párvulos
una monjita la ve pasar y se estremece
al sentir esa súbita ráfaga de belleza dorar
las rejas del portón

[173] Conviene reiterar que en capítulo anterior se utilizó el verso "tomar el agua y hacerla puente" -con que inicia el poema titulado "Ensayo", correspondiente a la sección "Canto" del libro *El arpa imaginaria*- para intitular la segunda sección "Hablando de lindes: *tomar el agua y hacerla puente*."

"Debe ser una puta asesinada en La Perla"
piensa la monja y se persigna bruscamente
Efraín El Loco iba doblando
la esquina de San Justo
con su fiero turbante de apóstol
y su violenta mano de amigo
cuando el suave cadáver de Ofelia
le pasó por delante
"Es la Virgen" rugió el loco
y cayó de rodillas sollozando
los ojos abrasados por el resplandor del cielo
El poeta estaba más abajo
en la acera de Tony's Place
solo tomando una cerveza
con un hermoso libro de las cartas
de Henry Miller a Hoki Tokuda
Pensaba en el amor precisamente
mientras miraba el río prodigioso de la calle
que tanto le hacía añorar
el ya lejano río de su infancia
Fue entonces cuando notó el fulgor sereno
del cadáver de Ofelia que bajaba
la reconoció enseguida
por el aura fatal de su hermosa cabeza de niña.
El poeta tembló de dolor
pero más quiso contemplarla
de pie a la orilla del río la vio pasar la quiso
soñó que era otro río el que pasaba
intentó detenerla con sus manos y ya no la vio más
Al otro día los alumnos del Colegio de Párvulos
hallaron posado en la acera un libro cubierto de rocío
y más allá un puñado de flores extrañas
esparcido por los adoquines de la calle de San Sebastián
Ofelia es un lirio adormecido por la muerte...

En este hermosísimo poema podemos reconocer el pacto ambiguo que propone Ricoeur: el acuerdo que subliminalmente el autor le propone al lector, para que acepte la autoficción como verídica en un texto híbrido protagonizado por el que escribe. Los lectores lo hemos aceptado, porque creemos ver al poeta leyendo en una acera de San Juan. Como tantas veces lo hizo Reyes en su vida real, y como el poema tiene un incuestionable carácter

cinematográfico, lo aceptamos sin pestañear. Y es que el poeta se convierte en personaje y a la vez en el sujeto lírico que narra la historia. Porque el desdoblamiento es esencial en su poesía. En ella tampoco falta la figura plural y dionisiaca que configura el coro de marginados fundado en el coro de la tragedia griega. En este poema lo reconocemos en el poeta y su alter ego, Efraín el loco. La huella de la poesía de la experiencia también se asoma en sus versos: en la emoción, en la intensidad autobiográfica, en el recuerdo del pasado (la niñez del poeta y el río de Ciales), en la cotidianidad (las calles y un bar se nombran: San Justo, San Sebastián, Tony's Place; en la San Sebastián el poeta lee en la acera de un bar mientras bebe cerveza, un loco ruge y una monja pasa). Y lo numinoso o sagrado figura en el poema en la mujer que encarna a la poesía, Ofelia, que cual la Filí-Melé de nuestro Palés Matos, es fugitiva como la palabra. En el verso "el cuerpo luminoso de Ofelia" lo *luminoso* evoca lo *numinoso*, no solo fonéticamente, sino porque se refiere a la luz que rodea, cual aura, a esta heroína ancestral que nunca ha dejado de ser mítica.

Este poema magistral -en el que se abrazan la belleza, la emoción y el misterio, los elementos imprescindibles de la gran poesía- solo tiene una falla. Se trata de una mentira. Pronunciada en su mismo título: "La muerte del poeta." Menos mal que su autor se desdice en cada uno de sus poemas, y sobre todo, en este. Porque el poeta no ha muerto. Edwin Reyes vive. Y canta y pulsa con nosotros *El arpa imaginaria*.

CONCLUSIONES

"UNA ISLA ES SIEMPRE LA POSIBILIDAD DE UN BARCO"[174]

al fin entiendo por qué lloro a veces
cuando no hay barcos y la noche es honda
—*Edwin Reyes*

para que todo quede en familia
y Eros sea lo que tiene que ser
una chispa perenne un espacio
dormido en el arco del nombre Isabel
—*Edwin Reyes*

El propósito de esta investigación posee como marco general de estudio una interpretación de la obra literaria del poeta puertorriqueño Edwin Reyes Berríos desde el punto de vista de la comunicación lírica. El análisis se centra en su último libro *El arpa Imaginaria* (1998), pero abarca su polifacética obra artística como un todo, es decir: vista en la justa perspectiva de universo mítico con que suelen desplegar simbólicamente las metáforas en constelaciones. O lo que a razón de un astrolabio equivaldría a señalar: a la distancia con que otrora los antiguos marineros trazaban la vasta extensión del orbe en sus cartas náuticas. Por lo que a modo de conclusión estipulamos lo siguiente: a través de la polifacética obra artística de Edwin Reyes es posible identificar no sólo la orientación simbólica y la coexistencia latente de varios mitos bíblicos y clásicos, sino la *viva* reformulación sintética de uno particularmente fundamental, el mito trágico de Charías "El Loco" en *El arpa imaginaria*.

[174] En una conversación que tuvieron Mercedes López-Baralt y Edwin Reyes en lo alto de la Calle del Cristo en San Juan, mirando a lo lejos la bahía, el poeta le dijo a Mercedes: "Una isla es siempre la posibilidad de un barco." Ella nunca lo olvidó.

La metodología, según se estipuló en el marco teórico del primer capítulo, se rigió por una especie de convergencia de distintas disciplinas hermenéuticas que incorporó –incluso– aquellas que tradicionalmente suelen ser consideradas como opuestas. Esto debido a un hecho tan complejo como relativamente simple: así lo exige la naturaleza dual de carácter antagónico que posee todo núcleo simbólico. Y ya que abordamos la noción de mito trágico, ese que "habla en símbolos sobre el conocimiento dionisíaco," cabe destacar que el término "Poética de lo plural coherente,"[175] con que titulamos el primer capítulo de la tesis, resultó sumamente útil para ilustrar la consecuente escenificación textual de una serie de simultáneos pares de opuestos estructurales que he de transcribir en lo sucesivo, ya que el lenguaje así lo es: el recurrente uso del verso libre, así como de estrofas de raigambre tradicional; la dionisíaca queja de la décima frente al retablo conceptual del apolíneo soneto; la alternancia de la voz lírica, en forma de continuo vaivén, entre las distintas personas gramaticales del verbo; el doble registro de lo culto y lo popular; la confluencia entre los escenarios míticos de la ruralía cialeña y el citadino adoquín del viejo San Juan; la ficción heurística del *mythos* y la mimética redescripción ficcional, entre otros.

Vista así, dicha cohesión plural de carácter polifónico comprende –sin lugar a duda– un elemento fundamental de la *poiesis* de Reyes. Es por ello que posteriormente nos valimos del verso "tomar el agua y hacerla puente" para subtitular el segundo apartado del tercer capítulo, ya que –a raíz de lo antedicho– nos pareció particularmente revelador, metafóricamente hablando, la forma en que el susodicho verso consigue encauzar lo semejante

---

[175] Gilbert Durand utilizó la expresión "Pluralismo coherente" para explicar –parafraseando a Bachelard– cómo debían ser comprendidas "las hermenéuticas opuestas y, en el interior del símbolo mismo, la convergencia de sentidos antagónicos" (121).

sin que –en el fondo– se obstaculice el acto de vadear la diferencia a contracorriente: aquello que en lo fronterizo siempre media por asirse.

Sólo así fue posible constatar lo que ya desde el propio título *El arpa imaginaria* podía inferirse: la comunicación lírica es imaginaria y de carácter diferido. Quien pulsa el arpa y quien interpreta la clave de sus notas no comparten el mismo ámbito. De ahí la condición tanto lúdica como instrumental con que intencionalmente la personalidad artística del autor mueve las cuerdas invisibles del poema, al mismo tiempo que consiente el ser desplazado por aquella otra de naturaleza imaginaria y ambigua: el sujeto de la enunciación lírica. Y el por qué al final de cuentas pareciera que lanza un guiño al lector en forma de canción, como quien dice: —ambos sabemos cuál es la trama de todo esto, ¿no?, pues sígueme la corriente: "canta y pulsa conmigo el arpa imaginaria" (Reyes, *El arpa imaginaria* XXXII). A modo de ejemplo alegórico: mientras uno asume contar hasta diez, el otro corre desesperado a ocultarse, puesto que han pactado (con "tocar palo") implícitamente al hacerse los locos frente a la naturaleza ficcional del texto. Ambos han dado por cierta la autoficción en un texto híbrido protagonizado por el que escribe. De modo que nadie se llame a engaños y dichosos los convocados al juego.

Todo lo cual nos condujo a desenmascarar la trama oculta que tradicionalmente aúna la identidad del poeta lírico -como artista apolíneo-dionisíaco- con la del músico, con el fin de dar cuenta sobre cómo el conjunto de textos y paratextos que conforman la obra artística del poeta replantea la tradicional problemática de la subjetividad mediante el uso de una serie de innovadores procedimientos de ficcionalización. Entre los cuales destacó, como parte del proceso de autoficción, la puesta en escena de una de las principales máscaras enunciativas de la denominada "poesía de la experiencia" que -dicho sea de paso- el poeta Edwin Reyes tuvo a su haber la ocasión de iniciar a modo de precursor en la literatura puertorriqueña: el correlato objetivo, en su modalidad de monólogo dramático. Hecho que, por ejemplo, quedó

demostrado a través de cada uno de sus cuatro libros, cuando el yo de la voz lírica evidenció poseer una identidad múltiple y coral. Pero que además nos permitió llegar a la conclusión -siguiendo de cerca el pensamiento del poeta Jaime Siles respecto al uso del monólogo dramático en la poesía de Robert Browning- de que el sujeto de la enunciación en la obra poética de Reyes: "es lírico, pero la forma de expresión es trágica y al revés." Dicho de otra manera: el poema de la experiencia se constituye por medio de un proceso en forma de trayecto que conlleva la acción de nacer en un canto; es decir, avanzar de forma transitoria a través de una situación dramática con el fin de entonar, precisamente, el canto por medio del cual siempre hemos de retornar en búsqueda de sentido, más que de algún significado.

Porque es precisamente debido a la naturaleza metafórica de dicho procedimiento -estrechamente ligado a su *poiesis* (no olvidemos el verso del poema "Poética": "este viejo oficio de linterna")- que como lectores y espectadores tenemos la oportunidad de presenciar, no sólo el descubrimiento simbólico de los niveles míticos, sino la heurística redescripción de la experiencia por parte de cada uno de los distintos hablantes líricos, entre los que el papel protagónico hubo sin duda de recaer en torno a "Charías, soliloquio con arpa imaginaria."

Es por lo que llegamos finalmente a la conclusión de que el mito de Charías "El loco" adopta en *El arpa imaginaria* la forma de un drama cuya peripecia refleja una dimensión trágica del eterno conflicto entre esperanza y destino, mediante el modelo arquetípico de la pasión del niño o hijo mítico. Es decir: aquél que lo mismo es perseguido o sacrificado, pero cuya salvación siempre ha de estar cifrada en el amor de la madre–amante. He ahí, pues, la arquetípica función de intermediaria en que devino la acción de *ofelizar* a la figura de Isabel, la urgente necesidad de convertirla en canto. Más aún, el profundo sentido que la múltiple y coreuta identidad del poeta pareciera que siempre quiso revelarnos: el canto de Ofelia es al

amor por Isabel, lo que una isla es siempre a la posibilidad de un barco: una danza, en la armoniosa marejada de su continuo ir y venir.

CODA

A lo largo de la tesis asediamos una de las dimensiones más originales de la poesía de Reyes: la proliferación de desdoblamientos del yo lírico en personaje que pronuncia un monólogo dramático. También calibramos su carácter pionero al anticipar las características de la poesía de la experiencia en sus versos, y su dominio de la cultura clásica que le sirve de fuente al diálogo entre el arco y la lira; es decir, entre lo apolíneo y lo dionisiaco. Auscultamos, pues, y cual estetoscopio en la noche oscura, el luminoso corazón sonoro del mito. Sólo nos resta emular la acción gratificante que –en "Clave del arpa"– tuvo por gesto sagrado llevar a cabo el poeta hacia su tío abuelo Charías: ¡Gracias!

BIBLIOGRAFÍA

1. OBRAS DEL AUTOR

1.1: Libros

Reyes, Edwin. *El arpa imaginaria*. Río Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1998.

———. *Balada del hombre huérfano*. Hato Rey, Editorial Edimar, 1990.

———. *Crónica del vértigo*. San Juan Bautista, Publicaciones Huarali, ed. Autor, 1977.

———. *Son cimarrón por Adolfina Villanueva*. San Juan, Edición de autor, 1985.

1.2 Colaboraciones

Rodríguez Nietzsche, Vicente, Edwin Reyes, Vanesa Droz y Juan Sáez Burgos. *Gráfica y poesía*. San Juan, Editorial Guajana, 1979.

1.3 Artículos

Reyes, Edwin. "El amor de carne y hueso en "El llamado" de Palés." *El Reportero*, 2 abr. 1986, p. 15.

"Amenazan Para La UPR." Claridad Sección Literaria (1971 mayo 2).

———. "El arca del poeta." *Claridad*, 20–26 oct. 1995, p. 25.

———. "Aviso a Idalia." *Claridad*, Suplemento En Rojo, 22–24 oct. 1976, p. 15.

———. "Carlos Raquel y el mundo." *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, vol. 17, núm. 62, 1974, p. 15.

———. "Carta a Lucecita." *Claridad*, 27–29 de agto. 1976, p. 16.

———. "Carta para un fantasma reciclado." *Claridad*, 2–8 feb. 1996, p. 25.

———. "Clave de lo 'Bien perdío'." *Claridad*, 26 en. – 1 feb. 1996, p. 26.

———. “Clave para dos quereres.” *Claridad*, 20–26 mar. 1998, p. 23.

———. “De cómo levantarnos el ánimo.” *Claridad*, 16–22 feb. 1996, p.25.

———. “La décima en Luis Lloréns Torres.” *Claridad*, Suplemento En Rojo, 10 may. 1975, pp. 14-15.

———. “La diminuta jungla cotidiana.” *Claridad*, 27 en. – 2 feb. 1995, p. 25.

———. “Discusión.” *Prometeo*, feb. – mar. 1963, p.20.

———. “Don Bauta, El Regio.” *Claridad*, 15–21 dic. 1995, p. 25.

———. “De duendes y verdugos.” *Claridad*, Suplemento En Rojo, 16 agto. 1975, p. 15.

———. “Entre Paréntesis.” *Claridad*, 23 may. 1971, p. 23.

———. “Entre Paréntesis.” *Claridad*, 30 may. 1971, p. 23.

———. “Entre Paréntesis.” *Claridad*, 13 jun. 1971, p. 23.

———. “Entre Paréntesis.” *Claridad*, 14 nov. 1971, p. 23.

———. “Entre Paréntesis.” *Claridad*, 21 nov. 1971, p. 24.

———. “Etnaris Rivera, arte y militancia.” *Claridad*, 25 abr. 1971, p. 22.

———. “Faena del olvido.” *Claridad*, 13–19 feb. 1998, p. 17.

———. “Francisco Matos Paoli: héroe y poeta.” *Claridad*, Sección Literaria, 31 en. 1971, pp. 22–23.

———. “Fulgor de sombra en José Manuel Torres Santiago.” *Claridad*, 1–7 dic. 1995, p. 25.

———. “La gesta silenciosa de Ricardo Alegría.” *Claridad*, Suplemento En Rojo, 1–5 sept. 1978, pp. 6–9.

———. “La gesta silenciosa de Ricardo Alegría.” *Claridad*, Suplemento En Rojo, 8–14 sept. 1978, pp. 8–10.

———. “La guerra invisible.” *El Mundo*, Suplemento Puerto Rico Ilustrado, 14 agto. 1988, pp. 6–7.

———. "Habla Pedro Juan Soto, la violencia de un decir…" *Claridad*, Suplemento En Rojo, 11–17 sept. 1978, pp. 2–3.

———. "El huracán desde el árbol." Claridad, 15–21 sept. 1995, p. 25.

———. "Jesús Tomé: sacerdote y poeta." *Claridad*, 17 feb. 1971, pp. 22–23.

———. "Nguyen Dienh Thi Escritor Revolucionario." *Claridad*, 9 may. 1971, p. 23.

———. "Nilita Vientos Gastón." *Claridad*, Sección Literaria, 21 feb. 1971, pp. 22–23.

———. "Rapeo sobre el rap en Ciales." *Claridad*, 29 dic. – 4 en. 1996, p. 25.

———. "La Rebelión de los fantasmas." *Claridad*, Suplemento En Rojo, 25–31 agto. 1978, pp. 14–15.

———. "René Marqués o La razón del dócil." Claridad, 14 feb. 1971, pp. 22–23.

———. "Sentida nota de vuelo." *El Reportero*, 18 jun. 1986, p. 17.

———. "Sobre Nimia Vicéns y otros ilustres, recientes inmortales." *Claridad*, 13–19 feb. 1998, p. 18.

———. "Sobre la risa." *Claridad*, 17–23 mar. 1995, p. 25.

———. "Son cimarrón por Adolfina Villanueva." *Claridad*, Suplemento En Rojo, 6–12 feb. 1981, pp. 2–5.

———. "To be or not to be." *Claridad*, 17–23 nov. 1995, p. 25.

———. "Última declaración del fantasma." *Claridad*, 12–18 en. 1996, p. 20.

———. "A una mujer llamada Mercedes." *Claridad*, Suplemento En Rojo, 16–22 jun. 1978, pp. 1–3.

———. "El viento." *Prometeo*, feb.–mar. 1963, p. 43.

———. "Vuelo desde "El Parnaso"." *Claridad*, 27 feb. – 5 mar. 1998, pp. 24–25.

2. SOBRE EL AUTOR

Acevedo, Rafael. "Edwin Reyes: trabajador de la cultura." *Claridad* (En Rojo), 19–25 jul. 2001, p. 23.

Alegre, Mario. "Un fantasma en pos de sí mismo." *El Nuevo Día*, 22 oct. 1998, p. 118.

Almenas, Egberto. "Poeta en chicago: semblanza (por las crines) de Edwin Reyes." *Desde los escondrijos de Satán: crónicas [entredichas] sobre arte y cultura en Puerto Rico*. San Juan, ELF Creative Workshop, 2005, pp. 161-69.

Crescioni Neggers, Gladys. "Edwin Reyes: voz lírica con acento rebelde." *MPR*, 24 feb. 1980, p. 6-B.

Darío Carrero, Ángel. "Edwin Reyes: La oración que nunca hice." *El Nuevo Día* (La Revista), 2007, pp. 28-30.

Díaz Quiñones, Arcadio. "La guerra y la paz de Edwin Reyes." *Crónica del vértigo*. San Juan, s.n., 1977, pp. s.p.

Droz, Vanessa. "Edwin Reyes: una criatura del desarraigo (retrato borroso de un poeta)." *Claridad* (Suplemento En Rojo), 2011, pp. 16-17.

Federico Torres, Víctor. "Edwin Reyes." *Diccionario de autores puertorriqueños contemporáneos*. San Juan, Editorial Plaza Mayor, 2008, pp. 285-88.

Fernández Miralles, Elsa. "Conversando con Elsa: Edwin Reyes." *El Vocero*, 24 sept. 1996, p. 29.

García Cuevas, Eugenio. "Edwin Reyes, un testimonio." *El Nuevo Día*, 14 en. 2001, pp. 76-77.

García Ramis, Magali. "Sección literaria: Edwin Reyes." *MPR*, 5 dic. 1982, p. 14-C.

González Ríos, Juanmanuel. "Sobre la poesía de Edwin Reyes." *El Sótano 00931*, vol. 1, núm. 1, 2001, pp. 38- 44.

González, Rubén. "Edwin Reyes / Luis Lloréns Torres." *Crónica de tres décadas: poesía puertorriqueña actual —de los sesenta a los ochenta*. Río Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1989, pp. 38-52.

López-Baralt, Mercedes. "*El arpa imaginaria* de Edwin Reyes." *Revista del Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe*, núm. 18, en.–jun. 1994, pp. 24.- 25.

———. "Celebrando la vida de Edwin Reyes." *El Nuevo Día*, 13 en. 2001, p. 121.

———. "De Edwin Reyes, *Balada del hombre huérfano*." *Claridad* (En Rojo), 19–25 jul. 1991, pp. 23–24.

———. "Edwin Reyes, poeta y mitógrafo." *Claridad* (Suplemento En Rojo) 15–21 sept. 2011, pp. 18-19.

———. "Fiesta de Reyes." *El arpa imaginaria*. San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1998, pp. XV–XXIX.

———. "Yaceré entre flores: celebrando la vida de Edwin Reyes." *Autana*, vol. 1, núm. 3, mar.–jun. 2001, pp. 82-84.

López, Nilda M. "Una luz que no se apaga." *Claridad* (En Rojo), 12–18 jul. 2002, p. 21.

Marcano Montañez, Jaime. "En *El arpa imaginaria*: el cristo laico de Edwin Reyes." *El Vocero* (Escenario), 14 abr. 2001, pp. E8–E9.

Martínez Capó, Juan. "Libros de Puerto Rico." *MPR*, 3 feb. 1980, p. 10-B.

Monclova Vázquez, Héctor I. "*El arpa imaginaria*." *Claridad* (En Rojo), 10–16 jun. 1994, p. 17.

Núñez Miranda, Armindo. "Edwin Reyes poeta del vértigo y la ternura." *Diálogo*, en. 2001, pp. 32-33.

Padua, Reynaldo. "Crónica del vértigo." *Claridad*, 10–16 mar. 1975, pp. 10 -11.

Puebla, Manuel de la. "*Crónica del vértigo*." *Revista de Estudios Hispánicos*, núm. 6, 1979, pp. 291-93.

Reyes Dávila, Marcos. "Edwin Reyes Berríos, las furias y las penas." *Hasta el final del fuego*. San Juan, Editorial Guajana, 1992, pp. 197-98.

Rosado, Marisa. "Algunos datos sobre Edwin Reyes." *Claridad* (En Rojo), 19–25 en. 2001, p. 22.

Torres Santiago, José Manuel. "El arpa imaginaria." *Claridad* (En Rojo), 6–12 nov. 1998, pp. 24- 25.

Vega, José Luis. "*Balada del hombre huérfano*: poemario de Edwin Reyes." *Revista del Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe*, núm. 17, jul.–dic. 1993, pp. 117–18.

Vicens, Marilyn. "¿Quién es Edwin Reyes?" *El Nuevo Día*, 9 en. 2000, p. 82.

3. TEORÍA Y CRÍTICA GENERAL

Abrevaya, Elda. *La locura como pasión: Freud, Lacan, Winnicot, Foucault*. San Juan, Postdata, 1999.

Algarín, Pedro José. *El naturalismo en Manuel Zeno Gandía*. 1972. University of Illinois at Urbana-Champaign, PhD Dissertation. *ProQuest*, search.proquest.com/docview/302627318.

Álvarez, Ernesto. *Manuel Zeno Gandía: Estética y sociedad*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1987.

Basanta, Ángel. "Autoficción e impostura literaria." *RDL: Revista de Libros*, 1 mar. 2009, https://www.revistadelibros.com/el-pacto-ambiguo-de-manuel-alberca-entre-autobiografia-y-novela/.

Bauman, Zygmunt. *Vidas desperdiciadas: La modernidad y sus parias*. Traducción por Pablo Hermidia Lazcano, Barcelona: Editorial Paidós, 2015.

Bachelard, Gastón. *El agua y los sueños: Ensayo sobre la imaginación de la materia*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 2005.

———. *El aire y los sueños: Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1972.

Badillo, Pedro E.. *La tragedia griega*. San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2004.

Barradas, Efraín. "La naturaleza en *La charca*: Tema y estilo." *Sin Nombre*, vol. 5, núm. 1, 1974, pp. 30-42.

Barrera, Héctor. "*La charca*: Osorio de vivos o generación de fantasmas." *Asomante*, núm. 4, 1955, pp. 59-71.

Bernabe, Rafael. *Manual para organizar velorios (Notas sobre la muerte de la nación)*. San Juan, Ediciones Huracán, 2003.

Burgos, Jean. *Pour une Poétique de l'Imaginaire*. París, Seuil, 1982.

Cacciari, Massimo. *El dios que baila*. Buenos Aires, Editorial Paidós, 2000.

Cano Ballesta, Juan. *Poesía española reciente (1980-2000)*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2002.

Cano, Laberto A.. "La montaña, génesis del cromatismo lírico en *La charca*." *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueño*, vol. 9, núm. 32, 1966, pp. 7-11.

Carrizo, Sebastián Eduardo. "'Persona yámbica' en Hiponacte: el caso de la máscara de suplicante." *Synthesis*, vol. 25, núm. 2, dic. 2018, p. e040, doi:10.24215/1851779Xe040.

———. "Persona yámbica: el caso de Arquíloco de Paros." *Anales de Filología Clásica*, vol. 32, núm. 2, 2019, pp. 5-23.

Colón José. "La naturaleza en *La charca*." *Asomante*, núm. 2, 1949, pp. 50-59.

Combe, Dominique. "La referencia desdoblada: El sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía." *Teorías sobre la lírica*. Compilado por Fernando Cabo Aseguinolaza, Madrid, Arco Libros, 1999, pp. 127-53.

Cuvardic García, Dorde. "El monólogo dramático en el discurso poético." *Káñina,* Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica, vol. 40, núm. 1, ene.–jun. 2016, pp. 167-182.

Díaz, Luis Felipe. *De charcas, espejos, infantes y velorios en la literatura puertorriqueña*. San Juan: Isla Negra Editores, 2010.

———. *Modernidad literaria puertorriqueña*. San Juan: Isla Negra Editores & Editorial Cultural, 2005.

———. *La na(rra)ción en la literatura puertorriqueña*. San Juan: Ediciones Huracán, 2008.

Doležel, Lubomír. "Mímesis y mundos posibles." *Teorías de la ficción literaria*. Compilado por Antonio Garrido Domínguez, Toledo, Arco Libros, 1997, pp. 69-94.

Durand, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1968.

———. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus Ediciones, 1981.

———. *De la mitocrítica al mitoanálisis: Figuras míticas y aspectos de la obra*. Traducción por Alain Verjat, Barcelona, Anthropos, 2013.

Espinoza Elías, Diana Alejandra. "El sujeto enunciador lírico: aproximaciones a su problemática." *Escritos*, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje, núm. 33, ene.–jun. 2006, pp. 65-77.

Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica*. México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

Freud, Sigmund. *La interpretación de los sueños*. Madrid, Alianza, 1980.

Frye, Northrop. *Anatomía de la crítica*. Venezuela, Monte Ávila Editores, 1991.

García Berrio, Antonio. *La construcción imaginaria en "Cántico" de Jorge Guillén*. Limoges, Trames, 1985.

——— y Hernández Fernández, María Teresa. *La Poética: tradición y modernidad*. Madrid, Síntesis, 1988.

———. "La construcción del significado poético." *Teoría de la Literatura*. Madrid, Cátedra, 1994.

García Jambrina, Luis. *La promoción poética de los 50*. Madrid, Editorial Espasa Calpe, 2000.

Gelpí, Juan G. *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*. Río Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1994.

Girard, René. *El chivo expiatorio*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2002.

———. *La violencia y lo sagrado*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2005.

Iser, Wolfgang. "La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias." *Teorías de la ficción literaria*. Compilado por Antonio Garrido Domínguez, Toledo, Arco Libros, 1997, pp. 43-65.

Jung, C.G. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona, Editorial Paidós, 1997.

———. *El hombre y sus símbolos*. Madrid, Aguilar, 1975.

———. *Símbolos de transformación*. Barcelona, Editorial Paidós, 1982.

Langbaum, Robert. *La poesía de la experiencia: el monólogo dramático en la tradición literaria moderna*. Edición por Julián Jiménez Heffernan, Granada, Comares, 1996.

Lesky, Albin. *La tragedia griega*. Barcelona, Editorial Labor, 1966.

Lévi-Strauss, Claude. *Mito y significado*. Madrid, Alianza Editorial, 1987.

———. *El pensamiento salvaje*. México, Fondo de Cultura Económica, 1972.

López-Baralt, Mercedes. *El barco en la botella: la poesía de Luis Palés Matos*. San Juan, Plaza Mayor, 1997.

Lorenzo García, Esther. "Manifestaciones del doble mítico en las voces poéticas de Fernando Pessoa, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez." *Amaltea*, Revista de mitocrítica, vol. 3, 2011, pp. 23-46.

Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid, Alianza Editorial, 2000.

Núñez Ramos, Rafael. *La Poesía*. Madrid, Editorial Síntesis, 1992.

Ortega, Julio. "Francisco Matos Paoli: El discurso de la locura y la alegoría nacional." *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 27, núm. 2, 2000, pp. 137-52.

Otto, Rudolf. *Lo santo: Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid, Alianza Editorial, 1980.

Padua, Reynaldo Marcos. *Relatos en espiga (Cuentos del Grupo Guajana)*. San Juan, Ediciones Huracán, 2007.

Paraíso, Isabel. *Literatura y psicología*. Madrid, Editorial Síntesis, 1995.

Paz Gago, José María. *La recepción del poema: pragmática del texto poético*. Universidad de Oviedo, Kassel, Edition Reichenberger, 1999.

Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

Peirce, Charles. "Collected Papers, II". *Elements of logic*. Cambridge, Harvard University Press, 1932.

———. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires, Nueva Visión Editores, 1974.

Pérez Sánchez, Luis. "El Coro en la tragedia griega clásica: Edipo Rey de Sófocles." *El canto de la musa*, Revista Digital de Humanidades, núm. 1, feb. 2010, http://www.elcantodelamusa.com/docs/2010/febrero/doc5_sofocles.pdf.

Pozuelo Yvancos, José María. *La teoría del lenguaje literario*. 5ta ed., Madrid, Cátedra, 2003.

Ricoeur, Paul. *El conflicto de las interpretaciones: Ensayos de hermenéutica*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

———. *Finitud y culpabilidad*. Madrid: Ediciones Taurus, 1991. Impreso.

———. *Hermenéutica y acción: de la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción*. 3ra ed., Buenos Aires, Prometeo Libros, 2008.

———. *La metáfora viva*. Traducción por Agustín Neira, 2da ed., Madrid, Trotta, 2001.

———. *The Symbolism of Evil*. Boston: Beacon Press, 1969.

———. *Del texto a la acción: Ensayos de hermenéutica II*. Traducción por Pablo Corona, Fondo de Cultura Económica de Argentina, S. A., 2001.

Ríos Ávila, Rubén. *La raza cómica del sujeto en Puerto Rico*. San Juan, Ediciones Callejón, 2002.

Rivera de Álvarez, Josefina. *Literatura puertorriqueña, su proceso en el tiempo*. España, Ediciones Partenón, 1983.Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid, Alianza Editorial, 2000.

Rodríguez Escudero, Néstor A. *El mar en la literatura puertorriqueña y otros ensayos*. Barcelona, Ediciones Rumbos, 1967.

Sabadell Nieto, Juana. "El monólogo dramático: entre la lírica y la ficción." *Tropelías*, Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, núm. 2, 1991, pp. 177–186.

De Saussure, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. Buenos Aires, Editorial Losada, 2003.

Scarano, Laura. "Poesía y nombre de autor: entre el imaginario autobiográfico y la autoficción." *CELEHIS*, Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas, vol. 20, núm. 22, 2011, pp. 219-239.

Schajowicz, Ludwig. *Mito y existencia*. Río Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1990.

———. *El mundo trágico de los griegos y de Shakespeare*. Río Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1990.

Swiderski, Liliana. "Autorrepresentación autoral y máscaras del yo." *CELEHIS*, Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas, vol. 20, núm. 22, 2011, pp. 241-256.

Turner, Víctor. *The forest of symbols*. New York, Cornell University Press, 1974.

Vernant, Jean-Pierre & Pierre Vidal-Naquet. *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*. Vol. II. Barcelona, Editorial Paidós, 2002.

Zambrano, María. *El hombre y lo divino*. México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

Zeno Gandía, Manuel. *La Charca*. San Juan, Editorial Plaza Mayor, 2008.

APÉNDICES

APÉNDICE I: TRANSCRIPCIÓN DE *SON CIMARRÓN POR ADOLFINA VILLANUEVA*

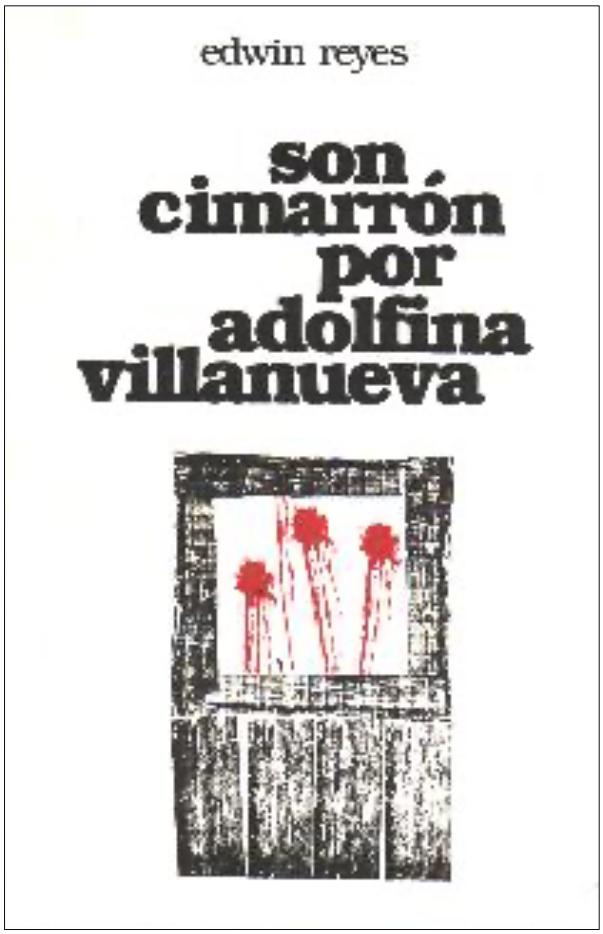

Ilustración 1: El arte de portada corresponde a una xilografía del artista Luis Alonso.

Edwin Reyes

Son cimarrón por Adolfina Villanueva

San Juan Bautista de Puerto Rico
1987

. . . . . *nueva página* . . . . . .

a los rescatadores de tierra de Medianía Alta
a todos los rescatadores

"Lo dejé llorando,
lo dejé,
lo dejé llorando,
al negrito de mi corazón
lo dejé llorando…"
—Cortijo y su Combo

. . . . . *nueva página* . . . . . .

¡ohé qué extraña
que extraña suena mi bomba
cuando la muerte la empaña!

qué saña qué saña
la de la guardia asesina
el día que doña Adolfina
por defender su cabaña
sus hijos su luz su entraña
vio una brasa repentina

A

Adolfina
madre mía
serena llora mi bomba
por tu ternura bravía

negra dura
de Loíza
el plomo de los cobardes
no pudo con tu sonrisa

Adolfina
vas dormida
como una sangre secreta
que mis versos ilumina

madre brava
flor de ira
los perros que te mataron
tienen la sombra vencida
viento arena
casuchita
en el huerto de los niños
retumba la pesadilla

¡ay la tierra
defendida!
una máquina implacable
viene arrasando su orilla

. . . . . *nueva página* . . . . . .

¡no te asomes
madrecita!
que los malos ya nos cercan
con sus botas de ceniza

como fiera
perseguida
por sus negritos del alma
salió a pelear Adolfina

con su hombre
decidida
hizo frente a los verdugos
sedientos de sangre limpia

ya el disparo
la derriba
sobre la arena de plata
cae una flor amarilla

con las piernas
malheridas
Agustín la sobrevive
en una doble agonía

como gota
suspendida
el niño que vio la sangre
aguarda la sacudida

dos hay dentro
sin noticias

tres ajenos en la escuela
y éste que vio la ignominia

los vecinos
se aproximan
el miedo mide los pasos
que la rabia precipita

Veremundo
el matricida
comiendo coco sangriento
ordena desde una esquina

. . . . . *nueva página* . . . . . .

ya se llevan
la familia
madre muerta y padre herido
casa y corazón en trizas

los verdugos
ya no miran
el viento de la desgracia
los encoge y los humilla

D

Veremundo Quiñones
terrateniente
la desgracia dispones
del inocente

si la corte se auspicia
con tu dinero
negrito más justicia
es igual a cero

el cardenal Aponte
quiere la tierra
¡preparen el componte
que la fe yerra!

ohé ohé
que Adolfina ya se fue
ohé ohé
que Adolfina ya se fue

Veremundo come coco
recostado en una palma
la hiel se traga con calma
Veremundo poco a poco

O

ohé ohé
ohé ohé
que llegó la policía
sin ton ni son
como llega a Medianía
sin ton ni son

. . . . . *nueva página* . . . . . .

que a los pobres requería
sin ton ni son
dejar la casa vacía
sin ton ni son
la muerte por garantía
sin ton ni son
el juez mismo lo exigía
sin ton ni son
en medio de la ordalía
sin ton ni son
a ver quién se le oponía
sin ton ni son
al juez no se le porfía
sin ton ni son
los pobres son mercancía
sin ton ni son
la democracia no fía
sin ton ni son
para eso es la mayoría
sin ton ni son
la pólvora y la agonía
sin ton ni son
así la ley se cumplía
sin ton ni son
en tierras de Medianía
sin ton ni son
Veremundo sonreía
sin ton ni son
ya se acabó la porfía
sin ton ni son
la ganó quien no debía
sin ton ni son

la tierra sigue baldía
sin ton ni son
sin ton ni son madre mía
sin ton ni son
pero ha de llegar el día
caliente de la ilusión
pero ha de llegar el día
como un ciclón
sobre la bruma tardía
su ventarrón
exacta la puntería
de mi cañón

. . . . . *nueva página* . . . . . .

no me interesa el oído
soberbio del estudioso
no hay destino más odioso
que el de roer lo roído
odio al pedante engreído
que en la moda se recrea
respeto al sabio de aldea
que en la bomba se adormece
porque ese son que lo mece
más que música es idea.

ohé ohé
que Adolfina no se fue
ohé ohé
que la negra sigue en pie
ohé ohé
Veremundo volveré
ohé ohé
Veremundo cuídate

dígame sargento
usted que apretó el gatillo
¿no pensó por un momento
que matar por puro cuento
no es tan sencillo?

los otros veinte ¿qué hicieron?
herir a Agustín lo hirieron
y todavía
Veremundo no confía
todavía
todavía

F

cuando la niña cimbreaba su cuerpo
como una vara prieta y dura
frente al vaivén de viento y bomba
ojos hubo en blanco rostro
sobre el agrio bigote
bajo el hosco sombrero temerario
del que reparte el foete hubo amenaza
lenta y lista como la doble piel de la ciénaga
como el guabá que ronda el pie que salta

. . . . . *nueva página* . . . . . .

vaivén de viento y bomba
cuando la niña aspira el verde súbito
de un bosque separado entre maderas
de fresco otor y mar extraña
el cuerpo figurando trazando desde adentro las distancias
los espacios remotos de la negra de piernas indomables
soñada en el sendero de altas hojas
donde bestias y pájaros inquietos
presenciaron la sorda carrera
de la mujer los golpes
la maldición tirada como una piedra inútil
sobre el suelo de espanto y rocío
bajo ramajes hondos donde palpitan monos aterrados
destellos de un sol ancho como el vuelo esperado
de los grandes pájaros que forman las estrellas
así no lo vería
no su fuerza en el agua
no quemaría su aleteo poderoso la frente de la esclava
mientras la travesía se redujo
al ciego hedor de la bodega al oscuro
vaivén de viento y bomba
sentido nuevamente encendido
sobre sus ojos parpadeando asombrada
el vuelo inmemorial sobre las nubes
la brasa madre requiriendo el canto
en la mañana suelta de Loíza
vaivén de viento y bomba
la negrita doblando encogiendo y doblando
el aire
como un lío de ropa rebelde
como un arcoíris cerrero
o esa gran mariposa imposible
que viene de las manos profundas de los negros
vaivén de viento y sombra

recogiendo en los cueros la caricia
el grito sofocado de los cuerpos
en rueda ardiente
en la juntilla cómplice
de los nietos del hambre
sobre la bomba el látigo
perenne de los dedos memoriosos
devolviendo en sus cortes duros lentos
                celajes de repente
otra vez cortos bruscos broncos

. . . . . *nueva página* . . . . . .

estremecidos cortes de la saya
volando la negrita
volteando
        mariné
        ay
        mariné
        la mascarita
        ay mariné
        de sangre é
sedita baja
sube sube
las alas mueve
        ahí

        mariné
        ay
        mariné
        Santiago dice
        ay mariné
        de sangre é

quieta quieta
pura línea
del pie a la llama del burlador
del pie a la línea quieta quieta

        mariné
        ay
        mariné
        la palabrita
        ay mariné
        de sangre é

vuelta al ojo a la malicia
del que reparte cruz y hiel
¡ay la negrita frente al antojo!
zumba delicia candombe rojo
del viejo bárbaro y cruel
¡silencio!
cruza las caras negras hondas
raudo murciélago la luz
porque aquel día
cuando la niña cimbreaba su cuerpo
como una vara prieta y dura

. . . . . *nueva página* . . . . . .

frente al vaivén de viento y bomba
un alacrán nacía en los ojos del viejo Veremundo
el primero
el que sacó a tu padre don Nené de aquí mismo
el que engendró al que ves mascando coco sangriento
bajo la palma

junto al miedo
se acerca
pronunciando tu nombre maldiciéndote
sin saber que bautiza al fin ya nuestra
por voluntad de pobres la tierra de Adolfina

I

suba al ancón señor juez
no se moje usted los pies

señor juez usted que es negro
— no se enoje yo me alegro —
contésteme señor juez
¿por qué ante tanto canalla
usted solo calla y calla
una y otra y otra vez?

suba al ancón señor juez
no se moje usted los pies

¿no sabe usted señoría
que un negro en la burguesía
no se ve bien?
¿no ve usted cómo funciona
la piel cuando desentona
según cuánto cómo o quién?

suba al ancón señor juez
no se moje usted los pies

muere haciendo canalladas
un blanco con apellido
de chavos y es tan dolido
el pésame tan sonada
la noticia
en ese caso

. . . . . *nueva página* . . . . . .

la justicia
por si acaso
al negro al pobre un balazo
le aplica sin preguntar
nadie sale a cuestionar
de qué color era el brazo

suba al ancón señor juez
no se moje usted los pies

del mar pa'cá todos somos
boricuas dice la gente
señor juez de tantos tomos
que usted leyó tan paciente
dígame si usted consciente
de su deber justifica
la muerte tal como aplica
en caso de una mujer
que por sólo defender
lo que Dios defendería
en vez de ceder porfía
junta fuerzas y pelea
por todos por Loíza Aldea
por usted por los que pierden
la vergüenza y ya no entienden
la justicia su tarea
señor juez diga su idea

— bueno tal como dispuse
la ley contra esa ralea...

¡cuida'o! más vale que cruce
suave al ancón porque luce
que va a subir la marea

pero suba señor juez
no se moje usted los pies

N

mascarita mascarita
mascarita de Santiago
lo que digo no lo que hago
debes hacer mascarita

. . . . . *nueva página* . . . . . .

¡ohé qué extraña
que extraña suena mi bomba
cuando la muerte la empaña!

qué saña qué saña
la de la guardia asesina
el día que doña Adolfina
por defender su cabaña
sus hijos su luz su entraña
vio una brasa repentina

A

Adolfina
madre mía
serena llora mi bomba
por tu ternura bravía

negra dura
de Loíza
el plomo de los cobardes
no pudo con tu sonrisa

Adolfina
vas dormida
como una sangre secreta
que mis versos ilumina

madre brava
flor de ira
los perros que te mataron
tienen la sombra vencida

viento arena
casuchita
en el huerto de los niños
retumba la pesadilla

¡ay la tierra
defendida!
una máquina implacable
viene arrasando su orilla

. . . . . *nueva página* . . . . . .

hasta esta cueva de cartón robado
de donde no me saca ni Dios Padre
porque hasta aquí llegué con mis motetes
mi negra los pipones y la rabia
porque esto es lo que hay porque no tengo
en qué caerme muerto si pudiera
no andaría al pairo con mi gente
querida con mis cosas con mi suerte
como una lata vieja que se tira
a la cuneta y sigue
                llueva truene o ventee
                apretada a la tierra

soportando llegamos
                rescatamos
Villa Justicia por si acaso luego
Villa Cañona más Villa Cristiana
Villa Sin Miedo nadie
las bautizó nacieron así tan de nosotros
como este día o esas playas crueles
donde crecimos duros a cantazos
desde la hacienda del señor y el foete
hasta el míster y el Berwind Country Club palidecen
cuando digo Adolfina perdón doña Adolfina
Villanueva la villa nueva y libre
que por la tierra nos fundó en la sangre
como un sol olvidado dulce y nuestro
la madre elemental de nuestro sueño
la cólera maestra de los pobres la cólera
dispuestos con uñas y dientes
                llegaron llegamos

muchos muchos muchos
con tablas y martillos y la vida
bajo el brazo en la noche tramposa
del desamparo urdimos levantamos
de nuestro miedo una oleada feroz de casuchitas implacables
asomadas al alba sorprendida medrosa
de los ricos de ojos abiertos y gargantas de sombra
donde anuda el silencio su corbata letal
su poderosa derrota inexplicable suspendida
en la fuerza en las maromas
secretas de la fe
                en los emburujos

. . . . . *nueva página* . . . . . .

múltiples del terror con calaveras
diarios televisores tribunales
y cuanto Dios creó contra nosotros
los infelices que ganamos
el derecho a vivir a pulso a plomo
jugándonosla fría mientras otros
ruegan y lloran
la miseria
los consuela con panes y peces
recogidos en largas filas ávidas
vacías como venas como vientres
ahítos de nada
                y otros
        cautivos
alelados rondan palpan
alrededor de mundos suaves como monedas
ropas y cachivaches infinitos
en grandes templos de color de hielo
                SEAR'S PENNEY WOOLWORTH KRESGE
y cada tarde las vidrieras muestran sus rostros
                carcomidos por una música
                pálida
mientras una pequeña muerte de oro
favorece sus uñas insaciables

nosotros no invadimos no se invade
el aire el sol la tierra que nos toca
porque sí porque de algo se ha de vivir
                por eso
vive quien puede y muere quien no debe

como ella
un seis
— ya nuestro —
de febrero a las diez
de la mañana vimos rastreamos
la sangre hasta la mar donde yacía
un caracol un hueso una flor dura como el amor abierta
rescatada por todos
los esfuerzos de todos blancos negros
iguales bajo el muro de la noche caníbal de los patronos
ellos insaciables
amos de la serpiente y de la máquina
del trueno gris de las computadoras
del tiempo repartido en sobrecitos a la salida
de las fábricas

. . . . . *nueva página* . . . . . .

de la pólvora fiel de las pistolas
del orden de la tierra que cercamos
con palabras de alambre milagroso
Villa se Puede es la consigna
lo que nombramos es
todo este llano comenzó a ser cuando dijimos sea
y el mundo obedeció a los que creamos
sillas y frutas puentes carreteras
casas y torres para los que rigen
desde un lugar remoto las cruces y los vientos

cuando dijimos punto
ni un vejigante amargo lloró por tu sonrisa
de madre suave y poderosa
Adolfina
repasamos tu nombre como la herida hermosa del caracol
guardado
para los hijos de los hijos de nuestros hijos
y juramos
nombrar
no un techo
no una villa
no un pueblo
una victoria
una victoria
una grande nuestra portentosa victoria
sólo así seremos dignos de tu sombra

. . . . . *nueva página* . . . . . .

los hechos:

El viernes 6 de febrero de 1980, alrededor de las 10:00 de la mañana, un contingente de 15 policías rodeó la casuchita de una familia de pescadores del sector Medianía Alta de Loíza Aldea. Traían una orden de desahucio firmada por el juez Edgardo Márquez Lizardi a solicitud del terrateniente Veremundo Quiñones. Ambos hombres también se personaron al lugar. Agustín Carrasquillo, de 36 años, y su esposa, Adolfina Villanueva, de 37, salieron al batey de su casa a tratar de discutir la situación con las autoridades. Les acompañaba su hijo Agustín, de 13 años. Adentro del hogar quedaban Betzaida, de tres años, y César de año y medio. Los otros tres hijos del matrimonio, Juan, de 11 años, Daisy, de nueve, y Merilín, de ocho, se hallaban en la escuela a esa hora.

De repente la policía abrió fuego contra la casuchita. Adolfina intenta entrar adonde están sus hijos y es asesinada de un escopetazo antes de poder subir la escalera. Agustín recibe cinco balazos en las piernas. Unos vecinos sacan apresuradamente a los niños de la casa y se los llevan del lugar junto al niño Agustín, quien presenció toda la tragedia. Acto seguido, una aplanadora hace pedazos lo que desde hacía 14 años era el hogar de la familia Carrasquillo-Villanueva. En estos mismos terrenos, adonde más de un siglo antes llegaron los mayores de Adolfina.

Se sabe que un tiempo antes del crimen, la Iglesia Católica había mostrado interés en comprar esos terrenos. De hecho, luego del crimen, la Iglesia le compró esos terrenos a Veremundo Quiñones. Confrontado varias veces con la pregunta de si la Iglesia estableció, como condición para la compra, el que salieran de allí los residentes, el jefe supremo de la Iglesia Católica en Puerto Rico, Luis Cardenal Aponte Martínez, se ha limitado a guardar silencio.

Algún tiempo después del asesinato se supo que Adolfina había escrito al entonces Gobernador Carlos Romero Barceló en solicitud de ayuda para impedir el desahucio. Nunca recibió contestación.

El juicio contra el Sargento Víctor Estrella, acusado de matar a Adolfina, concluyó en la absolución del acusado, luego de un proceso infame, descarado de injusticia, en el que se vejó, de la manera más bárbara, la humildad y la inocencia de Agustín Carrasquillo. Quedan, para la crónica de los canallas, las acciones del juez Charles Figueroa y de los abogados de la defensa, Félix Ortiz Juan y Roberto de Jesús Cintrón.

Ni uno solo de los involucrados en la ejecución y el encubrimiento de este asesinato ha sido castigado por sus acciones. Márquez Lizardi se mantiene como juez de distrito; el Cardenal Luis Aponte Martínez adquirió las tierras; Estrella continuó en la policía, al igual que los oficiales de mayor jerarquía que participaron en el crimen; el teniente coronel Catalino Hernández y el comandante Ángel Luis Hernández Colón, jefe policial del operativo.

Más recientemente, De Jesús Cintrón fue nombrado por la actual administración Fiscal Especial para la investigación del caso Maravilla.

La familia de Adolfina ganó una demanda en corte y el gobernador Rafael Hernández Colón, públicamente, le entregó la cantidad de 260 mil dólares. Sobre la posibilidad de reabrir la investigación del crimen: SILENCIO. Adolfina era una madre pobre, negra, valerosa. Ahora es sólo una suave sombra incesante en un rincón sin fecha de la conciencia del pueblo. Así vivirá. Hasta que vuelva.

E.R. / *20 de febrero de 1987*

APÉNDICE II: TRANSCRIPCIÓN DE *BALADA DEL HOMBRE HUÉRFANO*

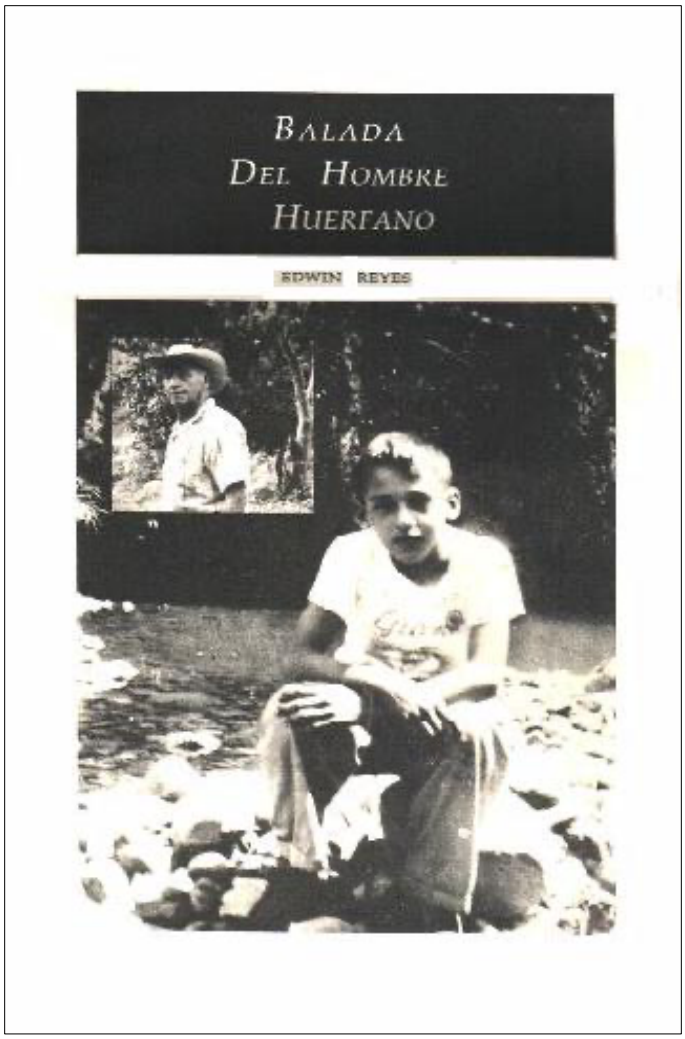

Ilustración 2: Portada del poemario *Balada del hombre huérfano* de Edwin Reyes, 1990.

. . . . . .

BALADA DEL HOMBRE HUÉRFANO

Primera edición, 1990
© Edwin Reyes
dibujos: Edwin Reyes
diseño: Joaquín Mercado Cardona

. . . . . *nueva página* . . . . . .

A mi padre,
Emilio Reyes,
Señor de la inocencia.

. . . . . *nueva página* . . . . . .

BALADA DEL HOMBRE HUÉRFANO

EDWIN REYES

. . . . . *nueva página* . . . . . .

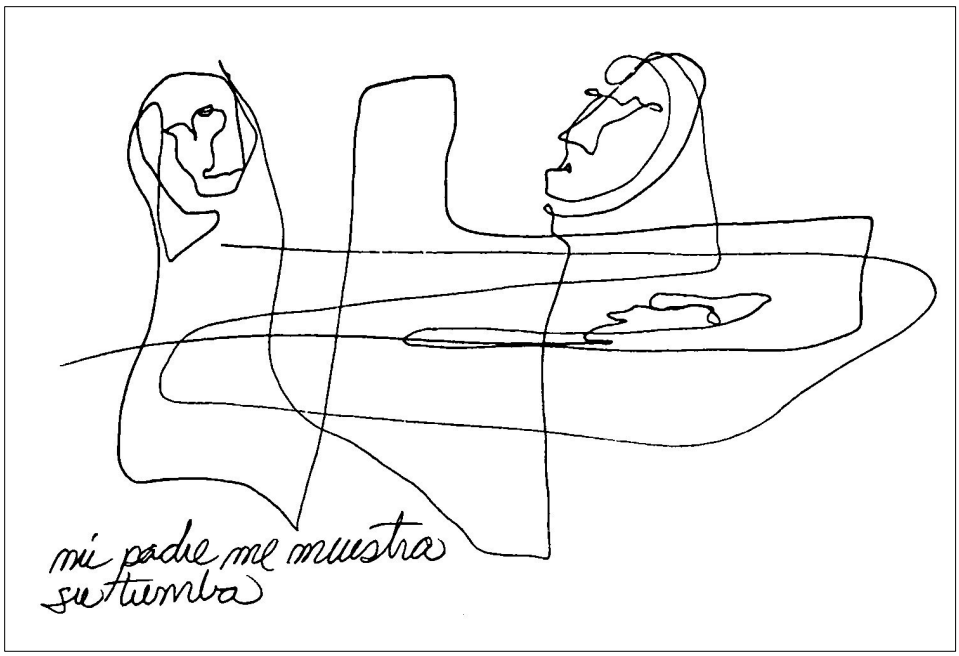

Ilustración 3: "mi padre me muestra su tumba"

. . . . . *nueva página* . . . . . .

échame la bendición viejo
ayúdame a encontrar tus pies de sangre
en medio de tanta palabra inútil
todavía nos morimos de no verte
todavía nos acosan tus piernas de cristo denso
los estertores de tu cuerpo atravesado por agujas
los súbitos relámpagos de tu cerebro persistente
porque tú peleabas por la vida a centellazos
y el miedo no podía completar su ciclo en tus venas
menos aun la mariposa negra que circunda a los caídos
o a los marcados por la orla del espejo
tú la espantabas con tus manazas de obrero jubiloso
mientras yacías a la sombra de un árbol
listo para reanudar la tarea

oooeei buey manso
oooeei buey sombra

aquí está la tarea para el niño
aquí la hoja de tabaco soñoliento
aquí la tala para los pies entre los surcos
la cabeza imantada hacia las nubes
todavía coso las hojas de boliche
barriga con barriga para que no se pudran
cuando las guindas en el rancho
y sé aunque no me creas
separar el grano verde del maduro
sentado frente a una pila de café
o a la hora diaria del desvivir y el llanto
cuando más necesito de tu risa
para partir la pena en pedacitos
y echársela a los perros de la muerte

. . . . . *nueva página* . . . . . .

oooeei buey manso
oooeei buey sombra

si es mi brazo encogido el que sufre la aguja
implacable del suero si es mi pierna
la que corta el cirujano
y es la piel de mi espalda la que roza
un millar de alfileres en la cama
debo padre escribir para olvidarme
de que sigo tendido entre rumores
y horas medidas por puntazos
aunque de vez en cuando siento el río

y me refresca el chorro puro de la mañana
y corro por la arena con mis piernas de monte
y lleno de amapolas estos ojos de ciego

oooeei buey manso
oooeei buey sombra

la tumba es ésa donde enterré a mi madre
dijo el silencio y entendí la ofrenda
cuando hablé dando tumbos frente al cuerpo
ya era otro ya el huérfano pensaba
desde entonces me acecha el inmediato
sonido de la tierra en mis canciones
trato de hablar y la creciente ruge
desde atrás de la noche el espacio
huele a bestias inquietas las gallinas
anuncian desde el palo estremecido
los contornos secretos de la lluvia

. . . . . *nueva página* . . . . . .

oooeei buey manso
oooeei buey sombra

este es el hospital aquí el pasillo
se dobla en una queja invisible
más allá ronca la pavura
de los lechos ocultos
por acá voy derecho al mío
al de la protesta humillante
del enfermero asqueado por mis llagas
siento la mano de mi hijo y sé que llora
más que por mi dolor por la distancia
entre este cuerpo roto sucio desmadejado
y aquel otro de cedro poderoso
abrazado a la espalda por un niño
cabalgando entre chispas de espuma luminosa
una mañana nueva por el río Toro Negro

. . . . . *nueva página* . . . . . .

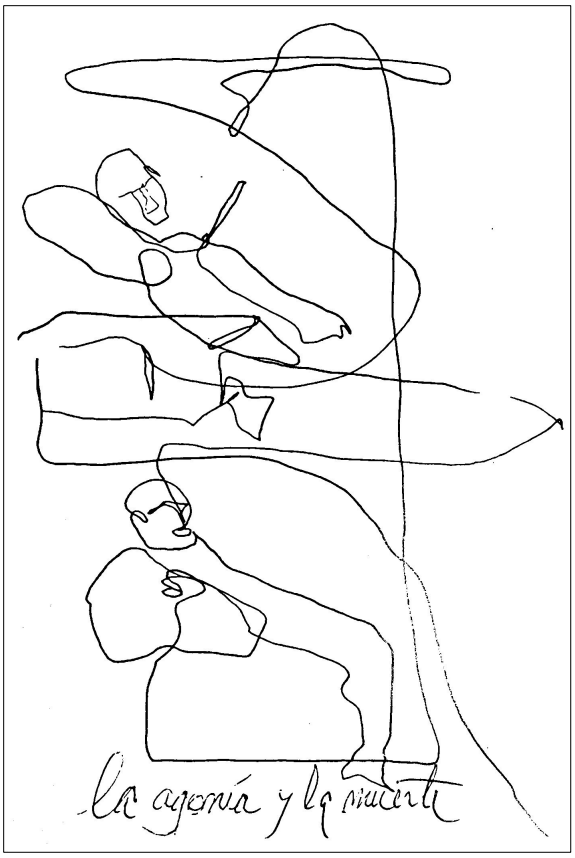

Ilustración 4: "la agonía y la muerte"

. . . . . *nueva página* . . . . . .

si morir es como el río
que viene a dar a la mar
primero se ha de contar
la pertinencia del brío
primero aquel roce pío
de la mano sembradora
primero la fundadora
diligencia del sudor
primero aquel resplandor
primero el hombre y su hora

primero la humildad de la mejilla
intocable por seria y peligrosa
nadie confunda esa licencia tosca
de la frente el sombrero o la caricia

caro puede pagar quien se propase

y confunda la cosa
con su clase
tocar puede el amor puede la brisa
puede el niño tocar la maravilla
de su rostro en el rostro de su padre

pero no venga el caja
con su insolencia
a tumbarme la paja
de mi paciencia

porque mi mano es hierro
contra el abuso
y si mi mano cierro
mi mano uso

de amorosa manera
creció mi mano
para domar la fiera
crece lo humano

. . . . . *nueva página* . . . . . .

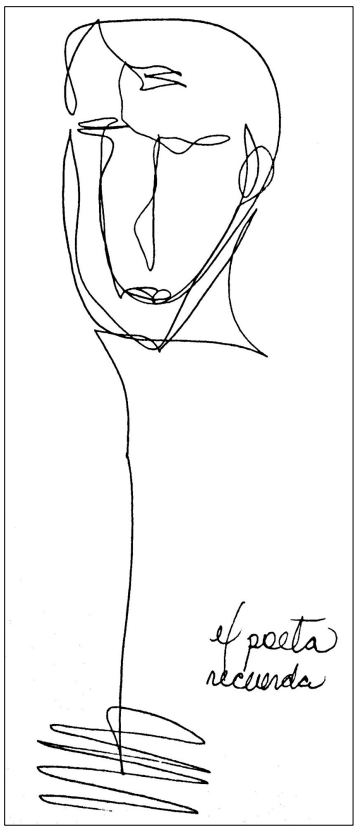

Ilustración 5: "el poeta recuerda"

. . . . . *nueva página* . . . . . .

con una varita
trazó sobre la tierra
un garabato de polvo
yo lo miraba desde lejos
con los ojos del niño que le leía los periódicos
él estaba debajo de la casa
de la vieja casa de madera donde nací y jugué
él dibujaba algo sin saber que yo lo miraba
había un suave resplandor de silencio
en su gesto secreto
en su concentración parecida
a la intensidad de las bestias
cuando ocupan a plenitud su soledad
en medio del campo iluminado
poco antes
lo había escuchado lamentarse
por su reciente absurda tarea de jurado
en el tribunal de distrito de Arecibo
lejos de las labores de la finca
obligado a observar y a decidir
en pleitos judiciales
él que nunca había pisado una corte
ni tenía interés en juzgar ni ser juzgado
porque yo vivo de mi trabajo
y el que aquí la hace aquí la paga
y qué será de nosotros de aquí a cien años
se reía a carcajadas
ni huesos para botones quedarán

me acerqué y alcanzó a verme
me llamó con extraña timidez
y apuntando hacia el suelo de tierra la varita
me preguntó con voz ya convertida en sueño
¿cómo se escribe la palabra *inocente*?

. . . . . *nueva página* . . . . . .

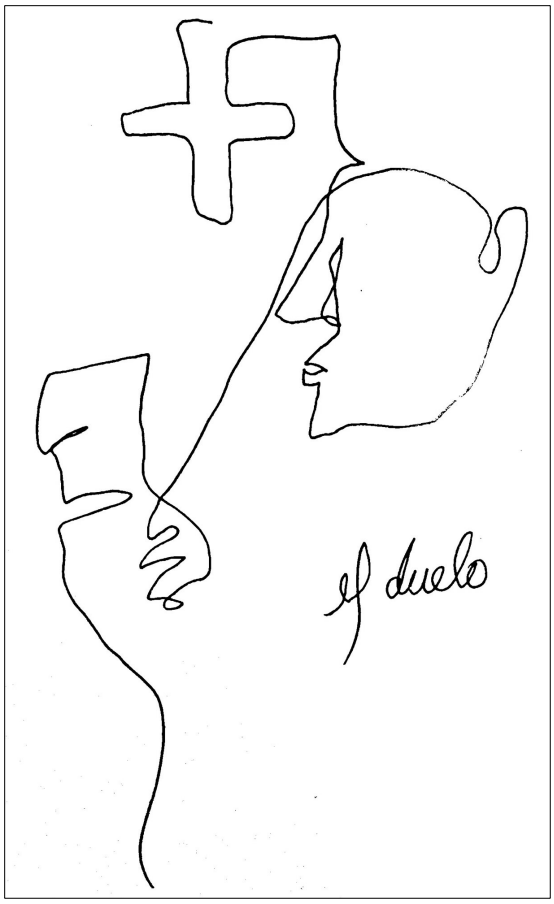

Ilustración 6: "el duelo"

. . . . . *nueva página* . . . . . .

exactamente viejo esa pregunta
tal como me la hiciste la recuerdo
tal como tu varita me la apunta

entre los dos relampagueó un acuerdo
una nueva manera de miramos
un lúcido sentido de lo cuerdo

tu gesto que sirvió para hermanarnos
creció empotrado en mi conciencia niña
hasta ser hueso y corazón de amarnos

para saltar así sobre la riña
de tu severa condición de padre
que no entiende el malogro de la viña

e insiste en sacar oro del desmadre

cuando ya el hijo abandonó el consejo
y anda con la tiniebla por comadre

entonces es la imagen de aquel viejo
rompiéndose la espalda en "El Baldío"
la más pura razón por la que dejo

estallarme por dentro el vocerío
de las dulces estrellas contempladas
de los montes amados de mi río

y vuelvo hacia el amor mis estrenadas
palabras de poeta mis anillos
de gimnasta invisible las arcadas

de esa música insomne los pasillos
del asombro y termino en el abrazo
al anca de tu fuerza entre los trillos

. . . . . *nueva página* . . . . . .

del agua que salpica nuestro paso
en otros vados y por otros soles
juntos por el dolor por ese lazo

rotundo apabullante y esas moles
crueles de la memoria pero sigo
trotando hacia perdidos arreboles

rescatando tu cuerpo en lo que digo
trazando sobre el polvo con mi vara
de mago un tierno garabato amigo

un enjambre de signos una cara
un jinete de piedra entre la espuma
mis propios ojos los que me trazara
otra mano en el rostro de la bruma

. . . . . *nueva página* . . . . . .

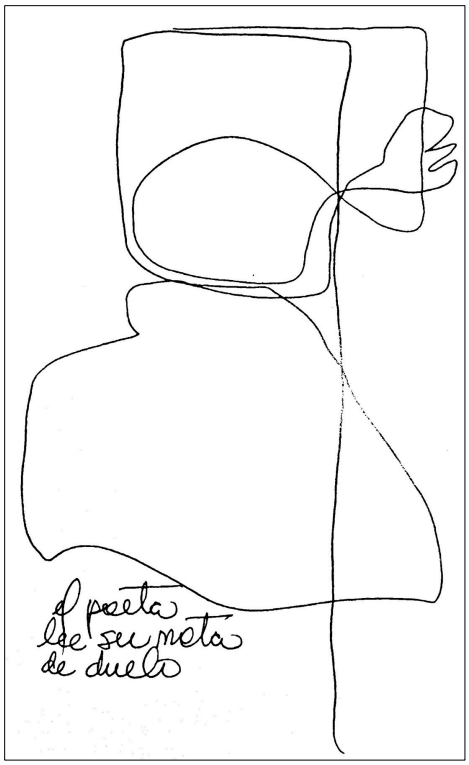

Ilustración 7: "el poeta lee su nota de duelo"

. . . . . *nueva página* . . . . . .

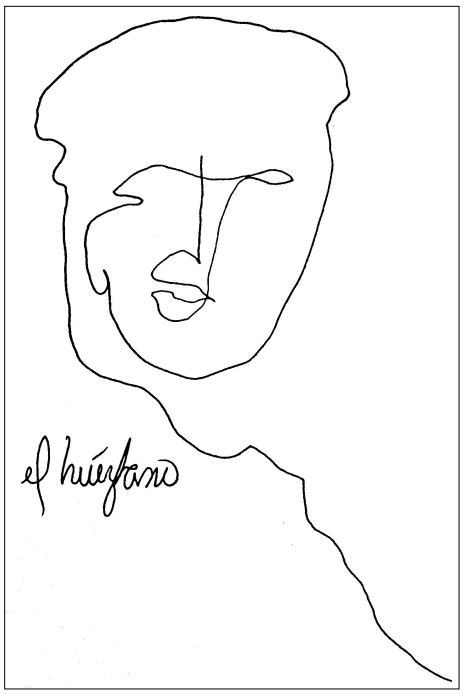

Ilustración 8: "el huérfano"

. . . . . *nueva página* . . . . . .

Emilio de las tardes palomeras
bendito eres
amigo de los árboles más solos
bendito eres
descalzo por un golpe de creciente
bendito eres
de frente con la estrella del arado
bendito eres
la frente en dimensión de torrenciales
bendito eres
preñando de racimos la pradera
bendito eres
a solas por las guindas del coraje
bendito eres
tu risa explaya chispas en la calma
bendito eres
de luna el arenal de tu dominio
bendito eres
de frutos el caudal de tu inocencia
bendito eres
la *nena* de tus bríos ya es tu viuda
bendito eres
y el amor sigue fresco en tu camisa
bendito eres
tus hijos te sorprenden en un tallo
bendito eres
tus nietos en un pétalo dormido
bendito eres
el río de tus cosas pasa y pasa
bendito eres
la quebrada es tu virgen incesante
bendito eres
nada te hace más vivo que tu ausencia
bendito eres
nada te hace más hombre que tu sombra
bendito eres

. . . . . *nueva página* . . . . . .

ni jíbaro más tierno a mano dura
bendito eres
ni planta más pulida por la gleba
bendito eres
las abejas dormían en tu rostro
bendito eres

las bestias se nutrían de tu mano
bendito eres
de pronto ya es octubre ya es noviembre
bendito eres
y las nubes cantando entre las guabas
bendito eres
te devuelven intacto a la arboleda
bendito eres
a los cafetos magos de tu infancia
bendito eres
donde aguardan los genios de la tierra
bendito eres
para entregarte granos de silencio
bendito eres
para volver a verte trabajando
bendito eres
padre que nos dejaste entre sollozos
padre de siempre
para que no desaparezcas
bendito eres
bendito eres

. . . . . *nueva página* . . . . . .

en el balcón de la casa vieja
respira el árbol de café de la India
su aliento embriaga las estrellas
y el rincón donde late el niño
hace frío a esta hora
en la quebrada
saltan y se reparten los fuegos fatuos
grazna imperturbable el múcaro
el río es una sombra rumorosa
atravesada por el ladrido de los perros
el niño llora sin poder evitarlo
es un llanto secreto apretado impuesto
parece venir de otra parte
de otro pecho más grande
de otro pecho

. . . . . *nueva página* . . . . . .

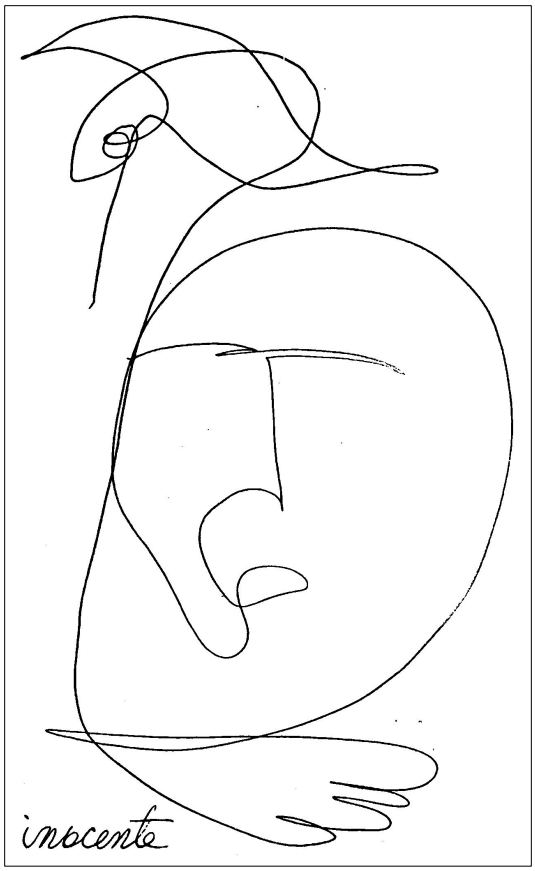

Ilustración 9: "inocente"

. . . . . *nueva página* . . . . . .

frente a una computadora
solloza un hombre
un aroma remoto
circula alrededor de su cabeza
parece un niño derrotado
un animal contrahecho
en la pantalla bullen los signos
a voluntad del hombre
parece que caza
parece que fija su alma en una presa
        que lo burla y lo atormenta
por la ventana llegan las campanas
de la tarde
pero nadie las escucha
el hombre siente frío
mientras sueña un sonido olvidado
el hervor creciente de un río
algo que lo hace erguirse en su silla

y abrir los ojos ante el fulgor de la pantalla

un niño en un balcón desconsolado
oye la risa de su padre y siente
el calor del quinqué en la sala
entra a la casa alegre y se acomoda
a la entrada humeante de la cocina

lejos un hombre triste
escribe sonriendo la palabra *inocente*

San Juan
25 de marzo de 1989

. . . . . *nueva página* . . . . . .

Impreso en Puerto Rico
ESMACO PRINTERS CORP.
Calle París 245 – Hato Rey, Puerto Rico

. . . . . *nueva página* . . . . . .

EDITORIAL EDIMAR