

# Imágenes nacionales e identitarias

## La construcción de la puertorriqueñidad en Luis Rafael Sánchez y Edgardo Rodríguez Julia. Vol. 2

Autor:

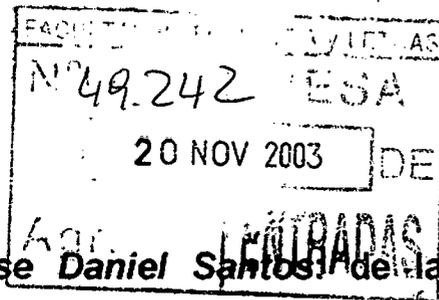
Tineo, Gabriela

Tutor:

2013

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título en Doctor en Filosofía y Letras

Posgrado



TESIS  
10-7-7  
U.2

### 3.5. La importancia de llamarse Daniel Santos de la isla al continente

*"¡Pues en igual continente, de iguales padres, y tras iguales dolores, y con iguales problemas- se ha de ir a iguales fines! ¡Acelera su fin particular el pueblo que se niega a obrar en concierto con los pueblos que le son afines en el logro del fin general!"*

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
**Dirección de Bibliotecas**

José Martí

Descender del trono a Daniel Santos para afirmar que él no es el protagonista exclusivo del texto de Sánchez puede resultar un juicio difícil de sostener si nos atenemos al hecho indiscutible de que la marca de trascendencia que fija el título en el nombre propio no es una señal meramente nominativa. No hay página donde la figura del "bolero número uno de ayer, de hoy y de siempre" (47) deje de ser actualizada. Ya sea porque la cifran los apodos con que fue rebautizado por su público, sus amigos, sus presentadores, por los títulos, versos o estrofas de los boleros que se imbrican sostenidamente a lo largo de la narración, por los atributos de su voz que se inscriben y destacan el poder subyugante de "la música fundida a su garganta" (39), por los testimonios de quienes lo conocieron, lo amaron, lo veneraron. La silueta del cantante puertorriqueño fulgura con tal intensidad que toda pretensión por atemperar su relieve se vislumbra como empresa de difícil ejecución.

Si decimos esto no es sólo porque el texto en su desarrollo se muestre reticente a favorecer el trazado de itinerarios que logren eludir la fuerza de eclipse con la que opera la imagen de "El Inquieto Anacobero"; lo decimos también porque de frente a la crítica que se ha ocupado de *La importancia*, pocos exámenes han optado o tal vez podido doblegar esa fuerza y trascender el campo de significación inmediato al que reenvía, cuyos lindes y dinámica interior se anticipan con acabado empeño descriptivo en la "Presentación". Allí, un sujeto que se confiesa autor, "escritor" (5) revela la metodología seguida en el proceso de compostura del relato y asigna a cada elemento o aspecto un lugar, un grado de veracidad, una función y hasta un repertorio de interpretaciones posibles, sugerido por la declaración de los temas convocados:

"Algunas geografías, la letra de las canciones, su nombre, otros nombres populares, integran la verdad racionada del texto a continuación. [...] Antes [...] parí los bares en cuyas velloneras él es una oferta clásica. Antes para que el olor documental despiste los usos de la fantasía escuché cuanto disco suyo estuvo a mi alcance. Antes, perseguí el rastro de su popularidad por varios recovecos y puntales de la América amarga, la América descalza, la América en español [...]. Después concerté diálogos de una afectación verosímil [...] Después asedié el ceremonial de vivir en varón. Después, a la manera apoteósica del fin de fiesta revisteril, construí cinco letras de boleros aún por melodiarse. Los tejidos del rumor, la persistencia del mito, las servidumbres de la fama son los temas sucesivos de las tres partes." (3-5).

La intencionalidad develadora de "El método del Discurso" -subtítulo de la parte preliminar<sup>178</sup>- recompone la biografía de *La importancia*, a través de aquel sujeto cuya mirada y voz se expanden en múltiples direcciones. Se remonta hacia el pasado y procura conferirle veracidad a lo narrado: cita fuentes recopiladas, lugares recorridos, otorga autenticidad testimonial a los relatos de quienes accedieron a hablar de "El Jefe" ante la grabadora o la página en blanco, declara el carácter investigativo y recolector de datos que antecede a la redacción del texto. Se desplaza hacia el trabajo efectuado con esos materiales, enumerando las invenciones -"mentí" (4); "falsifique" (5)- que autorizaron las licencias de la imaginación -"entrevisté los fantasmas de mi libre hechura" (4); "di libertad a las palomas del milagro" (5).<sup>179</sup> Se detiene en las convenciones literarias para recalcar y definir la naturaleza esquivada a clasificaciones rigurosas inherente a la composición:

"Los géneros literarios son calculadas sugerencias de lectura que el escritor propone, llaves para acceder a la habitación independiente que es un poema, un drama, un cuento, una novela. Más allá de los textos que demarca la preceptiva, más acá de los textos que se confían a la tradición, se asientan los subgéneros, los postgéneros, los géneros híbridos y fronterizos, los géneros mestizos [...] *La importancia de llamarse Daniel Santos* es una narración híbrida y fronteriza, mestiza, exenta de regulaciones genéricas." (5).

<sup>178</sup> Kozak Rovero lee el texto como una "menipea que revela a través de la ruptura genérica su emplazamiento al borde de la cultura oficial; de ahí que "la parodia del título de la obra cartesiana" implique la mostración de "un universo cultural en crisis que busca nuevas formas de explicación." Kozak Rovero, Gisela (1994). "Bolero, calle y sentimiento: textualizar la cultura cotidiana". *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias*, nº 4. 63

<sup>179</sup> "Las palomas del milagro" es la metáfora con que el compositor Pedro Flores nombra la inspiración en el bolero "Bajo un palmar".

Todas las hebras parecen quedar expuestas en las primeras páginas y tener su zona de cruce nodal en Daniel Santos, incluso aquellas que adelantan tematizaciones comprometidas con los códigos y experiencias que alimentan el tejido de la cultura popular urbana, puesto en escena, aquí, a través del bolero, signo que "suministra -como afirman Rowe y Schelling- tanto el contenido como la forma, el discurso y la emoción"<sup>180</sup>: "Una prosa danzadísima me impuse. Una prosa que bolericé con vaivenes. Los apremios de la carnalidad [...], la legalización de la cursilería, las absoluciones del melodrama, son algunos de los escaparates verbales que iluminó tal imposición." (5).

La voluntad por registrar los avatares del proceso de gestación, escritura y corrección, los temas, la organización, el desplazamiento genérico, el ritmo elegido para dotar de cadencia a la prosa, en síntesis, el universo íntimo, privado del oficio de escritor, no es, sin embargo, un gesto que distinga sólo la "Presentación". Resulta anticipatorio del carácter autorreferencial, matizado de acentos interpeladores y, por momentos, confesionales y autobiográficos, que habrá de dominar el repertorio de impostaciones en que se desgrana la voz del narrador, fomentando por el revés de la identidad textual huidiza, en permanente flujo y variación -entre la crónica, el periodismo, la crítica literaria, cultural, el ensayo, el relato-, la concertación de la diversidad genérica y el emplazamiento de la figura de un interlocutor.<sup>181</sup> Así pues, el itinerario que va de la orden y el deseo que clausuran

---

<sup>180</sup> Rowe, William-Schellig, Vivian (1993). Cit., 259.

<sup>181</sup> La diversidad genérica ha sido insistentemente destacada por la crítica. Para Feliú, *La importancia* es una mixtura de "crónica anticronística, biografía fabulada, narraciones inconclusas, ensayo, repertorio de canciones" (130); Maldonado Denis lo define como

el "Método del discurso" -"Como fabulación, nada más debe leerse. ¡Buen provecho!" (6)- al vocativo que marca el punto final del texto -"Lector, ahora diga usted" (212)- puede ser pensado como la puesta en ejercicio del contrato de lectura que se fija al comenzar y se mantendrá firme y actualizado hasta la última página.<sup>182</sup> Admite ser recorrido, en consecuencia, por caminos alternativos al que pretende imponerse como guía segura para avanzar sobre lo que se anticipa como "fabulación" (5) destinada, por sobre todo, a descifrar "el hechizo de la imagen de Daniel Santos" (75) o a explorar los sentimientos, experiencias y sueños que traducen sus boleros -propósitos que, no negamos, se cumplen cabalmente.

Desde el artificio del diálogo, *La importancia* se nos revela periplo trazado por un sujeto en quien se potencia la figuración autoral y cuyo propósito mayor consiste en reafirmar su identidad y la identidad del territorio por el que se desplaza. Apelando a un montaje que transforma al lector en compañero de ruta, en figura ante quien se explicitan y justifican los cambios de dirección, las paradas, las digresiones, a quien se confían y con quien se comparten las vivencias suscitadas

---

"texto autobiográfico y biografía fabulada" (15); Trejo apunta su mezcla de "biografía, periodismo, crónica e imaginación" (5); Rodríguez Márquez afirma: "es, entre muchas cosas un tratado de antropología cultural y aun de sociología del Caribe." (6). Feliú, Fernando (1996). "La vuelta al Caribe en 80 boleros. *La importancia de llamarse Daniel Santos*". Cupey. vol. II; Trejo, Ignacio (1989). "*La importancia de llamarse Daniel Santos*". Sábado. México; Rodríguez Márquez, Alexis (1989). "Esplendor y miseria de un bolerista". *El Nacional*. Caracas.

<sup>182</sup> En la "Despedida. Saqueos, discografías, muchísimas gracias", el afán desocultador llega a extremos que superan su inscripción a lo largo del texto. Aquí, a manera de bibliografía, se enumeran las obras que han sido convocadas desde el juego intertextual: todos los boleros de Daniel Santos, los de otros compositores, los tangos y guarachas. También, los amigos que aportaron datos o sugirieron temas para la "literaturización" (210); los nombres de los autores de las obras literarias "saqueadas" (211) y hasta la Beca y el subsidio que hicieron posible la redacción del texto así como los lugares en que se fueron armando las sucesivas versiones -Puerto Rico, República Dominicana, Brasil, Berlín. Finalmente, los agradecimientos, a "los patrocinadores y amigos" (212) que

por las alternativas del viaje, sobre el fondo del primer plano, en apariencia ganado por el bolerista, se dibujan los contornos de quien, entendemos, comparte con él el protagonismo de la novela: "la América amarga, la América descalza, la América en español." (76).

### 3.5.1. Travesía y trayecto

La superación de las fronteras isleñas que tiene en el cuento ambientado en Haití su primer punto de escape y en *La guaracha*, una instancia de proyección antillana, adquiere aquí el doble sentido de una travesía y de un trayecto a partir de los cuales se formaliza el impulso abrazador del territorio físico e histórico-cultural hispanoamericano.<sup>183</sup> Tanto una, por cifrarse sobre un movimiento que no se ajusta a cauces rectos ni unidireccionales sino que prefiere la inconstancia de la fuga para nutrirse de todo aquello que asoma desde los desvíos o las detenciones, como el otro por inscribir los puntos de referencia que señalizan el lugar de la partida y el lugar de la llegada -Puerto Rico-, delatan la condición nómada<sup>184</sup> de un sujeto que al desplazarse va dejando al descubierto la hoja de ruta claramente direccionalizada que guía sus pasos y con ellos las diversas formas adoptadas por la textualidad que se propone traducirlos en palabras. Una hoja de ruta donde la indisciplina genérica

---

hospedaron al autor durante su estancia en los distintos países y a la familia, por su "lealtad a toda prueba, fe y respaldo." (212).

<sup>183</sup> En lo sucesivo empleamos trayecto para destacar las instancias del punto de partida y de llegada y travesía toda vez que nos importen los desvíos, las fugas que comete el sujeto sobre la unidireccionalidad del trayecto.

o las contorsiones y cambios de registro y de tono en que se balancean la figura y la voz de quien sostiene la narración, no son más que variaciones tendientes a un mismo fin. Dicho de otro modo: si observadas desde sus rasgos particularizadores las zonas centrales encapsuladas entre la "Presentación" y la "Despedida" devienen unidades marcadas por la diferencia -en función del peso concedido a la crónica, el ensayo o el relato-, vistas a la luz del nomadismo que convierte el andar del sujeto en movimiento donde "cada punto es una etapa y sólo existe como tal"<sup>185</sup> pueden ser pensadas como instancias donde travesía y trayecto confluyen evidenciando el eje que las recorre y eslabona firmemente. Nos referimos a la operación llevada a cabo por un yo que pugna por inscribirse como parte indisoluble de un nosotros para legitimar su pertenencia y la pertenencia de su lugar de origen -"mi país puertorriqueño" (4)- al territorio mayor que lo contiene: el que se extiende "de Tierra del Fuego a Punta Gallinas, de Vieques a Pinar del Río, de Darién hasta Veracruz, del espinazo de los Andes a la Costa de los Mosquitos." (130).

Esta es la flexión que diferencia de manera notable nuestra novela de otros relatos o "novelas bolero" que han recurrido a ídolos consagrados de la canción romántica o al discurso amoroso entretejido por las letras de las composiciones.<sup>186</sup> Pues si por un lado se aproxima a ellos en su afán exploratorio

---

<sup>184</sup> Deleuze, Gilles-Guattari, Félix (1988). "Tratado de nomadología: la máquina de guerra" en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.

<sup>185</sup> Deleuze, Gilles-Guattari, Félix (1988). Cit., 348.

<sup>186</sup> Tomamos la fórmula "novelas bolero" del título del libro de Vicente Torres en el que analiza un variado repertorio de obras que convierten en materiales narrativos ritmos y figuras populares latinoamericanos (guaracha, rumba, tango, ranchera, mambo, salsa, corrido). Respecto de los textos a los que aludimos por ser piezas con las cuales se vincula *La importancia*, creemos de interés mencionar aquellos que recortan a Daniel Santos, a otros cantantes de bolero o que hacen del bolero el eje dinamizador del relato. De un lado podríamos agrupar "*El inquieto anacobero*" (1979), cuento de Salvador Garmendia, y *Vengo a decirle adiós a los muchachos* (1993), novela de Joseán Ramos;

tanto de la dimensión mítica del intérprete como de los sueños y modos de sentir del público que lo idolatra y que se encarnan en ese signo de la cultura popular latinoamericana nacido con la Modernidad, por otro, al conjugar los pulsos de dicha empresa con los que van pautando el proceso de construcción identitaria al que aludimos, se distancia y discurre en tematizaciones que exceden al bolerista o a las figuras delineadas por esa especie musical que "acaba por saturar el universo de la expresión melódica del amor en el continente".<sup>187</sup>

Las nociones de travesía y de trayecto a partir de las cuales nos proponemos leer *La importancia* no son, pues, aquellas que conciernen de manera exclusiva a la captación del viaje entendido como desplazamiento por el espacio geográfico<sup>188</sup>, más allá de que el sujeto cambie incesantemente de escenario o que el texto abunde en topónimos cuyos modos de inscripción contribuyan a asemejarlo, por momentos, con un relato de viaje.<sup>189</sup> De hecho, esos momentos son

---

de otro, *Parece que fue ayer* (1991) de Denzil Romero, *Alfredo Sadel, semblanzas de un ídolo* (1991) de Antonio González y *Músico de cortesanías* (1993) de Eusebio Ruvalcava, que rescatan el bolero como tema de disertación, a Alfredo Sadel y a Agustín Lara, respectivamente. Torres, Vicente (1998). Cit.

<sup>187</sup> Rafael Castillo Zapata en su *Fenomenología del bolero* toma el método de las "figuras gimnásticas" planteado por Barthes (*Fragmentos de un discurso amoroso*) para analizar las que proponen las letras de estas composiciones y sostener que a través de ellas se conjugan modos particulares de sentir y vivir el amor que son propios de América Latina y muy especialmente, del Caribe. En *La importancia* estos modos son motivos de asedio y reflexión harto recurrentes. Castillo Zapata, Rafael (1990). *Fenomenología del bolero*. Caracas: Monte Ávila. 35

<sup>188</sup> Tal vez el desplazamiento por el espacio pueda ser pensado en relación con el motivo del viaje, reflatado por la narrativa norteamericana en los años cincuenta y sesenta, cuya obra más representativa es *On the Road*, (1957) de Jack Kerouac.

<sup>189</sup> De manera especial "Las palomas del milagro", donde las apostillas que al modo de la picaresca española introducen los fragmentos en que está dividida, a diferencia de las otras dos partes no anticipa tematizaciones sino que fija el lugar de pertenencia del informante. Por ejemplo: *Testimonio de una mujer añosa en un refugio católico de mi viejo San Juan* (13), *Diálogos cubanísimos, prisioneros de un sueño que no tiene pie, menos cabeza y que recopilo a maquinilla portátil* (21), *Relato hecho a mi grabadora por un carajo muy serio de Caracas* (28), *Retazo de una interviú llevada a cabo en la Avenida Reforma del Distrito Federal de México*. (42).

contrabalanceados por otros donde la permanencia en un sitio propicia la traslación imaginaria hacia lugares distantes, hacia problemáticas ajenas al territorio inmediato o por tantos otros que, de manera intermitente, identifican las entradas y salidas del narrador y los vaivenes de la prosa con acciones y atributos connotadores de la movilidad inherente al viaje o a la figura del viajero. Así, el narrador finge silenciarse y desaparecer del espacio discursivo cuando cede la palabra a los testimoniales a quienes interroga sobre el bolerista o cuando se despide y promete un próximo encuentro, generando el efecto de una textualidad que no detiene su flujo ante su retiro: "Lector, ahora me callo y echo a un lado para que turnen las voces los testigos apasionados" (39), "Lector, [...] lo dejo en compañía de unos amigos [...] Nos encontraremos en la segunda parte. Hasta entonces." (54) También al anunciar la cercanía del cierre de "Las palomas del milagro", cuando sugiere los temas que, afirma, "van marcando mi llegada al final de la primera parte" (52) o al justificar el hilo conductor de sus reflexiones: "Lector, ¿entiende ahora porqué viajo en la guagua trotona que pasa por donde enjambra la modernidad y sigue, derechita, hacia otras paradas que fragmentan la totalidad? (83).

Texto y sujeto, podríamos afirmar, cumplen con los designios del viaje, haciendo del tránsito su marca de identificación por excelencia y del deslizamiento entre fronteras, la operación regulatoria tanto del orden compositivo como de la trama de reconocimiento individual y colectivo que se va tejiendo en el proceso de armado, desmontaje y resemantización de la imagen del bolerista secuenciado por el tríptico. Desde esta perspectiva, "Las palomas del milagro", "Vivir en varón" y "Cinco boleros aún por melodiarse" hacen ostensible los alcances explanatorios de la dinámica de doble movimiento que fecunda en sus interiores. Tensada entre la

cohesión que favorecen los momentos detenidos en Daniel Santos y el descentramiento generado por las instancias que se alejan de él para replegarse en el yo o expandirse por el continente, aquella dinámica avanza estimulando al compás del progresivo desdibujamiento de la silueta del cantante, la paulatina y cada vez más precisa configuración del viajero y de su geografía más próxima y entrañable.

### 3.5.2. Imágenes, voces, cartografía caribeña

Sánchez objetiva en el narrador su condición puertorriqueña, concentrando en ese gesto la suma de incumbencias que habrá de traer consigo la elección de la frontera como zona de emplazamiento del sujeto. La identificación del autor primario con el secundario<sup>190</sup> a través del nombre propio o el apodo compartido -"don Luis Rafael" (56), "Wico Sánchez" (63)- diluye la distancia entre la situación contextual y discursiva para dotar "Las palomas del milagro" de cualidades propias de una crónica fuertemente enlazada con lo autobiográfico. Prevaliente sobre este último registro, el cronístico despunta en el deseo manifiesto por desmadejar las voces que urden y acrecientan el rumor incesante sobre Daniel Santos ante "la mención solitaria de su nombre" (9): "Musitaciones escalofriadas, susurros alfilerados, murmullos de corazones aptos e ineptos." (12) La voluntad por recurrir a las fuentes orales donde anida "el hilo que teje su

---

<sup>190</sup> Bajtin, Mijail (1982). *Estética de la creación verbal*. Madrid: Siglo XXI.

leyenda" (26) es el motor que pone en marcha el desplazamiento por los rincones "barriobajero[s]" (37) que mojonan "la geografía cambiante de la nocturnidad" (38) latinoamericana. Puerto Rico, Panamá, Cuba, Venezuela, Perú, México y "la utopía perforada" (53), Nueva York, son los parajes donde se detiene el cronista para recopilar, emulando la "función de antropólogo"<sup>191</sup>, las anécdotas más diversas en torno a los efectos encantatorios despertados por el arte del "Tótem" (175) cuando subía a los escenarios como así también a los comportamientos de su vida privada que, por inmoderados, siempre al límite del exceso o en el desborde mismo, fortalecieron su fama de mujeriego ("En cada puerto lo esperaba un mujerío asilado de boleros", 25), bebedor ("en Venezuela se hubiera bebido el Orinoco si el Orinoco condujera líquidos embriagadores, 28) y delictivo ("algunas güevonadas las pagó con prisión", 76).

Sin embargo, no sólo son las huellas de amor incondicional y devoción eterna en las mujeres, de admiración por ser "hombre entre los hombres" (12) en los varones, de las seducciones abrazadoras de todo un continente que tiene "la ciudad capital en su garganta" (98), las que inscriben los testimonios. El "peregrinaje caribeño y continental"<sup>192</sup> que los concatena y promueve a través de la diversidad de los aspectos convocados, el amado gradual de la imagen del bolerista se revela, además, como circuito que recompone, en su curso, las piezas de otras imágenes. En virtud de la formulación dialógica que las enlaza, las voces testimoniantes y la del narrador-cronista cruzan sus direccionalidades. Unas, para alimentar la dimensión autobiográfica y contribuir al delineamiento de la imagen de

---

<sup>191</sup> Feliú, Fernando (1996). Cit., 127.

<sup>192</sup> Kozak Rovero Gisela (1994). Cit., 67.

autor; otra, para reforzar esa misma imagen, invistiéndose de autoridad y remarcando su control sobre las voces de los otros, y ambas, escudadas en la experiencia, para trazar un "croquis" cuyo diseño abierto y segmentado tiende un puente entre el Caribe y la tierra firme.<sup>193</sup>

La crítica ha señalado el empeño cartográfico de *La importancia*. De manera privilegiada ha reparado en la función que desempeñan el bolero y Daniel Santos en el entramado textual como elementos unificadores de la geografía caribeña o de un mapa sin fronteras que recobra la vastedad del continente.<sup>194</sup> Pensado desde su facultad promotora más que de un mapa de un croquis, cuya fuente de origen es la captación subjetiva del espacio por parte de quien lo vive, lo transita y lo representa, aquel empeño se afirma en el entrecruzamiento de voces aludido y reenvía al tópico de la doble identidad del drama de Oscar Wilde, intertexto del título de la novela.<sup>195</sup> Claras implicaciones sobre la figuración autoral se suscitan desde esta clave de lectura; todas ellas conducentes a validar la importancia de ser portador del otro nombre propio que designa al sujeto recurrente

---

<sup>193</sup> Empleamos el término "croquis" diferenciándolo de mapa, según la definición ofrecida por Silva: "Gráficamente un mapa puede dibujarse por línea continua que señala el simulacro visual del objeto que se pretende representar [...] El croquis al contrario, lo concibo 'punteado' ya que su destino es representar tan sólo límites evocativos o metafóricos, aquellos de un territorio que no admite puntos precisos de corte por su expresión de sentimientos colectivos o de profunda subjetividad social." Silva, Armando (1992). *Imaginarios urbanos. Bogotá y Sao Paulo: Cultura y comunicación urbana en América Latina*. Santa Fe de Bogotá: Tercer Mundo Editores. 60

<sup>194</sup> Para Feliú, esta funcionalidad "obedece a la necesidad de romper con formas establecidas de representar la complejidad socio cultural latinoamericana" (133); para Kozak, las canciones de Santos contruyen el mapa "que la praxis política no ha logrado." (65). Feliú, Fernando (1996). Cit., Kizak Rovero, Gisela (1994). Cit.

<sup>195</sup> Una de las "llaves de acceso" (5) -como dice la "Presentación"- menos usada para descifrar el texto es la intertextualidad con la obra de Wilde. Aparicio se detiene en este aspecto aunque para proponer una "relectura del varón latinoamericano -representado por Santos- como texto definido por una tensión entre las dos identidades sexuales dentro del hombre, lo masculino y lo femenino." (86). Aparicio, Frances (1993). Cit.

en presentarse como quien "arma esta fabulación, el seguro servidor de ustedes Luis Rafael Sánchez." (139).

Así pues, durante el proceso de montaje y legitimación de Santos como hebra unitiva de la trama y signo ensamblador de la geografía de América Latina, la imagen del escritor se recorta soberana, en simultaneidad y consonancia. Diseminada en virtud del fragmentarismo que imponen las declaraciones de los entrevistados y el registro intermitente de indicios que remiten al sujeto empírico Luis Rafael Sánchez, esa imagen se esfuma o precisa en el límite del texto<sup>196</sup>, se aproxima o distancia de la especie autobiográfica, "va y viene de la ficción a la cultura, entre sus márgenes"<sup>197</sup>. Se perfila como figura de frontera, ejecutora y protagonista de un proyecto estético de pretensiones totalizantes, abarcadoras, de un programa que, podríamos afirmar, amarrado a la cartografía diseñada por el texto propende a la emulación del sentido diluyente de las distancias e integrador de las diferencias que cobraron el bolero y el bolerista en el ámbito de la cultura popular latinoamericana.

Ese sujeto de frontera es definido -a partir del nombre propio- tanto por aquellas voces testimoniantes que lo contornean de los márgenes hacia adentro, adjudicándole el rol de oyente y transcriptor como por aquellas otras que lo disparan márgenes hacia afuera y estimulan la identificación del narrador-cronista con el escritor puertorriqueño. Así por ejemplo, mientras el dominicano Persio Almonte demanda "Oiga don Luis Rafael cuando mecanografie la comparecencia mía escriba mérito donde yo pronuncia güevo" (56) o la panameña rememorante

---

<sup>196</sup> Véase Foucault, Michel (1969). "¿Qué es un autor?". *Colección Textos Mínimos*. Universidad Autónoma de Tlaxcala.

interpela "Ríase Camará [...] Ya le mando a buscar más papel. ¿Lápiz no va a necesitar? Interrúmpame si me adelanto a su mano" (19), Guango Orta, el boricua radicado en Nueva York, celebra: "A propósito de tu fama, Wico Sánchez [...]. Aunque se tertulie que te sobran ocurrencias pero que te faltan ideas [...]. Aunque se maligne que el éxito inmerecido de *La guaracha del Macho Camacho* te ha dejado manco y mudo [...]. El único escritor regio, apocalíptico y triunfoso de la literatura antillana eres tú." (62-63).

El relegamiento de la voz del narrador-cronista en beneficio de un montaje que incentiva la plurivocidad, a través de la profusión de personajes y de los acentos y variaciones dialectales que matizan sus voces -resonantes en "la lengua española hecha lengua americana" (111)-, no implica, sin embargo, la borradura de la autoridad de quien se autorrepresenta su supremo hacedor:<sup>198</sup>

"...yo los invento a todos. Como un dios que en páginas amarillas y rayadas, partea sus humanidades. Yo corrijo su predicación -dios que con lápiz de carbón número dos, niega la visa a una coma, un vocablo inoperante, la preposición que agobia. Yo escucho sus talentos confanzudos -dios que lee en voz alta, el escarceo de sus existencias y los doblega. Yo usufructo la tartamudez y la ríada de palabras que crecen [...] -dios que oprime la tecla de impresión". (13).

---

<sup>197</sup> Ortega, Julio (1991). Cit., 11.

<sup>198</sup> Han jerarquizado el trabajo sobre los registros lingüísticos, entre otros, Rodríguez Márquez, Alexis (1989). Cit., Feliú, Fernando (1996)., Cit. y Ortega, Julio (1991). Cit.

Esta flexión que vuelve sobre el trabajo del escritor y desoculta dobleces - en la superficie, creando el simulacro del otorgamiento de la palabra a los otros ("Lector, me callo", 39), por el bies, contrarrestándole veracidad y delatando su carácter de artificio ("Lector, le aviso: a Persio Almonte lo colmo de indignaciones", 53; "el había falsamente lumpenal ", 54)-, es la que nos permite recomponer el croquis que, a trazos segmentados, va delineando la travesía del texto y del sujeto.

En "Las palomas del milagro" el Caribe demarca el territorio de la travesía. Opera como centro hacia el que convergen todas las voces. Jerarquizado por ser el lugar de procedencia del "Patriarca Daniel Santos" (105) -"su Caribe natal" (31)- y del narrador -"el puertorriqueño aquí presente", 49- el espacio antillano se configura mediante coordenadas que concitan sus ligamentos topográficos, históricos y culturales. El propósito por describirlo desde esta perspectiva que busca sortear el fragmentarismo del archipiélago en pos de su representación como totalidad, se inscribe en aquella genealogía del discurso intelectual caribeño que hace de la conjunción entre los cataclismos biográficos y geológicos del área, una de las fuentes proveedoras de imágenes y de esquemas de interpretación más visitadas.<sup>199</sup>

Sánchez establece una clara línea de continuidad con aquel discurso obliterante de los parámetros que durante décadas rigieron los modos consagrados para leer el Caribe: la pluralidad, la diferencia y la dispersión. No sólo mediatiza en la figura y el decir de Daniel Santos su gesto recuperador de la mezcla, en la tríada étnica que alimenta la identidad antillana: "Con antillanía él respondió que tanto hombre portaba todas las sangres. Del taíno Agueybana El Bravo. De la mocita

Tembadumba De Las Quimbambas. De algún españolete el decir metafórico.” (30). También plasma a través de ellos su visión descompresora de límites, que evade las filiaciones de sangre para rescatar procesos históricos compartidos: “Habla del Caribe azotado por ciclones sin ventarrón ni agua -San Fulgencio, San Rafael Leonidas, San François, San Marcos, San Anastasio.” (28). La cuenca caribeña se ramifica más allá del archipiélago, subsume franjas de tierras continentales. Cuba, República Dominicana y Haití son hermanadas con Venezuela y Nicaragua mediante la metáfora que deposita en los fenómenos atmosféricos desatados por la naturaleza volcánica del área, la violencia de las dictaduras que sacuden y aproximan las historias nacionales.

Impresas como sellos de identificación cultural, la música y la migración se suman a este proceso reconfigurador del espacio. La comunidad de experiencia animada por las manifestaciones de la cultura popular retoma el valor convocante de los ritmos afrocaribeños aunque para imprimirle un poder trasvasador de los lindes insulares que habían radicalizado “Aleluya negra” y *La guaracha*. Las formas que adopta la vivencia de esa “forma musical menor por el carácter en apariencia cursi de su contenido”<sup>200</sup> -el bolero-, se convierten en signos particularizadores de los pueblos. No obstante, bajo los matices que definen -“El venezolano es bonchero. El cubano en anacobero. El puertorriqueño es parrandero” (42)- las canciones de Santos, por ser “consuelo para ladrarle al dolor” (59), crean lazos de afinidad, vínculos donde se reaviva el sentido aglutinante y celebratorio de la

---

<sup>199</sup> Tratado en el Capítulo I, apartado 1.2.2.

<sup>200</sup> Santaella, Juan Carlos (1990). “El bolero novela” en Britto García, Luis. “El culto literario”, *Papel Literario, El Nacional*, Caracas, 28 de enero, 6.

música: "Gente la venezolana, la cubana y la puertorriqueña que no perdona ni un bautizo de muñecas. Gente de alegrarse en colectivo" (42).

El rumbo curvilíneo y dilatorio que orienta la travesía alcanza en la migración su punto más radical y perturbador de la cartografía caribeña. Los modos de procesar el sentido de pertenencia a una comunidad cuando el desplazamiento ha dejado atrás el país de origen, se encarnan en el puertorriqueño residente en Nueva York. La forma pronominal que modula su testimonio lo convierte en mediador de un nosotros para quien el viaje y el arribo con las manos vacías -"Llegamos con nuestras pústulas, nuestros olores bastos, nuestros modales desconcertantes, nuestro idioma español de mendigar y de servir" (62)- promete la reversión de esa vacuidad y el cumplimiento de un sueño: "los que emigramos a la América opulenta a buscar el aire propio y la comida." (62). Convertido en portavoz de quienes se ven forzados a habitar lejos del lugar que, inalterable en el afecto, mantiene intacto el sentido del desarraigo y la nostalgia, el puertorriqueño actualiza el valor de referente cultural que cobra Daniel Santos en el nuevo territorio -"Admirarlo es una seña de identidad para los derrotados" (60)- y la utopía del regreso que alimentaban sus canciones -"Fomentó la esperanza de que un día volveríamos al lar que nos negaron." (62).

A través del relato de la marginalidad que signa la dificultosa cuando no la negada inserción comunitaria del emigrado, Guango Orta acerca la isla a la tierra firme recalando en los efectos contrarrestantes de la dispersión y la ausencia que promueve la figura del cantante en la comunidades neorriqueñas.<sup>201</sup>

---

<sup>201</sup> En los años treinta, debemos recordar, los temas "Bajo el palmar" y "Lamento borincano" interpretados por Santos fomentaron el sentimiento nacionalista en las

"El tipo nos fortalecía después de otra semana de prejuicio por el ancho de nuestras narices, por el prieto de nuestros pellejos, por la protuberancia de nuestras hembras, por la maraña agreste de nuestro cabello, por la anemia perniciosa de nuestro vocabulario inglés". (62).

La experiencia diseminada de la migración pone en escena la diáspora, cuyo proceso, como lo refería Bhabha, hace ostensible su capacidad reconfiguradora de nuevos espacios de identificación colectiva. Sin embargo, no se cancela aquí en la postulación de la identidad puertorriqueña que se amasa en el contexto neoyorkino. Guango Orta dilata la caribeñidad del boquerista -"cantaba en emoción latina" (50)-, inflexiona su voz amplificando los alcances del nosotros para hacerlo más inclusivo y alterar en ese movimiento tanto la concepción del Caribe

---

comunidades de la migración. En el testimonio de Guango Orta, Sánchez emplaza el fenómeno de la construcción de nuevas identidades provocado por los desplazamientos migratorios a los Estados Unidos, sobre todo en las tres últimas décadas. Pone el acento en ciertos motivos recurrentes en la narrativa de la migración: el desarraigo, la discriminación y la necesidad de crear lazos de solidaridad que atemperen el sentido de la pérdida del origen. En "La guagua aérea" Sánchez reformula este modo de representar la migración. Explora otros mecanismos de configuración identitaria que no dependen del apego o del desapego físico del espacio territorial. El flujo entre la isla y Nueva York, el tránsito permanente, termina por borrar la polarización entre el lugar de la partida y el lugar de la llegada, delineando la imagen de Puerto Rico como "nación flotante entre dos puertos de contrabandear esperanzas" (22): "Puertorriqueños que, de tanto ir y venir, informalizan el viaje en la guagua aérea [...] Que lo que importa es llegar, pronto, a Nueva York. Que lo que importa es regresar, pronto, a Puerto Rico. Que lo que importa es volver, pronto, a Nueva York. Que lo que importa es regresar, pronto, a Puerto Rico" (20). "La guagua aérea" en *La guagua aérea* (1994a). Cit. Para la cultura de la migración caribeña en los Estados Unidos, véase Flores, Juan (1997). Cit.; Kaplan, Karen (1996). *Questions of Travel. Postmodern Discourses of Displacement*. Durham and London: Duke University of California Press; Martínez-San Miguel, Yolanda (1998). "Cartografías pancaribeñas: representaciones culturales de los enclaves caribeños en Puerto Rico y Estados Unidos". *Revista de Estudios Hispánicos*, año XXV, nº 1-2 y Pérez Firmat, Gustavo (1994). *Life on the Hyphen: The Cuban-American Way*. Austin-Texas: University of Texas Press.

como zona geocultural ceñida al archipiélago como la de América Latina sustentada por las fronteras geopolíticas. Las coordenadas de una "territorialidad simbólica", "cultural"<sup>202</sup> se levantan en Manhattan y es la música de Santos la encargada de poner en suspenso las diferencias, de neutralizar las rivalidades que genera la convivencia y de favorecer alianzas que operan, reacios, en el marco de la dinámica hostil en que se forja la identidad latina en los Estados Unidos: "Fervor contagioso porque era una sola la fatiga de los nicas y de los cubiches y de los dominicanos y de los colombianos y de los chicanos y de los hondureños y de los que decimos Ay bendito..." (62).

### 3.5.3. Atravesando fronteras

La línea que separa "la América opulenta" (62) de la "América plebeya" (64) es el punto de inflexión que reorienta la travesía del sujeto en "Vivir en varón" hacia la geografía que se encuadra "de Tierra del Fuego a Punta Gallinas, de Vieques a Pinar del Río, de Darién hasta Veracruz, del espinazo de los Andes a la Costa de los Mosquitos" (130). El abandono del registro de la crónica y la asunción plena del tono reflexivo revierten en un discurso permeado de modulaciones ensayísticas que, a diferencia del que distingue la primera parte, monopoliza en el yo y en su saber la posibilidad de viajar imaginariamente y explorar en el periplo, el espesor de esa amplia porción del continente.

---

<sup>202</sup> Silva, Armando (1992). Cit., 128.

Desgranada en segmentos como "Las palomas del milagro", "Vivir en varón" sustituye los indicadores geográficos que en el encabezado de aquéllos permitían seguir el desplazamiento del narrador-cronista, por el enunciado de los temas sobre los que versará cada sección. El viaje asume entonces el sentido de un itinerario especulativo propuesto por un yo -insistente en presentarse como "el seguro servidor de Uds. Luis Rafael Sánchez" (93)- cuya voz se pronuncia si no desde una topografía precisa -aunque evocada-, sí desde el lugar privilegiado que le concede el saber.

La modernidad latinoamericana nacida sobre los años veinte y treinta resulta el punto de partida de ese itinerario. Cobra peso y envergadura por constituirse en centro disparador de las temáticas y cuestiones que orientan la reflexión y eje al que vuelve sistemáticamente el sujeto, actualizando en ese flujo incesante la figura del lector.<sup>203</sup> La constancia de la interrogación como actitud formalizadora del montaje dialogal no sólo intenta persuadirlo sobre la legitimidad de la que se reviste al bolerista para convertirlo en brújula que impone el rumbo reflexivo -"salgo a costear con Daniel Santos como rosa de los vientos, con Daniel Santos como aguja de marear" (117). Persigue además, como dijimos al comenzar, asignarle el rol de compañero de ruta -"¿Sigue, lector, mi cuadrar cuentas? ¿Sigue, Lector, mi redondear opiniones?" (89)- cuya inscripción estimula el carácter de un texto en proceso, que busca asegurar y construir, a través de la imagen receptiva

---

<sup>203</sup> Hacemos referencia al lector o destinatario interno del texto, es decir, al que se implanta en su estructura como construcción.

delineada por la letra, la atención, el acompañamiento y la figura de un lector amplio, latinoamericano.<sup>204</sup>

Personificada con el propósito de fechar su nacimiento -"es una señora histórica que está en el umbral de los quinientos años" (78)- la modernidad se dilata, se desliza sobre la línea que la fija en el tiempo y acoge las más diversas formas de representación artística, sobrepasando ampliamente la bisagra que abre paso al siglo XX.<sup>205</sup> La toma de distancia respecto de los lugares donde se "enjambra" (85) -"En el principio se ensamblaron los descubridores de mundos, los científicos que desequilibraron el poder, los ingeniosos hidalgos y otros ilustres sementales y decretaron *Hágase la modernidad*" (92)- adelgaza la perspectiva del sujeto. Recala en el universo de "Mitos, mitificaciones y mitologías que alhajaron la noche latinoamericana de los años treinta" (118), revela "la modernidad sin épocas de Daniel Santos" y el repertorio de simbolizaciones que patrocinaba su "arte", cuyo

---

<sup>204</sup> Importa señalar que si bien desde este vínculo Sánchez encuadra el bolero como forma de expresión popular que se consolida -junto con otras- al ritmo del crecimiento de las ciudades y de los fenómenos de la reproducción técnica del arte, en el devenir reflexivo se detiene, en especial, en su calidad de "trama simbólica labrada colectivamente" (Castillo Zapata, 1990, 34). Enfatiza su genuino poder de representación del modo de vivir y entender el amor en América Latina, su capacidad transmisora de la sensibilidad nueva desatada en las sociedades industriales, el papel de medium sagrado que desempeñó el intérprete y, sobre todo, su valor de signo identificador del Caribe. Un signo que continúa reelaborando más de un siglo después -el primer bolero, "*Tristezas*", tiene fecha de nacimiento en 1885, en Cuba- y más allá de la incorporación de elementos de diversas procedencias (el melodrama decimonónico, la poesía romántica y modernista), las matrices que se acoplaron en su origen: la herencia africana -perceptible en la conjunción rítmica e instrumental- y la tradición verbal, melódica y simbólica de la *cortezía* medieval legada por el tronco hispánico. Véanse Leal, Néstor (1993). *Bolero. La canción romántica del Caribe* (1930-1960). Caracas: Editorial Grijalbo y Gelpí, Juan (1999). "El bolero en la ciudad de México. Poesía popular urbana y procesos de modernización". *Nómada*, nº 4.

<sup>205</sup> Citamos: "...la modernidad alberg[a] las andanzas de Lázaro de Tormes y la cháchara incadesciente de Vladimir y Estragón, las profecías sicodélicas que emprende El Bosco y las insatisfacciones de Emma Bovary, la cucaracha de Kafka y la homoerosión de Cavafis, el nunca acabar de los bobos velazquinos y los dramas de Luigi Pirandello, las

arraigo en el imaginario colectivo prosperó hasta consagrarlo, definitivamente, como "mito cimarrón." (134).

El desmontaje de la dimensión mítica se enhebra en virtud de la indagación sucesiva de la "procedencia barriobajera" (82) que alimentó su osadía - "nacido en la periferia de un país que es periférico" (84)-, la marginalidad que particulariza la geografía humana en que se desglosa su público -los habitantes de las barriadas que "dan la vida buscando un poquito de felicidad por el Carajo viejo o por los fondos del caldero urbano" (87) y los "marginados sentimentales [...] los burgueses, los oligarcas, los ricachones" (93)-, su bohemia "irreverente, transgresora, atrevida a todo" (91), y su machismo, ese vivir en varón que "sirve de modelo persuasivo, radical, a los machos con ínfulas de machazos disolutos" (105).

Todos y cada uno de estos ejes no serían más que los soportes del examen que cumple con el fin de deconstruir el mito de Daniel Santos si no fuera porque en el desarrollo de la argumentación que los vuelve indicadores eficaces para "inventariar qué fue lo que lo hizo sueño público" (74) no se transformarían, además, en zonas de pasaje por las cuales se desliza el sujeto y emprende la travesía territorializadora de "la América en español que [lo] idolatra" (102). La indagación de esos ejes que el discurso eslabona solidariamente se hunde en la profundidad del espacio donde arraiga el mito, balizando sus dominios a partir de la exhumación de ciertas constantes.

Así, la polarización ideológica traza una "América que se desmembra" (130) entre la "Izquierda" y la "Derecha", modulada en tono grave y enjuiciatorio:

---

chaplínadas de Chaplin, el clic primerizo del señor Daguerre, el planeta aparte que es Picasso." (78).

“...la Gran Derecha. La Derecha Perfecta. La Derecha que reduce a puré cremoso los cojones de la disidencia. La Derecha que sataniza a quien discrepa [...] la Gran Izquierda. La Izquierda perfecta. La Izquierda que reduce a puré cremoso los cojones de la disidencia. La Izquierda que sataniza a quien discrepa.” (88-89).

El cambio del sustantivo indicador del signo ideológico pone en un plano de igualdad -formal, semántica y valorativa- los extremos, graficando dos territorios cuyo deslinde irreversible obstruye la emergencia de una zona equidistante: la “América miope que se remienda el destino en una achacosa máquina de yankizar. La América cegata que se remienda el destino en una achacosa máquina de sovietizar.” (130). Del mismo modo, la desigualdad económica que bifurca el cuerpo social del continente encuentra sus canales expresivos en el paralelismo sintáctico y la repetición aunque, esta vez, introduciendo variaciones tendientes a marcar las diferencias “que dibujan un tatuaje imborrable en los de abajo y los de arriba” (80) y la tensión que, a través de la violencia del lenguaje, delata el énfasis del sujeto por traducir el enfrentamiento entre “La Crema, integrada y poderosa” y “el Mierda, marginal y periférico” (118):

“Banda aparte los que trabajan por sus manos. Banda aparte los ricos. Bando aparte los que trabajan de sol a sol, carretean el cieno, comen la sémola y la aropa, el arroz y el casabe, el pan a secas, entregan los

vástagos a las huestes de la peonía o la sucursal del infierno que es la mina. Banda aparte los que se enguantan con ante, cabritilla y otras suavidades dignas, un rayo de sol los somete a la agonía, ingieren los manjares que el paladar volatiliza, entregan los vástagos a los cuidados azules de los chambelanes." (119-120).

Desde la profundidad de esos desencuentros que agrietan y vuelven frágil el tejido político y social latinoamericano asoma otro pliegue del territorio: el que "saquean los militarotes rapaces" (130), modelando esa "América esterilizada por los golpes de estado" (130):

"(De impoluto albo uniformado el General Anastasio Somoza desayuna huevos fritos con hostia. Blindado hasta el roto del culo por las condecoraciones el General Fulgencio Batista cae de hinojos a las plantas de la *Inmaculada Concepción*. Fermentado en exvotos del *Corazón de Jesús* el Generalísimo Alfredo Stroessner recibe una delegación impúber de *Hijas de María*. Napoleonizada la negrescencia por los penachos del casco el Generalísimo Rafael Leonidas Trujillo Molina imparte bendiciones vaticanas. En la rechoncha compañía del General Marcos Pérez Jiménez procesiona las calles de Caracas el Cristo Clavado En *La Cruz*. Después de apuñalar su propia sombra el General Augusto Pinochet oficia otra *Última Cena*. Fingiéndose comedido y pío el General Jorge Videla renuncia al bife de chorizo los días de guardar)." (110).

El recurso al paréntesis intensificador de subjetividad y en su interior, la amplificación como figura que desguaza la totalidad para crear y hacer más efectiva

su presencia<sup>206</sup>, es el formato elegido por el sujeto para representar la América erosionada por los regímenes dictatoriales. En contraste con la disposición sintáctica que los separa, los fragmentos constitutivos de esa totalidad -Nicaragua, Cuba, Paraguay, República Dominicana, Venezuela, Chile y nuestro país- son enlazados por la flexión irónica que desenmascara la complicidad entre la Iglesia y las dictaduras, desgranando el elenco de generales que *"se apodera del reino de este mundo y compra el eterno a la Apostólica Y Romana."* (109-110).

No todos los pliegues de América, sin embargo, estallan en fragmentación. Los sincretismos religiosos de variado calibre -aunque de manera prevalente los que se nutren de la savia caribeña- así como las formas disímiles a las que se aferra la credulidad popular, "conectan medio continente latinoamericano" (80). Contrapuesta a la segmentación y a la distancia regulada por las yuxtaposiciones sintácticas en los pasajes traductores de los desgarros, la enumeración acopla, suma, concierta los "magicismos" (80) que alimentan la pluralidad del sistema de creencias al que se aferra el "continente desengañado con las religiones enquistadas en la defensa de los que trabajan menos y comen más" (80): "...el fufú, el vudú, la santería, la invocación a los espíritus de luz, el exorcismo a los espíritus atrasados, las ánimas mensajeras, el despojo de las malas influencias con escobas de poleo, la portación de la piedra de azabache, y otras sediciones esotéricas..." (80).

Si en esos "magicismos" el sujeto postula la sobrevivencia de canales que hermanan zonas distantes del continente, en la música sanciona el parentesco que lo abraza en su integridad. Encapsulado por la repetición de cláusulas que,

---

<sup>206</sup> Perelman, Chaim (1997). Cit.

únicas en este sentido, anteponen el atributo al nombre propio, el repertorio rítmico e instrumental escande el flujo comunicante abierto por "[l]a herencia sonora del sonero Orfeo" (102), en configuraciones de marcado énfasis estetizante:

"Órfica hasta la temeridad es la América amarga, la América descalza, la América en español que idolatra a Daniel Santos [...] El canto y el repique, las palmas azuzadoras, el caramillo y la quena centuplican los paisajes de Tierra del Fuego a Punta Gallinas, de Vieques a Pinar del Río, de Darién hasta Veracruz, de la Costa de los Mosquitos hasta el espinazo de los Andes. Los palillos y el güiro, las maracas y el bongó, los salterios que se mundonovaron, los centuplican. No hay ladera, páramo, riachuelo sin canción en la América amarga. No hay flor que no se loe ni dolor que no se duela en una estrofa ni sed que no se melodíe en la América descalza. No hay instrumento que no se especialice en la América en español. La milonga y la vidalita las profesan la bordona y el bordón. Bullen en las marimbas, el corrido, el jarabe, el huapango [...] En un cuatro bien acordado sube y baja la belleza del vals, los contentos del seis chorreado. La cumbia se deja hacer en acordeón. Los cueros son los amos de la rumba. El merengue se amerenga en sinfonías de mano y boca. Órfica hasta la temeridad es la América amarga, la América descalza, la América en español que idolatra a Daniel Santos." (102-103).

En el devenir de ese escandido puesto en pausa por la instancia equidistante que detiene la marcha de la acumulación y reafirma mediante partículas negativas el lazo unificador que tiende la música, el Caribe encumbra su soberanía. Los piélagos antillanos ganan protagonismo sobre las otras regiones

evocadas, flexión que no sólo enfatiza la prodigalidad rítmica del "área del son"<sup>207</sup> y el poder genuinamente disipador de las fronteras que ejerce la música sobre "los pueblos que habitan en las tierras del Mar Caribe."<sup>208</sup> Enhebra esas tierras (güiro, maracas, bongó, marimbas, cuatro, seis, cueros, rumba, merengue, cumbia), apelando a una retórica más interesada en seducir que en convencer.<sup>209</sup> Las funde en una entidad -"la nación febril que es el Caribe" (104)-, legitimando su pertenencia al espacio continental: "De la América órfica hasta la temeridad el Caribe es, sin dudas, la nación capital." (103)

La materialización en imágenes de ese "espacio diferencial"<sup>210</sup> vuelve a poner en escena la voluntad por afianzar la mirada de conjunto sobre el área, la perspectiva que aboga por superar el fragmentarismo y la heterogeneidad:

"Entre el folletín a veces heroico, a veces patético, que es la historia del Caribe, entre el acartonamiento de sus próceres que no son tan próceres, entre los rípios de su oratoria filibustera, entre el llanto gritado y la risería que desgonza, suena la bandera caribeña del bolero y la guaracha." (103).

Desde el posicionamiento crítico sobre la historia del Caribe identificada con el folletín y, por tanto, discontinua y rebajada en envergadura por oposición a la

---

<sup>207</sup> Acosta, Leonardo (1982). *Música y descolonización*. México: Presencia Latinaamericana S.A. 208.

<sup>208</sup> Carpentier, Alejo (1984b). Cit. 217.

<sup>209</sup> Perelman, Chaim (1997). Cit.

<sup>210</sup> Usamos la noción de "espacio diferencial" siguiendo a Silva para precisar el constructo que emerge de las marcas territoriales que "usa" o "inventa" el sujeto para nombrarlo o inscribirlo. Silva, Armando (1992). Cit., 55.

historia "grande", esa "que en himnos nacionales recicla los hechos como hazañas" (134), el sujeto funde el bolero y la guaracha para instituirlos como emblemas de la nacionalidad. Así, "los poderes de la música" (101) que, examinados a gran escala, logran traducir "la educación sentimental" (121) del continente, en la constelación caribeña recuperan "ese extraño aire de familia"<sup>211</sup> que les confiere la reserva rítmica común y que se sobrepone a los desvaríos de una biografía marcada por las discontinuidades y las contradicciones. Entre lo "heroico" y lo "patético", entre "los próceres que no son tan próceres", entre "el llanto" y "la risería" compartidos, la segmentación insular se difumina y tras ella se levanta una imagen totalizadora del Caribe, en palabras de Julio Ortega, "más un tropo discursivo que un espacio geográfico".<sup>212</sup>

Sin embargo, esa construcción retórica sostenida por una "ontología caribeña intencionalmente estereotipada"<sup>213</sup> no diluye el lugar de donde procede y desde donde se pronuncia el sujeto.<sup>214</sup> Por el contrario, en ella extrema el artificio que urde la representación de la caribeñidad. El horizonte abierto por la mirada que dilata las fronteras interiores de la cuenca hasta sus bordes estatuyendo la nación Caribe, sienta sus amarres en la geografía boricua. Son las guarachas y los boleros

---

<sup>211</sup> Carpentier, Alejo (1984b). Cit., 217.

<sup>212</sup> Ortega, Julio (1991). Cit., 31.

<sup>213</sup> Sotomayor, Aurea María (1988). "Daniel Santos es Daniel Santos...". *El Mundo*, San Juan, 43.

<sup>214</sup> Desde una perspectiva más amplia, que captura los modos de inserción de las distintas variantes de la música popular, Aparicio reconoce en el texto un gesto que al "abrirse y abrazar a Latinoamérica" se propone "crear una ontología de la América amarga..." (76). Aparicio, Frances (1993). Cit. Sánchez se ha pronunciado en este sentido al decir que "la música popular propicia una biografía del continente hispanoamericano: Por eso he utilizado la guaracha como contrapunto de mi primera novela y el bolero como contrapunto de *La importancia*. En esas músicas -guaracha, bolero, tango, ranchera, merengue- parece radicar el posible elemento de cohesión para nuestros países dispares

interpretados por el cantante puertorriqueño los referentes depositarios y promotores de "lazos de arraigo colectivo y pertenencia afectiva".<sup>215</sup> Franjeada en lenguas como sus islas -"en el español antillano que melifica la ere y la ese; en el inglés metralla y en francés kreyol de Haití" (99)- la "bandera" en que se reconoce la identidad caribeña "ondea su majestuosidad ilimitada si la enarbola la garganta patriarcal de Daniel Santos" (104). De este modo, en el movimiento que inserta el Caribe en el continente y le asigna la centralidad como "nación capital", la menor de Antillas afirma su parentesco con la "América laberintada" (130) pues no es sino la música de Daniel Santos la que "evangeliza las Américas que unen las cinturas entre los dos océanos." (104).<sup>216</sup>

#### 3.5.4. Nostalgia del Edén. Edén recuperado

De los relatos de amores y de traiciones que componen la tercera parte de *La importancia*, los que vuelven a Puerto Rico tematizándolo como objeto de la añoranza o lugar paradisíaco marcan el fin de la travesía y el trayecto del sujeto. No sólo porque el último de los "boleros aún por melodiarse" recupera la escena de los jóvenes amantes en la interioridad de *El Verde* sino también porque a través de los

---

y dispersos por sus respectivas aventuras históricas." Lago, Eduardo (1992). "La importancia de llamarse Luis Rafael Sánchez". *Diario 16*, Nueva York, VII.

<sup>215</sup> Lechner, Norbert (1984). *La conflictiva y nunca acabada construcción del orden deseado*. Santiago: CLACSO. 26.

<sup>216</sup> Merecen destacarse dos extensos estudios dedicados a los vínculos entre la música y la formación de identidades colectivas en el Caribe: Quintero Rivera, Ángel (1998). *Salsa, sabor y control*. Madrid: Siglo XXI y Otero Garavís, Juan (2000). *Nación y ritmo, "descargas desde el Caribe"*. San Juan: Ediciones Callejón..

modos elegidos para construir el espacio, el proceso de figuración del viajero alcanza, como lo señaláramos, su máximo grado de individualización y, simultáneamente, de inclusión en un nosotros.

Si la migrancia y el registro de la crónica en "Las palomas del milagro" o las constantes compartidas y enhebradas por el sujeto reflexivo y crítico en "Vivir en varón", desplazan la imagen de la "isla desamparada" que nos mostraba *La guaracha* y eslabonan Puerto Rico a las Antillas, anclándolo con firmeza en el universo histórico y cultural latinoamericano, en el tramo final del periplo una nueva torsión en el proceso configurativo de yo<sup>217</sup> recoge aquel impulso integrador aunque desde una impostación vocal que remoja, notablemente, la imagen del espacio del origen y los pliegues donde se dirime y afina el sentido de pertenencia.

El apego a la trama simbólica de representación del fenómeno amoroso es el rasgo que distingue la economía argumentativa, melódica y rítmica de las historias, vivencias o escenas que el sujeto rescata y propone como materiales proclives a melodiarse. La actitud indagatoria, que en la primera parte lo convertía en cronista interesado por recomponer la imagen del cantante, o la deliberativa, que en la segunda legitimaba en su saber la vertebración de un discurso de pretensiones explanatorias, recalca finalmente en el orden de la experiencia amorosa para transformar el sentir de los otros y de manera privilegiada su sentir en cantera que nutre la prosa de motivos, cadencias y modulaciones altamente poéticas.

La imagen de Daniel Santos se esfuma y sus boleros amplían el radio de funcionalidad. Por un lado, siguen siendo el telón de fondo que suena en todos los

---

<sup>217</sup> Véase Scarano, Laura (1997). "Travesías de la subjetividad: Ficciones del sujeto/Posiciones del sujeto" en *Revista del Celehis*, año 6, nº 4.

espacios por donde transita el sujeto ("Flota, sobrevuela el amable tejido de la magia que factura el bolerear de Daniel", 177), que hermana el Caribe y como "alfombra voladora" (192) cruza la tierra firme hasta alcanzar "los Altos de Quito" (180), traduciendo las contrariedades del desamor de "un indio de huango trenzado con pelo y camándula." (192). Por otro, se renuevan y asumen el carácter de signos cuya estructura semántica y gramatical proporciona la morfología que secuencía los relatos ("Entonces se produjo la última estrofa del bolero", 116; "Primera estrofa del bolero que levanto por Venezuela", 155), cuyas figuras -en el sentido barthesiano propuesto por Castillo Zapata<sup>218</sup>- emblematizan, en cada vicisitud de amor, la constelación pasional que une o separa a los enamorados, los sentimientos que aproximan o alejan al amante del objeto amado.

Los efectos provocados por los acordes de esa música "que en lenguajes idílicos semeja la patria y la amada" (112) inscriben la primera flexión del vínculo entre el sujeto y su isla natal -la añoranza- cuando se interpone la distancia:

"Y la canción de mi país me atrapa, la canción dulce, la canción amarga. Añoro la bacanal de claridad que es Puerto Rico -ceguedoras bandadas de soles asolan el día entero y la noche la clarea un estelar desbarajuste. Añoro la carretera que asciende, entre mayas y cundiamores, del pueblo de Ciales al pueblo de Orocovis: los chorros de rumor, el reptileo de las miramelindas, las puñaladas de luz. Añoro el sonsoneo mayombe de los cueros por los reinos loiceños de la oscuridad. (Esta noche me obsede la visión de un pueblo negro: Miñimiñi, Colobó, las Medianías [...]) Esta noche me obseden los

---

<sup>218</sup> Castillo Zapata, Rafael (1990). Cit.

palmares de Loíza donde brotan como persuasiones, las caras lindas de mi gente negra.) Añoro [...]. Añoro [...]. Añoro [...].” (172).

Desprendidas desde la anáfora, concitantes de la mirada nostálgica que se afirma en la distancia y saturadas de modulaciones que combinan lo sordo y lo sonoro, lo vibrante y lo oclusivo, las imágenes delínean el espacio que se extraña y que los tonos de una melodía actualizan con todo su espesor en la palabra entrañable que lo nombra. Puerto Rico asoma, desde el recuerdo del sujeto, saturado de luminosidad, de sonidos naturales e instrumentales, de negritud, evocando la poesía afroantillana de Palés Matos. La representación de la isla se apropia, en la materialidad, los tópicos y el ritmo, de algunas de las imágenes a través de las cuales el guayamés dotó de forma y sonido al “Pueblo negro”.<sup>219</sup> La resonancia de su texto donde, se impone recordar, un “pueblo de ensueño” habitaba obsecuente en las “brumas interiores” se afinca aquí, en un sujeto cuyo “apego desesperado a la isla” (174), inalterable en la lejanía, lo “obsede” como en la “remota visión” palesiana.

La conversión de la música en “referente tangible de la patria ausente”<sup>220</sup> propicia el viaje hacia las profundidades del yo, particularmente hacia el recinto donde se preservan las imágenes “*De Borinquen*” (171): la memoria. Si la repentina audición de la melodía suscita el recuerdo -“El olvido es padrastro de la memoria.

---

<sup>219</sup> Hacemos referencia al poema “Pueblo negro”. Los términos entrecomillados sin indicación de página corresponden a dicha composición, cuya primera estrofa citamos: “Esta noche me obsede la remota/visión de un pueblo negro.../ -Mussumba, Tombuctú, Farafangana-/ es un pueblo de ensueño/ tumbado allá en mis brumas interiores/ a la sombra de claros cocoteros.” Palés Matos, Luis (1978)[1937]. Cit.

<sup>220</sup> Martínez-San Miguel, Yolanda (1998). Cit., 80.

Pero hay distancias que vulneran el olvido y los lugares reaparecen ya mordientes, ya suaves como las uvas” (172)- la voluntad por repetir esa experiencia gozosa hará centro en la canción, buscando prolongar ese instante en que el sujeto se reconoce “Alojado, provisoriamente, en el tris de la felicidad” (178): “Yo cierro los ojos, de nuevo, para que me arrebate el bolero [...]. Con los ojos cerrados, con la sonrisa que no despega de los labios, me voy yendo a la deriva por los tremendales del sentimiento” (176):

“¡Salgo de Puerto Rico pero Puerto Rico no sale de mí! ¿Será otro síndrome del colonizado el incesable problemar su condición? -la obsesión por diferenciar lo propio antes de que caduque [...] Problemear el peligro de madrigalizar la nación e ignorarle los vicios, la inacción. Problemear el peligro de desnaturalizar la nación e ignorarle las virtudes, las herencias que la entraman, la sobrevivencia a pesar de los pesares. ¿Por qué el país natal persigue a uno como sombra leal? ¿Será porque el país natal es uno? -uno su mapa alterno. Uno su espejo: uno mira al país natal, lo juzga. Y el país se mira en uno, juzga a uno”. (175).

El recogimiento proporcionado por la música habilita “el devaneo por el país distante” (175), actualiza los modos en que se restituye el sitio de pertenencia durante el flujo desatado por el viaje. Ya no es la mirada nostálgica del sujeto el prisma que refracta fulguraciones sobre la isla; es la isla y su condición colonial, encarnada en él, la que opera como fuerza propulsora de la reflexión, revelando a través de los matices efusivos que adopta su voz, los nuevos entramados topográficos que conmocionan las coordenadas territoriales y relocalizan la dimensión del origen. El énfasis exclamativo, el giro indagatorio y las tentativas de

respuestas, ponen en suspenso la antinomia entre el aquí y el allá y validan ese lugar enunciativo diferencial propuesto Bhabha<sup>221</sup>, desde donde tanto el sujeto como el espacio devienen entidades de "raíces portátiles"<sup>222</sup>, capaces de permutarse y procesar en el desplazamiento, en el tránsito, los contenidos de la identidad y la nación.<sup>223</sup>

El regreso al lugar de la partida -ya no mediatizado por el recuerdo y la nostalgia- señala, hemos dicho, el punto culminante del periplo del sujeto, instancia donde la tematización del espacio "Mirado con el amor de hijo natural del país" (195), promueve la representación edénica de la geografía isleña. La *"Invitación a un paraje donde la eternidad sale a recibir"* (193) -apostilla encabezadora del último bolero a la espera de una melodía- anticipa los matices prodigiosos que habrán de saturar la composición del lugar elegido para clausurar el texto:

"Santuario de árboles milenarios, alimañas guarecidas en fortín, imprecación cotidiana del pájaro a la fruta, pájaros fosilizados que el aire pulveriza, enredaderas que rozan el suelo hojarascado, flores de frescura reposante sobre un lecho de flores desvanecidas, croares que silencian los graznidos, graznidos que silencian el aleteo rapaz del

---

<sup>221</sup> Bhabha, Homi (1990). Cit.

<sup>222</sup> Ramos, Julio (1994). "Migratorias" en Josefina Ludmer (comp). *Las culturas de fin de siglo*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora. 60.

<sup>223</sup> A propósito del tránsito como condición instauradora de nuevos modos de construcción de la identidad individual y nacional en los relatos caribeños, Daroqui apunta que "los espacios o *topos* así definidos no tienen una localización fija. En ellos, los sófidos paradigmas del gran relato nacional se diluyen: ni el territorio, ni los emblemas patrios, ni las alegorías paternalistas, diseñan su lugar de inscripción pues, como se trata de sociedades y culturas en desplazamiento, la certeza de lo identitario se encuentra en el mismo individuo, en todo aquello que, por supuesto, puede trasladarse: el cuerpo, la música, la vida de cada uno". Daroqui, María Julia (1998). Cit., 77.

guaraguao, un largo día con su noche larguísima: así será la eternidad que habita bosque adentro." (193-194).

Reducido en escala, el andar del viajero rehúye el escenario urbano para ascender y penetrar en el "bosque que se levanta, en puntillas mínimas, a ver la isla que lo sostiene" (195): El Verde. La descripción se desglosa en sintagmas donde la recursividad, la constancia del acento grave, la eufonía que exagera lo sibilante y fricativo y el paralelismo, profieren cadencia y sonoridad a la prosa e impulsan un movimiento que tiende a poner en consonancia la propagación incesante de lo vegetal y animal con la dimensión temporal -sin principio ni fin- que se preserva en la entraña de la isla.<sup>224</sup> Resuenan ecos de la prosa carpenteriana en los pasajes destinados a calibrar y aprehender la belleza y eternidad del bosque, especialmente de aquellos textos del cubano que consolidan a través de la fluencia descriptiva -rítmica, sonora y proliferante- uno de los modos más fértiles para cumplir con el propósito de "traducir América con la mayor intensidad posible."<sup>225</sup>

---

<sup>224</sup> *El Verde*, podría ser el nombre con que el sujeto rebautiza "El Yunque". Única reserva tropical del Caribe, es considerado el punto culminante de la belleza de Puerto Rico. Se trata de un bosque frondoso, situado al norte de la isla, de ambiente selvático, cuya característica principal reside en las caudalosas precipitaciones que lo arrecian todo el año y en la variedad de árboles milenarios y plantas de gigantescas proporciones, helechos, flores silvestres y aves que lo habitan.

<sup>225</sup> Carpentier, Alejo (1984a). "América ante la joven literatura" en (1984). Cit. 186. Aunque muy probablemente el vínculo podría entablarse, también, con otras novelas de Carpentier, nos interesa destacar aquí la resonancia de *Los pasos perdidos* y *El arpa y la sombra*. En un caso, por el reenvío a la figura del *viator*, que en su progresivo avance hacia el interior de la selva asiste a un proceso de agudización de los sentidos, promoviendo el dinamismo de una descripción que logra emplazar -mediante la complejidad sintáctica, los efectos sonoros y las imágenes del ámbito natural concatenadas- la topografía vibrante y enrevesada del trópico. En otro, mediante la representación paradisiaca del espacio caribeño que construye, a partir de la memoria del oído y la mirada, el Colón moribundo de *El arpa* cuando, ante el recuerdo de la dificultad de su empresa por traducir en palabras la "maravilla" (54) del paisaje, por "escribir lo

La exhuberancia y la hermosura isleña despuntan en las texturas densas del barroco, delatando el grado de intensidad con que Sánchez lleva a cabo aquel propósito traductor de su geografía más próxima:

“Que en *El Verde* el verde unísono y eterno es imperio y arrasamiento. Verde el sapoconcho contemplativo y feo, verdes las cataratas de la *Quebrada Grande* y la *Quebrada Soñadora*, verde el bejuco que corta el alacrán verdoso, verdérmino el hambre de la víbora que se alimenta de murciélago y ratón verde, verde el platanal cimarrón que acortina la piedra solitaria.” (195).

La insistencia y la repetición, los timbres altisonantes, la progresión superlativa, el intento por asir lo que se escapa a la percepción visual y auditiva propagándose inacabadamente y hasta la exageración, se vuelven cónsonas de las texturas del decir bolerístico, cuyo abrevamiento en una retórica de la subjetividad - abastecida por el desborde y sancionada por la demasía del sentimiento- busca abroquelar las emociones del sujeto que canta, alaba, idealiza, venera al objeto amado.<sup>226</sup>

---

diferente” (Jitrik, 76), es la descripción carpenteriana la que se filtra en su voz para capturar las formas, los colores, los tamaños, los sabores, las prolongaciones y enmarañamientos de la escenografía cubana. Hemos analizado el proceso de modelización del espacio caribeño desde una perspectiva que pone en diálogo los escritos colombinos con la producción ensayística carpenteriana en “Resonancias y oscuridades en *El arpa y la sombra*” en (1997) *La reinención de la memoria*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora. Jitrik, Noé (1992). Cit.

<sup>226</sup> Frente a las interpretaciones que han visto en el bolero una especie musical menor y le han adjudicado, como lo apunta Santaella, el carácter de un “fenómeno orillero”, se levantan otras que rescatan su complejidad y el depurado lenguaje con el que alcanza la representación de emociones, en términos de Leal, “la mitificación de los sentimientos comunes”. Santaella, Juan Carlos (1990). Cit. 6; Leal, Néstor (1993). Cit., 42. Torres

"...en la piedra solitaria refugio mis días peores. Con el ascenso al Verde se inicia la mejoría [...] Avistar la piedra solitaria entre la cortina de plátanos cimarrones, es ceremoniar la inundación de la salud. Tomar posesión de la piedra solitaria es alegorizar la salud. Tenderse boca arriba en la piedra solitaria es consumir el privilegio de atestiguar tanto perfil constituido por la luz, tanto dorso, tanto lucerío armándose con el día -esa luminosidad que taladra pero no rompe, descifra pero no humilla, desentraña sin descomponer. Tenderse boca arriba, en la piedra solitaria es aceptar, de buena gana, el regalo de estar vivo." (195).

La plenitud alcanzada por el sujeto contemplativo y en soledad frente al paisaje -"Uno llega a creer que *El Verde* es el resumen del mundo. Uno llega a creer que se encuentra provisionalmente, solo en el mundo" (197)- es el "estado de corazón"<sup>227</sup> que anima la difusión del sentido paradisiáco:

"Uno llega a considerar, con seriedades, que, únicamente, los resurrectos y expatriados Adán y Eva, salvados de la inocencia original por hojas pútridas, se asomarán a regocijarse de su nuevo habitat -Nos

---

sostiene: "El bolero, hijo directo del modernismo, ni en sus letras ni en su contenido es burdo. A su forma musical virtuosa en los instrumentos, se unen las letras arregladas con semejanza al soneto" (82). Torres, Vicente (1998). Cit. Por su parte, Iris Zavala apunta: "nadie puede acusar al bolero de simplismo. En realidad, es un secreto difícil de comunicar, el secreto de quien ha logrado encontrar en esfinges, amores, ninfas, faunos, driadas, quimeras y otras pasiones y criaturas fabulosas la quintaesencia de las relaciones de amor" (60). En el mismo texto de Zavala se pronuncia García Márquez: "Poder sintetizar en las cinco o seis líneas de un bolero todo lo que un bolero encierra es una verdadera proeza literaria." (60). Zabala, Iris (1991). *El bolero. Historia de un amor*. Madrid: Alianza Editorial.

<sup>227</sup> Torres, Vicente (1998). Cit., 81.

*echaron del paraíso, carajo, pero el paraíso no fue destruido. Y comerán mangos y guayabas pirúas y pomarrosas y tamarindos.” (197-198).*

La identificación del Edén con el bosque que comienza a esbozarse a través del reparo en la naturaleza virginal e indomada, pródiga en frutos, en luminosidad, en verdor, se afina en la proyección imaginaria que restituye a la pareja genesiaca y la sitúa en suelo borincano. La flexión conjetural que vislumbra el juego amoroso entre el primer hombre y la primera mujer (“Eva desgallinando *Ámame en bolero. Ámame en el bolero que demanda el beso devorador de los ombligos. Adán siguiéndola pendiente abajo, Adán desgallinando -Ámame en guaracha. Ámame en la guaracha que nos menea los instintos*”, 198), anticipa el espectáculo montado por imágenes visuales, kinéticas y sonoras con que se cierra *La importancia*. Nos referimos a la dilatada escena donde a través de la descripción del encuentro de los amantes que, efectivamente, irrumpen en “este lado del paraíso” (200), el sujeto rinde tributo a la juventud y al amor.

El presagio se cumple y *Eros* sensualiza el escenario. Los cuerpos se reconocen (“La muchacha abre los brazos para abrazar al muchacho, al amor, al mundo”; “el muchacho le despierta volcanes por los pezones”, “le tatúa pétalos de saliva por la muñecas”, 202), se demandan y confunden (“La muchacha reclama la totalidad. El muchacho ahonda. La muchacha y el muchacho comparten el deseo roturado de lamentos”, 203) hasta arribar a la tregua momentánea en que “los dos animales espléndidos reposan” (203) para volver a encontrarse en un nuevo movimiento. De la hondura del bosque arranca y se propaga una melodía. “[U]na canción que asciende de allá abajo, de lo desconocido, del imaginado salto de agua

o el imaginado reino de una poza, canción decididamente familiar" (204), a cuyo llamado responden los amantes, balanceándose incesantemente al compás del bolero que armoniza sus cuerpos en la danza.<sup>228</sup>

"¡Bailan la lozania imperial bajo el palio vocal que Daniel Santos les regala! ¡Bailan el bolero *Amor* que demanda el beso devorador de los ombligos! [...] Empieza, levemente, a lloviznar. Aún lloviznándome, celado por la cortina de los plátanos cimarrones, no ceso de celebrar el pájaro de la juventud, el dulce aleteo de su baile [...] no cesan de esculpir mil formas en forma de beso: las bocas parturientas de besos no cesan de aleluyar el bellissimo instante en que ocurre la vida. En el collar tribal amenizante el Inquieto Anacobero tampoco deja de caribeñizar el bolero *Amor* -luz vocal entre las luces solares del atardecer." (206).

### 3.5.5. Coda: el legado

Dilemática por dibujarse "tajeada" (130) en virtud de los desencuentros históricos, políticos y sociales que abonan su biografía o recompuesta en la "afinidad" (76) que proporcionan la lengua, la música o las formas sincréticas que adoptan las creencias, el croquis trazado por el sujeto a lo largo de *La importancia*

---

<sup>228</sup> Sólo uno de los trabajos críticos que hemos consultado se detiene en la escena final de *La importancia*. Nos referimos al análisis de Julio Ortega, quien muy sucintamente señala: "Sánchez prefiere ver en los poderes de la palabra amorosa la libertad del Eros, y así termina la novela, con una licencia poética que funde el bosque, las bacantes, y el canto al amor del tótem dionisiaco, Daniel Santos." Ortega, Julio (1991). Cit., 47.

diseña una territorialidad que se levanta sobre los pilares de una perspectiva de raigambre latinoamericanista.

La fórmula que, como estribillo, inscribe una y otra vez las cualidades de la geografía que se recorre -"amarga", "descalza", "en español"- así como la que demarca con precisión cartográfica sus confines, no sólo sellan los atributos y alcances de aquellos rasgos que dotan de especificidad la dilatada franja continental que se pretende representar.<sup>229</sup> Actualizan, en su calidad de unidades rítmicas sostenidas por la repetición, la solidez e inalterabilidad de la unidad ideológica que las propulsa.<sup>230</sup> En este sentido, la travesía seguida por quien se obstina hasta el final en identificarse con el autor empírico ("el seguro servidor de ustedes Luis Rafael Sánchez, 139) oblitera toda interpretación del viaje como periplo donde quien se desplaza toma o acrecienta su conocimiento sobre el mundo.<sup>231</sup> Muy por el contrario, el sujeto viajero se autoriza en un saber cuya densidad altera las nociones de cercanía y de distancia y familiariza el territorio conocido para diferenciarlo de aquel otro territorio que, aunque no se nombre, aparece sugerido en la omisión y por contraste: "La América cuya industria solvente es la miseria" (130) se contrapone, así, a "la América opulenta" (62).

El empeño por atravesar y hundirse en el espesor de la franja continental donde prima la carencia y exhumar las constantes que permiten su reconocimiento, afilia el proyecto sancheano al de aquellos que, un siglo atrás, hicieron posible la

---

<sup>229</sup> Aludimos a la siguiente expresión que se reitera con insistencia: "de Tierra del Fuego a Punta Gallinas, de Vieques a Pinar del Río, de Darién hasta Veracruz, del espinazo de los Andes a la Costa de los Mosquitos".

<sup>230</sup> Ortiz, Fernando (1975). *La música afrocubana*. Madrid: Júcar. 263.

<sup>231</sup> Véase Lee, E. J. (1991). *The mind of the Traveler*. New York: Basic Book.

emergencia y el afianzamiento del proyecto para la emancipación y la unidad de la "América en español":

"Lengua española hecha mozuela gallarda, jicara de agua fresca, machete cercenador con los asombros que le comieron el cerebro a Bernal Díaz y Cabeza de Vaca, con los marañones que aprietan la boca, con las suavidades del copihue y los arrullos de las cigas a los mayales, con los oleajes de sasafrás, con la oratoria fustigante de Martí, de Simón Bolívar, de Mella, de San Martín, de Betances. Lengua española hecha lengua americana..." (111).

El desplazamiento metafórico dinamiza la conversión de la lengua heredada en una nueva y vigorosa lengua. Joven, vital, y transformada en instrumento se ramifica a través de imágenes vegetales delatando otros orígenes. Si en *El Verde* se radicalizan el paraíso y los principios de la vida, en la lengua y en los pronunciamientos punzantes de quienes militaron por un destino libre para las naciones del subcontinente se arraigan los orígenes de la conformación histórica y cultural diferenciada de América Latina. El horizonte ideológico de *La guaracha* se descomprime y el forjador de la tradición independentista puertorriqueña -Betances- se alinea al conjunto de nombres que reivindicaron el derecho a la autodeterminación de los pueblos, combatiendo en el campo de batalla, de la política nacional e internacional o del debate intelectual. De los puntos cardinales señalizados por esos nombres, el Este se destaca pródigo en las figuras que se alzaron frente a la dominación colonial española y la avanzada imperial de la nueva

metrópoli: Estados Unidos, Cuba, República Dominicana y Puerto Rico -las "Antillas hermanas", en palabras de quien abre la serie desde la isla mayor<sup>232</sup>- actualizan el mandato de las voces caribes a la unidad federativa del área como principio de defensa para la superación definitiva del colonialismo y contra las pretensiones de hegemonía de "la América ambiciosa".<sup>233</sup>

La vocación integradora martiana es, pensamos, el gesto que persigue emular Sánchez, que guía la composición de la figura del viajero y, consecuentemente, del espacio americano que se delinea al ritmo de su andar.<sup>234</sup> Tal vez, porque en el cubano reconozca al máximo portavoz de un antillanismo promulgado desde una mirada inclusiva, que conjugó los reclamos de independencia para su isla con los de las islas vecinas, buscando armonizar en la demanda un horizonte supranacional capaz de estimular la construcción de "Nuestra América". O tal vez porque en el legado que Martí dejó al Caribe -su firme oposición al anexionismo, su batalla por el logro de la forma republicana y democrática para Cuba y su impulso abrazador de la herencia en que comulgan los

---

<sup>232</sup> Martí, José (1893). "Las Antillas y Baldotory Castro" en *Obras completas*. Tomo 8. La Habana: Editorial Nacional de Cuba. 407. Citado por Rodríguez, Pedro Pablo (1989). "Como la plata en las raíces de los Andes. El sentido de la Unidad continental en el latinoamericanismo de José Martí". *Letras. Cultura en Cuba*. 2. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.

<sup>233</sup> Martí, José (1893). Cit. 405.

<sup>234</sup> El vínculo con Martí ha sido apuntado por Kozak y Feliú. La primera señala que "la utopía de unidad que Martí no llegó a ver [...] se consigue mediante la música en la posmodernidad" (132); el segundo, cuya perspectiva es más cercana a la nuestra, propone "la continuidad temática" de *La importancia* respecto de "Nuestra América" en virtud de la "común herencia racial e histórica" caribeña exaltada por ambos textos (131). Por su parte, Trejo se ha pronunciado sobre las pretensiones integradoras de esta obra de Sánchez, definiéndola como "un gran libro [...] que podríamos llamar bolívariano. El gran libro de la literatura temática latinoamericana." (5). Kozak Rovero, Gisela (1994). Cit., Feliú, Fernando (1996). Cit., Trejo, Ignacio (1989). Cit.

pueblos del archipiélago- reconozca aquello que, un siglo después, en la situación puertorriqueña, aún está por hacerse.

Sánchez recoge ese legado y lo transforma en vector que lidera el rumbo de la travesía y el trayecto del viajero de *La importancia*, desplazamientos que al fundirse en la última parada del recorrido -Puerto Rico- delatan el punto culminante de la aspiración inclusiva que alimenta la voz y la mirada del sujeto: familiariza *El Verde* "con el *Aconcagua*, la *Sierra Maestra*, el *Ojos del Salado*, el *Popocatepetl*" (195) y construye un nosotros decididamente integrador del continente, al recuperar el nombre de *Las Malvinas* para apropiárselo y reafirmarlo como "Nombre de guerra que perdimos." (139).

## **Capítulo IV**

### **La narrativa de Edgardo Rodríguez Juliá**

#### 4.1. Entre el pasado y el presente

La proliferación y la diversidad genérica distinguen la obra de Edgardo Rodríguez Juliá.<sup>1</sup> Desde *La renuncia del héroe Baltasar* (1974) hasta *Cartagena* (1997), su narrativa no ha dejado de sorprendernos en virtud de la capacidad de producción que hace ostensible y de la variedad de formalizaciones discursivas en que se desgrana, rasgos que la convierten en el proyecto de escritura más ambicioso de la literatura puertorriqueña de las últimas décadas.<sup>2</sup> Novelas de filiación histórica donde la crónica interviene emulando el registro de las Crónicas de Indias, novelas eróticas, policiales, relatos, ensayos y crónicas modernas aquilatan una textualidad cuyos signos distintivos -ser pródiga en cantidad y cambiante en sus formas- no impiden el reconocimiento del impulso que la atraviesa: "explicar" Puerto Rico."<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Edgardo Rodríguez Juliá nace en Río Piedras en 1946, en el seno de una familia pequeño burguesa. Su padre es agrónomo y su madre ama de casa. Su infancia y temprana adolescencia transcurren en Aguas Buenas, un pueblo no muy distante de San Juan. Cuando tiene diez años su familia se muda a una urbanización en Río Piedras, donde prosigue sus estudios en el colegio Católico San José. Cursa la carrera de Letras en la Universidad de Puerto Rico, casa donde ejerce la docencia desde 1968.

<sup>2</sup> *La renuncia del héroe Baltasar* (1974), Río Piedras: Editorial Cultural, *Las tribulaciones de Jonás* (1981), Río Piedras: Huracán, *El entierro de Cortijo* (1983), Río Piedras: Huracán, *La noche oscura del Niño Avilés* (1984), Río Piedras: Huracán, *Campeche o los diablejos de la melancolía* (1986), Río Piedras: Instituto de Cultura Puertorriqueña, *Puertorriqueños. Álbum de la sagrada familia puertorriqueña desde 1898* (1988), Madrid: Playor, *El cruce de la Bahía de Guánica* (1989), Río Piedras: Editorial Cultural, *Cámara secreta* (1994), Caracas: Monte Ávila, *El camino de Yyaloide* (1994), Venezuela: Grijalbo, *Sol de medianoche* (1995), Venezuela: Grijalbo, *Peloteros* (1997), San Juan: Editorial de la Universidad, *Cartagena* (1997), Río Piedra: Editorial Plaza Mayor.

<sup>3</sup> El término es de nuestro autor y a él se refiere en "Edgardo Rodríguez Juliá", en Ortega, Julio (1991). Cit., 126

Nuestro autor no ha escatimado referirse a la voluntad de indagación, marcadamente explanatoria que persiguen sus textos. Numerosas declaraciones en entrevistas, reflexiones en ensayos, artículos periodísticos y parlamentos de personajes de ficción remiten con insistencia al afán por comprender y hacer comprender la condición puertorriqueña, gesto que entronca en primera instancia su obra en la serie discursiva de interpretación nacional que recorre el siglo XX.<sup>4</sup>

"Nuestra tradición -señala- siempre ha vivido obcecada con la imagen de nosotros mismos, con eso que un tanto defensivamente se ha llamado el problema de la identidad; el esfuerzo de nuestra literatura ha sido fundar la imagen de nuestro pueblo."<sup>5</sup> La voluntad de autognosis colectiva reconocida en tanto eje ordenador de dicha tradición se constituye así, desde los pronunciamientos de Juliá, en el punto de enlace que liga su obra con la de quienes lo antecedieron en la búsqueda de los orígenes y la descripción de los entramados de la formación nacional y la identidad isleñas: "El problema de la identidad aflora a través de las generaciones. Creo que soy solidario con esta tradición. Pertenezco a esta tradición, estoy inserto en ella"<sup>6</sup> Sin embargo, si vista como intención deliberada, como deseo explícito por "entender lo que es Puerto Rico"<sup>7</sup>, la voluntad juliana parece afiliarse con aquella que cimentó el paternalismo literario, examinada a la

---

<sup>4</sup> Nos referimos al discurso inaugurado por la ensayística del treinta, promotor de una interpretación de lo nacional que llega a los años sesenta con René Marqués, del que nos ocupamos en el capítulo II, apartado 2.4.

<sup>5</sup> Rodríguez Juliá, Edgardo (1985). "Tradición y utopía en el barroco caribeño". *Caribán*, 1.2. 2

<sup>6</sup> Rodríguez Juliá, Edgardo (1994). Cit., 124.

<sup>7</sup> Rodríguez Juliá, Edgardo (1985). Cit., 30.

luz de los "efectos discursivos"<sup>8</sup> que despliega, pone al descubierto la diferencia radical que la distancia de la aspiración magisterial y esencialista del nacionalismo cultural. Lejos de ratificar las "representaciones mitologizadas y apologéticas" de aquél<sup>9</sup>, esta narrativa promueve un viraje notable en la interpretación de la puertorriqueñidad.<sup>10</sup> Se trata de un giro que encuentra sus modos de concreción más pertinaces en la reformulación del pasado y el desciframiento del presente y cuya singularidad consiste en ser propulsado por una "actitud discursiva"<sup>11</sup> de implicaciones éticas donde dominan, solidariamente, la flexión biográfica y la autobiográfica: una, destinada al desentrañamiento de la identidad nacional, otra, encaminada hacia la figuración de la identidad autorial.

Ingresar en la obra que nos ocupa desde esta perspectiva estimula lecturas no exclusivamente comprometidas con la factura genérica de los textos y modera, en consecuencia, las restricciones impuestas por el lugar que les asigna el autor a

---

<sup>8</sup> Empleamos el término de acuerdo con Jitrik, teniendo en cuenta su capacidad descriptiva de aquella acción a través de la cual el discurso "pretende, fuera de su estructura [...] establecer una modificación en la red de códigos que canalizan el proceso de lo real". En otro orden conviene anticipar que la crítica divide aguas a la hora de examinar la obra de nuestro autor en relación con el nacionalismo cultural. Una perspectiva señala que la misma -fundamentalmente la cronística- acusa vestigios, cuando no es acabada expresión del paternalismo literario; otra, desestima esta tesis enfatizando que su singularidad radica en el desvío de aquella tradición de escritura. Nos detendremos en estas perspectivas críticas al analizar cada uno de los textos seleccionados. Jitrik, Noé (1992). Cit., 23.

<sup>9</sup> Daroqui, María Julia (1993). *La pesadilla de la historia en la narrativa puertorriqueña*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana-Centro de Estudios latinoamericanos Rómulo Gallegos. 14.

<sup>10</sup> Nos referimos, siguiendo a Daroqui, al corpus narrativo consolidado desde los años inmediatos a la invasión hasta los años sesenta. Corpus donde prevalece la corriente jibarista, interesado en rescatar "aquellas características sociales, étnicas, históricas y culturales que [...] permitan defenderse del impacto colonial y, al mismo tiempo, descubrir los elementos conformadores de la *identidad nacional*." Daroqui, María Julia (1993). Cit., 14. La cursiva es de la fuente.

<sup>11</sup> Aquella que en términos de Jitrik compete al "aspecto subjetivo que dirige los textos hacia la constitución de una significación", a "la relación entre lo material de la producción

algunos de ellos en conjuntos compactos, de aspiraciones totalizadoras.<sup>12</sup> Aligera, además, el peso del "narcisismo" y la impostura autoritaria que en líneas generales la crítica ha destacado como rasgos sobresalientes, en especial de las crónicas. Pero, sobre todo, permite reconocer la producción que va desde mediados de los 70 a finales de los 90 como un proyecto de largo aliento que interroga la puertorriqueñidad sin apegarse a patrones estables. De texto en texto, adelantamos, varían las preguntas y las materias narradas, cambian los referentes depositarios de afiliación cultural y los lugares desde donde se postulan respuestas, mutan las figuras, las épocas y los objetos sobre los cuales asesta la búsqueda de definición colectiva. La lengua se desgrana en múltiples modulaciones: de la escritura y el habla del siglo XVIII a los registros cultos y populares de nuestros días -lumpen, spanglish, snob de la pequeña burguesía. Esta variación evidencia mucho más que los múltiples derroteros abiertos por Juliá. Pone de manifiesto la complejidad del propósito que persigue y las del objeto que procura desentrañar, posibilitándonos sistematizar los textos a partir del examen de los cambios y movimientos constantes a los que somete la empresa de indagación identitaria, en estrecho vínculo con los vectores que, señalamos más

---

de un discurso y la conciencia que se concreta en ese discurso. " Jitrik, Noé (1992). Cít., 23.

<sup>12</sup> Juliá reconoce su tendencia a escribir por ciclos y suele nuclear sus textos de acuerdo con ejes que involucran temas, épocas o formas compartidas. Desde muy temprano, su proyecto fue escribir una trilogía sobre el siglo XVIII, una sobre el siglo XIX y una sobre el siglo XX. Sin concluirlo, propone el siguiente ordenamiento de su obra: tetralogía sobre el siglo XVIII -*Crónica de Nueva Venecia* - constituida por *La noche oscura* y *El camino de Yyaloide, 1797* y *Pandemonium*; crónicas modernas: *Las tribulaciones de Jonás*, *El entierro de Cortijo*, *Una noche con Iris Chacón*, *Puertorriqueños* y *El cruce de la bahía de Guánica*; trilogía de tema erótico (novelas y relatos): *Sol de medianoche*, *Cartagena*, *Las peras de San Agustín*.

arriba, orientan el giro de su escritura: la revisión del pasado y el examen del presente.

Postulamos el reordenamiento de los textos en dos líneas directrices: por un lado, la constituida por las novelas y ensayos que, desviándose hacia el siglo XVIII, ficcionalizan los orígenes de la puertorriqueñidad; por otro, la que conforman las novelas y crónicas emplazadas en el siglo XX cuyo empeño consiste en recomponer e interpretar la fisonomía y el modo de ser de una comunidad signada por el cruce de matrices culturales diversas y el sometimiento colonial.

#### **4.2. El siglo germinal: la historia heredada y la historia deseada**

Las novelas escritas entre 1972 y 1978, aunque publicadas con posterioridad -*La renuncia del héroe Baltasar* (1974), *La noche oscura del Niño Avilés* (1984), *El camino de Iyalóide* (1994)- y el ensayo dedicado al primer gran pintor de la isla -*Campeche o los diablejos de la melancolía* (1986)- recalcan en el siglo donde germinan los primeros indicios de la formación de la conciencia puertorriqueña. No nos referimos, claro está, a los que resultan del fortalecimiento gradual de rasgos etnoculturales y etnosociales integradores y de procesos de autoconciencia y autodeterminación que podemos reconocer, a lo largo del siglo XVIII, en distintas regiones de Latinoamérica. Mientras que desde entonces en el mapa subcontinental se suceden movimientos independentistas que habrán de desembocar en la constitución de las naciones latinoamericanas, en el Caribe

insular, con la única excepción de Haití (1804), las luchas emancipatorias no alcanzan resoluciones victoriosas a corto plazo.<sup>13</sup> La sujeción a mecanismos de dependencia y a patrones de organización económica y social específicos de la zona, determina el carácter diferenciado que adquieren las rebeliones isleñas respecto de las acontecidas en tierra firme. En el archipiélago -lo hemos señalado<sup>14</sup>- la esclavitud, el sistema de la plantación, la estratificación de la sociedad en castas y la persistente contienda librada entre las metrópolis europeas por el control del comercio y la posesión de las colonias, articulan la lucha por la libertad en la urgencia por abolir el régimen que la coarta. De ahí que el siglo XVIII en el Caribe se muestre como un siglo dominado por fuerzas contradictorias: de un lado, las de la liberación, propagadas por los levantamientos de esclavos<sup>15</sup> y la proyección exitosa del ideario de la Revolución Francesa en tierras haitianas<sup>16</sup>; de otro, las del sometimiento sistemáticamente renovado por las metrópolis a través del ajuste de medidas cada vez más drásticas para evitar

---

<sup>13</sup> Las rebeliones y levantamientos de esclavos acontecidas en el transcurso del siglo XVIII logran el éxito en el tiempo histórico de larga duración por el hecho de articular -desde abajo- el lento proceso que conducirá a la abolición de la esclavitud.

<sup>14</sup> Véase Capítulo I, apartado 1.2.

<sup>15</sup> Entre otras: Antigua (1728 y 1737), Haití (1724, 1730, 1734 y 1740), Saint John (1733) Saint Kitts (1735 y 1770), Yare (1745), Jamaica (1754, 1760 y 1769) y Tobago (1770 y 1771). Si bien en Puerto Rico hubo rebeliones no se ha registrado un levantamiento generalizado como en otras islas del Caribe. Una de las interpretaciones históricas más firme radica las causas de este fenómeno en la distribución geográfica, en la numerosa población de negros y mulatos libres, y en la existencia de propietarios pardos, mulatos y negros. Véase Silen, Juan Ángel (1980). *Historia de la nación puertorriqueña*. Río Piedras: Editorial Edil Inc. 47-68.

<sup>16</sup> Fuera del ámbito del Caribe habría que mencionar la revolución de las trece colonias (1775) bajo el dominio británico que condujo al nacimiento de los Estados Unidos.

conspiraciones y reprimir el espíritu insurreccional. No todas las islas, sin embargo, soportan y procesan en igual medida el embate de estas fuerzas.<sup>17</sup>

Las estructuras sociales y económicas de las colonias españolas son ostensiblemente atrasadas respecto de aquellas verificables en territorios bajo el tutelaje de Inglaterra, Suecia, Dinamarca, Holanda o Francia. Como señalaba Bosch, las sociedades españolas en el Caribe "vivían en un régimen de relaciones de producción y cambio en que abundaban más los aspectos precapitalistas que los capitalistas"<sup>18</sup> y "su composición social respondía a esas líneas del panorama económico: en la cúspide estaban los funcionarios del Rey, generalmente más avanzados que los propietarios criollos, y después estaban los propietarios esclavistas, que formaban un círculo aislado, racista, que no se mezclaba ni con españoles ni con criollos blancos que no pertenecieran a su grupo".<sup>19</sup> Esta estructura favorecía la articulación de relaciones entre estamentos intermedios o entre los que constituían la cúspide y los escalones inferiores de la pirámide social: "los criollos y españoles del comercio o propietarios medianos o miembros de la pequeña burguesía, contaban con el respaldo y simpatía de los funcionarios reales y esa simpatía alcanzaba a pardos y mestizos que tenían medios económicos"<sup>20</sup>. Dichas relaciones -fortalecidas por las libertades acordadas

---

<sup>17</sup> No pasamos por alto la relación entre estas fuerzas y la plantación. Los destiempos en que se articula el sistema económico directamente sujeto a la trata negrera son acentuados. Mientras que en La Española este régimen de producción se implementa desde principios del siglo XVI, no será hasta finales del siglo XVIII que España emprenda la política de plantación en Cuba y Puerto Rico.

<sup>18</sup> En contraste con esta estructura, las colonias holandesas, suecas y dinamarquesas eran manejadas como centros de actividad comercial; las metrópolis orientaron sus respectivas economías por los caminos más radicales del capitalismo. Ver Benítez Rojo (1989).

<sup>19</sup> Bosch, Juan (1981). Cit., 378.

<sup>20</sup> Bosch, Juan (1981). Cit., 378.

durante el gobierno de Carlos III<sup>21</sup>- contribuyeron a estrechar los vínculos entre la Corona y los grupos discriminados por los terratenientes esclavistas al mismo tiempo que resquebrajaron las alianzas entre estos y los funcionarios reales. La base de la pirámide conformada por los esclavos no estaba sujeta a las mismas reglas en toda su extensión. Las medidas instrumentadas para regular el trabajo eran menos severas en las haciendas y estancias que en las plantaciones azucareras; la distinción entre el esclavo del ingenio y el de la explotación ganadera así como el alto porcentaje poblacional de negros y mulatos libres son factores decisivos para medir el alcance reducido de las sublevaciones en las islas españolas -el caso de Puerto Rico es ejemplar en este sentido<sup>22</sup>- y las condiciones de emergencia de una temprana sociedad y cultura criolla, donde el componente africano desempeñó un rol activísimo.<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> Nos referimos a las medidas económicas -pago de tasas- implementadas para liberar de su condición de plebeyos a blancos y pardos mestizos.

<sup>22</sup> Debemos recordar que durante el siglo XVIII la libertad podía obtenerse mediante la remisión en la pila bautismal, por voluntad expresa del amo o por compra. Sin embargo ya desde 1664 en Puerto Rico se irá desarrollando una pequeña colonia de negros libres fugados de las islas vecinas. La conversión a la religión católica y el juramento de fidelidad a la monarquía española se impusieron como reglas para conceder la libertad, favoreciendo la formación de los primeros núcleos poblacionales de negros libertos. Estos mecanismos, sumados a la incumbencia de la distribución geográfica y la existencia de propietarios pardos, mulatos y negros, resultan sustanciales para comprender la dinámica fragmentaria de las rebeliones en la isla, la ausencia de un plan tendiente a una rebelión general. Otro es el panorama en las islas no hispánicas. Como ejemplo: la mayor rebelión aconteció en Saint John en 1733 y en 1792 Dinamarca anuncia la abolición de la esclavitud para la década siguiente; el Caribe inglés es la región que soporta más sublevaciones a lo largo del siglo XVIII.

<sup>23</sup> Hacemos referencia al tipo de sociedad que se localiza en zonas aisladas de las Antillas y del litoral caribeño dedicada a la producción y exportación de cuero a Europa. Alejadas de los centros de poder colonial, en las sabanas costeras, los bosques y los valles, esta sociedad conformada por "gente de la tierra", como señala Benítez Rojo, de ascendencia europea, taína y africana, estimuló un intercambio cultural entre estratos etnológicos diversos; flexible y abierto, en contraposición a la inmovilidad social de las ciudades y las plantaciones, este intercambio cultural sienta las bases materiales de una sociedad criolla sincrética ostensiblemente permeada por rasgos -culinarios, danzarios, musicales, religiosos- africanos. Benítez Rojo, Antonio (1989). Cit., 18.

La estructura demográfica de las islas hispánicas -donde el número de esclavos es inferior al del resto de las islas y la población negra y mulata no sujeta a la esclavitud -libre y cimarrona- supera ampliamente a la de aquéllas- no sólo ilustra el tardío ingreso de la economía de la plantación en estas colonias. En Puerto Rico, la combinación del dato cuantificable con el que proporciona la distribución de las cifras sobre el territorio, pone de relieve el desarrollo contradictorio entre la ciudad y el campo; entre San Juan -bastión militar, sede del poder colonial (eclesiástico y político)- y la ruralía -sostén de la economía isleña.<sup>24</sup> Mientras una va perdiendo paulatinamente la función ofensiva-defensiva ante los sucesivos ataques de las metrópolis que buscaban doblegar el monopolio español hasta prevalecer, en el siglo XVIII, como fortaleza militar<sup>25</sup>, nido de piratas y centro de distribución de esclavos, la otra se fortalece bajo los auspicios del contrabando, convirtiéndose en fuente dinamizadora de las potencialidades isleñas, en puente que comunica Puerto Rico con el resto del Caribe y con Europa.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Véase Silén, Juan Ángel (1980). *Historia de la nación puertorriqueña*. Río Piedras: Editorial Edil.

<sup>25</sup> Durante el siglo XVII aumenta la actividad de ingleses, franceses y holandeses en el Caribe, poniendo a prueba la resistencia de San Juan como plaza militar. El ataque holandés de 1625 y los protagonizados en el siglo XVIII por flotas inglesas (Arecibo, 1702), danesas (Loíza, 1702) y holandesas (Guadianilla, 1703), disminuyen paulatinamente el dominio absoluto de España sobre el área. San Juan deja de ser un puntal ofensivo, se cierra como puerto comercial y limita su función a plaza defensiva. Es importante señalar que esta transformación incide negativamente en el desarrollo del sistema de plantación azucarera y fomenta el contrabando de productos agrícolas desde otros puertos: Ponce, Mayagüez, Cabo Rojo y Añasco. En otro orden, si bien el carácter de bastión militar es el que prima sobre la ciudad no debemos desconsiderar su paralelo desarrollo civil. Intramuros, la morfología urbana se transforma. Grandes inversiones se destinan a la construcción de edificaciones militares, cívicas y religiosas (un nuevo edificio para la administración, la plaza del mercado, un teatro, centros asistenciales de salud, una cárcel, asilos), y al embellecimiento de viejos palacios e iglesias.

<sup>26</sup> La falta de integración entre la ciudad y la ruralía y la contradicción entre la vida parasitaria de San Juan en tanto fortaleza militar y la vida activa del interior, aparecen como constantes en los informes de la época. El mariscal O' Reilly en *Memoria sobre la*

Esa ciudad amurallada e inexpugnable ante al acoso externo resulta el escenario privilegiado por Juliá para remover los contenidos de la memoria histórica. No se trata, en verdad, de un ejercicio aislado. Como propuestas indagatorias del pasado, en consonancia con las novelas sancheanas, *La renuncia del héroe Baltasar*, *La noche oscura del Niño Avilés* y *El camino de Yyaloide* son deudoras de las perspectivas de análisis abiertas por las reacomodaciones generadas en el campo intelectual puertorriqueño en los años setenta, años sacudidos por el fracaso del modelo económico implementado por el Partido Popular Democrático.<sup>27</sup> La renovación teórica y metodológica de la ciencia histórica, que encaminó los esfuerzos de la denominada "nueva historiografía" hacia la revisión del pasado y puso de manifiesto "la necesidad imperiosa de reinterpretarlo [...] mediante la crítica de lo respetado o lo inventado"<sup>28</sup>, animó nuevas representaciones de la historia colectiva desde el discurso literario. En sintonía con el escenario cambiante donde el mercado de la información se renueva y se diversifican los saberes y las prácticas, la narrativa explora épocas y acontecimientos, acompañando el abandono de la visión inmedatista y parcelada

---

*isla de Puerto Rico* (1765) y Fray Iñigo Abbad y Lasierra en *Historia Geográfica, Civil y Natural de San Juan Bautista de Puerto Rico* (1782), representantes del poder militar y eclesiástico respectivamente, insisten en la descripción de la riqueza isleña y el ineficaz sistema económico implementado por la Corona; abundan en recomendaciones tendientes a establecer la comunicación entre San Juan y la ruralía para mejorar la administración de la colonia y hacerla una fuente de ingresos segura.

<sup>27</sup> Nos ocupamos de las consecuencias de las políticas económicas del PPD en el Capítulo III, apartado 3.3. Si bien la detención abrupta del "milagro económico" del E.L.A. es la causa primordial del sacudimiento de la sociedad isleña, otros acontecimientos contribuyen a acentuar la efervescencia política y social del momento. Entre otros: las luchas por la liberación en Asia y África, la vigencia del imaginario de la Revolución Cubana, la Guerra de Vietnam y sus miles de soldados puertorriqueños muertos, los movimientos de liberación negra, gay, femenina y el resurgimiento del independentismo socialista en la colonia.

de la perspectiva histórica precedente. El derrotero de la nueva historiografía era otro: más que describir se imponía explicar el pasado desde una óptica sistémica a partir de la cual los hechos perdieran su carácter aislado y episódico y se articularan como instancias de un proceso capaz de hacer comprensible la circunstancia inmediata.

Si para la nueva narrativa histórica revisar el pasado implicaba asumir "la crítica del conocimiento insuficiente" y "la denuncia vehemente de las distorsiones flagrantes que imp[edía]n la comprensión del pasado real y la construcción de una sociedad más justa"<sup>29</sup>, para la literatura aparejaba la posibilidad de suplementar los vacíos de la historia oficial mediante la invención, la distorsión o la ficcionalización de episodios o momentos fundacionales de la nación y la identidad colectiva. "[L]a historia que deseamos, que soñamos, que inventamos y falsificamos los escritores, -afirma Ana Lydia Vega aludiendo a la "pasión de historia" inherente a la narrativa puertorriqueña de las últimas décadas-<sup>30</sup> puede de alguna extraña manera colmar las expectativas de un público tan sediento de epopeyas como privado de referencias historiográficas concretas."<sup>31</sup>

Tal parece ser el propósito perseguido por Juliá en su producción temprana. Crítico ante los vacíos de la historiografía que sirvió a su formación -encaramada

---

<sup>28</sup> García, Gervasio (1989). Cit., 13. Aludimos tangencialmente a la "nueva historiografía" en el Capítulo III, apartado 3.3.

<sup>29</sup> García, Gervasio (1989). Cit., 40.

<sup>30</sup> Vega, Ana Lydia (1994), "Nosotros los historicidas". *Diálogo*, noviembre, 22.

<sup>31</sup> La recuperación del pasado no es nueva en la tradición literaria puertorriqueña; desde el criollismo pueden seguirse sus huellas. Lo que distingue, en líneas generales, las propuestas nacidas a partir de los setenta es la aguda conciencia de los silencios de la historia oficial y la relatividad de toda perspectiva, el abandono de pretensiones reveladoras de verdades absolutas, la apelación al mito, a la ironía y al ámbito de lo íntimo, de lo personal autobiográfico.

en el procerato y la descripción de acontecimientos desarticulados- se pronuncia: "Rehacer la gestación nacional es algo que le corresponde a todo país, sobre todo a los nuestros, con su pasado colonial y su gran carga de resentimiento."<sup>32</sup> La función de la literatura en esta empresa resulta decisiva; enfatizando el vínculo de sus primeras novelas con la materia histórica de la que se nutren, afirma que ellas "subvierte[n] la historiografía tradicional".<sup>33</sup> Así pues, las versiones del pasado colectivo edificadas sobre la inexistencia de una vigorosa epopeya puertorriqueña, cuyos orígenes parecían diluirse en la imprecisión o las incertezas, se trasmutan. El mundo negro, cimarrón, las revueltas de esclavos, visitados de soslayo por la historia oficial, cobran un protagonismo inusitado; son los epicentros desde los cuales se repone un pasado si no glorioso, no exento de heroicidad. Evadiendo la fuerza centrípeta que ejerce el 98 como instancia desencadenante de relatos obsesionados por fundar los inicios de la nacionalidad en la encrucijada del cambio de dominación, las primeras novelas de nuestro autor transitan el siglo XVIII, enraizando en él una versión utópica de los orígenes puertorriqueños.

La emulación de los procedimientos de la investigación histórica constituye el punto de partida. Así como la "nueva historiografía" se vale del documento, transformándolo en materia prima de sus renovadas especulaciones, las novelas interceptan fuentes verídicas con inventadas: crónicas, diarios, cartas, poemas y meditaciones resultan el archivo documental de las conferencias que estructuran *La renuncia del héroe Baltasar*, pronunciadas por el historiador -ficticio- Alejandro Cadalso en el Ateneo Puertorriqueño en 1938; es el mismo historiador quien en el

---

<sup>32</sup> En Ortega, Julio (1991). Cit., 154.

<sup>33</sup> En Ortega, Julio (1991). Cit., 155.

"Prólogo" de *La noche oscura* exalta el hallazgo, en 1913, de una colección de crónicas y un retablo de miniaturas que prometen el desocultamiento de un capítulo oculto de la historia de Puerto Rico, aquel en que acontece la fundación de una ciudad lacustre -Nueva Venecia- en la plaza fuerte de San Juan Bautista, por obra del "canónigo heterodoxo y protegido de los Obispos Larra y Trespalacios" (ix)- el Niño Avilés. También es Alejandro Cadalso quien asume la voz narrativa en el texto que continúa el relato de *La noche oscura*, *El camino de Yyaloide*, entrelazando nuevas crónicas, pasajes de diarios y descripciones de pinturas de exacerbado detallismo al recomponer el viaje del niño Avilés por los manglares y caños de San Juan.<sup>34</sup>

El archivo que el historiador despliega con minuciosa precisión bibliográfica no tiende a la construcción de versiones unívocas sobre los hechos.<sup>35</sup> Las fuentes citadas por momentos corroboran sus teorías interpretativas, por momentos las refutan. Más que proveer certezas, las crónicas -de modo más enfático las de Juan Flores y Gracián en *La noche oscura*- alimentan un "juego de ficciones históricas donde [la] realidad -o una percepción- desmiente a otra."<sup>36</sup> Ponen en debate interpretaciones disímiles sobre los mismos acontecimientos, cuestionando la existencia de una "verdad" y erigiendo la virtualidad, como zona donde anida lo posible, en cantera promotora de figuraciones menos interesadas en aproximarse

---

<sup>34</sup> Recordemos que *La noche oscura del Niño Avilés* y *El camino de Yyaloide* constituyen la primera y segunda parte del corpus que ha sido anunciado como una tetralogía, *Crónica de Nueva Venecia*, cuyas tercera y cuarta partes aún no han sido publicadas.

<sup>35</sup> El "Prólogo" de *La noche oscura* es ejemplar en este sentido. No obstante su férrea convicción acerca de la existencia de Nueva Venecia, Cadalso pone en cotejo versiones que la niegan, delegando en el lector la facultad de dirimir la verdad: "¿Existió Nueva Venecia? Ahora le corresponde al lector otorgar su fallo, resolver tan largo litigio..." (xvii).

a lo que el pasado fue que a lo que el pasado pudo haber sido. Este modo de reformular episodios fundacionales de la vida colectiva, examinados a la luz de los planteos de White en torno a la narrativa histórica, se afilia a una noción genealógica del tiempo que habilita "la posibilidad de cambiar el pasado [...] del que uno ha descendido realmente por un pasado del que uno hubiera deseado descender"<sup>37</sup>. Y es desde las potencialidades de reversión abiertas por este ejercicio sustitutivo que las novelas de Juliá sancionan la versión utópica de los orígenes puertorriqueños.

#### **4.3. La noche oscura del Niño Avilés: ficciones de nacimientos**

No nos cabe duda, *La noche oscura del Niño Avilés* es la que articula de manera ejemplar respecto de las otras novelas, un imaginario cimentado en el deseo, en el sueño de construcción de un espacio perfecto, por libertario, aun cuando el modelo utópico que lo activa conduzca irremediabilmente al fracaso. Ambiguo pues postula y niega, al mismo tiempo, la posibilidad de concreción de un proyecto alternativo de convivencia colectiva, este modelo, podríamos pensar, formaliza la singular perspectiva desde la cual Juliá responde a los vectores más significativos del contexto histórico-político latinoamericano y puertorriqueño de los años setenta. Apunta hacia el primero al traducir la tensión entre la esperanza y la

---

<sup>36</sup> González, Rubén (1997). "La subversión de la Historia: *La noche oscura del Niño Avilés*. *La historia puertorriqueña de Rodríguez Juliá*. Río Piedras: Editorial de la Universidad. 82.

<sup>37</sup> White, Hayden (1992). Cit., 161.

frustración vivida por los intelectuales de su generación, encabalgados -como él mismo señala- entre "la edificación de la utopía latinoamericana y caribeña."<sup>38</sup> fomentada por la Revolución Cubana y el dramático desencanto que sobrevino a su desmoronamiento. El sentido heroico, fundacional de las imágenes configuradoras de pasados dignos de ser contados e identidades inapelables, a través del cual la literatura del "boom" había exaltado la viabilidad del cambio y la creencia en un programa redentor para el continente, opera en esta fabulación de los orígenes. "Durante los años setenta, cuando comencé a cultivar mi vocación literaria" -ha dicho el autor- "mis modelos eran los grandes escritores del boom, con su visión heroica de la historia, la ciudad y la identidad nacional."<sup>39</sup>

Sin embargo, articuladas en la coyuntura puertorriqueña, la utopía y la visión heroica se conjugan y someten a reacomodaciones donde resuenan las contradicciones del presente. La "ilusión retrospectiva"<sup>40</sup> sobre la que descansa *La noche oscura* rezuma, así, la fuerza subvertora y crítica con que esa visión repositiva del pasado en clave épica impacta sobre las irresoluciones de la experiencia histórico-política isleña del siglo XX. Las controversias de este tiempo marcado por el afianzamiento del colonialismo y la ausencia de una fuerza social efectivamente capaz de conjurar la debilidad o la dependencia, constituyen, pensamos, uno de los acicates cruciales de la novela.

La lucha por la libertad o, aun desde su naturaleza abortada, el intento por fundar un proyecto alternativo al impuesto refractan sobre la actualidad y el

---

<sup>38</sup> Rodríguez Juliá, Edgardo (1994). "Mapa de una pasión literaria". *Estudios. Revista de Investigaciones literarias*, año 2, nº 4, 5.

<sup>39</sup> Rodríguez Juliá, Edgardo (1994). Cit., 7

porvenir isleños, son los puentes que enlazan el presente con el pasado buscando explicar la indefinición política de uno -entre la "fantasmagoría" del nacionalismo y los "últimos aleteos del autonomismo"<sup>41</sup>, entre el afianzamiento de una imagen cultural propia y la dependencia económica- en los ímpetus revolucionarios y la efectiva articulación de proyectos liberadores del otro.

*La noche oscura* trama esta dialéctica temporal desde múltiples aspectos. La crítica se ha ocupado preferentemente de analizarla en función de las estrategias discursivas a través de las cuales pone en escena su enlace con las convenciones de la narrativa histórica.<sup>42</sup> En el marco de este enfoque se han destacado el recurso a la parodia -que remeda la escritura y el habla del siglo XVIII, no sin mixturarla con giros y lexías de otras épocas, distorsionando las interpretaciones estereotipadas sobre la historia y la identidad isleña<sup>43</sup>-, a la ironía -regida por el propósito de revelar más los espejismos que la veracidad del registro de los hechos suministrado por los documentos- y al barroco -como forma reguladora de una perspectiva abigarrada e hiperbólica que tanto sirve a los fines de representar el sincretismo caribeño como la atmósfera de alucinaciones y

---

<sup>40</sup> Balibar Etienne (1991). "La forma nación: historia e ideología" en Balibar Etienne y Wallerstein Immanuel. *Raza, nación y clase*. Madrid: Alianza, IEPALA. 135.

<sup>41</sup> Rodríguez Juliá, Edgardo en Ortega, Julio (1991). Cit., 162.

<sup>42</sup> Por ejemplo: Ainsa, Fernando (1991). "La nueva novela histórica latinoamericana". *Plural*; González, Aníbal (1986). Cit.; Benítez Rojo, Antonio, "Niño Avilés o la libido de la historia" en (1989). Cit.; González, Rubén, "La subversión de la historia: *La noche oscura del Niño Avilés*" en (1997).

<sup>43</sup> A propósito de la parodia, el trabajo de César Salgado introduce una significativa variación respecto de los críticos que se han ocupado de la cuestión. Discrepando con quienes han reducido esa "estrategia mimética" (159) a la emulación del estilo dieciochesco, Salgado propone leerla como mecanismo a través del cual Rodríguez Juliá asesta sobre "la monumentalización que ha hecho el historiador criollo del documento burocrático" (160), sobre el "fetichismo documental" que caracterizó la tradición de la praxis histórica en la isla desde el siglo XIX hasta la década del sesenta del siglo XX.

pesadillas en que se desarrollan los sucesos narrados. Una atmósfera donde se difuminan los lindes entre la ensoñación y la vigilia, lo aparente y lo real, donde coexiste lo divino y lo diabólico, lo bello y lo monstruoso, lo sublime y lo escatológico.<sup>44</sup>

El análisis de lo utópico es una constante en estas lecturas críticas. No podría ser de otro modo. Resulta difícil esquivar su despliegue flagrante. Desde el "Prólogo", recordemos, *La noche oscura* se anuncia como texto que habrá de revelar la fundación de Nueva Venecia, "ciudad libertaria y utópica" (12), emblema de la esperanza de negros, cimarrones, libertos y jornaleros que huían del régimen opresivo español. Este acontecimiento que -nos anticipa Cadalso- desocultarán las crónicas no se relata en esta primera parte de la tetralogía. Sin embargo

---

Salgado, César (1999). "Archivos encontrados: Edgardo Rodríguez Juliá o los diablejos de la historiografía criolla". *Cuadernos Americanos*, nº 7.

<sup>44</sup> La cuestión del barroco ha sido tratada de manera exhaustiva por Rubén Ríos Ávila y Susana Zanetti. El crítico puertorriqueño explora el barroco de la novela desde un enfoque comparativo con textos de Carpentier y Lezama. Arriba a la conclusión de que la obra de Juliá "se mueve pesadamente, sometida al embudo de la elipsis barroca" (49), sin lograr "desembarazarse lo suficiente de la parodia o de la conciencia del falseamiento", hecho por el cual no alcanza "la depurada objetividad del barroco carpenteriano" (40) ni "la fuerza visionaria del barroco lezamiano" (40), ambos estimulantes de una "epifanía mítica" (40). Zanetti también presta atención a los vínculos de *La noche oscura* con la obra de los cubanos aunque sin demeritar, como Ríos Ávila, el barroco de nuestro autor. Al partir de una concepción de lo barroco más extendida, la argentina despliega una lectura que le permite reconocer su entramado en múltiples planos de la novela; entre otros: en la mirada que "proclive a las visiones y a la intranquilidad de las imágenes engañosas" y a la activación de "los lazos conflictivos entre la realidad y la apariencia" (23) delega el relato de los hechos en una diversidad de voces descentradas, en las modalidades de escritura elegidas para describir la naturaleza, los seres y sus costumbres exaltantes de lo hiperbólico y lo monstruoso, en la antítesis barroca a través de la cual se exhibe la imposibilidad de conciliar las heterogeneidades y los desencuentros en pos de un proyecto social y político aglutinante, en las "errancias paralelas" que reenvían a "la soledad y el peregrinaje del hombre barroco" y a la "profusa sensualidad de la cornucopia, también barroca, abierta al goce y a la crueldad" (13). Ríos Ávila, Rubén (1992). "La invención de un autor: escritura y poder". En *Las tribulaciones de Juliá*. San Juan: Instituto de Cultura puertorriqueña, 33-65 y Zanetti, Susana (1994). "Las historias fingidas de *La noche oscura del niño Avilés* de Edgardo Rodríguez Juliá". *Estudios. Revista de Investigaciones literarias*. Universidad Simón Bolívar, año 2, nº 4.

gravita como una presencia constante. El "esfuerzo libertario" de Avilés (xii) se afilia en retrospectiva con el que impulsa a Obatal en la edificación del reino negro y ambos, a su vez, antagonizan con el que alienta el accionar coercitivo de quienes desde el poder -el obispo, los militares españoles, los mercenarios ingleses- logran derrumbarlos. En consonancia con esta perspectiva genealógica, las ciudades utópicas exhiben sus parentescos. La ciudad de las Quimbambas, cuya existencia corroboran las crónicas y testimonios encadenados en la novela, y Nueva Venecia, tan sólo reconstruida por los documentos citados en el "Prólogo", pueden ser reconocidas, respectivamente, como el intento fracasado y la concreción efímera del sueño por hallar el espacio perfecto.

#### **4.3.1. En el inicio, Campeche**

De las crónicas entrelazadas a lo largo de los cuarenta y ocho capítulos, sólo una, la primera, vuelve sobre la ciudad lacustre. José Campeche<sup>45</sup> es el encargado de registrar en calidad de viajero las peripecias de la expedición comandada por el joven Avilés, quien parte el 3 de agosto de 1797 hacia los caños de San Juan en busca del sitio apropiado para colgar su "oscura visión" (3). Las crónicas y testimonios que siguen al relato de este episodio eslabonan los sucesos acontecidos en San Juan Bautista y sus alrededores veinticinco años atrás, desde la llegada de Avilés a las costas de la ciudad amurallada. Enmarcados entre el 9

---

<sup>45</sup> José Campeche (1751-1801) es considerado el primer pintor puertorriqueño. Perteneció a una élite mulata y artesanal de raíz popular.

de septiembre de 1772 -día en que se rescata al infante del naufragio- y la navidad de 1773 -cuando es bautizado por el obispo Trespalacios-, estos sucesos reponen el contexto colonial articulando los conflictos entre los estamentos político-militar y religioso, por un lado, y entre éstos y la población esclava, por otro. La guerra los anuda: batallan los obispos Larra y Trespalacios por ejercer el control del gobierno y de las almas de los habitantes de la ciudad; Obatal y Mitume, por liderar la causa libertaria de los prietos; los ejércitos del caudillo molongo y del obispo finalmente vencedor, que se disputan la Plaza de San Juan, sitio donde el jefe negro edifica un reino de libertad para la comunidad de rebeldes que lo secundan.

Por estar situada en el futuro de estos acontecimientos, la crónica del pintor nos anticipa el destino de aquel infante que intervino involuntariamente en ellos, transformando la pacífica vida de San Juan. Rescatado de las aguas, lo veremos transitar los capítulos, desencadenando con sus "frenéticos berridos" (14) el exilio de los habitantes de la ciudad, alimentando leyendas sobre su condición angelical o demoníaca y pasar de mano en mano por Obispos y guerreros negros convertido en "mensajero del bien" o en "engendro del mal [...] según el bando en que se esté." <sup>46</sup>

Comenzar con el relato del viaje a través de la mirada de José Campeche apareja mucho más que la supresión de tal dualidad o la alteración del orden sucesivo que encadena los hechos en el resto de la novela. El Niño Avilés es aquí el joven fundador de la ciudad lacustre cuya "sonrisa beatífica" (5) persigue

---

<sup>46</sup> Benítez Rojo, Antonio (1989). Cit., 594.

capturar el pintor.<sup>47</sup> Deslumbrado por las "dulcísimas facciones" (5) del infante, el cronista corrige los bocetos una y otra vez, obseso por plasmar el sutil y escurridizo "gesto de sus labios" (5). Así, desde el reencuentro figurado entre el artista y su modelo, la crónica erosiona los límites de la ficción<sup>48</sup> y reenvía a la obra del artista mulato. Despunta los primeros indicios de la relación intertextual que enlaza su "escritura pictórica" (24) con la trama de los orígenes propuesta por la novela, sugiriendo los significados que habrán de alcanzar en ella tanto la figura del niño retratado en 1808 y la de los sujetos privilegiados, omitidos o débilmente dibujados en los óleos, como la del pintor, convertido en personaje de ficción y primer cronista.

El *Diario de la muy apoteósica fundación de Nueva Venecia* resulta entonces, además de un eslabón que anticipa acontecimientos, un sitio donde se aproximan y distancian miradas: la de Campeche, traducida en los lienzos que fijaron los signos de la nacionalidad isleña a través de un selecto repertorio de personajes de la sociedad de su tiempo, y la de nuestro autor sobre ese arte

---

<sup>47</sup> El retrato del niño Juan Pantaleón Avilés de Luna Alvarado, reproducido en la tapa de la novela, es el último cuadro de Campeche. Vale recordar que Juliá se ha referido con insistencia a él, especialmente, a su incidencia en la gestación de *La noche oscura*: "Antes que nada, la novela fue concebida como un intento de explicación de esa mirada melancólica que el Niño Avilés tiene en el cuadro de Campeche." (152-153). Respecto de su historia ha señalado: "La inventé toda. Lo único histórico es la mirada melancólica." (149). En Ortega, Julio (1991). Cit. Rodríguez Juliá lee el retrato del infante -nacido sin piernas ni brazos- aportando datos sobre su origen: "Según la leyenda en la parte inferior -apunta- este niño de Coamo nació el 2 de julio de 1806. Fue traído por sus padres a San Juan, donde recibió el Sacramento de la confirmación el 6 de abril de 1808. Entonces fue que el obispo Arizmendi le ordenó a Campeche este retrato", adjudicando el encargo a un gesto de curiosidad científica frecuente en la época. En *Campeche o los diablejos de la melancolía*. Cit., 117.

<sup>48</sup> En la lectura del óleo del Niño Juan Pantaleón Avilés de Luna y Alvarado pintado por Campeche, Juliá señala, precisamente, la "dimensión beatífica" del retrato (1986, cit., 122). Un trabajo que estudia las relaciones entre la obra de Campeche y la novela, desde

“emblemático y utópico”<sup>49</sup>, de cuyos vacíos y carencias extraerá la materia refundante de la puertorriqueñidad.

En el viajero se encarnan, sin confundirse, ambas miradas. La percepción del nacimiento de la ciudad lacustre las acerca, emplazando un movimiento pendular entre el pasado, el presente y el futuro que recobra la perspectiva utópica compartida: “toda fundación aviva la esperanza, esa nostalgia del porvenir, ese recuerdo de lo jamás logrado” (4). El reconocimiento de la dimensión inaugural de la empresa fundadora, sin embargo, no se corresponde con el interés por testimoniar sus causas u objetivos. Es la imagen del Avilés, como dijimos, la que subyuga al viajero: “el más grande prodigio que alcanzó mi vista” (4). Haciendo primar el oficio de pintor, Juliá instala el sentido precursor que le atribuye a la obra de Campeche en el orden de la representación de la personalidad criolla. En el esfuerzo del cronista por dibujar “el signo de esa sonrisa que iniciaba un mundo” (5), actualiza la función modeladora del arte del mulato, su carácter de “mito fundador” que se adelanta al testimonio literario para fraguar, desde las poses, los gestos y la emblemática de sus retratos, la primera imagen de la nacionalidad puertorriqueña.<sup>50</sup> Una imagen que, tensada entre la topía y la utopía, entre un pasado inalcanzable y un futuro entrevisto como “desiderátum soñado”<sup>51</sup>, entre

---

una perspectiva que coteja los ámbitos destacados en una con el peso y significado que adquieren en la otra, es el de Susana Zanetti (1994). Cit.

<sup>49</sup> En *Campeche o los diablejos de la melancolía*. Cit., 11.

<sup>50</sup> El ensayo sobre la obra de Campeche se inicia aseverando su sentido precursor como arte que provee una imagen a la nacionalidad puertorriqueña: “Antes de la literatura fue la pintura [...] En ese sorprendente rococó criollo, se manifiesta el primer mito fundador de la cultura puertorriqueña, arte mediante el cual aparece de manera insólita [...] el anhelo de fundar un estado, el intento de convertir la incipiente nacionalidad puertorriqueña en organización de poder” (7).

<sup>51</sup> En *Campeche o los diablejos de la melancolía*, 5.

una identidad y un estado en formación y un orden deseado, ilusiona un porvenir sobre la base del buen gobierno ilustrado.

Transformados en personajes de ficción, Avilés y los peregrinos que lo acompañan en la búsqueda del espacio perfecto alteran los significados y la sintaxis ordenadora de esa imagen. Desestabilizan su humanidad excluyente y disciplinada por "los giros venenosos del pincel" (114), delatando las implicaciones del movimiento que los sustrae de los lienzos para resituarlos en los umbrales del proceso de gestación de la nacionalidad. No son, pues, como en el rococó miniaturizado del pintor<sup>52</sup>, los sujetos procedentes de la administración colonial, el clero o la burguesía, los personajes en quienes se deposita la fuerza propulsora de un destino ideal para la nación. Son aquellos que su "emblemática ideal" (90) excluye, confinándolos en los ángulos inferiores o remarcando metafóricamente, desde ese sitio subordinado por los primeros planos de obispos, gobernantes y ciudadanos burgueses, su voluntad "cautiva" (128) -doblemente sometida en el retrato de Avilés.<sup>53</sup> Se trata de los habitantes de un mundo -el popular- apenas frecuentado por los óleos, delineado como un atisbo, como un indicio cuya levedad esquivada la ascendencia racial del pintor por encargos.<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> En su pintura se funden el manierismo rococó con la emblemática del barroco, aunque con una acentuada intensificación del primero.

<sup>53</sup> En la lectura del retrato de Avilés, nuestro autor insiste en señalar la voluntad doblemente reducida del niño, en virtud de su corta edad y la ausencia de sus brazos.

<sup>54</sup> Recordemos que Campeche era mulato, hijo de un artesano liberto. Rodríguez Juliá analiza la presencia del "contorno popular" (131) en la obra de Campeche como un atisbo que apenas rebasa el ámbito gubernamental y burgués, fundamento del "establishment político y administrativo" que retrató por encargo (124). Los esclavos, cautivos y excautivos y el pueblo encarnado en el Avilés constituyen, en su extensa galería de personajes, las únicas tres manifestaciones de un sector de la sociedad dieciochesca que su pintura excluye, respondiendo a los favores de una dirigencia que lo confinaba, en los hechos, a la marginalidad.

La nostalgia de un pasado proveedor de mitos fundacionales que en Campeche se vuelve carencia y abismo propulsor del salto hacia el futuro, hacia la utopía, en Juliá resulta estímulo para emprender el camino de regreso y poblar de contenidos utópicos el vacío. Así, contrapuesta a la mirada nostálgica que diseña una imagen del dieciocho puertorriqueño sesgada por el blanqueamiento y la obsecuencia al poder, la añoranza del pasado que alienta la fabulación de los orígenes en *La noche oscura* refluye sobre ese tiempo para reponer lo suprimido y nutrirlo de heroicidad. Extirpados de aquella imagen y recompuestos mediante un proceso que transforma su debilidad en fortaleza y su sometimiento en acción, el mundo negro y el popular protagonizan la escena inaugural. Se encarnan en los prietos que guían las chalupas y en el "supremo fundador" (5) que las comanda, prefigurando la función orientadora de los rumbos de la historia que aquéllos ejercerán en la novela y aquél en *El camino de Yyaloide, 1797 y Pandemonium*.<sup>55</sup>

Campeche asiste al nacimiento de Nueva Venecia como único testigo y cronista de tan "grande ocasión" (4). Su figura, del mismo modo que la de los negros y Avilés, se recompone desde la mirada de Juliá sobre los lienzos, esta vez, detenida en el autorretrato del pintor. Despojada del atributo de la devoción religiosa que nuestro autor reconoce en la imagen como uno de los signos a través de los cuales Campeche buscó atemperar el prejuicio sobre su mulatez y condición de clase para validarse socialmente, conserva el del recato.<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> Conviene recordar que *El camino, 1797 y Pandemonium* tienen como protagonista a Avilés.

<sup>56</sup> Se trata del último óleo analizado por Juliá en el ensayo. El reconocimiento de los atributos que aquí apuntamos deviene de su lectura de ciertos elementos y gestos percibidos como emblemas: la mesa de taller, el caballete, la imagen de la virgen y la tristeza de la mirada.

El registro de la fundación de Nueva Venecia se aviene a la medida, inflexión a partir de la cual la veracidad del hecho no se confirma ni se niega inequívocamente. El hallazgo del sitio donde se asienta la ciudad lacustre acontece entre manifestaciones que lo ratifican o vuelven incierto, reenviando a la polémica histórica sobre su existencia recuperada en el "Prólogo". Cuando Avilés detiene la marcha y señala el lugar donde alzaría "la tierra prometida" (5), los peregrinos negros que lo acompañan -escribe Campeche- "sonaron conchas y entonaron cánticos de la muy lejana África; saludaban así, con música tan dulce salpicada de tristeza, los amarillos destellos que ya se colaban por la enramada del mangle; celebraban, con lamentos tan alegres, aquella grande ocasión que fue el Nacimiento de Nueva Venecia." (4). En contrapunto, suspendido entre la razón arrebatada por el asombro y el extravío onírico, resuelve la clausura de su testimonio en percepción vacilante: "Algo me dijo que todo aquello era sueño engañoso, o quizás uno de esos temibles saltos en que nuestra lucidez vaga fuera del mundo sensible" (5).

#### **4.3.2. Las ciudades cimarronas**

No obstante la fugacidad en que se cristalizan los sueños de Avilés y Obatal (continentes de los sueños "de todo un pueblo, ni más ni menos, expulsado cruel y salvajemente de su muy lejana África", 51) sus figuras crecen en dimensión épica. Desafían la intransigencia de los controles políticos y religiosos impuestos

por el orden colonial para canalizar la esperanza de la multitud de hombres y mujeres que los siguen, anhelantes de un futuro emancipado de la represión "de godos y sambenitos" (XIV). Edifican ciudades que burlan las persecuciones esclavistas e inquisitoriales: recintos desconocedores del pecado, libres por el goce de los cuerpos, los placeres del paladar, las prácticas religantes de sistemas de creencias sincréticas y el contacto vivificante con la naturaleza del trópico. Urbes donde se ratifica el privilegio concedido por Juliá a los representantes del sector más segregado de la sociedad colonial: los negros.

Nueva Venecia y la ciudad de las Quimbambas no son, pues, lugares exentos de signos de identificación histórica precisos. Por proyectarse sobre el horizonte imaginario que alimenta la huida hacia la libertad, delatan su condición cimarrona y reenvían al palenque.<sup>57</sup> Dicha remisión no se articula en virtud de la semejanza de sus paisajes. La ciudad del Avilés y el reino negro de Obatal carecen de empalizada, no se levantan en terreno firme ni sus habitáculos son las precarias chozas de aquellas comunidades. En una, sus suelos son pantanosos, sus calles, de agua y sus edificios, imponentes. En otro, rampas, túneles y torres se suspenden "en el vacío" (100). Sin embargo, estos rasgos, en alianza con las valoraciones que les atribuyen tanto las fuentes citadas por Cadalso en el "Prólogo" como las crónicas y fragmentos de diarios que se suceden a lo largo de los capítulos, cobran una significación que sobrepasa su funcionalidad denotativa. Enlazan, alegóricamente, la ciudad lacustre y la de las Quimbambas con aquel modelo excluyente de comunidad transgresora del Caribe colonial.

---

<sup>57</sup> El palenque era la comunidad constituida por los negros fugados de las plantaciones.

Los "predios anegadizos" y el "bien dispuesto laberinto de canales" (ix) descritos en el testimonio del cronista Rafael González Campos, las "torrecillas [...] inexplicables y asombrosas" (xii) registradas por Gustavo Castro o el "extraño paisaje de canales e islotes donde se alzan majestuosos edificios parecidos a colmenas" (xi) descubiertos en un tríptico por el archivero José Pedreira Murillo<sup>58</sup> - todos ellos defensores de la tesis de la existencia de Nueva Venecia-, ponen de relieve su estructura enmarañada y su inaccesibilidad.<sup>59</sup> Apuntan en la misma dirección las cualidades que destacan quienes intentan descifrar los enigmas arquitectónicos del Pandemónium levantado por Obatal: "el laberinto de las altas bóvedas" y los "túneles subterráneos" (100) confunden los sentidos de El Renegado, los "puentes entre las torres y las espirales" (132) devuelven la imagen de una "ciudad invertida" (134), a la percepción del obispo Trespalcios. De igual manera que estas propiedades destinadas a extraviar los pasos y las miradas del invasor, pues contribuyen como ellas a su eficacia defensiva, los atributos que registran quienes bregan por la destrucción de estas urbes enfatizan su poder de resistencia y naturaleza subversiva. Los cronistas y funcionarios del poder eclesiástico o gubernamental suman a la estructura laberíntica que obstaculiza el

---

<sup>58</sup> Según el testimonio de Murillo, el tríptico por él descubierto junto con otros documentos probatorios de la existencia de Nueva Venecia, pertenece a Silvestre Andino, sobrino del pintor puertorriqueño José Campeche.

<sup>59</sup> Estas propiedades eran las distintivas de los palenques pues se ubicaban en sitios recónditos y de difícil acceso para los "rancheadores", agentes destinados a perseguir y capturar a los rebeldes, o para el aparato persecutor dependiente de la Iglesia. La inaccesibilidad no sólo dependía de los lugares elegidos para levantar estas colonias sino fundamentalmente de las estrategias instrumentadas para imposibilitar el acceso y repeler el ataque del exterior: en sus proximidades se trazaban caminos en apariencia conducentes al centro del palenque. Sin dejar rastros pues caminaban por los ríos, los fugitivos abrían veredas que funcionaban como trampas, provocando el extravío del invasor. También grandes peñascos se sumaban a la defensa de la colonia cuando ésta se erigía en las cimas de las montañas.

ingreso y el tránsito por sus interiores, la temeridad que infunden sus custodios y la repulsión que despiertan los cuerpos de sus habitantes, corrompidos por el pecado. Afirma el canónigo doctoral y cronista del cabildo catedralicio, Don Gonzalo Nuñez: "Y estos negros cimarrones [...] forman ejército mercenario bajo el mando de Avilés [...] artífices verdaderos son en la confección de disfraces aterradores, y digo esto porque llevan las cabezas afeitadas al rape y las barbas crespas y largas, adornándose las orejas con anillos, cascabeles, campanillas y otras muchas chucherías ruidosas" (xvi). Escribe Gracián, Secretario del obispo Trespacios, al observar las huestes de Mitume: "lenta procesión se volvía comparsa [...] temblorosa anticipación del terror." (241).

A pesar de juzgarlos "[d]iestros en el machete y el espadín" (xvi) y en el uso de las bridas (247) no son sus armas las que amedrentan a quienes batallan con estos "guerreros de fiera estampa" (xvi)<sup>60</sup> sino la potencia de la percusión que anima y celebra su bravura. Los cueros tronantes de la ciudad lacustre resuenan en los "incesantes toques de tambores [que] perseguían cruelmente a las tropas invasoras"(43) del reino de Obatal. Así como la "ruidosa falange negra" (47) atemoriza al adversario en el campo de combate, la exaltación de la sensualidad y la sexualidad espanta y agudiza el terror de quienes deben ejercer la imposición y el cumplimiento de la Ley Divina. Obsecuentes con los mandatos judeo-cristianos que modelan su perspectiva, los testimonios procedentes del ámbito eclesiástico enjuician el cuerpo desde el paradigma moral. Incitadoras al pecado como las "escenas lascivas" (xvi) de los lienzos de Silvestre Andino descritas por Ramón

---

<sup>60</sup> A su vez, Gracián describe el ejército de Mitume como "fiera tropa de guerreros con machetes". (245)

mellado, piadoso funcionario del Archivo Municipal<sup>61</sup>, las imágenes delatan el sobrecogimiento del viajero. Tanto el que sobreviene a la visión del extravío de negras y negros arrebatados por el consumo de yerbas alucinógenas como al frenesí de sus cuerpos confundidos en el "más vergonzoso de los pecados" (x) o en el baile "con los ojos volcados en éxtasis y las partes al aire [...] achulados en movimientos, comparsa ofrecida al demonio Asmodeo, galán de la lujuria" (243).

A través de los efectos provocados en los cronistas por el sonar de los tambores, los vestidos, adornos y ritos guerreros, la exacerbación de los sentidos y los comportamientos sexuales, *La noche oscura* actualiza el miedo que engendraban la fundación o la mera posibilidad de existencia de las comunidades cimarronas en la sociedad esclavista. Verdaderos "fantasmas"<sup>62</sup> por atentar contra la continuidad de la trata y ser representativas de todo aquello que en la plantación podía ser reprimido o castigado, estas comunidades resultaban peligrosas ante la autoridad colonial. En la novela, el palenque deja de ser ese "fantasma" que la tutoría reguladora del Estado, la vigilancia represiva y el adoctrinamiento religioso buscó desterrar. Se encarna en Nueva Venecia y el reino negro, burlando las persecuciones esclavistas e inquisitoriales y desbaratando el perfil de bastión militar de San Juan Bautista para redoblar, desde ambos movimientos, la operación contrafactual que impulsa, como lo señalamos, el ordenamiento y la significación de los hechos en la novela.

---

<sup>61</sup> Acta notarial citada en el "Prólogo".

<sup>62</sup> Carrera Damas, Germán. "Huida y enfrentamiento" en Moreno Friginals, Manuel (1977). Cit., 41. Desde la perspectiva de la autoridad colonial, la ciudad lacustre mantiene este sentido. Así la define Don Alejo Palacios, Redactor de Gobernación, cuya acta notarial es citada en el "Prólogo": "fantasma del libertinaje y la traición" (xvi).

Es que si la precariedad y la localización geográfica de las comunidades improvisadas en los caminos del exilio y el peregrinaje de los avileños y molongos por el sur de la bahía, remiten materialmente a los poblados cimarrones<sup>63</sup>, las ciudades construidas al final del itinerario de quienes buscan la libertad, no se asientan, como aquéllos, en las rutas abiertas por el escape de la plantación, esto es, lejos de los centros administradores del poder, el control y la punición de los actos de rebeldía o de fuga. Avilés establece la ciudad lacustre en los alrededores de las fortificaciones centenarias, en esos terrenos aledaños al recinto murado que hasta el siglo XIX permanecieron sujetos a las rígidas prescripciones de la plaza

---

<sup>63</sup> Pues estas comunidades, levantadas por los avileños, que ansían recuperar el sueño arrebatado por los desaforados llantos del infante, o por los molongos que persiguen el espacio de la libertad, están hechas -como sus pares históricas- de hojas de palmas y yaguas. En otro orden, la novela nos proporciona varios indicios geográficos que identifican la ciudad lacustre con la de las Quimbambas y, a su vez, ambas, con la zona de Santurce. No creemos forzar la interpretación de las sugerencias que nos ofrece *La noche oscura*, al postular que aquellas ciudades se construyen a partir de la significación histórica e imaginaria que ha tenido la península de Santurce, como territorio vinculado al mundo cimarrón. Allí, a mediados del siglo XVII comenzaron a formarse poblados de libertos y cimarrones escapados de las Antillas Menores. Algunos de los indicios aludidos son: la península está ubicada al sur de la bahía, la une a la isla una serie de puentes (recordemos la frecuente referencia a los puentes que sostienen el reino negro y la ubicación del ejército de Avilés "al otro lado de la bahía, xiv) y abunda en mangles, caños y lagunas (como el lugar elegido para la fundación de la ciudad lacustre). Pertenece a la zona Cangrejos, lugar donde Obatal abre los caminos de provisiones del ejército molongo ("desde las haciendas aledañas a Boca de Cangrejos...", 43) y Cadalso busca en la tradición oral huellas probatorias de la existencia de la ciudad lacustre ("En vano han resultado mis esfuerzos por encontrar rastros de la ciudad en las coplas de Cangrejos", xii). Por su parte, los ingleses que destruyen Nueva Venecia trazan su primera avanzada sobre el canal de Miraflores y Mitume sueña el ataque de su ejército a la retaguardia de Obatal en "los canales que orillan [...] Miraflores", nombre de la isleta situada en la zona a la que hacemos referencia.

Los indicios que permiten identificar la ciudad lacustre con la de las Quimbambas, no sólo los atinentes a su ubicación geográfica que hemos señalado sino también aquellos que aluden a su carácter diabólico y depravado, ha llevado a algunos críticos a confundirlas. Sobre esto se ha pronunciado Rodríguez Juliá, refiriéndose al hecho de que se "han confundido el episodio de 'la ciudad de las Quimbambas' con la fundación de la propia Nueva Venecia. Esta no es sino una especie de metáfora amplificada de la ciudad que sí aparece en *La noche oscura* y que se sitúa en El Morro." En Ortega, Julio (1991). *Reapropiaciones. Cultura y nueva escritura en Puerto Rico*.

militar<sup>64</sup> y Obatal transforma en ciudad de las Quimbambas la mismísima fortaleza de San Felipe del Morro, cuya reciedumbre defensiva repelió el feroz ataque inglés en 1797.<sup>65</sup>

Como espacios alternativos al impuesto por el régimen aplastante de la trata, las comunidades del escape significaban, como señala Benítez Rojo, "la antiplantación y, por lo tanto, la[s] que había que dismantelar con mayor premura".<sup>66</sup> Ese es el destino en el que acaban los sueños de los "hijos de Obataló y Ogún" en la novela. Pero el ímpetu de su rebelión, que logra apoderarse de las monumentales defensas de piedra y argamasa, que resiste a la agresión externa amurallándose tras el rito, la danza y los toques del tambor<sup>67</sup>, no es doblegado por el embate de fuerzas superiores en destreza guerrera y arrojo. Más que la valentía puesta a prueba en el campo de batalla, el factor que determina la derrota de las huestes negras -asidas a "reinos de fantasía" (54) y debilitadas por la pugna entre sus caudillos- es el aprovechamiento estratégico de la ausencia de un plan ordenador que guíe sus movimientos. La infantería de Trespalacios vence y reconquista la plaza, conjura "los demonios mágicos" (329) que se habían apoderado de la ciudad para restituirla como "habitáculo de la fe" y "redimida carcelera de la esperanza" (328).

---

<sup>64</sup> La construcción en las zonas defensivas demarcadas por las fortificaciones se mantuvo vedada, hasta entonces, a toda obra de carácter permanente. Sólo era posible asentar en ellas sembrados para el abastecimiento de la ciudad y escasos bohíos. Véase Castro Arroyo, María de los Ángeles (1999). *San Juan de Puerto Rico. La ciudad a través del tiempo*. Departamento de Cultura. Municipio de San Juan.

<sup>65</sup> La eficacia de las defensas quedó probada ante la escuadra británica que intentó invadir San Juan. Los ingleses adjudicaron el fracaso del ataque a las estructuras levantadas en la costas de la ciudad.

<sup>66</sup> Benítez Rojo, Antonio (1989). Cit., 595.

<sup>67</sup> "Las celebraciones de los negros se convirtieron en la mejor defensa de la ciudad". 44.

Nueva Venecia también sucumbe ante el poder colonial, esta vez, aliado con mercenarios ingleses. Pero no es la destrucción de su arquitectura "imponente" (x) el último golpe mortal que persiguen asestarle sus detractores. En el "Prólogo", recordemos, se afirma que a su desaparición física del paisaje de los caños cercanos a San Juan, le sucede el denodado esfuerzo de gobernantes e inquisidores por erradicarla de la memoria colectiva. Voluntad que, también sabemos desde el principio, no se consuma plenamente. Más de un siglo después de la quema de los documentos probatorios de su existencia, ordenada por el Cabildo y el Santo Tribunal, aquel "fantasma del libertinaje y la traición" (xiii) vuelve redivivo.<sup>68</sup> A través del duelo de versiones sobre la fundación -real o apócrifa- de la colonia libre, desatado por el hallazgo de las pinturas y crónicas salvadas de la "santa orden" (xiii), *La noche oscura* actualiza, en su instancia preliminar, la lucha de poderes que entraña la historiografía, la incidencia de las coordenadas que cruzan el presente desde el cual se esgrime una representación del pasado y las estrategias de las que se vale el discurso de la historia para modelar los recuerdos y los olvidos colectivos. Pugna de poderes y políticas legitimadoras de versiones del pasado que también se encarnan en *La renuncia del héroe Baltasar* y que, desde el "Prólogo" que analizamos, se expanden hacia cada uno de los eslabones del ciclo *Crónicas de Nueva Venecia*.

Cadalso recompone la ciudad del Avilés sin recurrir al relato de las circunstancias que abonaron su nacimiento y derrumbe. La instala en su presente de enunciación con el fin de revitalizarla como epicentro de un capítulo borrado

---

<sup>68</sup> Afirma Cadalso: "Nueva Venecia ha vuelto a nosotros, sus asombrosos canales evocados en los lienzos de Silvestre Andino, comentados sus laberintos morales y

deliberadamente de la historiografía puertorriqueña. Resumida y fragmentariamente, la imagen de Nueva Venecia va configurándose a partir de los documentos expuestos por el historiador, quien busca no sólo probar su existencia -contraponiéndose a quienes la reducen a un embeleco promotor de una "historia apócrifa" (xii)- sino también restituirle su densidad histórica escamoteada.

La controversia entre quienes la designan "bendita ciudad" (x) o "magnífica visión" (xv) y quienes la estigmatizan "como peste feroz para los ojos y el alma" (xiv), es recobrada por el prologuista mediante la formulación antitética que elige para tensar los predicamentos. Adelantando el contenido de las fuentes que luego pondrá a consideración del lector, Cadalso afirma al comenzar: "renace ante nosotros la ciudad maldita, ámbito de la exaltación religiosa y el desenfreno sensual, sitio de Dios y el demonio, encrucijada de Sodoma y Nueva Jerusalén" (ix-x). La reunión de los opuestos antecedida por el juicio condenatorio no se limita a anticipar el destino y el doble signo de la ciudad que luego corroborarán los documentos ("angelical y demoníaco", x). La pugna entre detractores y defensores que en esa oposición se da cita sirve al historiador para posicionarse y postular su interpretación sobre las razones que determinaron la expulsión de la ciudad lacustre de la memoria colectiva: "Nueva Venecia desaparece de la historiografía por decisión de las autoridades coloniales del siglo pasado. La presencia de aquella ciudad libertaria y utópica [...] debió resultar inquietante para un régimen español amenazado por el esfuerzo libertario de Bolívar" (xii). De la leyenda negra que la trae al presente desde los tiempos de la colonia convertida en teológicos en estas crónicas de la colección Pedreira". (xvii).

"Pandemonium de [...] herejías y exaltaciones demoníacas" (xiii), exhuma, finalmente, la causa *verdadera* que había decretado la urgencia de su olvido: "Era el miedo agazapado, tanto en el colono como en el colonizado, el riesgo inherente a todo esfuerzo libertario, el peligro implícito en cualquier dominación" (xiii). Pronunciamientos que, sin dudas, nos derivan a la historiografía puertorriqueña del siglo XX, a los solapamientos y la fragmentación de la memoria, que comienzan a ser revisados desde los años setenta.

Así, tras el enjuiciamiento a la imposición del olvido como mecanismo legitimador de un proyecto abocado a la preservación de la "leal y católica plaza" (xiii) bajo la tutela de España, Cadalso reflexiona sobre la incidencia del poder político en la construcción de la memoria histórica, justifica su labor revisionista y exalta los alcances desocultadores de la novela. Al radicar en el peligro que representaba para los intereses del Estado, la Iglesia y la burguesía criolla, la existencia de "aquel recinto donde Avilés pretendió fundar la libertad" (xii), delega en *La noche oscura* la fuerza probatoria de un pasado alterno. Un pasado disidente de la versión oficial, donde Nueva Venecia -"ciudad que redime nuestra historia y fundamenta nuestra esperanza" (xii), manifiesta- se erige en sitio convocante de una genealogía reparadora. De esa trama repositoria de amnesias que, nos decía Anderson, labran las narrativas históricas para garantizar el trazado ulterior de las genealogías de las naciones.

#### **4.3.3. De utopías fracasadas**

La formulación de ese pasado alterno, lo hemos apuntado, descansa sobre los contenidos utópicos con que Juliá suple la ausencia de una épica heroica en la historia de la formación del pueblo puertorriqueño. La crítica coincide en señalar que las proposiciones que encauzan dichos contenidos no suscriben a los modelos de la utopías del siglo XVIII. Leída como "antiutopía" por carecer de forma<sup>69</sup>, como "heterotopía" por desear "la liberación general del Ser"<sup>70</sup> o como anhelo que diseña un "espacio donde la utopía más que proyecto es quimera, y quimera destruida" pues no se aviene "al ordenamiento que la razón supone"<sup>71</sup>, lo cierto es que la aspiración libertaria de Avilés y el caudillo negro activa un "entusiasmo vital"<sup>72</sup> que se opone a la formalización de mundos posibles con arreglo a una perspectiva asociada a la causalidad histórica, el porvenir y el progreso.<sup>73</sup> Sin apegarse a una lógica sustentada en la razón y desarticuladas de una concepción del tiempo histórico dirigida hacia el futuro, sus proposiciones se concretan en Nueva Venecia y el reino de las Quimbambas. Ciudades que nacen condenadas a morir no obstante revelar, en el lapso fugaz de su existencia, el imaginario utópico que sirvió a su génesis y modeló su realización.<sup>74</sup>

---

<sup>69</sup> González, Rubén (1997). Cit.

<sup>70</sup> Benítez Rojo, Antonio (1989). Cit., 594.

<sup>71</sup> Zanetti, Susana (1994). Cit., 28, 29.

<sup>72</sup> Aínsa, Fernando (1997). "La marcha sin fin de las utopías en América Latina". *Exégesis*, año 10, nº 29. 15.

<sup>73</sup> Es probable que, en este sentido, el anhelo de libertad objetivado en la novela se inspire en las utopías del humanismo renacentista, donde el *pathos* órfico -nutrido por el goce de los sentidos y lo irracional- actúa como vertiente estructurante de mundos alternativos. Rodríguez Juliá ha declarado que durante el tiempo de escritura de la novela era muy asiduo a la lectura de los modos de concepción de la utopía en tiempos del Renacimiento y del siglo XVIII.

<sup>74</sup> Desde su lectura alegórica de la novela, Aníbal González reconoce varias utopías. Así las ordena: "1. La torre de Babel de Obatal (y el paraíso gentil de Yyaloide): utopía de

El sueño de libertad es el origen de los proyectos de vida colectiva que se materializan en la novela. Impulsa la expedición por los caños y el asalto a la Plaza de San Juan y fortalece la ilusión de quienes cruzan la bahía "anhelando la esperanza" (XIII) o peregrinan "hacia una ciudad que nunca habían visto" (43).

El desplazamiento a través del espacio acuático o terrestre es la primera manifestación visible de la voluntad de negros, libertos y cimarrones por vivir libremente en sitios distantes de aquellos donde habitan, acción que en principio emparenta *La noche oscura* con los relatos utópicos tradicionales, cuyas comunidades perfectas se localizaban en islas lejanas o en lugares recónditos (La ciudad del sol, La Nueva Atlántida, Amaurota o las ínsulas de Cervantes). El viaje imaginado o vivido, que en esos relatos funciona como isotopía conducente a un destino -la isla feliz- aquí es empresa que no depende de la distancia física entre el punto de partida y de llegada, y que más se vale de la improvisación y el azar que de una ruta y un plan predeterminados.<sup>75</sup> Navegan las chalupas con rumbo incierto por los umbrosos manglares aledaños a San Juan, "donde los hombres jamás pensaron fundar ciudad o convivencia" (3); avanzan expectantes a la orden de Avilés: "lenta seña de su mano detuvo la búsqueda y marcó la tierra prometida"

---

corte neo-africano. 2. La ciudad de Dios del Obispo Trespalacios: utopía hispanizante y neo-medieval. 3. El modo de vida representado por el caudillo avileño Pepe Díaz: utopía hecha a la medida de los criollos blancos de la isla. 4. La Ciudad Aérea: utopía más 'pura', especie de archi-utopía, alegoriza el concepto mismo de utopía". González, Aníbal (1986). Cit., 586-587.

<sup>75</sup> Los relatos renacentistas fundantes del género utópico, *Utopía* de Tomás Moro (1518), *La ciudad del Sol* de Tomás Campanella (1602) y *La Nueva Atlántida* de Francis Bacon (1627), recrean, a su vez, el tópico del viaje y de ínsulas paradisíacas de la tradición clásica (*La Odisea* de Homero, *Historia verdadera* de Luciano o el *Viaje de los Argonautas* de Apolonio de Rodas).

(5).<sup>76</sup> Del mismo modo, la marcha incesante de hombres y mujeres, que en carretas y yolas cruzan Boca de Cangrejos y Vacía Talega para abastecer "con vidas y provisiones el enorme y precario sueño de Obatal" (43), y la "comparsa" (63) que lo secunda en su ingreso al mesetón del Morro, no responden a itinerarios previstos ni a mandatos: "[e]l mar de negros se movía ondulante e indeciso, ansioso y en mil direcciones, sin orden ni sosiego" (79).

Sin embargo, que el viaje no obedezca a planificación alguna y las ciudades libres no se asienten en islas, no invalida la función movilizadora del "topos interno"<sup>77</sup> que guía el peregrinar de hombres y mujeres. Tampoco la insularización de los espacios donde se objetivan sus anhelos. El viaje, aún breve y errátil, impone la distancia imprescindible para establecer el contraste entre el mundo conocido y el deseado; los lugares y estrategias elegidos para fundar y proteger las ciudades y las formas de vida que prosperan en el interior de sus confines,

---

<sup>76</sup> El viaje da forma a *El camino de Yyaloide*, continuación de *La noche oscura*. Recordemos que esta segunda parte de la tetralogía se centra en el tiempo del aprendizaje y la juventud de Avilés. Estructurada en tres capítulos, la novela relata, en el primero, la preparación y formación del Niño para futuro gobernante, por el Obispo Trespacios; en el segundo, el viaje a los caños donde el joven no descubre una ruta para unir la plaza de San Juan con la aldea de Yyaloide, sirviendo de vía de escape en caso de invasión o de comercio en tiempos de Paz (tarea que le había sido encomendada por el Obispo). Descubre una Arcadía y el amor. El tercer capítulo narra el regreso a San Juan, viaje marcado por la añoranza de ese espacio incontaminado y perfecto, y el amor perdido. Es el recuerdo de ese lugar donde conoció el "loco amor que prendió en su corazón" (189), ese recinto "donde la Arcadía se convirtió en utopía" (188), el que pervive años después cuando emprende el viaje y la fundación de Nueva Venecia, "la ciudad del tiempo y el espacio perfecto" (188).

<sup>77</sup> Hacemos referencia a la dimensión volitiva de la utopía, a la esfera donde radica la capacidad de imaginar, anticipar y planificar los proyectos individuales o colectivos, cuya concreción demanda la apertura hacia el "topos externo", constituido por las acciones tendientes a la transformación del orden establecido. Véase Bloch, Ernst (1983). *El principio esperanza*. Madrid: Aguilar.

denotan la tenaz voluntad de aislamiento de la que se vale el mundo alternativo propuesto y la severidad de la crítica que éste ejerce sobre el orden vigente.<sup>78</sup>

Volvemos a señalarlo: por su paisaje arquitectónico y humano, las ciudades de Avilés y Obatal alegorizan la inaccesibilidad, el carácter fantasmático y la naturaleza transgresora de las comunidades cimarronas. Resguardadas tras fronteras de laberintos de canales y de bóvedas, y protegidas por prácticas actualizadoras de cosmovisiones genuinamente negras, se emplazan en los alrededores de San Juan o en la fortaleza y desafían el poder fuertemente centralizado en el bastión militar, infundiendo aspiración revolucionaria a las acciones colectivas que les dan existencia. Aspiración que, lo hemos dicho, no se alimenta de una fe absoluta en la razón ni concibe la radical transformación del presente mediante el salto revolucionario, entendido como movimiento reasegurador de un futuro regido por la justicia, el progreso y el bien común. Es que se trata, en verdad, no de una aspiración revolucionaria sino de un impulso emancipatorio, cuyo componente desiderativo -más próximo a la quimera que a la imaginación de lo posible- no propende a la articulación de la esperanza en la dialéctica que concatena el aquí y el ahora con el paradigma del futuro.<sup>79</sup> Dicho de otro modo: el imaginario utópico que orienta las empresas fundadoras de Avilés y Obatal, especialmente el que informa el reino negro, no es "el resultado de la

---

<sup>78</sup> Toda utopía se inscribe como crítica del orden existente y lo cuestiona mediante el proyecto alternativo que imagina, planifica y busca realizar.

<sup>79</sup> La alteración del vínculo entre la utopía y la historia, esto es, la inscripción de propuestas de mundos alternativos en el paradigma del futuro, se origina en la Revolución Francesa. Al respecto, Imaz señala que desde entonces la utopía "ya no es un ideal al que habrá de acomodarse la realidad, sino un movimiento real que suprime las condiciones actuales al moverse teniéndolas en cuenta" (32). Imaz, Eugenio (1941).

apuesta ejercida sobre la base de los términos que ofrece la topía”.<sup>80</sup> Es, como veremos, la dimensión desde la cual se ilusiona “la recuperación imposible de la memoria y la libertad”.<sup>81</sup>

Poco sabemos acerca de Nueva Venecia. De la historia de su “breve posadura en el tiempo” (xii), que promete *Pandemonium, La noche oscura* adelanta, recordemos, algunos momentos y escenas. El viaje en busca del lugar apropiado para su fundación, imágenes de la vida en comunidad y de su paisaje majestuoso y enigmático, su destrucción bajo las armas de mercenarios ingleses y su borramiento de la memoria colectiva, nos llegan a través de fragmentos de crónicas y documentos de funcionarios del poder eclesiástico y militar, textos sometidos a la fragmentación, el ordenamiento y la valoración que, en perspectiva histórica, les asigna el prologuista. Diversa es la manera mediante la cual accedemos al conocimiento del reino negro así como a los episodios que conducen a su destrucción y al consecuente retorno de la calma a San Juan. En orden cronológico la novela repone los enfrentamientos entre el Obispo Larra y Trespalacios, entre las tropas de éste y las huestes negras, la rebelión de Mitume a la autoridad de Obatal, el combate entre los caudillos negros, el triunfo de Mitume, la muerte de Obatal, la gran batalla entre las fuerzas negras vencedoras y las del Obispo, la victoria de éstas y el regreso de los avileños a la ciudad.<sup>82</sup>

---

“Topía y utopía” (Introd.). *Utopías del Renacimiento, Moro, Campanella y Bacon*. México: F.C.E.

<sup>80</sup> Roig, Arturo Ángel (1981). “La experiencia iberoamericana de lo utópico y las primeras formulaciones de la utopía para sí”. *Revista de Historia de ideas*. Quito. 54.

<sup>81</sup> Rodríguez, Juliá (1994). Cit., 8.

<sup>82</sup> Sólo consignamos aquí los episodios que estimamos decisivos en el desarrollo de la historia del reino negro y el proyecto utópico que él encarna.

La reposición de dichos episodios es asumida, de manera privilegiada, por los cronistas Juan Flores y Gracián. Así, la efímera existencia del reino de los molongos y su proyecto utópico deviene relato mediatizado desde las perspectivas de esos sujetos que, por adherir o impugnar la causa libertaria respectivamente, construyen versiones disímiles sobre los mismos hechos. Relato, por otra parte, donde en poquísimas y breves ocasiones se introduce la voz negra, y donde se intercalan otras crónicas y documentos: manuscritos apócrifos o anónimos y pasajes del Diario Secreto de Trespalacios.

Que de los variados tipos de discurso constituyentes de la "familia textual"<sup>83</sup> sobre el descubrimiento, la conquista y la colonización, *La noche oscura* jerarquice la crónica no implica, en modo alguno, la inscripción mimética de las propiedades estructurales, discursivas o pragmáticas ostensibles en aquellas que registraron, de manera preponderante, los acontecimientos que se deseaban conservar en la memoria. Menos aún la adecuación a los propósitos que persiguieron los variados discursos escritos en Puerto Rico en el siglo XVIII, particularmente durante el reinado de Carlos III (1759-1788), época en que se desarrolla la novela. Mientras que en el corpus isleño predominan las relaciones, informes e historias naturales y morales, sujetas en su mayoría al modelo epistolar e interesadas en dar noticias a la corona sobre múltiples aspectos de la vida en la colonia y recomendar acciones para transformarla en "una de las más ricas posesiones de la monarquía española", como afirmaba Abbad y Lasierra<sup>84</sup>, en el que compila *La noche oscura*,

---

<sup>83</sup> Mignolo, Walter (1982). "Cartas, crónicas y relaciones de descubrimiento y la conquista". *Historia de la literatura hispanoamericana. Época colonial*. Madrid: Cátedra.

<sup>84</sup> Durante el reinado de Carlos III el imperio se reorganiza administrativamente implementando una política de exploración de las colonias, en consonancia con las

el componente descriptivo-narrativo se conjuga con enunciados donde los cronistas delatan "la plena conciencia de la actividad historiográfica"<sup>85</sup> que están llevando a cabo. Son frecuentes los pasajes donde uno y otro reflexionan sobre el sentido de la historia y las implicaciones de su labor como testigos y hombres letrados, cuyo discurso fijará los hechos en la escritura. Autorizados por la experiencia de haber estado allí y asumiendo la pertenencia a la "cruel raza" (54) blanca, se dirigen no ya a destinatarios individuales vinculados al poder sino a un lector amplio, despersonalizado, en suma, "histórico".<sup>86</sup> Figura que propicia el entramado del imperativo referencial de la crónica con la interpelación recurrente, matizada de advertencia, reclamo o confesión de las limitaciones y dificultades que acarrea la transposición en letra de lo visto, oído y vivido: "pido al lector que afine su ingenio y atienda más con el alma que con los ojos" (89), escribe Gracián al inicio del relato de las "alocadas visiones" (89) que conmocionaron su lucidez y

---

expediciones científicas de ingleses y franceses que por entonces recorrían el mundo. La investigación e información sobre Puerto Rico reunida por viajeros especialmente encomendados para ello, se convirtió en práctica frecuente durante el siglo XVIII, dando como resultado la constitución de un corpus de pretensiones documentalistas y programáticas inclinado en dos direcciones: la historia natural (registro de frutos, animales, plantas, suelo, vientos, clima) y la historia moral (características, usos y costumbres de los habitantes). Hemos consultado las siguientes fuentes primarias: *Relación de la reforma de tierras que promueve Don Felipe Remires de Esterias, gobernador de Puerto Rico, estimulado por la creación de la Compañía Barcelonesa de Cataluña, año 1757, durante el reinado de Fernando VI; Memoria de Don Alexandro O'Reylly sobre la isla de Puerto Rico, año 1765; Informe del Cabildo de San Juan al Rey, dándole noticia de la situación de la propiedad de la Isla, Año 1775; Noticias particulares de la isla y Plaza de San Juan Bautista de Puerto Rico. Actual Estado, noticia de los pueblos siguiendo de Norte a Sur, y diferencia que se advierte según el antiguo estado de Plaza e Isla y el presente por Fernando Miyares González. 1775, Fragmento de la Real Cédula concediendo la propiedad de las tierras a Puerto Rico, 1778; Noticias de la Historia Geográfica, civil y política de la Isla de San Juan Bautista. Por Fray Iñigo Abbad y Lasierra. Año 1782 y Relación del Viaje a la Isla de Puerto Rico en el año 1797 por el naturalista francés André Pierre Ledrú. Fernández Méndez, Eugenio (1962). *Crónicas de Puerto Rico. Desde la conquista hasta nuestros días, 1493-1955*. Río Piedras: Editorial Universitaria.*

<sup>85</sup> Mignolo, Walter (1982). Cit., 78.

su espíritu en el gabinete volante del Obispo; "Adviento por ello al lector que las palabras de Obatal aquí escritas tienen la veracidad de la traducción" (126), "Y a ti, buen lector, ¿cómo decirte lo que él me dijo?" (127) -pronuncia Flores, reconociendo su incapacidad de ser fiel a la voz negra.

La conciencia historiográfica y la preocupación por dar testimonio verídico tanto de los acontecimientos como de las experiencias inusitadas que protagonizan, no es el único aspecto compartido por los cronistas.<sup>87</sup> En el curso de sus relatos, donde se evidencia el contraste de los esquemas interpretativos que median entre la realidad y sus representaciones, uno y otro entablan diálogos con interlocutores decisivamente involucrados en los hechos. Figuras que, al pronunciarse y valorar desde su particular óptica la rebelión y su utopía, las revisten de significados no siempre afines o percibidos por quienes ejercen la función de registrarlas en la escritura. La dinámica de preguntas y respuestas se trama en el relato secuenciando los diálogos de El Renegado con Obatal y Mitume y de Gracián con el Obispo, aunque las voces no se articulan de igual manera.

La inscripción en estilo indirecto de la palabra de los caudillos negros<sup>88</sup>, a diferencia de los extensos parlamentos de Trespalacios, delata la imposibilidad del cronista de traducir "a la lengua de Castilla, esta mecolanza con la que el africano sueña lograr apenas la bastedad del decir criollo" (129). No estamos, sin embargo,

---

<sup>86</sup> Véase White, Hayden (1987). Cit., 31.

<sup>87</sup> A modo de ejemplo: "El primor de mi oficio de cronista es decir las cosas tal y como ocurren, y a fe de esto haré muy justa relación..." (Gracián, 129); "Y aquí tengo que detenerme -como buen cronista que soy- en minucias, pues sólo me obliga contar fielmente lo que allí vi..." (Flores, 48); "es deber del buen cronista establecer distancia entre sus sentimientos y los acontecimientos del mundo" (Flores, 302).

<sup>88</sup> Son escasísimas las ocasiones y sumamente breves los enunciados en que la voz de Obatal y Mitume se inscriben directamente.

ante una confesión vinculada tan sólo con el desconocimiento de la lengua del otro, crepitante de "sonidos africanos" (126). En el gesto que, desde el recuerdo, reconoce no haber podido fijar la voz negra en la escritura, Flores asume plenamente el fracaso de su tarea. Recupera la tensión amo-esclavo, letra-voz para delegar en esa oralidad que silencian los escritos, la posesión de una verdad negada e irrecuperable: "¿Cómo puedo avivar en esta letra su lengua poderosa?...Allá ha quedado, y sin remedio, tan mudo como el orbe y la necesidad eterna, pues la letra es incapaz de liberar lo sometido [...] Ahí te veo en el recuerdo Obatal; ¿por qué no me hablas? Dime al oído lo que mi crónica necesita, tu voz sepulta ya para siempre..." (127).

Este modo ciertamente estallado de recomponer el tramo de la historia de San Juan, cuyo transcurrir pacífico y ordenado sacude la rebelión, no suministra, sin embargo, tantas versiones como sujetos se hacen cargo de la escritura. La dicotomía abierta por Juan Flores y Gracián, reforzada por la alternancia sistemática que concatena sus crónicas, organiza en dos líneas el repertorio de interpretaciones diseminadas en la novela: la que traza de manera casi solitaria quien recibe el mote de El Renegado por aliarse con el mundo cimarrón y la que lidera el Secretario de Trespalacios, a la que suscriben los fragmentos del Diario Secreto del Obispo, robusteciendo la perspectiva impugnadora, identificada con el poder que se vale del fundamentalismo religioso para legitimarse.<sup>89</sup>

---

<sup>89</sup> Cabe decir que las crónicas de Flores y el Secretario del Obispo se alternan y comparten el relato de los hechos hasta el capítulo XXXIII, donde aquél describe su propia muerte, en un manuscrito apócrifo. De ahí en adelante, una nueva dinámica ordena los escritos. Las crónicas de Gracián, quien se hace cargo de la historia hasta el final, son interceptadas por los fragmentos del Diario Secreto de Trespalacios.

“Como yo me la paso por aquí, vagando por almenas y troneras, lo he visto todo, o casi todo, pues esta ciudad de los negros es cosa enorme” (44) -afirma Flores en el inicio de su primera crónica. La errancia, la mirada y la magnitud de la empresa libertaria, son los dispositivos que fijarán desde el principio y hasta el final su modo de andar, de percibir y de sopesar la utopía de Obatalá. La subjetividad del cronista, debatida entre la seducción o la admiración que ejerce lo visto -y en el curso del relato también lo que oye por boca del caudillo- y la preocupación por cumplir cabalmente su oficio (“a veces tengo que moderar mi embeleso y meditar con suma gravedad sobre lo que aquí ocurre”, 44) pauta el ritmo interno de sus escritos. Habilita el despliegue de la descripción, demorada en las escenas de la vida en el “reino libre”, de la narración cuando se afana en traducir el sentido de la libertad ansiada por los molongos y de la meditación, con giros confesionales, al manifestar su lealtad a los prietos o calibrar la envergadura del “deseo negro de remontar vuelo hacia la libertad” (45).

Esgrimir ese deseo como principio impulsor de la historia colectiva, evidencia no solamente la operación contrafactual de la que se vale Juliá para postular su versión alterna del pasado.<sup>90</sup> El protagonismo de los prietos en el

---

<sup>90</sup> Recordemos que en Puerto Rico los levantamientos de esclavos no tuvieron fuerza de rebelión trascendente, y además que en la época reconstruida por la novela regían severas limitaciones al movimiento de esclavos dentro y fuera de su área de trabajo, dificultando la fuga y favoreciendo la captura de quienes pretendían insubordinarse. Véase Baralt, Guillermo (1985). *Esclavos, rebeldes. Conspiraciones y sublevaciones de esclavos en Puerto Rico (1795-1873)*. Río Piedras: Huracán. Benítez Rojo sostiene que la jerarquización del mundo negro responde al “aliento pancaribeño” de la novela, a su interés por hacerse “eco de un fenómeno generalizado en el Caribe aunque éste no ocurriera en Puerto Rico” (1989, Cit., 595). *La renuncia del héroe Baltasar* también apela a lo contrafactual al postular la gran mortandad de amos blancos a causa de un levantamiento exitoso de esclavos. Rubén González señala las resonancias de la guerra civil entre negros y mulatos haitianos, en la rebelión y las batallas de *La noche oscura*. González, Rubén (1997). *La historia puertorriqueña de Rodríguez Juliá*. San Juan:

entramado de los orígenes contraviene, además, el lugar y la significación que, hemos analizado<sup>91</sup>, tanto la historiografía oficial como el ensayo de interpretación nacional habían asignado a ese componente en la formación de la cultura y la identidad isleñas. Devaluados en estos discursos -del mismo modo que en la representación visual de Campeche- los negros asumen un rol trascendente en la novela y es El Renegado el encargado de restituirlos como sujetos activos en el tiempo histórico de la esclavitud para transformarlos en artífices y actores de proposiciones utópicas que subvierten de manera momentánea el orden vigente.

Los sistemas simbólicos y los códigos reguladores del imaginario negro, actualizados en la ciudad libre, y el sentido de la utopía, dinamizado en ella o revelado por el testimonio de Obatal (que Flores traduce), constituyen los núcleos estructurantes de estas crónicas.

La descripción de las prácticas de la vida cotidiana inscribe los módulos culturales<sup>92</sup> del mundo afrocaribeño que las políticas reguladoras del sistema esclavista buscaron controlar. Los escritos, pues, no tematizan los efectos alienantes de dicho sistema ni aluden a las condiciones inhumanas en que transcurría la vida del negro en las plantaciones. Los radican por contraste e inversión, mediante el registro detallado, recurrente e hiperbólico, de escenas donde se exacerban los placeres corporales o se potencia la cohesión e identificación colectiva proporcionada por la celebración de ritos y ceremonias ancestrales. El mundo alternativo se configura entonces como un "mundo al

---

Editorial de la Universidad de Puerto Rico. Es indudable que esas resonancias remiten, además, a *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier.

<sup>91</sup> Cap.II, apartado 2.4.

<sup>92</sup> Carrera Damas, Germán (1977). Cit.

revés"<sup>93</sup>, no porque propugne la inversión del vínculo amo esclavo, estatuyendo una sociedad gobernada por negros, sino porque al afirmarse como "verdadera lucha de la libertad contra todo lo que la reduce, la destruye o mutila"<sup>94</sup>, se opone al mundo clausurado y represivo de la esclavitud. Transforma en prácticas vivas y preservadoras de la memoria de los orígenes, aquellas conductas dirigidas que en la plantación hacían de la sexualidad un mero dispositivo de proyección numérica, necesario para garantizar la continuidad del engranaje productivo, o reducían toda expresión de legados culturales propios a manifestaciones soterradas en los patrones de comportamiento impuestos.

Si en el erotismo que satura los pasajes descriptivos de las escenas concertadas por la danza, la música y los placeres carnales, como señala Rodríguez Juliá, podemos leer "la recuperación de un cuerpo casi borrado por la explotación esclavista"<sup>95</sup> o, siguiendo a Benítez Rojo, "la liberación de la memoria de la piel inscrita por la Plantación"<sup>96</sup>, en las ceremonias donde se proclaman las autoridades del gobierno del reino, es otra memoria la que se actualiza. Allí, el sonar de los tambores y la voz de los mayores se remontan en el tiempo y en el espacio para traer al presente las hazañas que los antepasados acometieron en África. "Cada golpe sobre el cuero -advierte Flores-, con su tono particular, equivalía a palabra, a memoria" (52). El relato de los tambores, la "gesta narrada

---

<sup>93</sup> La figura del mundo al revés es uno de los rasgos de identificación destacados por quienes se han ocupado de sistematizar los denominadores comunes de los relatos utópicos con el propósito de precisar las fronteras del género. Ver Buber, Martín (1950). *Los caminos de la utopía*. México: F.C.E. y Moreau, Jean Francois (1986). *La utopía. Derecho Natural y Novela del estado*. Buenos Aires.: Hachette.

<sup>94</sup> Abensour Michel, "William Morris, "Utopie libertarie et novation technique" en *L'imaginaire subversif: interrogations sur l'utopie*. (1982). Geneve: Edition Noir.

por esa música" (52) se acopla a la letanía cantada por quienes portan "la memoria de pueblo tan ansioso de libertad" (50): los ancianos. Así, la relación oral de hombres y sucesos notables de dinastías y reinos ancestrales, une "la alegría a la memoria" (50), delegando en los jóvenes reyes y reinas, "el grande honor de hacer perdurar la libertad futura" (53) y reconociendo en ellos "la autoridad de la tradición y no la fuerza del poder, porque éste residía en el caudillo Obatal" (53).

La utopía negra, pues, mira hacia el pasado. Tiende "puente a los antiguos reinos de África" (127), propendiendo a la restauración de una Edad de Oro.<sup>97</sup> Más que a la voluntad de alcanzar el ser ideal del Estado, como en todo modelo utópico sostenido por un proyecto totalizador posible de concretar en "otro tiempo que se concibe como existente en el tiempo histórico"<sup>98</sup>, el sueño de Obatal obedece al impulso de reinstalar un estado ideal del ser.<sup>99</sup> Un estado de libertad que se sabe perdido e irre recuperable como el pasado que se pretende revivir, sólo posible de alcanzar en la dimensión ilusoria que proporcionan los "reinos de fantasía" ( ), alimentados por la nostalgia de tiempos remotos, heroicos. Por eso, aun cuando reconozcan la naturaleza engañosa de la "felicidad de hallarse libres" (54), esos sujetos que "hasta hace pocos días habían sido esclavos y ahora eran

---

<sup>95</sup> Rodríguez Juliá, Edgardo. "El mito del espacio perfecto en el barroco caribeño." *Hispanística*, año XX, nº 3, 1985, 8.

<sup>96</sup> Benítez Rojo, Antonio (1989). *Cit.*, 286

<sup>97</sup> Así lo afirma Flores: "...había allí como una restauración de la Edad de Oro, aquellos siglos en que las cosas no se vendían, y estaban para uso y beneficio de la humanidad toda." (81).

<sup>98</sup> Polak, Fred (1961). *The image of the future*. Leyden/New York. Vol 1, 446.

<sup>99</sup> La distinción entre ser ideal del Estado y estado ideal del ser son modalidades opuestas posibles de reconocer en los relatos utópicos que nacen en los orígenes mismos del género. Moro y Campanella sientan las bases para agrupar utopías de la libertad ( de tradición popular) y utopías del orden (institucionales y totalizantes), respectivamente. Véase Aínsa, Fernando (1990). *Necesidad de la utopía*. Buenos Aires: Tupac.

hombres" (53), siguen a Obatal en su quimérica empresa<sup>100</sup>, ajenos como él a cualquier especulación racional sobre la inminencia de la guerra y las desventajas de sus fuerzas respecto de las enemigas. Y es que para el caudillo, quien se abandona a los excesos y entiende la libertad "como grande desafuero" (126), la guerra no implica la puesta en riesgo de ese "bien" negado en el presente; adquiere el sentido de una venganza largamente postergada, capaz de redimir la memoria de la ascendencia, cuya sangre "derramaron los látigos negreros" (126)<sup>101</sup>: "Pues contó cómo llegaron a estas costas los antepasados de África, avivando así hasta el delirio aquel resentimiento tan grande de su pueblo contra el amo blanco" (126). El Renegado comprende entonces la ambición desmesurada de la utopía y destaca su magnitud épica. La ilusión de libertad era "muy necesaria para la gran batalla" (53) -afirma- de frente al espectáculo de proclamación de las autoridades del reino; "Y digo yo que [...], cabía pensar que aquella era la gran batalla del continente de África contra el Continente de Europa" (69), reflexiona al oír la arenga del caudillo ante la multitud encendida. Adjudicándole a la guerra, como él, proyección desaforada, retoma el sentido de "guerras de razas" que se atribuyó a las insurrecciones esclavas durante el siglo XVIII<sup>102</sup>, alterando sus contenidos para emplazar su juicio. No es la muerte del blanco, como remarcan

---

<sup>100</sup> "Pero debo decir -escribe El Renegado ante el espectáculo de proclamación de los reyes y reinas- que los jóvenes revelaban inquietante tristeza, y es que ellos reconocían, lo mismo que la multitud, cuán precario era aquel intento de libertad..." (53).

<sup>101</sup> "Y el delirio de la multitud encendía aún más el frenesí de Obatal, quien repetía con el bofe puesto en el galillo que aquella sería la gran batalla de la venganza africana." (69).

<sup>102</sup> Según las fuentes históricas relacionadas con la vida de los esclavos, escritas desde la óptica de los esclavócratas -dice Carrera Damas-, éstos no luchaban contra la esclavitud como sistema. Su fin último era "esclavizar a los blancos, y particularmente a sus mujeres, como parte de un propósito global de subvertir el orden social hasta el punto de aniquilar a todos los esclavócratas y aun a todos los blancos." (40). Carrera Damas, Germán (1977). Cit.

las versiones históricas sobre los levantamientos, el fin perseguido por la rebelión de Obatal. En ella es la propia muerte la que se anhela. La opción de "morir libre a vivir esclavo" (65) funciona como tácito acuerdo entre el negro y sus seguidores. "Más que fundación de reino libre -concluye Flores manifestando su juramento de lealtad al rebelde-, celebraban aquellos prietos grandísima comunidad de muerte. Sin quererlo, Trespalacios les daría la libertad ansiada". (128)

En correspondencia y simultaneidad con el Renegado, quien acompaña y registra tanto los movimientos como los contenidos del proyecto libertario de Obatal, Gracián secunda al Obispo, fijando en la escritura no sólo las acciones de espionaje y estrategias para el ataque. Sus crónicas, lo hemos dicho, se articulan en función del diálogo con Trespalacios, de manera tal que la versión de los hechos allí esgrimida resulta, en verdad, una versión construida a dos voces, inequívocamente enlazadas por afinidades ideológicas, por lealtades. En otras palabras: leer el relato de la historia hilvanado por estas crónicas es acceder a la perspectiva desde la cual el poder se escuda en la consecución de una "utopía religiosa y fanática"<sup>103</sup> para favorecer la continuidad del *statu quo* colonial. Consecuentemente, aquí, toda valoración de los hechos asociada con el sueño negro de libertad está clausurada. La tradición judeocristiana domina, suprimiendo la dimensión heroica de las acciones de los prietos y reduciendo su utopía a esquemas de interpretación y de argumentación que tensan sus contenidos con otros, en una polarización irreductible: Dios y Satanás. De un lado, quienes luchan por extirpar ideas "ajenas al muy santo y político gobierno de Cristo, única y

---

verdadera lealtad de la Corona de España en estas tierras" (349); de otro, "los negros malditos" (268).

La sujeción a esta perspectiva que extrema los términos en conflicto opera decisivamente en la relación secuencial, la organización interna y los vínculos que entablan las crónicas con el Diario de Trespalacios. Decimos esto pues si atendemos a su disposición a lo largo de la novela podemos reconocer un proceso de gradual intensificación de lo diabólico que se inicia en la creencia acerca de "la posesión demoníaca de San Juan" (132), se condensa en la confirmación de que "la causa de Satanás" (299) se ha apoderado de los negros para acabar en las visiones de diablejos y el periplo del Obispo por la ciudad afanado en exorcizarla de Leviatán y de otros demonios.

Vistas en su interior, las crónicas recurren a distintas estrategias para poner en juego el enfrentamiento de los opuestos. Más allá del fluir narrativo que las compacta y rige el ordenamiento cronológico de los sucesos, el diálogo -en tanto dispositivo retórico nuclear - habilita el predominio de la descripción, en unas, y de la argumentación, con marcada presencia de los componentes didácticos, prescriptivos y programáticos, en otras.

Distante de los protagonistas de la rebelión y de la ciudad de las Quimbambas, Gracián mira los movimientos de los molongos a través de extrañas "máquinas de observación" (240) -catalejo gigante, periscopio- cuya particularidad reside en invertir la imagen, devolviéndola borrosa en los extremos, vacilante y huidiza por la acción de efectos ópticos de alto poder alucinante y desfigurador.

---

<sup>103</sup> Sotomayor, María Áurea (1992). "Escribir la mirada" en *Las tribulaciones de Juliá*. San Juan: Insituto de Cultura puertorriqueña. 122.

Así, desde una atalaya construida en las cercanías del campamento de Obatal, otea el panorama, pronunciándose con insistencia sobre el asombro y la perturbación de los sentidos y la razón, que le suscitan las escenas vistas y oídas. Sin embargo, no se deja doblegar por ese escenario animado de "prodigios que retan la voluntad de los más descabellados urdidores de fantasías" (244). Consciente de los imperativos de su oficio, sobre los que vuelve una y otra vez para enfatizar su voluntad de "decir las cosas tal y como ocurren" (129), se afirma como cronista oficial, cuya proximidad con el poder sesga la descripción del espectáculo visto a través de la "lente mágica" (244) y la interpretación de la revuelta y la utopía de los negros.

Escenas cotidianas, prodigios, pasajes de la lucha entre los bandos negros, y de la batalla final, que sella la recuperación de la Plaza, se suceden e inscriben, en cada ocasión, los supuestos en los que descansa la perspectiva impugnadora. Tanto para validarse como para evaluar la vida en la "ciudad de los demonios prietos" (131), esa perspectiva destaca más que la condición de testigo del cronista, la autoridad que le proporciona su alianza con el poder: "ustedes jamás lo creerían si no lo contara yo, si fuera otro y no Gracián, el súbdito leal del rey de España y secretario escribano del Obispo Trespalacios" (165).

Gracián se autoconfigura entonces como sujeto cuya subordinación y fidelidad al poder monárquico y eclesiástico legitiman su autoridad intelectual y espiritual y garantizan la verdad de los hechos narrados en sus escritos. Una verdad que no es sino la que le suministra la doctrina cristiana y en virtud de la cual todo aquello que se antepone a sus ojos y sensibiliza sus oídos es percibido como signo delator de la presencia del mal.

Todo en la ciudad de las Quimbambas está sometido al descontrol, a la crueldad y al caos auspiciados por Satanás. Su poder domina el espíritu, el cuerpo y la mente de los prietos. Se manifiesta en el "delirio" (299) que los impulsa a desafiar el orden dispuesto por el Supremo y en los "oficios lujuriosos" (248) a través de los cuales animan su valentía y "creen espantar la muerte" (248). Las prácticas de brujería, alimentos de su "alma supersticiosa" (298), las orgías sexuales, el "fumadero furibundo" (243) de yerbas mágicas, las danzas de "impúdicas posturas" (248), el toque de tambores y las acciones bélicas, se conjugan en imágenes donde el imperativo referencial y la función informativa de la crónica se subordinan a la representación del mundo como un espectáculo sesgado por la exorbitancia. Como una verdadera puesta en escena que reduce al mínimo la instancia referencial de la mirada para desviarse hacia la metáfora y extremar los efectos del "oscuro maleficio" (268) que se apoderó de San Juan, especialmente para potenciar los atributos que revisten la batalla de un sentido ritual, donde la guerra se asocia con lo festivo y lo orgiástico.

Desde el "olor azufroso" (299) que impregna el aire hasta el golpe "feroz" (223) de los cueros o el ruido del mar furioso ("aullido de Leviatán", 178), nada allí se sustrae al triunfo momentáneo de las fuerzas del mal. Doblemente desfigurados -por la "cámara bruja" (241) que altera sus siluetas y disfraces y por la mirada descalificadora de Gracián-, los negros se deshumanizan. Son "jauría", "bestias" que copulan, danzan lascivamente, truenan hasta el "delirio su música terrible" (282), matan y mueren en una guerra que lejos está de encarnar el conflicto amo-esclavo o de convertirse en acción aliada a un proyecto utópico de libertad. Desde la autoridad espiritual e intelectual del cronista, la guerra se puebla de otros

sentidos: es "carnaval del infierno, ya que no pesadilla del mismísimo Lucifer" (244) que entraña la desmesura de un desafío. El de aquellos "impíos revoltosos" (150) que, en un acto de desafuero contra la ley divina, habilitan el reinado del mal, desatando "la más grande batalla que jamás haya visto la historia de estas indias occidentales" (136). Esa batalla que Gracián describe a través de imágenes terroríficas, crepitantes y flamígeras cuya reminiscencia bíblica delega en la lucha final la revelación del porvenir, "la suerte de la cristiana civilización" (297). De ahí que la escena última de la guerra, donde los molongos, "reales jinetes del apocalipso" (297), mueren envueltos en llamas emblematicen la derrota del mal, la devastación del Pandemónium: como en las Sagradas Escrituras, "el triunfo de la fe y la razón cristianas sobre Satanás, verdadero ocaso de todas las intenciones de violar el orden por Dios dispuesto" (299).

#### **4.3.4. La noche oscura: selva, colonia libre, estigmas de la enfermedad**

La autoridad intelectual de Gracián se relativiza frente a la del Obispo. Tanto en aquellos pasajes de las crónicas donde el súbdito lo interroga buscando descifrar algunos signos de la circunstancia inmediata, que él sólo puede describir, como en los fragmentos de su diario secreto, Trespalacios exhibe un saber superior, cuya densidad le permite explicar el presente y el pasado, robusteciendo

la convicción acerca de su capacidad y, sobre todo, su poder de obrar para el futuro.

Didáctico y al ritmo de las preguntas de Gracián, despliega un sistema argumentativo que abreva en la escatología cristiana sobre los reinos celestial y terrenal para examinar e interpretar la rebelión. Apela a una retórica suasoria donde la oposición entre el arriba y el abajo, la luz y la oscuridad, la bienaventuranza y el dolor, la calma y el extravío, escinde el mundo en dos ámbitos distantes, separados por cielos: en las alturas, la ciudad de Dios -"recinto tan luminoso allá encumbrado en las más altas bóvedas y esferas" (133)-, "acá abajo", la ciudad humana, atravesada de "muy oscuros caminos" (343), donde "viven el dolor y la miseria" (133); entre ambas, construida en "el segundo cielo" (132), la ciudad diabólica, donde "cuelgan los demonios cual legión de murciélagos gigantes" (132).

La alteración del orden de ese mundo tiene su origen, para el Obispo, en el rescate del Niño Avilés. Son los llantos desaforados de ese "verdadero Satanás", (133) los que invocan el mal. Impulsan el exilio de los habitantes de la ciudad y despiertan a los diablejos de su sueño de años o de siglos, provocando su caída estrepitosa sobre San Juan y su encarnación o alianza con los prietos. La llegada del infante constituye, pues, el principio del caos, el signo premonitorio de la "más grande catástrofe ocurrida en estas tierras desde que los demonios luteranos de Drakeo y Cumberlando pusieron ojos sobre sus riquezas" (133). La rebelión cobra proporciones superlativas, resulta un cataclismo equivalente al desencadenado por las guerras intermetropolitanas y la piratería sobre Puerto Rico. No porque una y otras persigan los mismos fines o impacten sobre los mismos frentes. El

protagonismo asignado a los "demonios" del agustino, quienes funcionan como sujetos de las acciones de Drake y Cumberland<sup>104</sup>, instala el sistema de referencias que enmarca las interpretaciones del Obispo sobre la causalidad y el devenir históricos. En el movimiento subordinante y restrictivo que somete los objetivos expansionistas y económicos ambicionados por las fuerzas inglesas a una perspectiva anclada, de manera irreductible, en la pugna entre la ortodoxia y la herejía, se anticipa su interpretación de la revuelta negra. Desapegándola de las coordenadas históricas en que se inscribe y erradicándole todo propósito libertario, la sopesa como materialización de la disputa entre el bien y el mal, el orden y el caos, el dogma cristiano y quienes se atreven, como Lutero, a ponerlo en conmoción. De ahí que el sacudimiento del transcurrir pacífico de la vida en la ciudad sea uno de los centros en torno de los cuales gravitan las descripciones de los efectos alienantes provocados por el poder momentáneo de Obatal y "las legiones diabólicas aliadas con los muy impíos revoltosos" (150) que lo siguen. De ahí también que, para describir esos efectos, recurra a la literatura religiosa española que surge en el siglo XVI como reacción al cisma derivado de la Reforma Protestante liderada por Lutero. Su discurso se nutre del misticismo poético y la prosa doctrinal de San Juan de la Cruz, resignificando los símbolos de la noche y la oscuridad, nodales en el pensamiento y la obra del avileño.

---

<sup>104</sup> Francis Drake y el Conde de Cumberland, marinos ingleses, son personajes significativos de la historia puertorriqueña del siglo XVII. Drake, quien realizó varias expediciones de piratería contra las colonias españolas en América, no llegó a doblegar las fuerzas de la Armada Invencible en Puerto Rico. Cumberland también se enfrentó a la Armada Invencible pero logró vencerla, apoderándose de la isla en 1598.

Si el nombre de la novela reenvía alusivamente<sup>105</sup> al del poema donde San Juan de la Cruz estetiza la experiencia mística y al del tratado en el cual explica la doctrina que encierran sus versos<sup>106</sup> los pasajes donde Trespalacios expone ante Gracián su concepción de la existencia y delibera sobre las consecuencias de la rebelión, recuperan aquellos textos, apropiándose de sus valores semánticos y sometiéndolos a un notable proceso de expansión.

“Noche oscura” y “Noche oscura del alma” se permean a través de una imagen nuclear, la del camino, a cuya fuerza centrípeta se pliegan los símbolos de la noche y de la oscuridad. Así, aquella imagen que en San Juan se ciñe a la experiencia mística y connota el proceso de perfeccionamiento que conduce al alma a su unión íntima con el “Amado”, en Trespalacios dilata sus alcances. Comporta el itinerario del hombre por la vida terrenal, el periplo en que “sigue la ruta hacia Dios a través de la humana esperanza” (342). Y aquellos símbolos que en el poeta modelizan la primera instancia del recorrido que va del desconocimiento a la visión sensible y directa del Padre, tramo donde el alma se somete a la privación y purgación de sus apetitos, en el Obispo evocan los padecimientos que desata el transcurrir por la ciudad humana. La noche oscura alude no ya, como en San Juan, a ese momento inicial del camino que conduce de la oscuridad a la luz, del desencuentro a la unión, progresivamente indicado a través de los atributos que recaen en esa fracción del día a lo largo del poema:

---

<sup>105</sup> Usamos el adverbio para referirnos a la “alusión” como figura retórica que establece el vínculo entre los títulos de los textos consignados y a través de la cual se genera un significado de connotación “intenso”, que compromete tanto la competencia cultural del sujeto de la enunciación como la de un lector conocedor de la literatura española. Véase Kerbrat-Orecchioni, Katerine (1983). Cit.

<sup>106</sup> “Noche oscura del alma” y “Noche oscura”, respectivamente.

“oscura”, “dichosa”, “que guiaste”, “amable”, “que juntaste”. En la especulación del Obispo, el valor de la noche se asienta en el presente o se proyecta en el tiempo para connotar el exilio al que los avileños se ven sometidos por el llanto hiperbólico del Niño o los pesares que acarrea el viaje de “dolor que nos conduce al Padre” (133), respectivamente.

La alianza entre los “demonios follonudos” (135) y los negros que transforma San Juan Bautista en “Pandemónium” (342), extravía al hombre del camino señalado y agudiza la oscuridad inherente al tránsito por la vida terrenal. Lo aparta de la “ruta obligada por el humano esfuerzo” (326) y vuelve umbrosos su voluntad y entendimiento. Interrumpe el fluir temporal y lo arroja a la búsqueda incierta y a la fundación ilusoria de espacios -como el reino negro y las colonias libres fundadas monte adentro- flotantes en un “tiempo sordo” (394), donde “la historia permanece suspendida” (362).

La valoración de la revuelta como “herejía” (134) no propugna, sin embargo, la mera descalificación o borramiento de sus causas y propósitos. Tan taxativa como aquella valoración es el convencimiento de Trespalacios acerca de sus aptitudes para enfrentarse y batallar contra quienes impulsan las desviaciones del dogma y de la fe. La tenacidad con que se aboca a la purificación de la Plaza, recurriendo al exorcismo o construyendo escaleras para favorecer la huida de los demonios, y reconducir el curso de la vida ciudadana por “la ruta del amor cristiano” (320), deviene de la férrea creencia en los poderes salvadores de sus oficios. “Ante la ausencia de gobierno -argumenta dispuesto a iniciar el periplo de despojos- vístase Cristo de rey, asuma su ministro el garrote de Caín” (317); de frente a la advertencia de su Secretario -“pero mire que no le toca a usted

organizar gobierno"- declara que "Sólo la fe salva cuando el extravío es dueño de la ciudad" (317), y a la pregunta sobre el alcance de su poder -"¿también asumirá el estado después del exorcismo general?"- responde: "No lo dudes. De no hacerlo pronto habrá guerra entre los caudillos avileños" (317).

En contraste con la utopía de la libertad encarnada por los negros o la gente de montaña" (349) seguidora de Pepe Díaz<sup>107</sup>, que pugna por el estado ideal del ser, la que esgrime Trespacios liga las facultades de la Iglesia con la acción política, evidenciando el anhelo por concretar el "ser ideal del Estado".<sup>108</sup> "Sin la ciudad política -escribe- los hombres serían menos que bestias, ello porque el libertinaje los devolvería a la naturaleza" (334); sin el estado, "único instrumento de convivencia [el hombre se hunde] en el vil estado de barbarie y la necesidad" (353), en las colonias libres o en la "selva" (342) del Pandemonium edificado por los rebeldes, donde "no hay certeza ni orden, por lo cual el hombre vive muy perdido, esclavo de sus más oscuros apetitos" (342) -insiste, justificando el asidero y la función suprema de su ministerio: "ordenar la esperanza según el buen uso del arte político" (350).

Las modalidades del deber y del poder que dominan el registro íntimo y confesional de ciertos fragmentos del diario obedecen a esta perspectiva que entabla fuertes vínculos entre la Iglesia y el Estado. Tanto cuando se dedica a la exposición doctrinal o a la anotación detallada de los avatares del periplo purgatorio de la ciudad y de la persecución de Pepe Díaz, el Obispo urde un

---

<sup>107</sup> José Díaz fue un sargento mayor que defendió con heroísmo el puente Martín Peña, durante uno de los más grandes ataques de los ingleses a la isla, en 1779. Se convirtió en una figura legendaria a quien hoy todavía se recuerda en coplas populares.

<sup>108</sup> Aínsa, Fernando (1990). Cit., 45.

discurso altamente prescriptivo y programático. A través del empleo de verbos en singular y en plural, en presente y en futuro, semánticamente portadores de la idea de obligación o voluntad irrevocables, demarca la figura de los representantes de la Iglesia o su propia figura para erigirse en autoridad máxima, responsable de obrar en la circunstancia inmediata, descarriada de la fe y la razón. Así, por momentos se incluye en un colectivo de identificación - "debemos extirpar de los hombres la idea de un regreso a la inocente naturaleza" (350)- y exalta la misión curativa y correctora de quienes ejercen el gobierno de Cristo en la tierra, o se distancia del nosotros, recortándose como elegido -"me ha tocado consolar el miedo que los hombres le tienen a la muerte" (334). Declara la función disciplinante y protectora de su mandato -"Además de organizar la esperanza debo cuidar de la fe necesaria para ordenar el sentido de la vida" (334)-, e infunde sentido épico a sus acciones: "mi vida se ha vuelto hazaña y obra" (328).<sup>109</sup>

En clara contravención histórica, pues no aparecen personajes representativos del régimen de gobierno vigente en Puerto Rico hacia fines del siglo XVIII<sup>110</sup>, el poder en *La noche oscura* se deposita, de manera absoluta, en el Obispo. En sus manos recae no sólo la conducción del ejército que logra "reventar por los aires aquella civitas diaboli" (130) y la captura del "bandolero" (349) que

---

<sup>109</sup> El texto abunda en formas verbales connotadoras de las modalidades del deber y del poder. Aquí otros ejemplos: "*intentaremos habilitar* un espacio que nos mitigue un poco la nostalgia del ámbito luminoso" (329), "*debo organizar* la esperanza que el hombre tiene en los cielos" (335), "*Debemos habilitar* esta Nueva Jerusalén, la inmóvil ciudad de Dios tiene que ser despertada al trajín de los hombres" (382), "a los hombres *tengo que hablarles* del Dios Padre" (335). El destacado es nuestro.

<sup>110</sup> En el curso de los siglos XVI, XVII y casi hasta el final del XVIII, el imperio español delegaba en la cortes de justicia (cabildos o audiencias) la administración de la política en las colonias. A fines del XVIII, el poder comenzó a centralizarse en gobernantes y gobernadores.

está sembrando "colonias libres por toda la estancia" (350). Si impelido por la urgencia de actuar frente a la rebelión o de ir tras los pasos de Leviatán escondido en Pepe Díaz, Trespalacios se reconoce "más cura que gobernante, más atalaya de almas que vigía del estado" (416), a la hora de reflexionar sobre la proyección de su accionar en el tiempo histórico, en el "Aquí, en esta tierra y en esta época" (329), amplía la incumbencia de su ministerio: "...entiendo que para poder convivir los hombres necesitan fundar el artificio del estado, verdadera máquina que hace posible el sano tránsito del comercio, la provechosa distribución del trabajo y la muy férrea vigilancia del general orden. Hoy me toca a mí esta muy difícil encomienda del espíritu, que todo ello sea para dulce provecho de la amada grey" (334).

No acaba la misión de Trespalacios, entonces, en "librar guerras contra los que pretenden desvirtuar el miedo al poder de Dios Padre" (335). A la sofocación de la revuelta, sobrevienen el deseo de crear un "espacio que no tolere el extravío" (328) -"se trata de fundar la Civitas Dei (328), "el cielo a la manera de los hombres" ( 329)- y el severo control y cuidado de la "ordenada vida buena" (328).<sup>111</sup> En abierta oposición a las utopías de Obatal y José Díaz -sumidas en la restauración del pasado y anhelantes de espacios autárquicos y aislados-, la que diseña el Obispo ancla en el presente y no deja de proyectarse sobre un tramo de

---

<sup>111</sup> Nada más alejado de las funciones que desempeñaban los miembros de la Iglesia en la época en que se desarrolla la novela. Al respecto, escribe Ledrú en la *Relación del Viage a la Isla de Puerto Rico, en el año 1797* : "Un tribunal eclesiástico compuesto del Obispo, un Vicario general, un Provisor y un fiscal, entienden en todos los asuntos matrimoniales, eclesiásticos y benéficos; pero sus decisiones en caso de apelación deben confirmarse por la autoridad secular: dos vicarios delegados de ese tribunal residen el uno en San Juan, y el otro en San Germán. El Obispo de Puerto Rico es sufragáneo del Arzobispo de Santo Domingo". (341)

la historia puertorriqueña donde las utopías independentistas batallaron contra el Estado Libre Asociado.<sup>112</sup>

“Digo que esta añoranza del pasado perfecto y el porvenir utópico es materia inservible para ordenar la esperanza [...] porque en el fondo de esa armonía añorada está el deseo de abolir la necesidad, consolar la muerte, pretender la felicidad, asuntos todos que nada incumben al esfuerzo de estado [...]. Quede claro así, que no cejaremos en nuestra tarea de constituir la vida del estado.” (350).

Desde este horizonte utópico que pone en suspenso la doble proyección del Paraíso de la escatología cristiana<sup>113</sup> y objetiva la esperanza en el presente para afirmarse en la ciudad humana -sitio donde transcurre “el tiempo que el hombre obra en el espacio” (329), “recinto en el tiempo, acá posado en la historia” (341)-, el Obispo discurre sobre los espacios perfectos engañosos, nacidos o imaginados al margen del fluir histórico. Abandona el discurso prescriptivo y programático y se demora en extensas disquisiciones urdidas a la manera de tratados teológicos<sup>114</sup>, sistematizando y describiendo las diversas “ciudades falsas que los demonios mágicos edifican para confundir el humano anhelo” (329): la ciudad de las

---

<sup>112</sup> Aludimos al enfrentamiento entre los independentistas y las fuerzas del Estado Libre Asociado que distingue la década del 50. Véase nota 275 y apartado 4.5.3.5. del presente Capítulo.

<sup>113</sup> El que vira hacia el pasado, actualizando ese lugar de los orígenes perdido y el que se reserva a los bienaventurados en el futuro, después de la muerte.

<sup>114</sup> Estos pasajes del diario secreto son definidos como tratados por el mismo Obispo, quien al interrumpir la redacción y dejar en suspenso el desarrollo de un tema para

Quimbambas -pulsada por el sueño de restaurar tiempos remotos-, la ciudad lacustre que, flotante en la "eternidad" (383), asoma ante sus ojos como visión profética, anticipando la Nueva Venecia que fundará Avilés, las ciudades que a lo largo de la historia y auxiliadas por el poder de la escritura, fijaron "la esperanza en murado recinto" (las de "los impíos tratadistas como Campanella, Tomás Moro y Bacon", 329), y las colonias rebeldes, asentadas en el interior.

Destruído el reino de Obatal, son estas comunidades nacidas del escape, las que obseden al Obispo. Si la vanidad, "infancia de la soberbia" (410), lo demoníaco y la voluntad herética, están en la naturaleza de los mentores de todos los espacios perfectos -"aseguro que los utópicos son verdaderos demonios de la soberbia" (362)- otras causas obran en el hombre isleño, incentivando su propensión a fundar aquellas comunidades que, como la ciudad de las Quimbambas, "retan el poder del estado" (349) y pretenden "acabar con [e]l santísimo amparo en Cristo de la amada grey" (349).

Del tono grandilocuente y sentencioso y de la actitud exhortativa, característicos de las zonas del diario dedicadas a la disquisición teológica, poco retienen los pasajes donde Trespalacios se desplaza por los caminos de la etiología. La recuperación del inventario de rasgos a partir de los cuales los agentes encomendados por la corona en el siglo XVIII, diseñaron la imagen de la geografía y la humanidad isleñas, aproxima estos pasajes con ciertas crónicas pertenecientes al corpus de la Historia Moral y Natural, particularmente, con las

---

dedicarse a otros quehaceres, escribe: "lo dejaremos para el próximo tratado, pues ya debo acicalarme para la misa de gallo" ( 353).

*Noticias* escritas por Fray Iñigo Abbad y Lasierra en 1787.<sup>115</sup> Sin embargo, mientras que en el fraile el señalamiento de aquellos rasgos se subordinan al objetivo de relevar la situación de la colonia y la condición de sus habitantes, en Trespalacios coadyuvan al esclarecimiento de las razones que alimentan el “soñar despierto”<sup>116</sup> del hombre puertorriqueño y esbozan los trazos más prominentes de su identidad.

La pereza, la desidia, la afición a los juegos sedentarios, a la diversión y a los placeres carnales -derivados de “los efectos del clima que obra siempre sobre los vivientes” (313)-, la hospitalidad con los forasteros -fecundada por la riqueza del suelo para proveer alimentos y en el vínculo del compadrazgo-, la indolencia, la frugalidad y el desinterés -heredados del indio-, que se conjugan en el texto de Abbad y Lasierra para moldear el “carácter equívoco y difícil de explicar” (315) del hombre nacido en Puerto Rico, en el Obispo se transforman en los indicios delatores de su naturaleza inerte y pervertida. Abrevando en la tesis de la inferioridad del Nuevo Mundo nacida con Buffon a mediados del siglo XVIII<sup>117</sup>,

---

<sup>115</sup> Antonio Benítez Rojo (1989. Cit.), analiza el vínculo entre *La noche oscura* y la crónica de Lasierra, desde un enfoque interesado en demostrar que ambos textos “desean recíprocamente cambiar de lugares” (607); la novela retoma la crónica para erigirse en discurso fundacional y ésta pareciera querer “ocupar el sitio del discurso de la novela” (607).

<sup>116</sup> Bloch, Ernst (1983). Cit.

<sup>117</sup> Imbuido de la tendencia por interpretar desde una relación causal y rígida, los vínculos entre los seres vivientes y la naturaleza, propia del siglo XVIII, el naturalista Jorge Luis Leclerc, conde de Buffon (conocido en la historia como Buffon), elabora una tesis sobre la debilidad y la degeneración de las especies animales del Nuevo Mundo en relación con las europeas, que incumbe una valoración igualmente inferiorizante del hombre americano: “Pocos y débiles, los hombres de Nuevo Mundo no han podido dominar la naturaleza [...] el hombre ha permanecido sujeto al control de la naturaleza, ha seguido siendo un elemento pasivo de ésta, un animal como los otros”. Admirador de Montesquie, y de sus teorías deterministas sobre la incidencia del clima en las instituciones y costumbres, entre “naturaleza del terreno” y “leyes políticas”, Buffon aplica los métodos de esa teorías a los reinos de la naturaleza, protagonizando una verdadera revolución

recurre al determinismo geográfico y racial para trazar la imagen del criollo, y se aleja notablemente del modelo del relato informativo y, recordemos, sugerente de acciones destinadas al saneamiento y organización de la vida isleña, al que se adecuan mayoritariamente las crónicas de la época. Si bien ellas no resignan la preocupación etiológica -"No basta conocer los males; conviene saber las causas"- es en función de "proporcionar los remedios"<sup>118</sup> (O'Reilly, 241) que se encargan y escriben. En el Obispo esa preocupación se vuelve tormento, obsesión que se antepone a cualquier designio terapéutico y pulsa los predicamentos vituperantes del hombre isleño e impugnadores de sus espacios deseados.

El tópicus de la enfermedad hilvana dichos predicamentos, emparentando la perspectiva de Trespalacios con los viajeros norteamericanos de fin de siglo. Por haber nacido del "cruce de la mala hacienda española y aquellos engendros de la vagancia que fueron los indios" (351), el criollo es el hombre en quien anidan la corrupción y el desatino. Lastimosa "unión del hambre con las ganas de comer" (352), la herencia del español y del natural de la isla, lo hacen proclive a prácticas reñidas con "los buenos oficios" y "el ingenio" (387). Del peninsular -inclinado "por la espada más que por la hacienda" (359)- deriva su "afición al machete" (359); de aquellos antepasados que fueron "puestos de pie en la historia a fuerza de palos y ensañamientos" (359), hereda mucho más. Animados por la cornucopia y el clima del trópico, los hábitos de la vida bárbara del primitivo habitante de la isla

---

científica. Con sus estudios cobran por primera vez coherencia y rigor científico las observaciones, los juicios y los prejuicios que se reconocen en las relaciones de los naturalistas que recorrieron nuestras tierras. Desde Buffon la tesis de la inferioridad de las Américas ha seguido una trayectoria ininterrumpida. Gerbi, Antonello (1955). *La disputa del nuevo Mundo. Historia de una polémica, 1750-1900*. México: F.C.E. 6.

<sup>118</sup> Mariscal O'Reilly en Fernández Méndez, Eugenio (1975). Cit.

sobreviven en el criollo: fecundan en su cotidianidad "licenciosa e insana" (361), en sus "exaltados ánimos sensuales" (360), en los parentescos y alianzas establecidos al margen de las reglas del estado, -complicidades "donde la familia y el compadrazgo valen más que la ciudadanía" (353)-, en su carácter abúlico e indolente moldeado por el tedio, y en las desviaciones de una imaginación rayana en la "novelería" (352) o en la locura. Rasgos

A diferencia de la categoría del criollo postulada por Abbad y Lasierra, que no obstante corresponder en mayor medida al jíbaro, designa "indistintamente a todos los nacidos en la isla de cualquiera casta o mezcla de que provengan"<sup>119</sup> (313) -sean negros, mulatos o blancos-, la que esgrime Trespalacios denota, de manera exclusiva, al descendiente del indio y el español. A diferencia también de la noción de "mezcla" de la que se vale el fraile para diluir el componente aborígen en el campesino y reducir la variedad de "mistos de los transmigrados" (313), a "características" que a "todos convienen" (315), la que concatena los pasajes etiológicos del diario secreto, adhiere a una interpretación del mestizaje donde la dinámica de fusión de razas es concebida en términos degenerativos.<sup>120</sup> Muy lejos de esfumar el componente indígena con arreglo a los beneficios derivados de la lucha entre tipos humanos superiores e inferiores o del blanqueamiento<sup>121</sup> -

---

<sup>119</sup> Abbad y Lasierra en Fernández Méndez, Eugenio 1975). Cit.

<sup>120</sup> Aludimos a la valoración negativa del mestizaje que aparece en amplios sectores de los discursos intelectuales y científicos del siglo XIX, según la cual el cruzamiento de razas era considerado uno de los peores males sociales, inevitablemente causal de la degradación de la especie y, en consecuencia, factor coercitivo del "progreso" social, político, económico y cultural de las nuevas repúblicas independientes.

<sup>121</sup> Recordemos que en las teorías positivistas, defensoras de la tesis de la superioridad de la raza blanca, el mestizaje no fue evaluado siempre del mismo modo. Con el auxilio de las distintas corrientes del darwinismo social y la antropología de origen francés, en unos casos el cruzamiento de razas -superior e inferior- fue visto como negativo pues sólo

procesos donde el discurso positivista habría de depositar la confianza en la asimilación y evolución de las poblaciones primitivas- el Obispo lo sopesa como agente decisivo de la gestación de una "raza" (353) viciada y defectuosa.

El legado indígena se constituye, pues, en una fuerza altamente corruptora de la descendencia, irrefrenable y esquiva a todo intento de extinción o adoctrinamiento. Y es el cuerpo, tanto en su dimensión física, biológica e individual como moral, intelectual y colectiva, el lugar donde se graban las marcas más indelebles de la herencia: la lujuria y la pereza. Fuertemente apegado a los principios de la moral cristiana -en particular, a los que reprimen, controlan o rechazan las pulsiones sexuales-, Trespalacios reconoce la lascivia que graba los cuerpos y torna anómalas las mentes: "miasmas, enfermedades, chancros y hediondecas que varones y mujeres llevan en sus partes como castigo por su lujuria" (361), se suman a "la infinidad de taras que retrasan la inteligencia y el ingenio" (361), engendradas por uniones incestuosas.

El marasmo físico, moral e intelectual, huella más o menos visible en "la caterva de idiotas, locos, pendencieros, bizcos y tontos que habitan los montes de Asmodeo" (361), traza su ecuación con el estigma de la pereza que corroe "los sesos siempre al borde de la exaltación" (352) del criollo, estimulando la germinación de un sueño colectivo inasequible por desatinado: reinstalar, monte adentro, la arcadia en que vivían sus antepasados. La pretensión de levantar colonias libres no es interpretada como signo asociado a la voluntad por instaurar proyectos de vida alternativos. Es el síntoma revelador de aquella patología que,

---

podía producir seres degenerados mientras que en otros, aparejaba optimismo pues aseguraba la extinción de la raza inferior.

legada por el indio, se apodera no sólo del cuerpo -volviéndolo masa inerte- sino también de la imaginación de sus descendientes: "La manía de fundar ciudad arcádica - escribe Tresplacios- se origina en la muy perezosa naturaleza de los habitantes de esta isla" (360).

Así, la herencia de quienes por no haber soportado el destierro de sus dioses y la destrucción del vínculo armónico que los ligaba con la naturaleza, eligieron "borrarse del mundo, suicidarse antes que tener historia" (352), se actualiza en "la floja voluntad" (391) del criollo por adaptarse al orden de la temporalidad histórica pautada por el estado y en su fuga e inclinación enfermiza hacia la edificación de recintos "a la vera del tiempo" (361). Es "la nostalgia del Paraíso Terrenal" (350), ese espacio pródigo donde "el pudor y el trabajo aún no eran conocidos" (350) y el tiempo transcurría al compás de las "épocas de lluvias y la estación de las cosechas" (361)-, el sentimiento que dinamiza el impulso utópico del caudillo avileño, activando en sus aliados "las muy engañosas esperanzas de fundar ciudad arcádica, verdadero brebaje que fortalece la flojera, matándoles la voluntad, haciéndolos indolentes, iracundos y tediosos" (387).<sup>122</sup>

La obstinación por el examen de los males físicos y morales transmitidos por la ascendencia y agudizados por la laxitud y la cornucopia del trópico, anticipa mucho más que la impronta científicista que habrá de surcar los discursos coloniales encaminados hacia la descripción de los distintos tipos constituyentes de la sociedad puertorriqueña. No sólo adelanta el estigma de la enfermedad que, ya entrado en siglo XX recaerá sobre la imagen del negro diseñada por la

ensayística de los años treinta, cuyo análisis de la "guerra civil biológica"<sup>123</sup> entre la raza blanca y la africana, convertirá al prieto en sujeto portador de los males heredados.<sup>124</sup> Se proyecta, además, sobre la imagen del campesino delineada por la literatura en el siglo XIX. No, por cierto, en la que asoma en *El jíbaro* (1849)- cuadro de costumbres de Manuel Alonso- sino en la que traza Manuel Zeno Gandía en *La charca* (1894) -primer eslabón del ciclo *Crónicas del mundo enfermo*.

Si el universo campesino de *El jíbaro* (1849), aun sopesado como "expresión de atraso y primitivismo" según José Luis González<sup>125</sup>, posee ciertos rasgos que la crítica ha leído como indicios a través de los cuales Alonso quiso atribuirle el carácter de una "arcadia sociedad idílica"<sup>126</sup>, el descrito en la novela finisecular parece anclado en el que Juliá repone desde la mirada examinadora del Obispo. Carente del mínimo atisbo de idealización y como extrapolado de *La noche oscura*, el jíbaro sobrevive en el mundo del cafetal de *La charca*. Allí, casi un siglo después, desvanecidos sus sueños de comunidades libres -pues el interior de las montañas y el monte ya no eran espacios propicios para la fuga sino

---

<sup>122</sup> Lo demoníaco no está ausente en la construcción de este personaje. También Pepe Díaz es un "demonio de más de una cara" (359), en quien se encarnan, como en Obatal, varios diablejos.

<sup>123</sup> Pedreira, Antonio (1970[1934]. Cit., 134.

<sup>124</sup> Nos ocupamos de esta cuestión en el Capítulo II, apartado 2.4. Cabe recordar que esa guerra biológica y la imagen del negro emergente, siguen sosteniendo una valoración negativa del mestizaje, aunque ahora, en el contexto desencadenado por el cisma del 98, es visto como "un lastre, un obstáculo para la consolidación de la unidad nacional". Véase Díaz Quiñones, Arcadio (1985). "Tomás Blanco: racismo, historia, esclavitud" en *El prejuicio racial en Puerto Rico*. Río Piedras: Huracán. 30.

<sup>125</sup> González, José Luis. "Literatura e identidad en Puerto Rico" (1984). Cit., 68.

<sup>126</sup> Zabala, Iris. "Puerto Rico Siglo XIX: Literatura y sociedad" en *Sin nombre*, Año VIII, Nº 11, 1977, 12. Enrique Laguerre también señala el componente nostálgico que se permea en *El jíbaro*, adjudicándolo al hecho de que Alonso escribió el texto fuera de Puerto Rico,

para su explotación y pauperización creciente<sup>127</sup> - lo vemos vencido por la abulia y el sopor. Sin ánimo de rebelión, se desdibuja en "una muchedumbre de contornos inciertos, borrosos, indecisos" (18), en "una raza inerme" (16) tan enferma -como había diagnosticado Trespalacios- de dolencias físicas y morales devenidas de su "oscuro origen" (16) y condenada -en cumplimiento de su profecía- a "un porvenir enfermizo y una degeneración más honda todavía" (16).<sup>128</sup>

Como portavoz de la institución que no fue ajena a la continuidad de ese sistema de opresión de la vida del jornalero y que participó activamente en la

---

cuando estudiaba medicina en Madrid. "Prólogo" a *La charca* (1978). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

<sup>127</sup> Conviene recordar: el café fue el principal producto de la economía en el siglo XIX. Debido a su gran demanda del exterior, a la sencillez de la maquinaria empleada para su elaboración y a la mano de obra de muy bajo costo y abundante, el interior se pobló de muchos centros cafetaleros. La condición del campesino, sin embargo, era sumamente precaria. Véanse Picó, Fernando (1977). *Libertad y servidumbre en el Puerto Rico del siglo XIX*. Río Piedras: Ediciones Huracán y (1987). *La guerra después de la guerra*. Río Piedras: Ediciones Huracán, Quintero Rivera, Ángel- González, José Luis- Campos, Ricardo - Flores, Juan (1991). *Puerto Rico: identidad nacional y clases sociales*. Río Piedras: Editorial Huracán.

<sup>128</sup> El discurso sociológico decimonónico también se encaminó hacia el examen de los males del campesino aunque tratando de descubrir su origen para remediarlos. No podemos obviar la referencia a "Las clases jornaleras en Puerto Rico" de Salvador Brau, ensayo escrito en 1882 e incluido en su libro *Disquisiciones sociológicas y otros ensayos* (1956), Universidad de Puerto Rico: Ediciones del Instituto de Literatura. Allí, Brau estudia las condiciones de vida del campesino, procurando descubrir la procedencia de sus vicios y virtudes. Demuestra que los males atribuidos al campesino criollo -el juego, la vagancia y el concubinato- no devienen de su moral enfermiza sino del proceso de aislamiento, esclavitud y abandono de una parte del clero, al que se vio sometido durante la historia colonial. Por otra parte, en relación con la imagen del campesino diseñada por la literatura no podemos omitir, ya en el siglo XX, el nombre de Ramón Juliá Marín, tíoabuelo de nuestro autor. "Descendiente espiritual directo de Zeno Gandía" -como lo denomina Enrique Laguerre- Juliá Marín retoma la figura del campesino en los albores del siglo pasado. *La gleba*, novela de 1912, recrea el escenario de la nueva economía instaurada por el régimen norteamericano -basado en el latifundio y el monocultivo del azúcar- para construir una imagen del jibaro signada por males como la violencia, la degeneración, el alcoholismo, la pobreza y la promiscuidad. Su perspectiva, sin embargo, tiende a proyectar el estigma de la enfermedad sobre el cuerpo social en su conjunto. En el "Prólogo" a *La gleba* y aludiendo además a su libro anterior *Tierra adentro*, apunta que ambos "señalan males que pesan sobre toda una sociedad y que pueden ser transmitidos

persecución de rebeldes y cimarrones<sup>129</sup>, el Obispo revela los contenidos del pensamiento utópico que representa. Afecto a la regularidad, la obediencia y el rechazo de toda anomalía o disensión propios de modelos "institucionales y totalizantes, cuando no totalitarios"<sup>130</sup>, delata, desde las páginas el espacio íntimo y reservado del diario secreto, la obstinación con que el estado metropolitano, en complicidad con la iglesia, escudándose en los principios de la "esclavitud católica benigna"<sup>131</sup> y en la doctrina cristiana como fuente de salvación para las masas blancas campesinas, buscó perpetuar la condición colonial de Puerto Rico. Condición de sometimiento que los acontecimientos narrados en *La noche oscura* reafirman sin dejar resquicio, en apariencia, para futuras acciones de rebelión. Trespalacios demuele la quimera colectiva de Obatal, el reino negro, y persigue denodadamente a Pepe Díaz, esfumando tras su muerte, el paraíso terrenal anhelado por los jíbaros. La ciudad utópica y la ciudad arcádica sucumben al poder del representante de la institución que todavía más allá de la mitad del siglo

---

de una generación a otra, porque son como una enfermedad del pueblo y no de un número determinado de individuos" (1). San Juan: Real Hermanos.

<sup>129</sup> En "Los jornaleros y la Iglesia Católica", Fernando Picó destaca la relación distante, que todavía en el siglo XIX, mantenía la Iglesia con los trabajadores e incluso el rol de instrumento del estado, que desempeñaron algunos eclesiásticos, contribuyendo al mantenimiento de la condición de vasallaje de los jornaleros. Picó, Fernando (1983). Cit. Respecto de la cooperación de la Iglesia con el estado para mantener la esclavitud, sofocar los intentos de rebelión y castigar a los insurrectos, abundan fuentes probatorias. Por ejemplo, muy tempranamente, ante una de las primeras rebeliones de esclavos ocurrida en 1527, la Iglesia se pronuncia: "como en esta isla hay muchos más negros que españoles, conviene que el pecado venial en los africanos se ejecute por mortal" (204). Díaz Soler, Luis (1974). *Historia de la esclavitud negra en Puerto Rico*. Río Piedras: Editorial Universitaria. Asimismo, las fuentes constatan que aún hacia fines del siglo XIX, algunos eclesiásticos eran propietarios de esclavos. Véanse Nistal Moret, Benjamín (1984). *Esclavos prófugos y cimarrones*. Río Piedras: Editorial Universitaria; Serrano, Carlos (1984). *Final del imperio. España 1895-1898*. Madrid: Siglo XXI; Díaz Quiñones, Arcadio (1985). Cit.

<sup>130</sup> Aínsa, Fernando (1990) Cit., 45

<sup>131</sup> Díaz Quiñones, Arcadio (1985). Cit., 55.

XIX, seguiría detentando "una situación de privilegio y predominante sobre el Estado mismo"<sup>132</sup>.

Pero hay otra ciudad: aquella que sin ser escenario de los hechos se prefigura como recinto continente de las anteriores pues, como escribe el Obispo en uno de los últimos pasajes del diario, "resumía todas las otras" (383). Nueva Venecia, cuya existencia no prueban los documentos exhumados del olvido, como promete Cadalso en el "Prólogo", ingresa en *La noche oscura* a través de percepciones imaginarias repentinas, proyectándose hacia el futuro. Deslumbra al Obispo, en "muy grandiosa visión [...] que sobre el porvenir se alzaba" (383), y aplaza la muerte de Obatal en "aquella visión que animó su último aliento", para esbozarse como "otra pesadilla de la muy veleidosa libertad" (274). Esa ciudad que, emulando la ambición desocultadora de su historiador ficticio, Rodríguez Juliá promete revelarnos en *Pandemonium* y que, por definirla como "alegoría amplificada de la utopía como 'palenque'"<sup>133</sup>, anticipa la continuidad de la voluntad que suplementa el vacío historiográfico en torno a las rebeliones negras y sustituye los orígenes huérfanos de heroísmo de la historia puertorriqueña por una nueva gesta que, finalmente, concreta la utopía de la libertad.

#### 4.4. El oficio de cronista

---

<sup>132</sup> Citado por Arcadio Díaz Quiñones (1985), del trabajo "Sobre orígenes y sentido del catolicismo en España" en *Homenaje a Aranguren. Revista de Occidente*, 1972, 255-256.

<sup>133</sup> En Ortega, Julio (1991). Cit., 152.

Los textos de la década del ochenta trazan un giro radical en la obra de Rodríguez Juliá. Con la excepción del ensayo dedicado a la pintura de José Campeche, ya no es de modo excluyente el siglo de la fundación de la nacionalidad puertorriqueña sino el que se inaugura con inmediatez a la invasión norteamericana, el tiempo que los enmarca. Tampoco es la añoranza de orígenes heroicos la fuerza que los impulsa; son las transformaciones sufridas por la vida isleña desde aquel acontecimiento crucial, determinantes de la condición paradójica de Puerto Rico -"hoy por hoy [...] colonia" y, sin embargo, "cada vez más seguro de su imagen cultural" (162)<sup>134</sup>- las que obseden a nuestro autor y reorientan su pertinaz indagación identitaria.

El polo de la imaginación sobre el que descansan las novelas del siglo XVIII y al que Juliá se ha referido para caracterizar su producción temprana, se retrae en los textos de la década que nos ocupa. Inclínados -aunque no sometidos, veremos- hacia el polo de la observación<sup>135</sup>, ellos potencian la capacidad escrutinadora de la mirada del escritor quien, ahora convertido en "testigo ardiente"<sup>136</sup>, interpela la puertorriqueñidad oteando zonas de la cultura y la vida isleñas altamente conflictivas, por haberse fraguado al ritmo de los vertiginosos cambios padecidos por la sociedad a lo largo del siglo XX.

---

<sup>134</sup> En Ortega, Julio (1991). Cit., 162.

<sup>135</sup> "Vuelvo y te señalo los dos polos: el de la imaginación y el de la observación. El de la imaginación viene corriendo el sendero de las novelas, el de la observación el sendero de las crónicas; llegará algún momento en que habrá una síntesis, por algún lado. Ese es el hecho, eso es lo que verdaderamente me ocupa, no es algo conflictivo. Son simplemente dos modos de acercamiento; hay que imaginar lo que aconteció, lo que nunca se ha visto; tenemos que hablar sobre lo que nunca se ha visto, sobre lo invisible, sobre lo histórico. Y tenemos que hablar sobre lo que vemos, el concierto de salsa, el entierro deportivo, observaciones que son muy interesantes." (134-135). En Ortega, Julio (1991).

<sup>136</sup> En Ortega, Julio (1991). Cit., 138.

La voluntad de "tratar de entender -declara- cómo nos hemos transformado los puertorriqueños"<sup>137</sup>, cómo nos hemos vuelto "el ser especial y raro del hecho latinoamericano"<sup>138</sup> -dependiente en lo político y económico y autónomo en lo cultural- hasta el extremo de haber dotado al país de una fisonomía propia, reconocible aun en las contradicciones que la nutren y aparentan hacerla estallar en "un exceso de rostros"<sup>139</sup>, marca el rumbo de este prolífico tramo de su proyecto de escritura. Un tramo que se diferencia del que urdieron los textos precedentes pues se desgrana en variadas especies narrativas y asedia desde distintos ángulos de mira la multiplicidad de la experiencia social, política y cultural isleña del siglo XX, para responder a una interrogante medular: ¿Qué representa la puertorriqueñidad?<sup>140</sup>

Del corpus constituido por la trilogía escrita entre 1984 y 1989 -*Cartagena* (novela), *Las peras de San Agustín* (relatos), y *Cámara secreta* (ensayos sobre fotografía erótica)-, el ensayo dedicado a la obra de Campeche (1986) y las crónicas que recorren de principio a fin la década, reunidas en volúmenes o publicadas de manera independiente<sup>141</sup>, son éstas las que responden, de modo

<sup>137</sup> En Ortega, Julio (1991). Cit., 126.

<sup>138</sup> En Ortega, Julio (1991). Cit., 132.

<sup>139</sup> En Ortega, Julio (1991). Cit., 147.

<sup>140</sup> En Ortega, Julio (1991), 139.

<sup>141</sup> *Cámara secreta* se publica en 1994 y *Cartagena* en 1997; el libro de relatos no se ha publicado. Es Juliá quien se ha referido a estos textos, más precisamente a *Cartagena* como "una especie de trilogía. Me acerqué a ella a través de un arriesgado libro de relatos que he titulado *Las peras de San Agustín*. Entonces llego a la novela propiamente, *Cartagena*, y luego remato con un libro de ensayos y narraciones apócrifas en torno a la fotografía erótica" (Ortega, Julio, 1991, Cit., 159). Respecto de las crónicas, es importante señalar que sólo dos, *Las tribulaciones de Jonás* y *El entierro de Cortijo* se editaron como libros. El resto de las crónicas, escritas a lo largo de la década, se congregan por afinidad temática en tres textos: *Una noche con Iris Chacón* compendia la crónica que da título al volumen, "El Cerro Maravilla" y "Llegó el Obispo de Roma", todas de 1985; *El cruce la Bahía de Guánica* reúne "El cruce de la Bahía de Guánica y otras temuras de la

pujante, aquella pregunta. A excepción de *Cartagena* cuya aspiración testimonial la aproxima a las crónicas<sup>142</sup>, el resto de la serie que corre paralela a ellas y se desliza desde el análisis de la pintura o la fotografía hacia el ensayo, el relato o la crónica, exhibe las posibilidades de indagación y conocimiento que ofrece la mirada cuando trasciende su función perceptiva y descriptiva de la imagen iconográfica, aunque circunscribiendo su campo de observación a los óleos del primer pintor puertorriqueño y a las fotografías tomadas por Emile Zola, Edward Weston, Alvares Bravo y Ángel Botello, entre otros. De modo tal que si por un lado, *Campeche* y *Cámara secreta* no se apartan de las crónicas pues exploran, como ellas, el poder de elucidación de la mirada, al modular un discurso que se subordina al signo visual para reponer imaginariamente el entorno social entrevisto o adivinado en las poses, los paisajes, los rostros o los cuerpos, y la subjetividad sospechada de los artistas frente a sus modelos, reducen tanto el horizonte de interpretación como los dominios de la voz y de la figura del narrador. Son textos donde la imagen visual y el sujeto que las lee mantienen un vínculo inalterable a lo largo de la composición: el que se trama a partir de la distancia temporal que los separa,<sup>143</sup> limitando el ingreso del yo, desde la inflexión autobiográfica, y la puesta

---

Medianía" (1984), "Para llegar a Isla Verde" (1985), "Melancolía en el Hotel Empress" (1986), "El veranazo en que mangaron a Junior" (1983), "El jardín violado y recuperado: la pintura de Rafael Ferrer en Las Terrenas" (1986) y "Flying down to Río" (1988). Las veintidós crónicas que componen *Puertorriqueños. Álbum de la sagrada familia puertorriqueña desde 1898*, salieron a la luz, por entregas, en la *Serie Álbum familiar*, entre el 6 y el 31 de marzo de 1984, en la sección *Viva* de *El Reportero* (San Juan).

<sup>142</sup> Rodríguez Juliá se ha pronunciado al respecto, señalando que *Cartagena* recupera "algunas de las obsesiones de mi generación y sociedad, como lo son el alcohol y las drogas" y trata de explicar cómo "hemos llegado a los cuarenta años de nuestra madurez, a la quinta década de vida, con tantas utopías, ensoñaciones, alucinaciones desvincijadas y explotadas...". En Ortega, Julio (1991). Cit., 159-160.

<sup>143</sup> Distancia que en el caso de *Cámara secreta* también es física pues allí los espacios evocados son París, México y Cuba.

en ejercicio de otros modos de "escribir la mirada"<sup>144</sup>, más allá de los que auspician los cuadros y fotos grabados en la página.

En *Las tribulaciones de Jonás* (1981), *El entierro de Cortijo* (1983), *Una noche con Iris Chacón* (1986), *Puertorriqueños. Álbum de la sagrada familia puertorriqueña a partir de 1898* (1988) y *El cruce de la Bahía de Guánica* (1989), en efecto, esos modos se diversifican en virtud de la enfática intromisión de un cronista "cuya subjetividad se coloca en el centro de la narración"<sup>145</sup>, y despliega una perspectiva donde se aúnan el propósito de conferirle visibilidad al rostro del país con "el intento de fijar el rostro del autor posible que lo pueda nombrar".<sup>146</sup>

Varios críticos han señalado el sitio central que ocupa el yo autorial en las crónicas. Incluso han leído esa presencia como la marca más evidente de un "narcisismo" irreprimible que, enmascarándose en la aspiración de dar "una visión muy personal, muy testimonial de los hechos"-como ha dicho Rodríguez Juliá<sup>147</sup>- solapa su deseo de asumir el rol de padre o de maestro, delatando filiaciones con la ensayística de interpretación nacional de los años treinta.<sup>148</sup> Los prejuicios de

---

<sup>144</sup> Sotomayor, Áurea María (1992). "Escribir la mirada" en *Las tribulaciones de Juliá* (Juan Duchesne Winter editor-compilador). San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña. Cit.,

<sup>145</sup> Rodríguez Castro, María Elena (1992). "Memorias conjeturales" en *Las tribulaciones de Juliá*. Cit., 78.

<sup>146</sup> Ríos Ávila, Rubén (1992). "La invención de un autor: escritura y poder" en *Las tribulaciones de Juliá*. Cit. 40.

<sup>147</sup> En Ortega, Julio (1991). Cit., 125.

<sup>148</sup> Sobre la existencia o no de un discurso asociado con el paternalismo literario en la obra de Juliá, polemizan Juan Gelpí y Rubén González. A partir de un trabajo que compara *Las tribulaciones de Jonás* con *Insularismo* de Antonio Pedreira, Gelpí reconoce filiaciones entre ambos textos, fundamentalmente las que en la crónica promueven la imagen de un sujeto que "pasa a ser un padre figurado que manipula y, hasta cierto punto, subordina la oralidad "bastarda" del otro." (111). González afirma que la obra de Rodríguez Juliá carece de convenciones de tipo paternalista: "...declarar e insistentemente tratar de probar que sigue el linaje cultural y político de *Insularismo* es erróneo e injusto" (11). Propone leer la parodia, la "insolemne autoironía" (11), "las técnicas narrativas y de ficción" (12), que hacen de *Las tribulaciones* un texto literario

clase, la falta de compasión y la modulación de una voz que se inviste de poder, "la distancia jerarquizante y subordinadora" que entabla el cronista en relación con el espectáculo, los sujetos y las voces populares registrados minuciosamente<sup>149</sup>, la identificación con figuras patriarcales (el padre, Ramón Juliá Marín, el primo, Albizu Campos, Muñoz Marín) a través de la cual Rodríguez Juliá en sus crónicas contemporáneas manipula y juzga a los otros desde una posición elevada y distante -"en la atalaya, lejos, arriba, en el balcón"<sup>150</sup>-, el machismo y la degradación sexista de la mujer<sup>151</sup>, abonan una interpretación sostenida en el reconocimiento de un andamiaje retórico, donde se afirman la visión autoritaria y la impostura magisterial. Interpretación compartida que otras lecturas ponen en duda, niegan o atemperan. Veamos algunas.

Rubén González, por ejemplo, polemiza abiertamente con ella para achacarle su "juramento de lealtad a la teoría del paternalismo literario"<sup>152</sup>, desde la cual se inhabilita la captación de la ironía, la parodia, la crítica mordaz, la melancolía o la "posición civil, democrática"<sup>153</sup> asumida por nuestro autor. María Caballero, por su parte, no deja de advertir que Juliá "nunca disocia la indagación en el ser nacional de la de su propio ser como escritor" o que sus crónicas

---

nutrido de "la actitud democrática de un ciudadano partícipe" (10), radicalmente diverso al de Pedreira cuyas intenciones eran sociales e históricas. Gelpi, Juan (1992) "Las tribulaciones de Jonás ante el paternalismo literario" en *Las tribulaciones de Juliá*. Cit. González, Rubén (1997). Cit.

<sup>149</sup> Rodríguez Castro, María Elena (1992). Cit.

<sup>150</sup> Sotomayor, Áurea María (1992). Cit., 131. La crítica incluye en este juicio, además, a los cronistas de las novelas.

<sup>151</sup> Véase Ferré, Rosario (1990). *El coloquio de las perras*. Río Piedras: Editorial Cultural y Ramos Otero, Manuel. "De la colonización a la culonización" en *Cupey*, año 8, nº 1-2, 1991.

<sup>152</sup> González, Rubén (1997). Cit., 21.

<sup>153</sup> González, Rubén (1997). Cit., 38.

"entronca[n] con el viejo ensayo revisionista." <sup>154</sup> Sin embargo, no subordina uno u otro juicio al egocentrismo ni a la perspectiva paternalista de quien se define culto, descendiente de mallorquines, blanco y profesor universitario. El narrador de las crónicas, sujeto tensado "entre su formación/deformación blanca universitaria y una indudable atracción por la marginalidad negra", "trasunto fiel del propio Rodríguez Juliá" -afirma Caballero <sup>155</sup>-, sustancia un discurso despojado de la gravedad, la distancia, el blanqueamiento y el magisterio enarbolado por los hombres del treinta. Desde su posición de espectador describe al pueblo "con humor e ironía pero también con inmensa ternura" (137), y su demorada detención en los sectores negros y mulatos, lo inscribe en otra tradición de escritura: la que abierta por Luis Palés Matos con su poesía antillana en la tercera década del siglo XX, ("quien auguró el triunfo de ese pueblo sobre la minoría blanca" ,137), continúa Luis Rafael Sánchez en el movimiento "incorporación del estrato popular al texto" (136).

El "íntimo propósito de *des-naturalizar* las ideas canónicas de que la distancia crítica era esencial y de que el intelectual era un profeta poseedor de una verdad incuestionable", es una de las afirmaciones esgrimidas por María Julia Daroqui para establecer la diferencia entre la mirada de la reflexión intelectual anterior -determinista y ontológica- y la de Rodríguez Juliá en sus textos cronísticos. <sup>156</sup> La figuración de un sujeto que opera desde dos posturas -aquella

---

<sup>154</sup> Caballero, María (1999). "Rodríguez Juliá: una ojeada sobre Puerto Rico, entre la burla y la compasión" en *Ficciones isleñas. Estudios sobre la literatura de Puerto Rico*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.133.

<sup>155</sup> Caballero, María (1999). Cit., 137.

<sup>156</sup> Daroqui, María Julia (1998). *(Dis)locaciones: Narrativas híbridas del Caribe hispano*. Valencia: Univesitat de Valencia. 55.

que se engendra en la subjetividad para regodearse, coherente y seguro frente "al espejo narcisista", y la condicionada por la desestabilización de la legitimidad de la "voz del autor en la estructura del poder" (55)- vuelve "escurridiza" su presencia, y "poco confiable" su voz narrativa pretenciosa de "marcar el mapa de la identidad nacional". (55) Así entonces, despojadas del tono autosuficiente del discurso ordenador precedente, las crónicas julianas concurren en el diseño de un sujeto disperso, cuya voz y mirada se descentran, tan fragmentado y contradictorio como el mundo que pretende representar.<sup>157</sup>

No olvidamos que el impulso por describir ese mundo entrópico enlaza la propuesta de nuestro autor con la de otros escritores isleños que, como él, exploraban nuevas formas narrativas para fijar las transformaciones del Puerto Rico de las últimas décadas.<sup>158</sup> Tampoco olvidamos que ese impulso es el que anima por entonces, en otras zonas de Latinoamérica, la proliferación de textos igualmente interesados en testimoniar los cambios sufridos por sus respectivas sociedades, y que la crónica resulta, tanto en la isla como en el continente, una de las formas más transitadas. Muy alejada de aquella que cumpliera la función de relatar los hechos memorables durante la conquista y la colonización y en consonancia con la que irrumpe durante el proceso de modernización hacia fines del XIX pues, como ella, se abrirá paso en el campo intelectual y en el mercado de la información, buscando dominar el vértigo de épocas marcadas por la

---

<sup>157</sup> García Calderón se alinea en esta perspectiva crítica que reconoce en las crónicas de Juliá, "la descentralización de la mirada totalizante". (304). García Calderón, Myma. "El espacio intersticial y transitorio de la Nueva Crónica Puertorriqueña". *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XXIII, nº 45, 1997.

<sup>158</sup> Pensamos, entre otros, en Juan Antonio Ramos, Magalí García Ramis, Mayra Montero, Ana Lydia Vega y Edgardo Sanabria Santalíz

fragmentación y la mutabilidad, la crónica entra nuevamente a la escena en las últimas décadas del siglo XX. Si en Venezuela, según la reflexión de Susana Rotker,<sup>159</sup> el cultivo del género sirve para narrar el caos de los tiempos que se viven o en México, en palabras de Carlos Monsiváis, frente a ese caos, para contribuir a "la forja de la nación describiéndola"<sup>160</sup>, en Puerto Rico, podríamos afirmar, no sólo viene a dejar testimonio del desorden imperante y a labrar discursivamente el rostro de la nación. En un gesto envolvente donde se funden ambos propósitos, el cronista inscribe, además, las dificultades -cuando no la imposibilidad-, las frustraciones y el extrañamiento que concurren a su tarea de narrar una nación terciada históricamente por la heterogeneidad y la fragmentación. Una nación cuya biografía -en términos culturales, políticos e identitarios- había venido fraguándose, desde mucho tiempo atrás, sobre la transitoriedad.

Sin embargo, diluiríamos tanto la relevancia que adquiere el desvío hacia las crónicas en el trayecto de escritura de Rodríguez Juliá como las marcas que las particularizan, si evaluáramos ese cambio de rumbo, de manera excluyente, en el marco de la voluntad compartida por describir las transformaciones del Puerto Rico finisecular. La adopción de un género que ofrecía amplias y renovadas posibilidades de representación de lo nacional que, sin dudas, familiariza la crónicas isleñas de los años ochenta<sup>161</sup>, no disipa la presencia de rasgos que

---

<sup>159</sup> Rotker, Susana (1993). "La crónica venezolana de los '80: una lectura del caos". *Hispanamérica*, año XXII, nº 64/65.

<sup>160</sup> Monsiváis, Carlos (1979). *Antología de la crónica en México*. México: Difusión Cultural UNAM. 14.

<sup>161</sup> Familiaridad que fortalece la hibridez de la que se vale el género: allí conviven el ensayo, la historia, la crítica sociológica, el periodismo, la narración literaria.

distinguen inequívocamente las crónicas julianas de las demás. Uno de ellos, lo hemos señalado, es la inflexión autobiográfica sobre la cual volveremos. Pero hay más.

“Hacia comienzos de la década de los años ochenta comencé a trazarme nuevos derroteros.” -ha dicho nuestro autor para referirse al giro de su escritura. “Me alejé de la literatura de proporciones heroicas para asediar el espacio de la sociedad cambiante”.<sup>162</sup> La intención de distanciarse del camino transitado hasta entonces, por anhelante de dar “profundidad histórica” a las amnesias colectivas en palabras de Anderson<sup>163</sup>, reivindicatorio de episodios fundacionales que encontraron en la novela su modo de representación más apropiado, implica mucho más que la decisión de virar hacia el presente para sitiario e inquirir, desde él, a la puertorriqueñidad. Tras el movimiento que deja atrás las proporciones heroicas de las novelas del siglo XVIII, creadoras de un origen “antiguo mediante la semi-ficción o la falsificación”<sup>164</sup> de una genealogía reparadora, Rodríguez Juliá no resigna su interpelación al pasado ni el esbozo de una genealogía alterna pues ya no será la que busque recomponer una memoria heroica sino la que permita explicar las grietas de una “memoria rota”.<sup>165</sup>

Si “todo presente es a la vez la realización de proyectos realizados por agentes humanos del pasado y una determinación de campo de posibles

---

<sup>162</sup> Rodríguez Juliá, Edgardo. “Mapa de una pasión literaria”. *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias*, año 2, nº 4, 1994, 9.

<sup>163</sup> En la tesis de Anderson sobre la funcionalidad desempeñada por la narrativa en los procesos de construcción identitaria de los pueblos, recordemos, la novela se erige como una de las formas más eficaces para conferirle idea de continuidad, de antigüedad a las biografías nacionales. Cit.

proyectos a realizar por los agentes humanos que vivan en su futuro”<sup>166</sup>, el presente que capturan sus crónicas, no es tan sólo el tiempo sometido a la fluidez y a la precipitación de los cambios. Articulado sobre el vacío de episodios revolucionarios fundacionales y urdido por una continuidad histórica sujeta a los devaneos del colonialismo y el neocolonialismo, es el tiempo que ni la recomposición en clave épica de *La noche oscura* -en el orden de la ficción- ni el Grito de Lares o la vocación independentista de Hostos y Betances en el XIX<sup>167</sup> - en el orden de la constatación fáctica- lograron modificar. El presente que registran las crónicas delata, desde la profundidad de sus desgarros, la ausencia de una fuerza social efectivamente capaz de haber conjurado en el ayer y con proyección hacia el mañana, la debilidad o la dependencia. Puede ser pensado entonces como el futuro ineluctable de las utopías de la libertad fracasadas: tanto las que nacen y mueren en el universo de las novelas -el reino negro, Nueva Venecia- como la que imaginaron y vieron esfumarse los revolucionarios del 68 o atizó Muñoz Marín en los puertorriqueños de las décadas del cincuenta y del sesenta del siglo XX.

---

<sup>164</sup> Hobsbawm, Eric (1983). "Introduction": *Inventing Traditions*. En Hobsbawm, Eric-Ranger, Terence (eds). *The Invention of Tradition*. Cambridge, Cambridge University Press, 7.

<sup>165</sup> Díaz Quiñones, Arcadio (1993). Cit.

<sup>166</sup> White, Hayden (1992). Cit., 161.

<sup>167</sup> Sobre la significación histórica de la revolución de Lares (23 de septiembre de 1868) y el accionar de Eugenio María de Hostos y Emeterio Betances en el campo de la batalla por la libertad de Puerto Rico, véase Cruz Monclova, Lidio (1958). *Historia de Puerto Rico (Siglo XIX)*. Río Piedras: Editorial Universitaria. Tomo II; Maldonado Denis, Manuel (1969). *Puerto Rico: mito y realidad*. San Juan: Editorial Antillana; Silén, Juan Ángel (1980). *Historia de la nación puertorriqueña*. Río Piedras: Edil, INC.

El porvenir de aquel pasado falto de mitos de origen de la nación, entendida como proyecto y destino<sup>168</sup>, es el presente que estalla en los hechos narrados en las crónicas. Ciertamente rebajados en envergadura épica aunque no todos desprovistos de significación en el imaginario social, esos hechos efímeros, a veces cotidianos, heterogéneos y convocantes, donde se deposita la alta referencialidad del género, son los puntos de partida de una textualidad que trasvasa los lindes de la crónica literaria. Se abre a la narración de pequeñas historias, donde se imbrican, entre otros, la autobiografía y la biografía nacional, el ensayo, el reportaje, la crítica literaria, la historia y la imagen iconográfica.

El entierro de Luis Muñoz Marín, fundador del Puerto Rico moderno, y de Rafael Cortijo, padre de la plena, la visita del Papa, el caso del Cerro Maravilla, la actuación de Iris Chacón en el Club Caribe Hilton, la disolución de la gran familia puertorriqueña desde el quiebre del 98, y las aventuras playeras saturadas de ensoñación, de deseo y de gozo, se ofrecen, así, ante los ojos del cronista, como jirones de esa entidad escurridiza -Puerto Rico- que quiere apresar y describir. Los sucesos y los personajes significativos en el campo de la política, la cultura popular o la cultura de masas, entre otros, y las fotos y grabados que pueblan las crónicas, son, repetimos, meras instancias de fuga desde las cuales Rodríguez Juliá entrelaza la historia isleña con la personal para reflexionar y postular una interpretación de la identidad puertorriqueña y de la encrucijada histórica que la modela.

---

<sup>168</sup> En los discursos que narran la nación, la historia de ésta se concibe como la culminación de un proceso articulado entre un punto de partida -su origen, su proyecto- y uno de llegada, donde se manifiestan sus rasgos distintivos -su destino. "Proyecto y

Una doble mirada, pues, tiende el cronista desde *Las tribulaciones de Jonás* hasta *El cruce de la Bahía de Guánica*: la que se detiene en el acontecimiento para no dejar fracción de la historia política y cultural isleña del siglo XX sin explorar y la que se repliega en sí mismo para auspiciar la recomposición de su itinerario de vida y su figura, a través de la evocación de su pasado y de la meditación sobre sus convicciones ideológicas y su rol de intelectual. Sin embargo, no se trata de que todos los acontecimientos narrados hayan sido decisivos en el desarrollo de esos procesos: nada más despojado de significación en la biografía colectiva o en la individual de nuestro autor que el show de una vedette al que asiste en calidad de espectador. No es en su carácter de memorables en virtud de haber contribuido a la formación de una trama histórica compartida, donde estos hechos reservan la capacidad de dar respuesta a la pregunta por la puertorriqueñidad: es en el valor que les asigna el cronista al leerlos como espectáculos donde se manifiestan signos representativos de un modo de ser y de haber procesado las contingencias de la vida en comunidad.<sup>169</sup>

En este sentido, *Las tribulaciones de Jonás* y *El entierro de Cortijo* aspiran a una definición más abrazadora que el resto de las crónicas, aspiración que alcanzará su punto culminante en *Puertorriqueños*. Si es cierto que todas ellas, vistas en conjunto, concurren a la intención repetidamente declarada por

---

destino son, en palabras de Balibar, "las dos figuras simétricas de la identidad nacional". Cit., 135.

<sup>169</sup> En este sentido, tal vez el caso extremo lo constituya la crónica sobre Iris Chacón. Allí, el cuerpo de la vedette, más precisamente el trasero, se convierte en sinécdoque de la cultura nacional, en signo desde el cual el cronista lee "una sociedad compuesta (es decir organizada por encima de su fragmentación histórica y territorial) en torno a su culofilia" (38). Socorro, Milagros. "El género de la crónica y la crónica de lo venéreo. Notas en torno

Rodríguez Juliá de "reflejar lo que es Puerto Rico, entender lo que es Puerto Rico"<sup>170</sup>, en aquellas que narrativizan los entierros del político y del músico popular, el cronista diversifica el repertorio de estrategias, saberes y zonas de constitución de lo nacional a los que apela y por donde se desplaza, respectivamente, para autorizarse como sujeto capaz de esgrimir una interpretación condensadora de la identidad colectiva. Veamos algunos de los aspectos más sobresalientes.

La crónica escrita con motivo de la muerte de Luis Muñoz Marín, *Las tribulaciones de Jonás*, reformula versiones ideológicas e históricas de la experiencia que marcó decisivamente la vida política isleña del siglo XX, durante el ejercicio del poder del líder del Partido Popular Democrático, entre 1948 y 1964. El ordenamiento cronológico de las tres primeras partes es la marca más visible de la aspiración por enlazar momentos de la historia puertorriqueña con episodios significativos de la biografía del autor. El cronista resulta entonces no sólo quien da testimonio del acontecimiento que origina el texto -la muerte del político más influyente del siglo XX isleño. Es la figura que, recordando su infancia, episodios de la vida familiar o una entrevista efectuada al ya deteriorado Don Luis, repone sus propias experiencias y valoraciones acerca de "la utopía y el fracaso" (50) de la política desarrollista en el campo social.<sup>171</sup> Si bien la voluntad por indagar el carácter mítico del patriarca popular, "un renegado de la independencia de Puerto

---

a *Una noche con Iris Chacón* de Edgardo Rodríguez Juliá." *Estudios. Revista de Investigaciones literarias.*, año 2, nº 4, 1994.

<sup>170</sup> En Ortega, Julio (1991). Cit., 123.

<sup>171</sup> "Yo había sido testigo de la transformación de Puerto Rico; mi infancia y mi adolescencia sufrieron el propio tránsito de la pequeña burguesía a la nueva clase media

Rico" (58), lidera la composición, los alcances de la crónica trascienden la reconstrucción de la imagen del político. Otras imágenes se construyen en simultaneidad: la del pueblo que lo condujo al poder -"ajeno a los rigores del estado, irreverente ante la autoridad armada, un hatajo de anarquistas irredimibles", 73- y la del escritor-cronista que a pesar de deambular entre la muchedumbre, tratando de "conservar distancia [...] de no sucumbir ante la tentación del sentimiento fácil" (56), oscila entre aproximarse a ella e incluirse en un nosotros para explicar las causas de los "cuatrocientos años de colonialismo" (68) o separarse y observarla como imagen portadora de la puertorriqueñidad. Así, por ejemplo, cuando se pregunta por el enigma de ese hombre que "pudo haber logrado la independencia de Puerto Rico" (58) y no lo hizo, y cuya muerte engendra tanto dolor, afirma que "el misterio de Muñoz Marín es también el misterio de nosotros los puertorriqueños" (58) o cuando impugna los escrúpulos que han debilitado toda posibilidad de emancipación, declara que ese "modo de ejercer la violencia revolucionaria caracteriza tanto nuestro perfil histórico como la naturaleza del colonialismo que hemos padecido" (59).

Al desplazarse hacia la multitud, la mirada captura sus movimientos y sus gestos, y su oído, las voces de la procesión para leerlos como signos de identificación de "un pueblo casi olvidado [...] al borde del silencio histórico". (63). Reconoce las marcas del "rostro de Puerto Rico" (51) en el barroco caribeño inscripto en los cuerpos y en las manifestaciones desbordadas del gentío, en la "inclinación a sustituir la solemnidad con la ternura" (67), el buen gusto con el

---

urbana [...] ¡Esta crisis la conozco mejor que él!". (44-45). Hemos hablado de consecuencias del desarrollismo en el Capítulo 3.

cariño, y en la religiosidad aliada con la superstición. En ese pueblo cuya "nacionalidad ha sido dividida por la emigración" (59), de "profundo espíritu comunitario" (82), "apasionado" (92), que a pesar de la "común ciudadanía, común defensa y común moneda" (70) que lo unifica con la metrópoli, batalla por diferenciarse usando las dos banderas y alimentando los "ritos de la familia puertorriqueña, ese fundamento inamovible de nuestra vida colectiva." (130).

*El entierro de Cortijo*, de manera homóloga a la crónica anterior, delinea tres imágenes: la del plenero mayor, la del pueblo que llora su muerte y la del "blanquito de cara mofletuda, bigotes de punta al ojo y espejuelos" (13) que asiste al funeral del día 6 de octubre de 1982. La alternancia entre los pasajes detenidos en el presente del velorio, la procesión y el entierro, y los que retrotraen al pasado próximo o lejano, así como los desplazamientos espaciales del cronista que procura los lugares estratégicos para observar los movimientos y reflexionar sobre los sentires de la muchedumbre, traman un discurso donde la objetividad cede ante el predominio de modulaciones marcadamente subjetivas.

La figuración del cronista como paseante es la estrategia posicional que desgrana su voz, afina su oído y expande su mirada en múltiples direcciones, provocando la desestabilización del foco narrativo. El repliegue en el yo, la proyección hacia los otros, el reparo en la figura de quien revolucionó la música popular en el siglo XX y la flexión examinadora de los sentimientos y experiencias que lo acercan o alejan del pueblo doliente, esbozan la imagen de un sujeto cuyo propósito por describir la movilización multitudinaria se intersecta con la voluntad por dar testimonio de sus vivencias más íntimas durante el proceso de observación. Atestigua así los prejuicios de clase y de color que estratifican la

experiencia social, no sin exhibir sus propios condicionamientos clasistas y raciales (“la distancia insalvable entre mi condición y la de ellos”, 12), la heterología sintomática de una comunidad que se debate entre la integración y la diáspora (¿“Familia puertorriqueña o país de muchas tribus?”, 90), el reconocimiento de sus limitaciones para traducir el código del caserío y la presencia simultánea de mundos culturales contrapuestos, efímeramente convocados en “la diversidad humana del entierro” (53).

La lectura de los rostros y de los cuerpos (“quiero un *golpe de vista* que sea capaz de resumir toda esta complejidad”, 77)<sup>172</sup> y la audición de las voces, de la música o de una interioridad tensionada entre el tributo al plenero y el extrañamiento ante la muchedumbre<sup>173</sup>, son los medios de los cuales se vale el cronista para registrar el entierro y descifrarlo como espectáculo de “encuentro de muchos cruces históricos” (12). La tarea no es fácil y lo admite: “¿Cómo definir este pueblo? Definirlo es fácil, pero ¡qué difícil es describirlo! Es pueblo pueblo, mi pueblo puertorriqueño en su diversidad más contradictoria...” (18). Esa que, reconoce, se nutre tanto del barroco “espectacular”, “novelero e impresionable” del Caribe hispánico (25) como de un pasado de “gestos insepultos” (96). Manifiesta en las creencias (“collares taínos que retan la plenaria santería mandinga”, 75), en el “atronador sincretismo de estas tierras, de la total ausencia de tradición y propiedad...” (87), en el recuerdo de una antillanía históricamente “forjada por el contrabando y la piratería, la esclavitud y la codicia de los imperios

---

<sup>172</sup> La bastardilla es de la fuente.

<sup>173</sup> En este sentido, Aníbal González ha señalado que la crónica sobre Cortijo es “un monólogo interior constantemente interrumpido, interferido por otras voces y visiones del

europeos.” (61-62), y en un presente que a falta de modelos éticos en el campo político “requiere ejemplaridad de [...] peloteros y baloncevistas...” (68), aquella diversidad tan contradictoria sigue preservando, sin embargo, lazos de solidaridad y de identificación colectiva. A contrapelo del “desgarramiento múltiple del país” (93), la bandera puertorriqueña aquí excluye la multiestrellada y se afilia a la canción para concertar momentáneamente las “mil voluntades encontradas y todos los signos conflictivos” (93). No sólo es la plena de Cortijo, que suena intermitentemente, el signo que actualiza el “profundo sentido comunitario que la música popular aún conserva entre nosotros” (31), afirma el cronista. Es también *La Borinqueña*, “esa ilusión necesaria que es el himno nacional” (93) sancionado por el pueblo y elegido para la despedida, el símbolo donde se encarna “la utopía imprescindible que nos convence, cada vez menos, que la *gran familia que somos los puertorriqueños* prevalecerá sobre las tribus” (93)<sup>174</sup>.

Se restringe la captación del impulso abrazador de *Las tribulaciones de Jonás* y *El entierro de Cortijo* si las calibramos, exclusivamente, como la “crónica del Muñoz Marín del pueblo” y la “crónica del pueblo de Muñoz Marín” sometidas a los artilugios de un sujeto que aspira a una “pose”<sup>175</sup> o como “fragmentos de una historia conjetural”<sup>176</sup> hilvanados por un voyeur que se enmascara para mirarse a sí mismo o mirar a las muchedumbres, sin alcanzar la plenitud de un “rostro

---

exterior, las cuales le dan al texto un carácter fragmentario, incompleto, momentáneo”. (83). (1983). “Rodríguez Juliá, Edgardo. *El entierro de Cortijo*. *Sin Nombre*, nº 4, 82-86.

<sup>174</sup> La bastardilla es de la fuente.

<sup>175</sup> Ríos Ávila, Rubén (1992). Cit., 56.

<sup>176</sup> Rodríguez Castro, María Elena (1992). Cit., 75.

identificable” y evidenciando “las marcas de la carencia, la dispersión y la alienación.”<sup>177</sup>

Que ese sujeto es el centro de gravitación de estos textos, no nos cabe duda y es el propio Rodríguez Juliá quien no ha evadido pronunciarse al respecto, en clara referencia a la exasperación manifiesta en ciertas lecturas que le endilgaron un egocentrismo indomable: “Yo nunca desaparezco de mis crónicas. Soy un personaje central. Alguna gente me ha criticado eso, que yo no desaparezco [...] Pero es que yo no voy a desaparecer porque yo soy la crónica”<sup>178</sup>. Que en su proceso de autoconfiguración ese sujeto asume una posición a veces jerárquica, que impone la distancia entre el yo y los otros -el pueblo- para diferenciarse, también es cierto, aunque ni el distanciamiento ni los prejuicios están ausentes en su reflexión. “El filtro del cronista es la memoria, la individual y la colectiva, también los prejuicios, ¿por qué no? (17) -afirma el narrador de *El entierro de Cortijo*.

No perseguimos descalificar los alcances de la figuración autoral señalados por la crítica. Coincidimos en que ellos resultan ciertamente sofocantes en aquellos pasajes donde la imagen del yo eclipsa las imágenes evocadas de los sujetos, cuyos entierros multitudinarios originaron las crónicas, o en las recurrentes meditaciones donde el cronista parece más interesado en diferenciarse de los otros que en testimoniar los movimientos y sentires de la muchedumbre doliente. Proponemos leerlos en función de la operatividad que desempeñan en el proceso de definición identitaria que, entendemos, anuda estas

---

<sup>177</sup> Rodríguez catro, María Elena (1992). Cit., 81.

crónicas entre sí y las proyecta sobre *Puertorriqueños*, haciendo ostensible una dinámica que, sin resignar la centralidad del yo, la somete a cambios y a movimientos constantes. Se trata de una dinámica inquieta e inapresable, donde las funciones y atributos del cronista se multiplican (fotógrafo, espectador, actor, periodista, oyente y recopilador de voces extrañas, traductor de sentimientos ajenos, expositor de interpretaciones históricas, sociológicas y hasta psicoanalíticas sobre la comunidad isleña), y la inflexión autobiográfica se desgrana en matices (nostálgica, testimonial, evocadora del pasado individual, familiar o colectivo, empeñada en mantener la distancia crítica o debatida "entre el sentimiento y el conocimiento"<sup>179</sup>). La mirada, por su parte, crea vínculos desusados con la imagen iconográfica, propiciando variados recorridos entre las fotos y la narración que la merodea, de ella nace o en ella finalmente atraca. Funciones, atributos, inflexión y mirada que, lo hemos anticipado, encontrarán su expresión más acabada -por aguda, compleja, ambiciosa y totalizadora- en la crónica que analizaremos a continuación.

---

<sup>178</sup> Rodríguez Castro, María Elena. *Yo soy la crónica*. Entrevista inédita a Edgardo Rodríguez Juliá.

<sup>179</sup> *Las tribulaciones de Jonás*, 57.

#### 4.5. Puertorriqueños. Álbum de la sagrada familia puertorriqueña a partir de 1898: nostalgias del porvenir

*“La fotografía es la geografía del recuerdo, el álbum viene a ser el mapa, el comentario anotado de esa geografía.”*

Edgardo Rodríguez Juliá

Sobre el fondo del parentesco establecido por el privilegio de la crónica y la remisión a imágenes fotográficas, la expresión de Rodríguez Juliá que traemos como epígrafe enfatiza la irreductible distancia que separa y distingue los modos de mirar y de escribir las miradas en los álbumes norteamericanos analizados en el capítulo II<sup>180</sup> y en el *Álbum de la sagrada familia puertorriqueña a partir de 1898*.<sup>181</sup> La flexión que en clave metafórica, mediadora de subjetividad y esteticismo, elude la facultad reproductiva de la foto suprimiendo la pretensión

---

<sup>180</sup> Actualicemos las palabras de Joseph Wheeler en el prefacio de *Our Island and Their People*, que seleccionamos como epígrafe para aquella sección: “Se contempla para todo fin práctico, mediante el uso de la fotografía y la descripción sencilla, transferir las islas y su gente a las páginas impresas, para la información y el placer del pueblo americano”.

<sup>181</sup> Abreviamos *Álbum o Puertorriqueños*. Los números de páginas de las citas serán consignados entre paréntesis, a continuación del que indica el de la crónica en numeración romana, y todas las bastardillas corresponderán a la fuente. Vale recordar, como lo señalamos en la nota 141 del presente capítulo, que las veintidós crónicas constituyentes de *Puertorriqueños*, aparecieron por entregas en *El Reportero* de San Juan, durante 1984.

hedonista o informativa de los primeros álbumes<sup>182</sup> y sustituye la fidelidad de la descripción que ellos detentan por la energía imaginaria del comentario, espacializa los recuerdos y pretende convertir el álbum en recinto donde se organizan y preservan las trazas de la memoria.

Si elegimos tomarnos de las textualidades de entresiglos para ingresar en el álbum de Rodríguez Juliá no es porque persigamos un análisis comparativo. Tal enfoque, pensamos, polarizaría el examen y obliteraría el reconocimiento de otras filiaciones que enlazan el texto del puertorriqueño con otros textos que lo preceden, independientemente de aquellos nacidos durante o en los años siguientes al cambio de dominación.

No obstante, sin demeritar el peso de esas otras filiaciones a las que atenderemos sucintamente, se impone señalar que el modo en que éstas se articulan difiere notablemente de aquel que sella el vínculo entre los textos analizados en el capítulo II y éste que, casi un siglo después, parece posicionarse frente a ellos. ¿No es esa acaso la intencionalidad sugerida por la elección del álbum que en tanto nombra y da forma a *Puertorriqueños* reenvía indudablemente a las publicaciones ilustradas de amplísima circulación en el mercado editorial norteamericano o por la fórmula "a partir de 1898" que instala, desde el subtítulo y por resonancia, el sentido divisorio entre un antes y un después con que el acontecimiento finisecular había sido registrado por cronistas y fotógrafos? ¿No es esa acaso la intencionalidad que se insinúa en el interior de *Puertorriqueños* a través de la presencia de fotografías que, extirpadas de los viejos álbumes e

---

<sup>182</sup> Recordemos que en los primeros álbumes dichas pretensiones respondían a las nuevas reglas del mercado de la información generadas por la incipiente cultura de

insertas en el nuevo, son recorridas por la mirada del cronista, emulando a quienes lo precedieron en ese ejercicio?

Definitivamente, el álbum de Rodríguez Juliá exhibe ciertos rasgos de composición que lo aproximan, en primera instancia, a los textos de entresiglos. Rasgos que, en combinatoria con otros de uso excluyente en él, propician la emergencia no solamente de una relectura de la invasión sino también y de manera preponderante, de las consecuencias desatadas por ella sobre el entramado social e histórico insular. *Puertorriqueños*, en consecuencia, no se circunscribe al 98; convierte la coordenada cronológica en el punto de partida de un ejercicio de revisión del pasado que busca reconstruir el desarrollo de la vida isleña, siguiendo los cambios sufridos por la clase social sobre la cual impactó de manera más determinante el cambio de régimen: la pequeña burguesía.

La metáfora de la "gran familia puertorriqueña" enarbolada por la ensayística del treinta para modelizar su afán por revertir la falta de cohesión de la sociedad de entonces y promover una interpretación totalizante de la historia, funciona como signo iterativo de la idea de desintegración en el *Álbum*. La institución familiar, que el subtítulo sacraliza actualizando el programa treintista de armonía y unidad, exhibe la fragilidad de sus cimientos; "la familia contiene - para este cronista que lee el pasado desde un presente falto de lazos concitantes de unión- la semilla de la ruptura" [...], "lleva en su seno el germen de todas las separaciones posibles" (79).

En *Insularismo* el álbum era un objeto figurado donde Pedreira afincaba sus propósitos homogeneizadores y recompositivos del debilitado tejido social isleño:

---

masas.

“Iluminar rostros, dotarlos de una historia, construir la intrincada red de relaciones que los unan. Ha llegado la hora de sacar el álbum familiar y de unir a todos los miembros de esa gran familia en el reconocimiento de viejos gestos y parecidos” (246). En Juliá el álbum no es pieza retórica; es el molde apropiado para documentar la maduración de aquel germen ruptor que reconoce contenido en la familia. Muestra -argumentativa y visualmente- ese mecanismo abrasivo y desagregante aunque no se limita a esta función. Procura elucidar el proceso tendiente a la dispersión, a través del despliegue de una mirada que, sin dejarse extraviar por los desvíos implícitos en el devenir histórico, se desliza sobre los paisajes, los interiores, las siluetas y los rostros fotografiados, resituándolos mediante el “comentario” en sus coordenadas temporales y restituyéndoles el imaginario que trasuntan sus objetos, sus poses, sus expresiones.

La mirada organiza el conocimiento del cronista cuya función, como es de suponer, no se precisa ni autoriza exclusivamente en el hecho del “haber estado allí” propio del registro testimonial. En virtud del lapso que abarca y de la complejidad del proceso que busca reconstruir, su voz encuentra en el “comentario” la discursividad adecuada para validarse como sujeto interpretante: del pasado a partir del presente o la inversa, de lo vivido por sí mismo o por otros, de imágenes -exhibidas o evocadas, privadas o públicas-, de sueños, frustraciones, gustos, expectativas, creencias -propios o ajenos, generacionales, familiares, de clase, nacionales.

Así, la definición del álbum como “comentario” de la geografía del recuerdo plasmada por las fotografías a la que aludimos al comenzar, resume el poder explanatorio que se atribuye a la discursividad elegida. Es en la cualidad

ordenadora y repositiva de la memoria que comparten -en su formalización sustantiva y verbal- el comentario y el acto de comentar con el álbum y en la dimensión ficcional, inventiva que potencia el comentador en su discurrir, donde Rodríguez Juliá afirma los más diversos saberes a los que apela para legitimar sus vasta aspiraciones esclarecedoras e interpretativas.<sup>183</sup>

Las formas que adoptan a lo largo del álbum tanto sus comentarios como su figura confirman la envergadura de este propósito. El conocimiento devenido de la experiencia personal se alterna o combina con el que le transmiten otros a partir de sus propias experiencias o con el que proveen las escrituras (fuentes históricas, literarias, dedicatorias de fotos y tarjetas postales o cartas); la puesta en relato de esos conocimientos robustecen la silueta de un cronista que se transforma incesantemente en teórico de la fotografía, historiador, biógrafo, autobiógrafo, crítico literario, de la pintura, humorista o narrador de pequeñas historias, según el orden impuesto por la secuencia fotográfica abrazadora del segmento delimitado entre la invasión y mediados de los años ochenta. Un largo segmento cuya reconstrucción no se organiza en torno a los grupos sociales vistos en perspectiva distante y despersonalizada por un narrador que los sitúa en un orden cronológico para examinar sus rasgos y transformaciones. Por el contrario, su sostén procesal y argumentativo es la inflexión autobiográfica a partir de la cual Rodríguez Juliá asume el rol de cronista desde el prisma de la clase media a la

---

<sup>183</sup> En efecto, etimológicamente, comentario, deriva en primer grado de *commentatio* y *commentarius*, sustantivos asociados con acciones y escrituras habilitadas por la memoria y en segundo grado, del verbo *commentor* y del sustantivo *commentum*, denotadores de la facultad de pensar, reflexionar, explicar, meditar y escribir, y de inventar, de fabular, respectivamente.

que pertenece para recomponer la historia isleña, intercalando en su devenir la historia de su familia y la propia.

Entendemos la inflexión autobiográfica, entonces, como el movimiento rector que atraviesa el álbum, favoreciendo el entrelazamiento de varias historias de vida e inclinándolas en una dirección inequívoca. Aquella que, liderada por un cronista que no abandona su voluntad de autorrepresentación ni el diseño de su genealógica familiar, se vale, o a veces finge valerse, del principio constructivo -la memoria- y de estrategias propias del género autobiográfico para recomponer una vida colectiva. Digámoslo en otros términos y con otros alcances. Hablamos del movimiento ejercido por el monopolio de un yo, desde un presente disuelto en la fragmentación, cuya mirada retrospectiva sobre el pasado -nacional, familiar, individual- tiende hacia un propósito último y mayor: el trazado y el reconocimiento de una dimensión inclusiva, el nosotros puertorriqueño.

Se trata pues de una inflexión que, precisamente por ser energía, acción, lejos está de mantenerse en posiciones fijas e inmutables a lo largo de las veintidós crónicas. Por el contrario, versátil, se despliega en dos modulaciones entrañablemente imbricadas, cada una de las cuales susceptible de análisis en su singularidad, no deja de refractar de manera nítida o velada sobre la órbita del sujeto plural. Nos referimos, por una parte, a la que privilegia el nosotros, no sin alternarlo por momentos con el yo para trazar una línea de continuidad entre el pasado más lejano -la escena del 98- y el tiempo que corre hasta los años ochenta, tiempo seccionado en lapsos, momentos o episodios indicadores del proceso de transformación-disolución de la familia puertorriqueña y de fraguado de una identidad colectiva; por otra parte, y permeándose en esa modulación de

intenciones abrazadoras, aludimos a la que se desliza afianzándose en la preeminencia del yo.<sup>184</sup> Una modulación genuinamente autobiográfica, eslabonada a partir de pasajes de la vida del cronista, en cuyo tramo final la imagen del yo se diluye y termina por encallar en la del nosotros.

Con estas aseveraciones, que en principio pueden resultar tan sospechosas de reduccionismo como aquellas que, lo hemos señalado más atrás, todo lo subordinan a la fuerza centrípeta del "importe autobiográfico"<sup>185</sup>, no buscamos rebajar al yo -tarea imposible en virtud de su inscripción recurrente y de la frecuencia de pasajes destinados a su figuración. En verdad, nos interesa detenemos en las estrategias que articulan esa inscripción y figuración -y en la imagen del sujeto individual o colectivo resultante de ambas operaciones. Más que probar o negar el narcisismo que se le endilga a las crónicas julianas, nos importa observar cuál es la relación que entabla el yo con el nosotros, y evaluar cómo

---

<sup>184</sup> Al referirnos a la preeminencia del yo, no pretendemos simplificar la complejidad del campo teórico trazado en torno a las implicaciones lingüísticas, filosóficas y psicoanalíticas que arrastra la inscripción del sujeto en el discurso autobiográfico. La expresión apunta llanamente a señalar aquí el rasgo definitorio de esta modulación donde el yo se constituye en objeto y sujeto de la narración. Por otra parte, adelantamos que no será en el terreno de la discusión teórica sobre el desarrollo del género ni en el que concierne a cuestiones comprometidas con el orden epistemológico o sociológico cultural debatidas en el seno de posiciones deconstructivistas o pragmáticas, por donde nos desplazaremos. Quizás nos veríamos obligados a tal recorrido si estuviéramos ante un texto autobiográfico. Sin embargo, si bien tenemos en claro que *Puertorriqueños* no lo es, reconocemos en esa modulación el uso de estrategias propias del género, razón por la cual toda vez que nos resulten útiles para desbrozar su sentido, nos valdremos de ciertas categorías, enunciados y protocolos de lectura que, procedentes de distintos lineamientos teóricos, consideremos iluminadores de nuestro análisis.

<sup>185</sup> Véase el apartado 4.4. del presente capítulo. La expresión pertenece a Sotomayor, Aurea María (1992). Cit., 145.

gravita uno en el proceso de constitución del otro y a la inversa, "trayecto intencional implicado en [un] trayecto textual" que los entrevera sostenidamente.<sup>186</sup>

#### 4.5.1. La vuelta al 98

##### 4.5.1.1. Un desvío ineludible: *La llegada*

El campo de especulación historiográfica e imaginaria que comienza a renovarse a partir de los años setenta y al cual nos referimos para situar la producción temprana de nuestro autor, estimula el regreso y la alteración de los contenidos del 98. La tesis que le había adjudicado el carácter de "desgarrón espiritual", dolorosamente padecido por "los cimientos del alma colectiva"<sup>187</sup>, perderá solidez frente a las investigaciones que demostrarán el escaso grado de desarrollo alcanzado por la conciencia nacional en Puerto Rico, al momento de la invasión. Asimismo se desbaratarán las interpretaciones que habían juzgado el apoyo a la anexión de las clases privilegiadas, la burguesía y los políticos prominentes como conducta oportunista y desleal a los principios del autonomismo. Al impulso de ese flujo renovador, también el repertorio iconográfico

---

<sup>186</sup> Nos basamos en la distinción entre "trayecto textual" y "trayecto intencional" realizada por Starobinski para designar dos momentos diferentes aunque complementarios de la relación entre el crítico y la obra: el primero, ocupado en la descripción de la estructura del texto, a través del deslinde de sus planos y componentes, y de las relaciones intrínsecas que se establecen entre ellos, y el segundo, vinculado con "el acceso de la obra al mundo" (19-20), cuya metodología consiste en "cuestionar al autor en su obra" (20), a partir de preguntas (¿quién habla?, ¿para quién y por qué medios?, ¿con cuánta distancia? y ¿en contra de qué obstáculos?) que, al ser respondidas, permiten reconocer que "los elementos *estabilizados* de un libro o de la página son también el lugar de un *tránsito* que los cruza" (20), el que concierne a su dimensión histórica, cultural. Starobinski, Jean (1974). *La relación crítica (Psicoanálisis y literatura)*. Madrid: Taurus. Las bastardillas son de la fuente.

y verbal de los álbumes norteamericanos es sometido a examen y se pondrán en evidencia sus contradicciones y fisuras.<sup>188</sup>

*Puertorriqueños* no es el primer texto que vuelve a las viejas fotografías. Se le adelanta, desde el campo de la plástica, el *Álbum de Familia* (1978), de Antonio Martorell, serie gráfica donde se releen estéticamente los arquetipos fotográficos y a la que Juliá le debe la inspiración de su álbum.<sup>189</sup> Se le adelanta *La Llegada*, novela de José Luis González, donde por primera vez la invasión norteamericana es centro de un relato y donde, también por primera vez, imágenes de los álbumes de fin de siglo ingresan en la literatura, promoviendo una dinámica de colaboración entre la palabra y la fotografía que prefigura, en algunos aspectos, el engranaje narrativo-visual de la crónica en la que estamos ingresando. No porque ésta se circunscriba a desmantelar, como *La Llegada*, la marca doliente del 98, transformando la invasión, por un lado, en acontecimiento que desenmascara la inexistencia de una clase dirigente capaz de oponerse al nuevo poder imperial y

---

<sup>187</sup> Manrique Cabrera, Francisco (1982). Cit., 186.

<sup>188</sup> Arcadio Díaz Quiñones (2000). Cit. analiza muy exhaustivamente el complejo espectro de sentidos desatado por las fotografías del 98. En el curso del examen minucioso de ciertas oposiciones -"el exótico anacronismo" donde conviven "las suntuosas residencias y las pobrísimas casas" (216), un mundo luminoso y un mundo opaco, "fotos construidas con una tensión contundente" [...] otras, con una atenta sensualidad" (222-223), la "precisión de imágenes del desembarco de las tropas o las justificaciones utilitarias de la necesidad de modernizar la agricultura [...] - señala "[m]uchas fotos dicen y callan a la vez" (223). Desde tal afirmación, a través de la cual la serie fotográfica resulta un "sistema de representación [que] tiene la capacidad de desarrollar su dinámica propia y distintos niveles discursivos", donde [n]o todo es inocencia o cinismo, Díaz Quiñones acentúa la complejidad que anida tanto en el mensaje fotográfico como en su recepción y la imposibilidad de reducir su desciframiento a efectos idénticos y uniformes. Debemos apuntar que estos materiales permanecieron largo tiempo inconsultos, reservados en archivos militares e instituciones norteamericanas y en colecciones privadas. Aún hoy es difícil acceder a estas fuentes que, por otra parte, tal como lo señalamos en el Capítulo II, no han sido traducidas al español.

por otro, en alternativa histórica donde los sectores más desprotegidos de la sociedad depositaron la esperanza de revertir el estado de sometimiento y atraso en que se encontraban. Esa reformulación imaginaria del cambio de soberanía, que asesta por vez primera sobre los esquemas de interpretación dominantes de la memoria histórica puertorriqueña sobre el 98 -la herida fundacional y la docilidad entendida como pecado original promotor de todos los males- es patrimonio de la novela.<sup>190</sup> Planteamos que el entramado de la imagen y el relato en *La llegada* anticipa el que propone *Puertorriqueños*, en virtud de que las fotografías no desempeñan una función estrictamente ilustrativa de ciertos tipos sociales encarnados en los personajes que monologan, dialogan o son tema de conversación en el interior de cada capítulo (el ex esclavo Quintín, la mujer criolla, las tropas norteamericanas que avanzan sobre el territorio de Llano verde, la

---

<sup>189</sup> *Puertorriqueños* se abre con una dedicatoria de Rodríguez Juliá a sus padres, a la que sigue el tributo a la obra del plástico: "Mi reconocimiento a Antonio Martorell cuyo *Álbum de Familia* me sirvió de inspiración para este libro."

<sup>190</sup> *La llegada* elige el tiempo marcado por el avance del ejército norteamericano sobre el territorio imaginario de Llano verde, dos semanas después del desembarco en la Bahía de Guánica, desmitificando la versión oficial sobre el "trauma" del 98. Desde la puesta en escena de un elenco de personajes aprehensivo del cuerpo social isleño muestra, por un lado, la ausencia de verdaderos intereses independentistas en la clase dirigente y la fragilidad de una autonomía lograda en base a pactos acomodaticios e improvisados, y, por otro, las desigualdades e injusticias a las que estaban sometidos los sectores populares. Se trata de una novela, "crónica con ficción", según la distinción genérica impuesta por el subtítulo, que asesta sobre la mitología de una épica nacional en torno al 98. "No es una crónica gloriosa que halague el amor propio nacional. Tampoco es ignominiosa" -afirma Díaz Quiñones. (*El Reportero*, San Juan, Puerto Rico, 15 diciembre, 1980, 15). Debe ser leída en diálogo con *El país de cuatro pisos* (1980) Cit., ensayo donde, como lo señalamos en la Introducción, González se emplaza frente al saber previo, cuyo ámbito de legitimación es el discurso historiográfico, para desmoronar la disposición horizontal sobre la cual se había levantado la imagen de la familia puertorriqueña y diagramar, en su lugar, un país edificado verticalmente, a partir de la superposición de estamentos políticos, clasistas, económicos y raciales. La nueva arquitectura propuesta por González se construye sobre la base de un primer piso afroantillano, un segundo piso conformado por las corrientes inmigratorias del siglo XIX, un tercer piso delineado a partir de la presencia norteamericana y un cuarto piso añadido

milicia local que espera el arribo del ejército invasor). Esas imágenes, extraídas del libro de William Bryan *Our Island and their people as seen with camera and pencil* (1899), algunas de las cuales adelantamos, también Rodríguez Juliá inserta en su álbum, se ordenan con arreglo a una sintaxis que opera en beneficio del debilitamiento/borramiento del sostén de la retórica paternalista sobre la cual se había edificado la interpretación de la identidad insular: la gran familia puertorriqueña. Hace visible el rostro de quienes integran el "coro mezclado de voces"<sup>191</sup> que orchestra la novela: las de la clase dirigente -españoles, criollos, separatistas, liberales, incondicionales, socialistas- y las de las clases populares -negros, jíbaros, obreros. En esa sintaxis que exhibe la diversidad constitutiva de la sociedad y, muy especialmente, la tensión entre estratos irreconciliables y perspectivas de clase o de posición política severamente fragmentadas, hay una foto que se distingue de las demás, anticipando otro de los modos en que Rodríguez Juliá lee las imágenes de su álbum. Se trata de aquella donde una mulata con los brazos en jarra segmenta el discurrir del monólogo del párroco del pueblo para cumplir una función independiente de la que desempeña junto al resto de la serie. Trasladada del álbum de pertenencia, la joven en pose desafiante ingresa en la trama convertida en personaje en torno del cual se reconstruye imaginariamente la historia de su vida.

---

por el capitalismo norteamericano y el populismo puertorriqueño, a partir de la década del 40.

<sup>191</sup> Sotomayor, Áurea María (1981). "Apuntes de un cronista: *La llegada*". *Reintegros*, nº 3, 28.

#### 4.5.1.2. Nueva crónica, viejos álbumes

¿Cómo vuelve *Puertorriqueños* al 98? Vuelve, lo señalamos al inicio de este capítulo, enlazándose con los textos norteamericanos donde se forjaron las primeras imágenes de la isla. Indicado desde el subtítulo por la denominación de “álbum” y la marca cronológica que fija su punto de partida como, en su interior, por la figura del cronista y la presencia de fotografías, este enlace tiene su zona de afirmación más radical en la crónica dedicada al cambio de dominación.<sup>192</sup>

Doblemente inaugural pues inicia el proceso de reposición de un largo tramo de la historia puertorriqueña y abreva en el momento fundante de un nuevo orden social, político, jurídico, económico y cultural, esta crónica se articula a partir del poder de representación ejercido por las imágenes fotográficas en el quiebre finisecular. En efecto, “la pasión yanqui por fijarnos en la química de Eastman Kodak” (20), constituye el primer objeto de reflexión del cronista:

“Con la llegada de los blondos eficientes la fotografía se extiende por todos los rincones del subdesarrollo puertorriqueño; el nuevo arte acude a las celebraciones de lo que para algunos representó *el trauma* y para muchos, según el yankófilo de época, *la oportunidad de modernizar y democratizar a Porto Rico bajo el protectorado de ese gigante del Norte, modelo de Progreso, Democracia, Sanidad y Orden*”. (IV, 19).<sup>193</sup>

---

<sup>192</sup> Y en la que podría considerarse su continuación, “De la pediatría imperial”, décima crónica del *Album*.

<sup>193</sup> Al tomar posesión de la isla, los Estados Unidos cambian su nombre por el de Porto Rico, designación vigente hasta 1932 cuando se resituye la anterior.

Introducido desde una perspectiva que atempera la violencia y engarza con la novela de González pues designa la invasión como llegada para instalar a los invasores desde la metáfora matizada de ironía, el 98 ingresa en “¡Llegaron los americanos!” a través de la mirada de un cronista y lector de fotografías que destaca el valor exhibitivo<sup>194</sup> de las imágenes que lo registraron sobre las interpretaciones opuestas que lo sobrevivieron y alimentaron su permanencia “incesante”<sup>195</sup> en la memoria histórica isleña. Sin suturar ni ahondar la brecha de ese litigio interpretativo centenario, el cronista elige tomarse del sentido de fisura originaria que lo constituye para transformarlo en zona de frontera desde donde especula y relea la invasión y sus efectos más inmediatos. Este lugar encabalgado entre el estigma del trauma y la salvación, entre el ultraje y el rescate, no inhabilita la formulación de juicios reprobatorios o favorables ni neutraliza las antinomias. Proporciona nuevos atajos para examinarlas. Activa la vocación esclarecedora de un sujeto que, poco interesado en convalidar posiciones fundamentalistas de uno u otro signo, desarticula la polarización del horizonte interpretativo para arremeter

---

<sup>194</sup> Véase Walter Benjamin (1989). “La obra de arte en la época de la reproducción técnica” en *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires: Taurus.

<sup>195</sup> Castro Arroyo, María de los Ángeles (1997). “El 98 incesante: su persistencia en la memoria histórica puertorriqueña” en Luis E. González Vales (ed.). *1898. Enfoques y perspectivas*. San Juan: Academia Puertorriqueña de la Historia, 1997. El volumen *El 98. Debates y análisis sobre el Centenario en las Tertulias Sabatinas*, editado por Ivonne Acosta Lespier (1999), recoge ocho conferencias que ofrecen un variadísimo espectro de relecturas del 98 y su vigencia en el imaginario insular. Cuadernos del 98, N° 8. San Juan, 1999.

sobre "invasores e invadidos" y explorar "la feracidad de los imaginarios, los deseos y los miedos interceptados en aquel verano de 1898."<sup>196</sup>

En efecto, es la arremetida sobre ellos, "los yanquis", y "nosotros los puertorriqueños" (26), el movimiento a través del cual el cronista explora el acontecimiento finisecular, valiéndose de viejas imágenes que, sometidas a la perspicacia de su mirada, cobrarán una pertinencia histórica alterna de la que le asignaron sus hacedores e intérpretes primeros. Extrapoladas de fuentes de orígenes diversos y dispuestas con arreglo a una nueva sintaxis, esas imágenes anticipan la operación selectiva y reordenadora que regirá la composición fotográfica del *Álbum*, pautando la concatenación de las descripciones, las reflexiones, las citas, las evocaciones o los relatos que las acompañan, variantes en que se desgrana el "comentario" del cronista para entrelazar la historia nacional, la historia de su familia y su biografía.

Imágenes cuya procedencia no se precisa, de la *Crónica de la Guerra Hispanoamericana* de Ángel Rivero y de un álbum perteneciente a su familia, conforman la serie visible<sup>197</sup> desde la cual Rodríguez Juliá urde ese proceso de entrelazamiento en "¡Llegaron los americanos!". Su puesta en marcha, sin embargo, no se asienta en ninguna de ellas; sugiere como punto de partida una toma de *Our Islands and their People*.<sup>198</sup> De frente al monumental libro de Bryan,

---

<sup>196</sup> Álvarez Curbelo, Silvia (1996). "Invadiendo el 98" en *historias vivas: Historiografía puertorriqueña contemporánea*. San Juan: Asociación Puertorriqueña de Historiadores. Postdata. 228.

<sup>197</sup> Usamos el adjetivo 'visible' en virtud de que las imágenes referidas están impresas a diferencia de otras que, como veremos, no lo están.

<sup>198</sup> Decimos "sugiere" pues la descripción de la primera imagen aparece interceptada por una larga digresión entre paréntesis donde el cronista nombra la obra de Bryan. "Su título -*Our Islands and their People*- evidencia la concepción territorial del bisoño imperio,

la selección recae y concede el primer lugar a una fotografía cuya invisibilidad en la página constituye el artilugio a partir del cual el cronista no sólo interpela al lector, estimulando la recomposición imaginaria de su plenitud analógica.<sup>199</sup> Antes, durante el transcurso y al finalizar la descripción minuciosa de sus significantes (siluetas de cuerpo entero, rostros y objetos), introduce señales que, "proponiendo modalidades de relación con el texto, cursos de lectura y claves de sentido"<sup>200</sup>,

---

también ese afán antropológico de la cultura anglosajona." (IV, 20). Apuntemos que se trata de dos tomos compilados, una de las producciones más voluminosas de la época.

<sup>199</sup> Véase Barthes, Roland (1986). Cit.

<sup>200</sup> Nos apoyamos en el concepto de 'señal' que, basándose en Weinrich, toman Altamirano y Sarlo para designar las indicaciones ofrecidas por el texto para su propia lectura. Aquellas instrucciones "para el lector -señalan- que remiten a la orientación del texto en el resto del sistema y en el conjunto de discursos ideológicos y de experiencias culturales." (106). Tal afirmación resulta altamente productiva para el análisis de la figura del lector en *Puertorriqueños* y si bien ella no constituye un aspecto central en nuestro examen, creemos importante hacer algunas observaciones sobre sus modos de inscripción. La crítica ha señalado con insistencia que el lector del *Álbum* no puede sino leer las fotografías a partir de "la idea preconcebida del universo estético, literario y político del mismo observador/narrador"; la imagen "no expande la libertad de comprensión del receptor" (Daroqui, 90); "el ojo observador [del cronista] conduce al otro observador -lector de Rodríguez Juliá- por lugares inciertos o poco advertidos, impone el horizonte de competencia de su mirada y obstaculiza [...] otros resquicios interpretativos." (Daroqui, 88-89). Vista de este modo, la mirada vigilante del cronista "busca imponerse tanto sobre el evento como sobre la otra mirada, la del lector." (Rodríguez Castro, María Elena, 78-79) y reduce su labor a un "viajar por la pupila de Rodríguez Juliá..." (Sotomayor, 127). Pensamos que estas observaciones aluden al lector empírico, real de *Puertorriqueños*; de hecho ellas hablan llanamente de "lector", de "receptor", de "posibles lectores" o de "público". Sin embargo, si nos desplazamos a la imagen de lector que se construye en su interior, reconocemos procedimientos y "señales" que tienden a dinamizar la actividad decodificadora del sentido del destinatario. Instalado en la estructura del texto a través de la apelación directa, la inclusión en un nosotros que crea la ilusión de un "pacto de generosidad" (Sartre) entre autor y lector, de una lectura simultánea y compartida de las imágenes, o mediante las alusiones o la ironía, a partir de las cuales le provee la información necesaria para completar los "espacios blancos" (Eco), el *Álbum* inscribe a su lector modelo como destinatario interno. Figura de lector "implícito" (Iser) por medio de la cual "el texto esboza una relación productiva, ya que éste no necesariamente existe como dato social previo: producto de lecturas, el texto también puede producir sus lectores, a los que proporciona el espejo del lector ideal... ". (Altamirano Sarlo, 110). Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz (1983). *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Hachette. Daroqui, María Julia (1998). Cit. Rodríguez Castro, María Elena (1992). Cit. Sotomayor, Aurea María (1992). Cit. Sarte, Jean Paul (1950). *¿Qué es la literatura?*. Buenos Aires: Losada. Eco, Umberto (1979). *Lector in fabula*. Milán: Bompiani. Iser, Wolfgang (1978).

reenvían a los saberes y predicamentos que asignaron a la isla los fotógrafos y cronistas de entresiglos para confrontarlos con nuevos predicamentos y sus propios saberes y esgrimir una reinterpretación de aquella instancia germinal del proceso de constitución del nosotros puertorriqueño.

El júbilo con que el pueblo dio la bienvenida al nuevo régimen,<sup>201</sup> y la enfermedad que, recordemos, los viajeros habían registrado con insistencia para justificar la expansión y la empresa civilizadora, y acentuar las carencias de una comunidad sumida en el atraso y el desamparo, ingresan en la construcción de la imagen de los puertorriqueños aunque terciados por la perspectiva de un sujeto que, constante en el uso de formas pronominales de la primera persona del plural, alternando el presente histórico con el pasado y valiéndose de su capacidad de adentrarse “en los rincones del pensamiento ajeno”<sup>202</sup>, exhuma los rasgos inherentes y las expectativas de un pueblo esperanzado en desembarazarse de “los residuos del hispánico sistema patricio” (19).

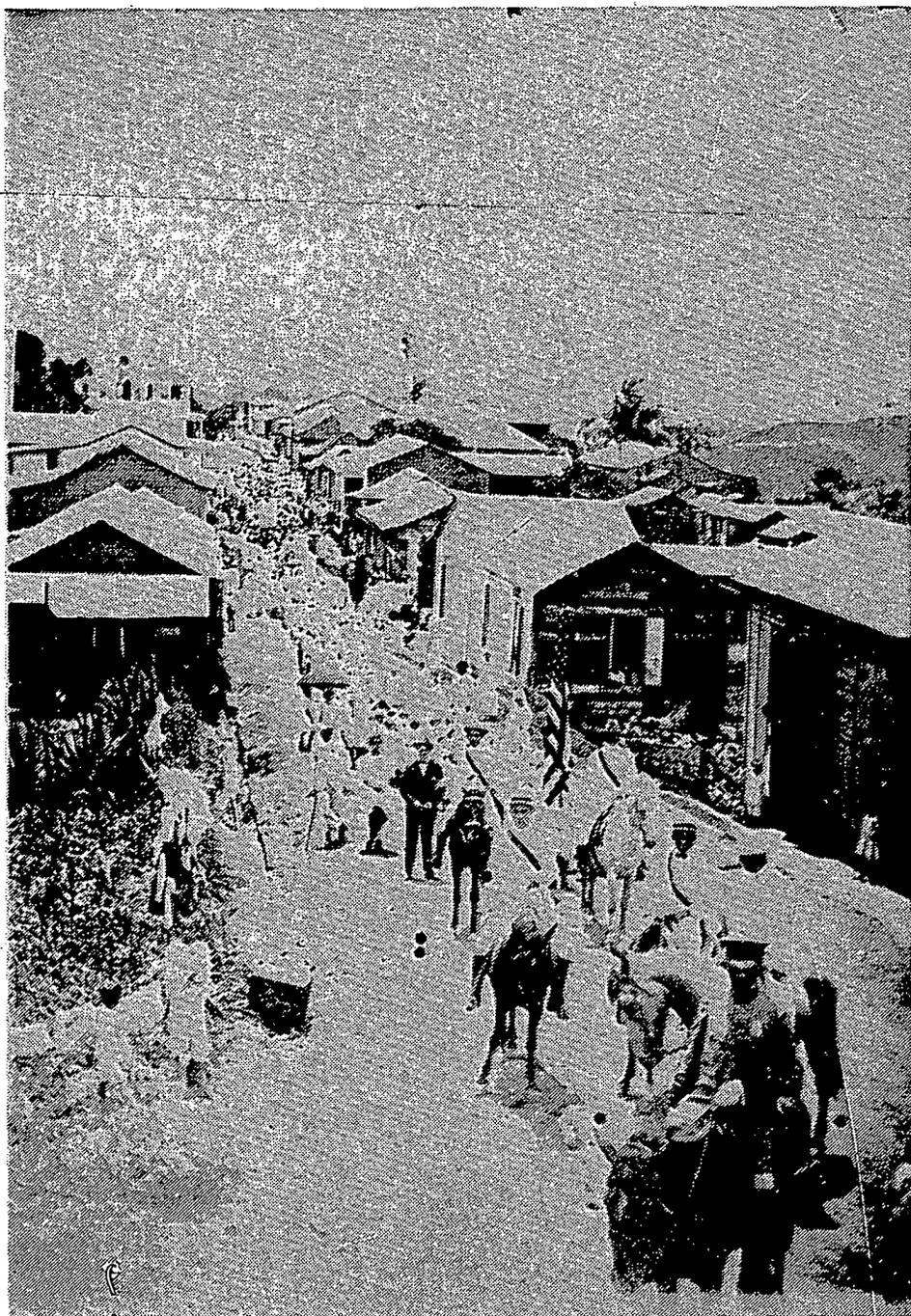
“Se destacan en el Álbum de Familia las ansias de fotografiarse al lado de, detrás de y bajo la bandera de la soberanía *brand new*” (19) -afirma el cronista frente al despliegue ceremonial de las fiestas públicas, liberando de traumas a los sujetos capturados por la cámara y señalando “la ‘novedad’ del régimen actual” a través de la lengua (“Hay que decirlo en inglés para que sepa a nuevo, para que

---

*The Act of Reading; a Theory of Aesthetic Response*. Londres: Routledge & Kegan Paul y The Johns Hopkins University Press.

<sup>201</sup> Reacciones generalizadas que, como lo hemos señalado en el capítulo II. Apartado 2.3. devienen de la expectativa y la esperanza que los puertorriqueños depositaron en la invasión, sopesándola como coyuntura a partir de la cual creyeron posible sustituir la sujeción a la metrópoli española por la pertenencia a la nueva metrópoli -reaseguradora del progreso y la gradual autonomía..

<sup>202</sup> Sotomayor, Aurea María (1992). Cit., 146.



sea nuevo”, 30-31). Las sustituciones simbólicas a través de las cuales esas fiestas autorizaron el nuevo orden político y transmitieron los valores cívicos del imperio aparecen exentas de conflicto.<sup>203</sup> En la obsesión por fijar en imagen la fidelidad a la nueva bandera y en la asistencia masiva y voluntaria a los desfiles, reconoce algo más que el deslumbramiento ejercido por “el civismo yanqui” (19) sobre la “natural predisposición gregaria” (19) y el “gusto [...] por las congregaciones noveleras”<sup>204</sup> (19) de los isleños. Estas señas de identidad que le permiten explicar la rápida adaptación del pueblo a los relevos de efemérides y su participación en desusadas prácticas conmemorativas de la tradición histórica y cultural impuesta, también le suministran las claves para interpretar esa conducta colectiva como manifestación del anhelo por concretar otros relevos. Rescatando su carácter de *performances* de una tradición inventada<sup>205</sup>, donde se estimulaban modelos de convivencia democrática y redes fraternales entre invasores e invadidos, destaca, sobre “el narcisismo” (24) y “la oronda satisfacción con la presencia yanqui” (25) plasmados en el talante del caballero que se suma al desfile por las calles humildes, las transacciones identitarias promovidas por las fiestas públicas en el cambio de siglo. En simultaneidad con el “tufillo de una democracia yanqui mediatizada por el sometimiento colonial” (19) que el calendario alterno estimula, ellas se convierten en lugares de reconocimiento e identificación

---

<sup>203</sup> Tratamos esas sustituciones en el marco de la política educativa asimilista en el Capítulo II, apartado 2.3.

<sup>204</sup> Esta expresión alude a la “propensidad carnavalesca” que, como lo dijéramos en la nota 11 del Capítulo III, ha sido señalada como rasgo distintivo del pueblo isleño en sus prácticas festivas públicas -religiosas, tutelares, reales y populares. Véase Álvarez Curbelo, Silvia (1998). “Las fiestas públicas en Ponce: políticas de la memoria y cultura cívica”. *Los arcos de la memoria*. Cit., 210. También Brau, Salvador (1956). “Las clases

colectiva privilegiados. Vividos como un tránsito -"pasamos de las sombrías procesiones hispánicas de Viernes Santo a las festivas paradas cívicas de Topeka kansas" (19)- los rituales festivos cívico-militares ofrecen el marco iconográfico y escénico apropiado para celebrar la clausura del pasado, crear nuevas filiaciones y lealtades e imaginar otro destino: "Paradas y más paradas; con tanto despliegue de banderas y civismo se pretendía alcanzar la beatífica condición de ciudadanos de la *gran nación del Norte*." (20).

El sentido mesiánico conferido por la Divina Providencia a esa nación, que la retórica del discurso político metropolitano había encumbrado con tono grandilocuente, que las crónicas finiseculares habían robustecido en proposiciones perentorias frente a la miseria y la insalubridad isleña, y que los pronunciamientos de la dirigencia local habían inscripto con solemnidad en sus mensajes esperanzados y complacientes,<sup>206</sup> es actualizado por Rodríguez Juliá no sólo

---

jomaleras" en *Disquisiciones sociológicas* (1882). Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

<sup>205</sup> Véase Hobswam, Eric (1983). Cit.

<sup>206</sup> Modulaciones que hemos señalado en los apartados 2.2. y 2.3 del Capítulo II, dedicados al análisis de los álbumes de entresiglos y al pasaje de la perspectiva esperanzada al desencanto de los isleños en el cambio de dominación. Es interesante insistir en que con inmediatez a la ocupación de la isla y durante los primeros años del nuevo régimen, se propagan las manifestaciones de fidelidad a los Estados Unidos. Tanto en la organización de festejos como en los pronunciamientos de autoridades locales e intelectuales, reconocemos la voluntad por sacralizar los tiempos augurales abiertos por la invasión. A modo de ejemplo, en la ciudad de Ponce, en 1901 y en ocasión de conmemorarse el 25 de julio, se realiza un simulacro de la entrada de las tropas norteamericanas, y un artículo de Manuel Zeno Gandía en *La Opinión* enfatiza: "Memorable fecha en que la mano de la libertad borra lo pasado, en que la palabra cristiana pasa de los labios a la realidad". Debemos recordar que el sistema escolar se constituyó en el ámbito propicio para realizar los trasplantes festivos: la celebración del nacimiento de George Washington, el día de la Independencia de los Estados Unidos, "El Día del Árbol" y el "Día de Acción de Gracias.". A propósito de esta festividad, leamos la nota aparecida en *El Águila*: "El pueblo puertorriqueño debe dar gracias a Dios de lo íntimo de su corazón por haberlo puesto en contacto con una nación democrática y adelantada [...]. Agradecemos al que todo lo puede tan señalada merced y trabajando con tesonera fe contribuyamos a que el día de nuestra redención absoluta se acerque

cuando sopesa la significación de los desfiles y las fiestas públicas bajo el nuevo orden colonial. Si allí, mediante mecanismos connotativos de intertextualidad diversos, resuena irónicamente en el valor semántico de la bienaventuranza que atribuye a la ciudadanía soñada o cobra relieve en la bastardilla que transporta una de las fórmulas consagradas para designar el imperio, en la reposición del tópico de la enfermedad se instala mitigado en gravedad, permeado de contenidos emocionales y axiológicos, y asido a procedimientos intensificadores de efectos ironizantes.<sup>207</sup>

“Los españoles nos habían lanzado a las faldas de los yanquis con piojos, tuberculosis, lombrices y anemia, *todo junto y revuelto*. Entonces bajó de los cielos norteños el ángel de la salud, el Doctor Ashford, y ya pronto se fue extendiendo por todo Puerto Rico legión de *norsas* y voluntarias para la Cruz Roja. Había que sacar al país de la *inmundicie* en que nos dejaron los gallegos. A matar piojos y purgar lombrices, el

---

cada vez más y más.” Cabe señalar, sin embargo, que en simultaneidad con esta perspectiva generalizada de incondicionalismo a la nueva metrópoli, se oyen otras voces. Aquí, la de Luis Muñoz Rivera quien, en los festejos del 25 de julio de 1900 y en contraste con el optimismo que había manifestado en un artículo un año antes, declara: “Los republicanos de Ponce engañan a las muchedumbres y las llevan a regocijarse de su propia inferioridad; de la inferioridad a que nos condena el Congreso al declarar que NO SOMOS CIUDADANOS DE LOS ESTADOS UNIDOS, ni nos ampara la constitución federal, ni formamos parte de la nación *redentora*. [...]. Sigán las fiestas. Nosotros seguimos en la lucha por el pleno derecho, por la plena constitución, por la plena nacionalidad americana y por la plena personalidad puertorriqueña”. (Los destacados son de la fuente). Véase Zeno Gandía, Manuel, “¡25 de Julio! Por qué lo celebramos”. *La Opinión*, 24 de julio de 1901, *El Águila*, 28 de noviembre de 1907, Muñoz Rivera, Luis, (1899). “No queremos ser, en absoluto y sin reservas, otra cosa que buenos y leales americanos” en “En la América del Norte” en Aarón Ramos (1987). *Las ideas anexionistas en Puerto Rico bajo la dominación norteamericana*. San Juan: Huracán. 61-63, y “El 25 de julio. Por qué no lo celebramos”. *Diario de Puerto Rico*, 27 de julio de 1900.

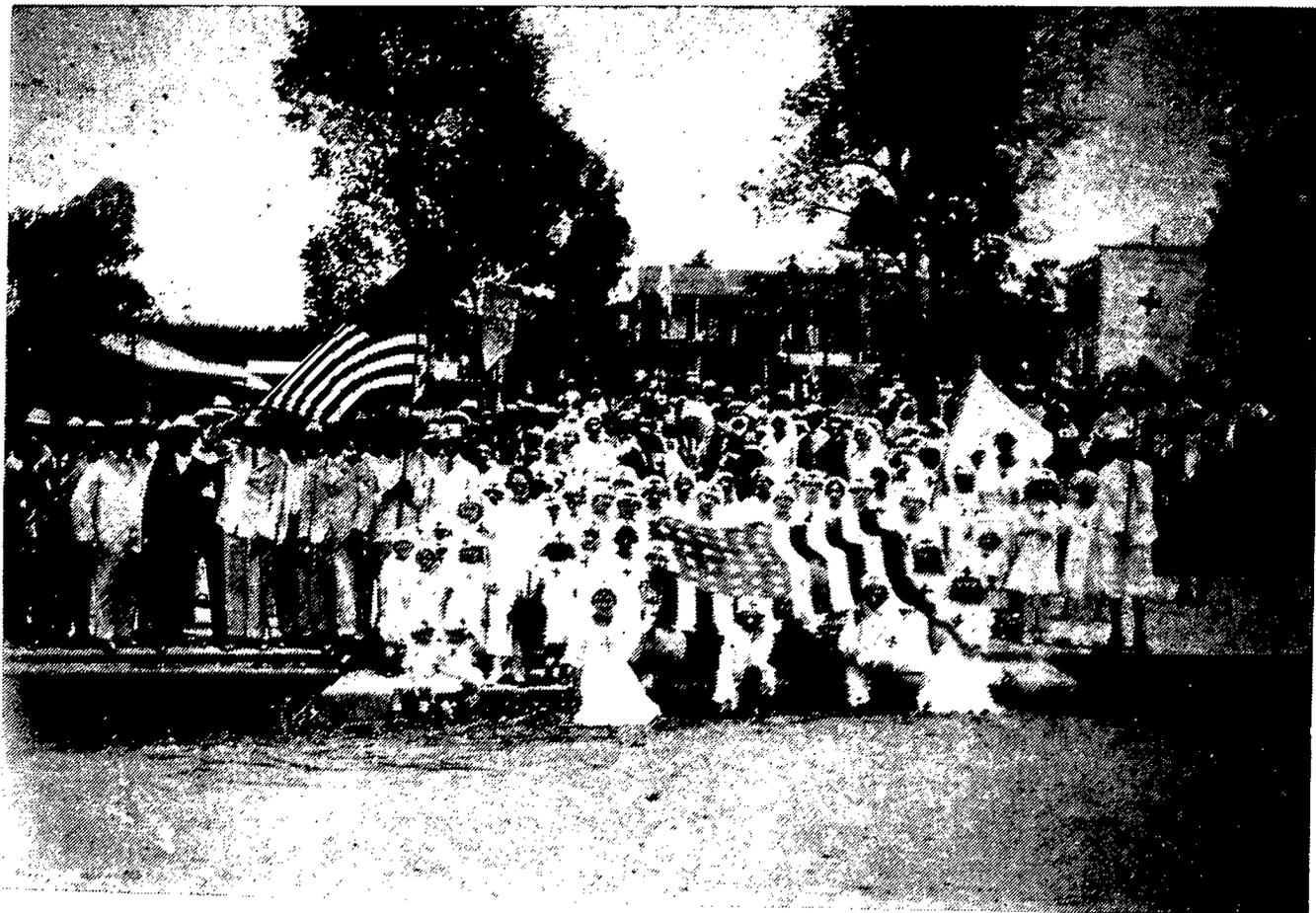
<sup>207</sup> Para el análisis de los contenidos axiológicos y emocionales (afectivos) y los efectos ironizantes nos apoyamos en los procesos de connotación léxica y por asociación descriptos por Kerbrat-Orecchioni (1983). Cit.

civismo yanqui le ofrece una participación mediatizada al pueblo, tufillo de democracia y ¡basta! La sociedad civil se fortalece.” (20).

Entre las expresiones coloquiales -giros del registro popular y adaptaciones del inglés al español isleño- y la enumeración de los agentes infecciosos y las enfermedades, que refuerzan el juicio condenatorio a España, y los connotadores de valor y afectivos<sup>208</sup>, que sancionan la impugnación al colonialismo encubierto, las metáforas alusivas a la curación de los males se invisten de espectacularidad. La figura del coronel del cuerpo médico, donde los viajeros norteamericanos habían representado los alcances de la guerra militar y científica<sup>209</sup>, irrumpe en la crónica, sacralizada, distendiendo el ritmo de la enumeración que la antecede y rezumante de carga irónica. Convertido en enviado de Dios, Ashford trasunta en su imagen y su modo de arribo, por analogía, los contenidos providenciales a partir de los cuales la nueva metrópoli había elevado a misión redentora el programa curativo e higienizador. Misión que el cronista reconoce inexorablemente proyectada hacia el futuro, también, en “la versión infantil y amenazadora de Teddy Roosevelt” (22), que encarna el hijo del general en la toma que registra su asunción como gobernador de la isla en 1913. En la curiosidad con que el niño observa a los puertorriqueños, en su mirar *torcido* (22) y

---

<sup>208</sup> Nos referimos, por un lado, a “tufillo de democracia”, sintagma que insufla significación despectiva sobre el que lo precede, acentuando a través del primer sustantivo, la naturaleza impura -por ser sólo nominal- del modelo de sociabilidad promovido por la nueva metrópoli, y por otro, a “¡basta!, lexía que por acción de su bisemia (suficiencia-hartazgo) y los signos exclamativos, instala enfática y simultáneamente el “estado emocional” del cronista y su juicio reprobatorio de la democracia enmascarada. Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1983). Cit. 118.



arrogante por encima de la baranda, adivina “la semilla misma del Imperio Santo, o sea, redimir a las morenas razas inferiores.” (22).

La tensión entre las fotografías de los niños enfermos y las de la Cruz Roja, que en las textualidades de entresiglos funcionaba como dispositivo delator de la urgencia y la capacidad para llevar a cabo esa misión, encalla en las crónicas dedicadas al 98, apuntando en beneficio de la articulación de valores asociados con otros órdenes de la dominación colonial. Si en “¡Llegaron los americanos!”, Rodríguez Juliá selecciona o alude a panorámicas saturadas por la presencia de banderas pluriestrelladas o del estandarte portado por “nenas enfermeritas que hacen semblanza de la Cruz Roja” (22), y en “De la pediatría imperial”, por el contrario, inserta la foto de Walter Townsed<sup>210</sup> “sosteniendo unos bebés barrigones de la antigua pobreza puertorriqueña” (76), no es porque en el “comentario” sobre esas fotografías se limite a describirlas, reparando en su plenitud analógica.

Desde la posición privilegiada que ocupan las niñas representativas del “símbolo de la *sanidad pública*” (24) en el desfile, se desliza hacia la reflexión sobre los alcances del designio colonizador. Como “emblemas de un porvenir sin tanta anemia, tuberculosis y lombrices” (24), contrastantes con “el mulataje, la negrada y los anémicos jipatos de la ruralía” (24) que van a la zaga o con los “niños de la pobreza de aquellos tiempos [que] observan la parada desde la orilla...” (25), las niñas escoltan al funcionario escolar y a su esposa maestra,

---

<sup>209</sup> Analizamos la figura de Bailey Ashford desde su doble investidura -médica y militar- en el Capítulo II, 2.2.

<sup>210</sup> La imagen de Walter Townsed, fotógrafo de *Our Island and Their People*, que reproduce el *Álbum*, es la que analizamos en el Capítulo II, apartado 2.2.2.2.

poniendo en escena la alianza entre la infancia sana y la instrucción, entre “el nuevo orden de salud pretendido para todos” (24) y la educación, “los dos anhelos de aquella sociedad que buscó en la transculturación una salida al atraso en que nos dejaron los españoles” (24).

La infancia desvalida, mostrada profusa y palmariamente por los viajeros norteamericanos a través de las imágenes de negritos y mulatos con los vientres hinchados,<sup>211</sup> constituye el punto de partida de la especulación del cronista en “De la pediatría imperial”. Punto de partida que, sugerido desde el título y corriendo paralelo a la descripción de la foto de Walter Townsed, no demora en trasvasar el orden de las dolencias corporales:

“Aquí vemos a Mr. Walter Townsend, el fotógrafo de *Our Islands and Their People*, sosteniendo unos bebés barrigones de la antigua pobreza puertorriqueña. El gringo agarra a esos *muchachos* con actitud de apropiación perfecta. Muestra la fecundidad puertorriqueña como trofeo del imperio yanqui.” (76).

“Posar es un acto de fundación” (15), había aseverado Rodríguez Juliá en “Confianza y suspicacia de la pose” (III), prefigurando en gran medida, los significados latentes que descubre en la postura de Townsed. Gravada por el ademán posesivo y exhibicionista de los niños, insignias de la victoria y símbolos de un pueblo fértil, la pose es el signo a través del cual deriva de la composición

de la escena fotográfica al entramado de las políticas sanitarias y culturales en la escena del 98. "Hay que salvar al puertorriqueño y su fecundidad parece decirnos este retrato que se sacó Mr. Townsed." (76), apunta al concluir el comentario sobre la foto para entreverar, seguidamente, la misión humanitaria - preservadora de la vida- con su contracara, el proyecto de aniquilar la identidad cultural:

"Esa filantropía imperial tuvo en los primeros años del régimen norteamericano un reverso siniestro: me refiero a la pretensión de genocidio cultural. Hay que salvarlos de las lombrices, la biliarzia y los piojos para convertirlos en seres más perfectos, en seres más civilizados, más parecidos a los yanquis, en fin transformarlos en *americanos*: "The Spanish language is the special obstruction to al that is to come from America. English must be acquired as the medium for al that the new conditions are to accomplish. Reason and conscience will become active..." (77).

El deslizamiento de la reversión de las enfermedades a la conversión de los isleños en *americanos*, actualiza el proceso de asimilación adoctrinante iniciado con inmediatez a la invasión. Antecedido por la condena al proyecto aculturador que, desde la instrucción pública en todos sus niveles, buscó borrar la memoria histórica, infundiendo sentimientos de patriotismo y de pertenencia a la

---

<sup>211</sup> Recordemos que, como lo señalamos en el Capítulo II, 2.2., estas fotografías se convirtieron en "una de las representaciones fundamentales del archipiélago imperial". Thompson, Lanny (1996). Cit.

"Federación más grande y poderosa y libre y feliz que ha conocido la Historia"<sup>212</sup>, el desplazamiento apuntado desemboca en la batalla más ardua librada por la política oficial asimilista: la de imponer el inglés. Regulado por la serie de superlativos intensificadores de la supremacía yanqui restituye, desde el texto en lengua invasora que cierra la crónica, la mentalidad colonialista que se justifica en la urgencia de enseñar el idioma de los dominadores y su carácter de medio reasegurador de la nueva condición,

#### 4.5.1.2. Ni héroes ni traidores

Contra la versión laudatoria del gobernador de la isla, Manuel Macías y Casado, y denigrante de los naturales, ante la invasión, que registra Julio Cervera Baviera en *La defensa militar de Puerto Rico*, se pronuncia Ángel Rivero en *La Crónica de la guerra hispanoamericana en Puerto Rico*<sup>213</sup>, texto del que se toma

---

<sup>212</sup> Manifiesto de los separatistas puertorriqueños pertenecientes a la Sección Puerto Rico del Partido Revolucionario Cubano que muestra, desde un sector comprometido con la causa de la independencia isleña, el regocijo de los primeros tiempos frente a la intervención y la admiración por los Estados Unidos. Traemos la cita del párrafo completa: "Puerto Rico, desde este día en que las escuadras americanas han abordado sus costas deja de ser colonia española, antro de injusticias, y surge como un Estado o nación a la sombra de la Federación más grande y poderosa y libre y feliz que ha conocido la Historia." Extraído de Luque de Sánchez, María Dolores (1986). *La ocupación norteamericana y la Ley Foraker* y citado sin datos de edición por Ortiz, Evelyn (1992). Cit., 4.

<sup>213</sup> Escrito luego de la firma del Protocolo de Paz (12 de agosto de 1898) y editado el 25 de septiembre de 1898 en la Imprenta de la Capitanía General, con la intención de difundirlo en España, el texto de Cervera Baviera, ayudante de campo del gobernador Macías y Casado, es un opúsculo cuyo propósito fue engrandecer la débil y cuestionada figura de este coronel y con ella el arrojío de la sangre española, en detrimento de la de los naturales, en quienes deposita las culpas por la pérdida del territorio. A pesar de que, como consecuencia de la reacciones desatadas, Cervera Baviera aclaró que no había

Rodríguez Juliá para adentrarse en otros surcos abiertos por el 98: aquellos que aún hoy siguen desgarrando la coyuntura bélica entre la mitificación de la resistencia armada del pueblo puertorriqueño y su entrega cobarde y desleal a España, a los brazos del invasor.<sup>214</sup> Por ser el testimonio directo de quien ocupaba una posición destacada en el ejército, tenía a su cargo las baterías de San Cristóbal, y debió cumplir con la misión de rendir la plaza, la *Crónica* es considerada una fuente primaria valiosísima, en palabras de Gervasio García, "la

---

pretendido vilipendiar al pueblo de Puerto Rico sino sólo a aquellos que despreciaron a los soldados españoles, abandonando las armas o colaborando con el enemigo, la contraversión criolla no se hizo esperar. De manera inmediata, aparece el ensayo *Los sepultureros de España en Puerto Rico o sea Macías, su ayudante Cervera, Camó y su tiempo*, del médico Francisco de Goenaga (Puerto Rico: Imprenta de Boada, 1899). La crónica de Rivero se edita en 1923 y es la conversión en libro de su diario de guerra. Cuando afirmamos que Rivero se pronuncia contra la versión de Cervera Baviera no es porque su crónica haya nacido como respuesta a *La defensa militar de Puerto Rico*, origen del texto de Goenaga. En verdad, la *Crónica* precede a ambos pues, lo dijimos, fue escrito durante el conflicto bélico. Rivero, Ángel. "Crónica de la Guerra Hispanoamericana en Puerto Rico", en Fernández Méndez, Eugenio (1962). Cit.

<sup>214</sup> Hablamos de la vigencia de ese desgarró en virtud de que la explicación de la conducta de los puertorriqueños durante la guerra ha sido tema de debate a lo largo del siglo XX y continúa en nuestros días. La evidencia histórica del retiro de la mayor parte de las tropas españolas, de la conducta dubitativa y contradictoria de los políticos criollos y de la inexistencia de un comportamiento colectivo resistente a la invasión, no ha impedido la formulación de versiones heroicas, tanto en el campo de la historiografía como en el de la literatura. En un caso, la mitificación del pueblo de Fajardo, reivindicado por Estebán López Jiménez como muestra del arrojo de los isleños o la figura de Águila Blanca, verdadero forajido y admirador de los norteamericanos -acusado y encarcelado varias veces por robo, extorsión y ataques físicos- que fue elevado a categoría de caudillo heroico (García, 159); en otro caso, el ejemplo palmario es el cuento de Luis López Nieves, "Seva: Historia de la primera invasión norteamericana de la isla de Puerto Rico ocurrida en mayo de 1898", donde se narra la resistencia boricua a un desembarco previo al del 25 de julio. El texto de Esteban López Jiménez, fue editado por su bisnieta, Luce López-Baralt con el título de *Crónica del 98: El testimonio de un médico puertorriqueño*. (1998). Ediciones de Luce y Mercedes López-Baralt. Madrid: Ediciones Libertarias, Decanato de Estudios Graduados e Investigación de la Universidad de Puerto Rico. López Nieves, Luis (1983). Cit. *Claridad*. Suplemento *En Rojo*. Recoge la conversión de Águila Blanca en héroe nacional, Pratts, Eduardo (1998). "La resistencia a la invasión norteamericana de 1898". *Claridad*. Véase García, Gervasio (1998-1999). "El 98 sin héroes ni traidores" en Acosta Lespier editora. Cit.

reconstrucción más completa de la guerra”.<sup>215</sup> Y no es que Rivero no identifique “héroes” y “traidores”. La refutación a la tesis de Cervera Baviera, consistió en demostrar que la causa de la derrota no había sido la cobardía o infidelidad de los puertorriqueños sino una encrucijada de variables cuya comprensión permitía desplazar las responsabilidades hacia las autoridades metropolitanas y las locales.<sup>216</sup> Redistribuidas las culpas que, es necesario precisar, en ningún momento rozan el sistema colonial español pues en la *Crónica*, “España, la nación, quedó intacta, al margen de la debacle creada por un puñado de malos gobernantes”<sup>217</sup>, Rivero enaltece la figura de soldados y oficiales españoles y de voluntarios peninsulares y criollos, que Cervera Baviera había mancillado.<sup>218</sup> Reivindicados, prueban su fidelidad a la corona y su valentía, durante el ataque del Almirante Sampson a San Juan, en la madrugada del 12 de mayo, convirtiéndose en los verdaderos héroes de la guerra.<sup>219</sup>

---

<sup>215</sup> García, Gervasio (1998-1999). Cit., 160.

<sup>216</sup> La ausencia de un plan defensivo organizado, el desorden de las tropas, la inferioridad de los equipos y armamentos y el contraste entre la “política de guerra sabia y humanitaria” del invasor y la local, que imponía requisas a la población rural para sufragar los gastos de la guerra, son los principales argumentos esgrimidos por Rivero. Rivero, Ángel. Cit., 546.

<sup>217</sup> Castro, María de los Ángeles, “El 98 en dos tiempos: de *Los sepultureros de España...* a la *Crónica de la guerra...*” en Acosta Lespier Ivonne editora (1998-1999). Cit., 76.

<sup>218</sup> Sobre este punto y en relación con el texto de Cervera Baviera, la opinión de Rivero es contundente: “un conjunto de inexactitudes, desde el principio al final. No tiene un solo dato cierto ni una sola apreciación bien fundada, siendo una loa entonada al último capitán general de Puerto Rico, y una diatriba, sin precedentes, contra el país puertorriqueño y contra los voluntarios”. Rivero, Ángel (1962). Cit., 665-666.

<sup>219</sup> Rivero se preocupa por determinar las causas del cambio de conducta durante y después del desembarco -apoyo entusiasta a los norteamericanos- en relación con la voluntad de lucha manifestado con anterioridad a la invasión. Señala que el cambio se verificó, primeramente, entre los militares y gobernantes de la península quienes, a través de medidas desatinadas y arbitrarias, demostraron la falta de confianza en el voluntariado y en los militares que trabajaban en ese cuerpo.

Tomarse de la *Crónica* de Rivero para extraer este episodio y dos retratos de quienes representaban los sectores que protagonizaron la defensa victoriosa de la capital -un voluntario y un soldado español-, no es un gesto menor. Reaviva esa otra contienda interpretativa centenaria en torno a la conducta del pueblo isleño, que autonomistas, anexionistas e independentistas continúan animando todavía.<sup>220</sup> Y es clara su resonancia en la crónica, más allá de que no se manifieste estrictamente a través de la exposición de sus contenidos antagónicos.

La evaluación del comportamiento colectivo, que precede la descripción de la foto del voluntario negro, aludiendo al papel de espectadores desempeñado por los isleños y a las alianzas generadas durante un enfrentamiento que nunca sintieron como propio, adelanta el prisma desde el cual Rodríguez Juliá arremeterá sobre el tópico del heroísmo exaltado hasta la magnificencia por Rivero. Muy lejos de ese registro que al encumbrar la valentía del país todo lo designa "como un solo hombre en pie de guerra"<sup>221</sup>, nuestro cronista afina su perspectiva e identifica fracciones, desplazando el juicio totalizador hacia una de ellas: "... se trata de una guerra entre gringos y gallegos y de una esperanzada complicidad entre todos los puertorriqueños." (25).

Planteada en estos términos, la reacción isleña no se subordina ni a las versiones épicas, que continúan exaltando el heroísmo, ni a las derrotistas, que transforman la falta de apoyo en claudicación. Solidario con interpretaciones que

---

<sup>220</sup> La alteridad reenvía a la disputa que tratamos más arriba, esto es, a la bifurcación del 98 entre lecturas que lo cargan de sentido traumático o salvador. Los autonomistas y anexionistas avivan la contienda, depositando en la debilidad de la reacción ante el enemigo, la atenuación del sentido utrajante de la invasión; los independentistas, contraponiendo versiones exaltadoras de la defensa del territorio.

<sup>221</sup> Rivero, Ángel (1962). Cit., 40.

admiten "la contundente evidencia de un 98 anti-heroico", y sopesan la conducta de los puertorriqueños, "entre azorados y jubilosos"<sup>222</sup>, sobre el fondo de los cuatro siglos de sujeción a una metrópoli tiránica y sorda a los reclamos de representatividad y autonomía criollas<sup>223</sup>, el prisma elegido por Rodríguez Juliá refracta la imagen de una guerra donde no es esperable encontrar ni héroes ni traidores.<sup>224</sup>

Todo lo contrario nos insinúa la fotografía de Martín Cepeda. El ángulo seleccionado para patentizar la falta del brazo y el testimonio de su presencia en los episodios del 12 de mayo -que la crónica reafirma intercalando o comentando pasajes del libro de Rivero-, traen un remanente de la heroicidad que entraña la imagen del negro en su fuente de origen. Un remanente que nuestro cronista rebaja al límite de la dilución a la hora de explicar tanto las razones que impulsan a Martín Cepeda a participar en la guerra como las que determinan la amputación.<sup>225</sup> Sin negar, en principio, su voluntarismo ("Martín le pide a Don

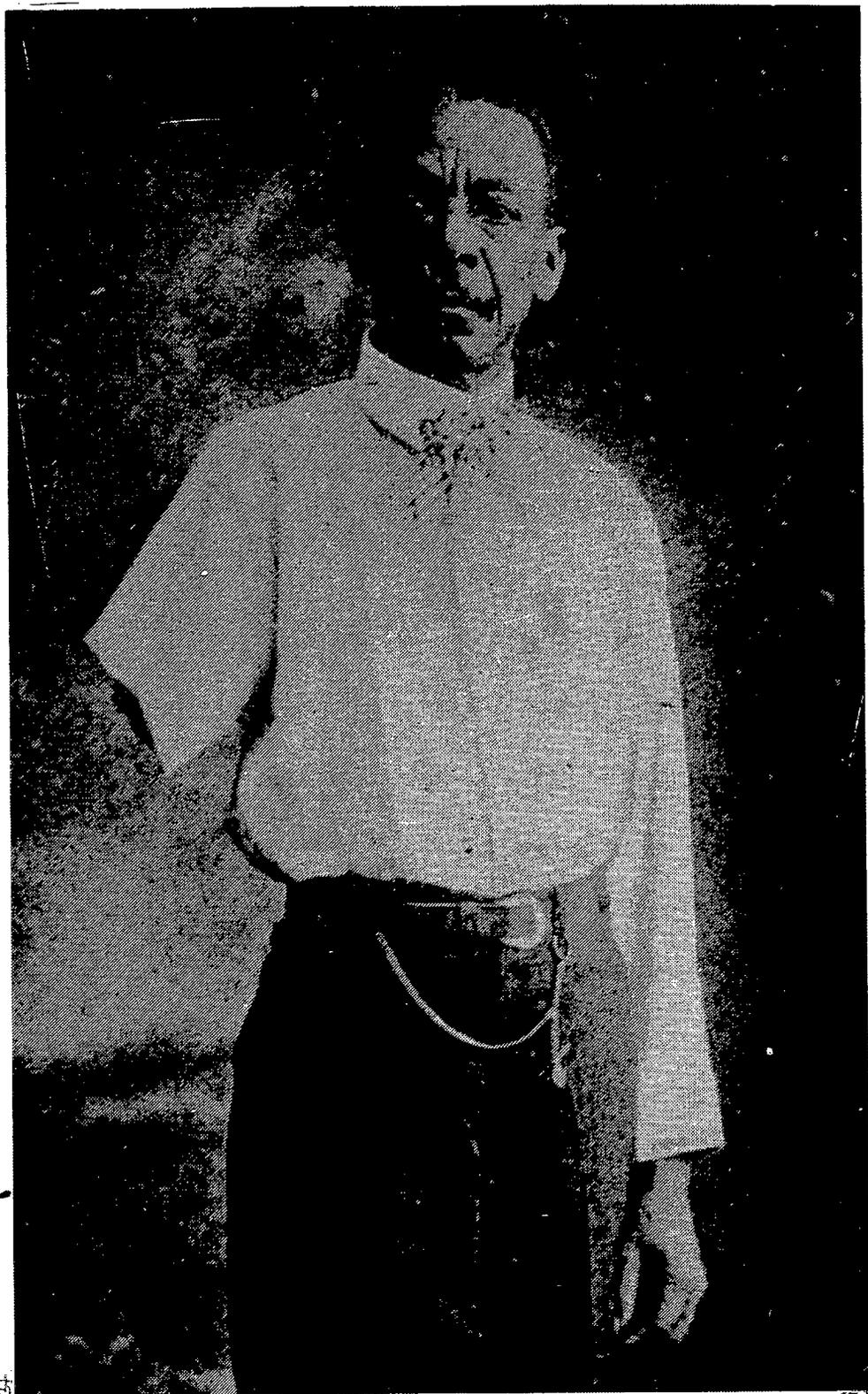
---

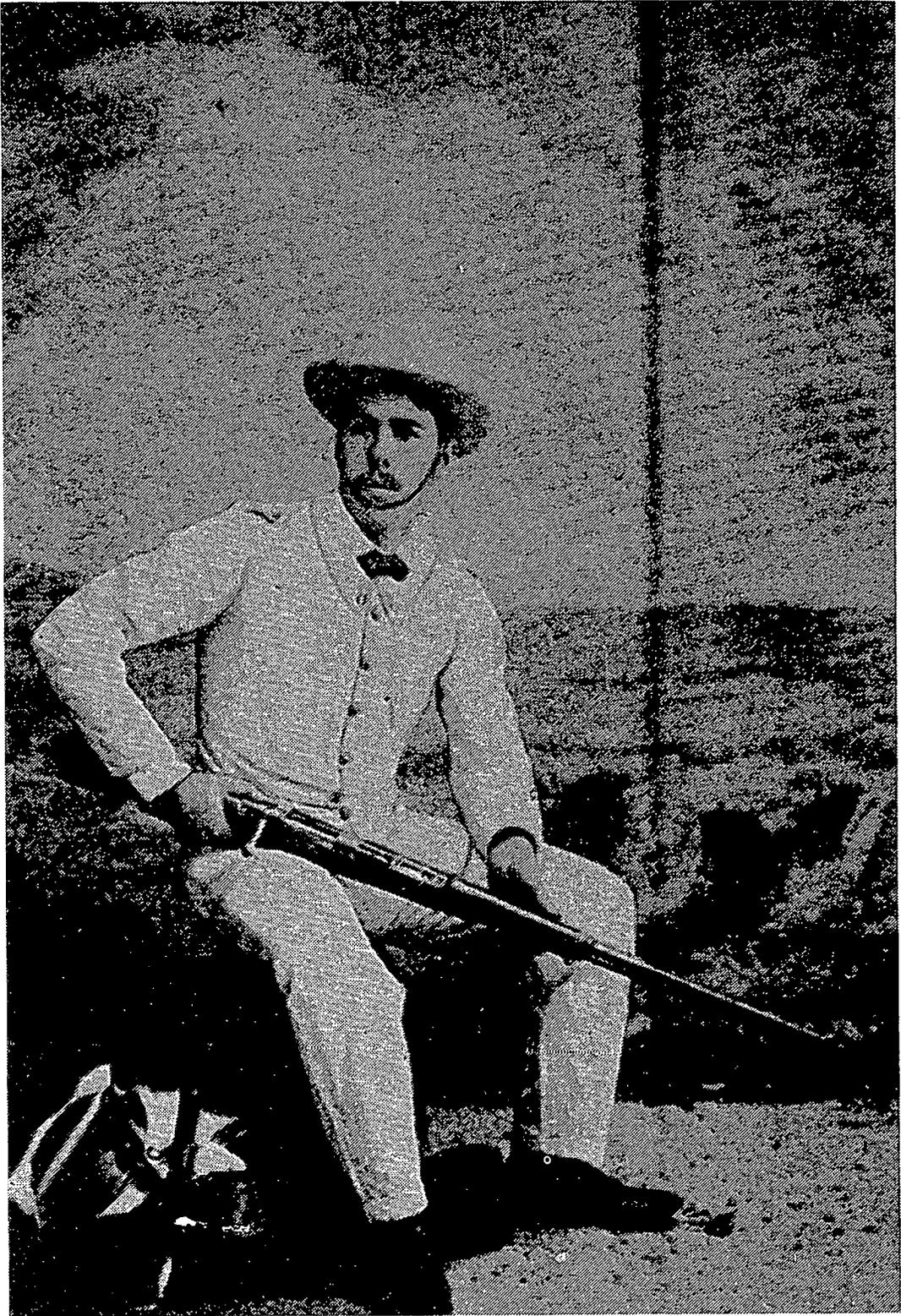
<sup>222</sup> Esta cita y la que la precede corresponden a García, Gervasio (1998-1999). Cit., 144.

<sup>223</sup> Recordemos, como lo señalamos en el Capítulo II. 2.1., que la "Carta autonómica", documento que concedía limitados derechos a los naturales del país, se firma unos meses de la invasión, en noviembre de 1897 y se suspende ni bien el gobierno de los Estados Unidos declara la guerra a España, el 25 de abril de 1898.

<sup>224</sup> La expresión "ni héroes ni traidores" que da título a este apartado y aquí empleamos, es tributaria de aquella en la cual Gervasio García sintetiza un nuevo modo de leer el 98. "...el 98 no es un centenario heroico. Construirlo y recordarlo es un reto porque es difícil hablar de una coyuntura histórica sin héroes ni traidores en ambos bandos y por ello mismo es un desafío permanente para la historiografía". (133). "No me atrevo a decir que los historiadores hemos cuajado la 'verdadera' historia del 98, pero tenemos suficientes criterios para concluir que nunca la entenderemos si convertimos bandoleros en caudillos heroicos, llevando a la picota a los sempiternos traidores o imaginando espectaculares batallas ejemplares." (159). García, Gervasio (1998-1999). Cit.

<sup>225</sup> También borra todo atisbo de heroísmo en el soldado español. En el análisis de su foto tomada en un estudio con "un trasfondo pintado y borroso que lo mismo sugiere una campaña que un paisaje marino" (28), descubre por el reverso de la pose que busca dar testimonio de su condición de combatiente, la homología entre la melancolía y la falta de vigor del joven y la decrepitud del imperio: "La foto rezuma una frágil decadencia, esa





Ángel que lo *apunte* como auxiliar de artillería.”, 25) ni restarle envergadura a su arrojo (“Don Ángel estaba recibiendo buenos fognazos yanquis, y tuvo que llamar voluntarios para ‘acarrear proyectiles’. Martín, siempre dispuesto y *presentao*, fue a buscar los proyectiles.”, 26), acaba por derivar estas virtudes guerreras de rasgos identitarios individuales y colectivos, que no conciernen a la formación o a la defensa de convicciones ideológicas inalienables. Abrevando en ciertos aspectos de la semblanza del negro trazada por Rivero, aquellos detonantes de su afición al jolgorio (“...nos asegura Don Ángel que Martín era parrandista de los de guitarra y garrafón de anís... ”, 26), Rodríguez Juliá destempla la compostura marcial, solemne y trágica asumida para el retrato en beneficio de la exaltación de la savia aventurera nutriente de las acciones del voluntario. Su deseo de querer “mandarles candela a los yanquis” (26) más le debe a “un entusiasmo pícaro y novelero por la guerra” (26) que a la determinación de aliarse a la causa española. Y así como sus “furores bélicos son perfectamente consecuentes con su personalidad inclinada al vacilón [...] *¡Hay guerra, vamos pá'llá!* (26), la imprudencia con que, apunta Rivero, se queda “mirando con sorna la granada enemiga” (26) que le troncha el brazo es, para nuestro cronista, la expresión de un modo de obrar colectivo cuyo origen, presupone, se remonta y entrevera con el rol de espectador de su propio destino al que invariablemente fue confinado el pueblo isleño a lo largo de su historia:

---

juventud del soldado resulta patética, como la de un becerrito llevado al degüello por el imperialismo terco que se niega a morir.” (29).

“Parte de nuestro etnocentrismo es esa ignorancia atrevida, ese estar ajenos a los peligros inminentes, ese valor sostenido muchas veces por la inocencia [...]. La causa de esa confianza cósmica de nosotros los puertorriqueños habría que buscarla en nuestra marginalidad colonial, en ese estar a la vera del transcurrir histórico; hemos padecido la Historia, nunca hemos sido perfectos protagonistas de nuestro destino, una inclinación natural a la picaresca nos hace confiar ciegamente en nuestra sobrevivencia.” (26).<sup>226</sup>

No es el virtuosismo para la guerra, que Rivero talló en Martín Cepeda, legándolo a la posteridad con “el mote legendario [...] *el manco de San Cristóbal*”, (27) la faz que cautiva a Rodríguez Juliá ni justifica su inclusión en el álbum. Son su “personalidad parrandera” (27)<sup>227</sup> y su color, encarnaduras de la “picaresca *portorricensis*” (27) y de la raíz afrocaribeña nutriente del nosotros, las señas de identidad que avalan su pertenencia a la familia y legitiman su restitución: tanto por lo que “fue, un negro parrandero y borrachón, lleno de recuerdos y aventuras placenteras con el anís y las mujeres...” (28) como por lo que es, “el abuelo negro de todos nosotros”. (28).

---

<sup>226</sup> Ha dicho Rodríguez Juliá sobre el sentido picaresco de la historia isleña: “El puertorriqueño andariego es dependiente y también goza de un afinado y antiguo instinto para la libertad personal: Coge los cupones de alimento (U.S.A. Food Stamps), los cheques de bienestar público, las ayudas nutricionales del W.I.C. y, al mismo tiempo, prefiere seguir viviendo en barrios de montaña adentro, todavía picando leña como en el siglo dieciocho y, de vez en cuando, tomando el avión para New Jersey a visitar la parentela y ‘apuntarse’ para las inspecciones periódicas de estas ayudas federales, ¡también recibidas allá! Nuestra historia le debe más a la picaresca que a la tragedia...” Ortega, Julio (1992). Cit., 154.

<sup>227</sup> Personalidad que también atrajo a Rivero, según relata en la crónica, pero que procuró desdibujar en la foto que le tomó veintidós años después de finalizada la guerra.

#### 4.5.1.4. Los dos abuelos

Ese antepasado negro, raíz simbólica de la afiliación nacional, sienta la primera señal de la inflexión autobiográfica a través de la cual Rodríguez Juliá comienza a hilvanar la historia colectiva con la historia de su familia. Situado en un punto medio respecto de las figuras troncales de sus abuelos, no solamente acentúa el desbalanceo entre la breve presentación del ascendiente paterno que lo antecede y la demorada semblanza del materno y de su tío abuelo escritor que ocupan el tramo final de la crónica. Subraya, además, la desemejanza que distingue los modos con que una y otra rama de su familia procesaron el 98 y el tratamiento ciertamente preferencial que concede el cronista a su linaje materno. Más allá del espacio que le dedica a cada uno de sus ancestros -lo cual ya implica una significativa diferencia-, marcas de otro tenor jerarquizan la imagen de aquel que soportó la pobreza y el desclasamiento sobrevinidos de la invasión sobre el que vio en ella el anuncio de un venturoso porvenir. Repasémoslas: uno se instala a partir el nombre de pila, dignificado con el uso del "Don", el otro desde la ausencia del nombre propio, simplemente como "mi abuelo"; uno es reduplicado en imagen a través de la fotografía ("...un pequeño álbum familiar que ha llegado a mí... ", 31), el otro es presencia fugaz recompuesta sólo por la escritura; uno cobra relieve desde la efectividad de un retrato donde se graban sus rasgos físicos, sus virtudes morales y, de modo especial, su espíritu sensible a la literatura que se extiende en la preocupación con que "velaba por el talento literario de su hermano menor... " (31), el otro asoma a partir de unos pocos trazos

delineados por la imaginación del cronista e intermediados por el testimonio oral de su padre ("Cuenta mi padre que el suyo fue... ", 25).

Esta notoria distinción de su abuelo materno, nos suscita más de una interrogante que, por cierto, "¡Llegaron los americanos!" no responde pero que consideramos atinado seriar aquí en virtud de la eficacia con que nos guiarán más adelante, cuando nos ocupemos de aquellas zonas del *Álbum* donde Rodríguez Juliá se embarca de pleno en la construcción de su imagen. ¿Será aquella distinción una señal anticipatoria del linaje sobre el que se reclinará el cronista a la hora de tallar su retrato (por el sendero de la inflexión autobiográfica)? ¿Oficiará de modelo en su proceso de autofiguración como escritor, Don José Juliá Marín, quien "apreciaba la poesía y la literatura, tenía una biblioteca magnífica" y "murió con el deseo de releer los poemas de Muñoz Rivera... "(30), o se proclamará heredero de Ramón Juliá Marín, el tío abuelo, "autor de *Tierra Adentro* y *La Gleba* [...] fiel cronista de una época volcada en la confusión y sacudida por el cambio" (31)? ¿Enaltecerá aquí estas figuras para validar a través de ellas su procedencia de una clase terrateniente, ilustrada, señorial, en tiempos de España? ¿Se corresponderá el ligero esbozo del abuelo que "fue a recibir a los americanos..." (25) con la negación o el solapamiento del legado de la línea paterna?

Dejar en suspenso por el momento estas cuestiones atinentes a la gravitación de la ascendencia en el proceso de autorrepresentación del cronista, lejos de minimizar las figuras de los abuelos, nos permite calibrarlas en función del peso que adquieren en otros planos de la narración. Que Rodríguez Juliá decida incorporarlos sin apelar al recuerdo de vivencias compartidas, remontándose en el tiempo para imaginarlos, desde su mirada adulta, como los jóvenes que eran

entonces, los devuelve al álbum en calidad de sujetos sorprendidos por la invasión. Al observarlos retrospectivamente, desde un presente marcado, como dijimos al comenzar, por la disolución de la familia puertorriqueña, los restituye a partir de la ejemplaridad que les otorga el haber sido hombres del 98. Hombres para quienes, recordemos, ese año avivó la esperanza de un futuro mejor o les deparó pérdidas y frustraciones. Del que "fue a recibir a los americanos, caminando de Sabana Grande a Guánica" (25) afirma:

"Pues sí, me imagino a mi abuelo artesano -mulato y maestro de obras, republicano y masón- coger carretera para darle la bienvenida a una indefinida esperanza de mayor libertad. Me coloco beatamente en sus ojos cautivados por aquellos blondos de hablar malo y hosco mirar." (25).

Del otro, "unionista y masón" (31) que "bajó de las alturas de Utuado para *apuntarse de guardia*" (30), en "el cuasiejército de ocupación" (30), anota:

"Perteneciente a la pequeña burguesía rural empobrecida y desarraigada por el cambio de régimen -el padre había sido dueño de una fábrica de cigarros-, su destino era alistarse o convertirse en uno de tantos jóvenes solteros de *boarding house*, pequeños burgueses venidos a menos. [...]. Alto, de porte distinguido, su boca refleja la amargura de su desarraigfo, esa súbita pérdida de posición y propiedad." (30).

“¡Llegaron los americanos!” se cierra así, volviendo a su principio y amalgamando la familia nacional con la familia del cronista. Retoma el litigio interpretativo que planteaba entonces, aunque ahora no lo hace desde una perspectiva despersonalizada. Delineando los primeros trazos de la inflexión autobiográfica, en la modulación que funde al yo con el nosotros o los alterna, las expectativas de salvación y el preámbulo del trauma que al comienzo había registrado en el sujeto plural los puertorriqueños, al terminar se encarnan en esos abuelos<sup>228</sup> que el cronista recobra sin nostalgia, a través de una mirada comprensiva, por momentos terciada por la compasión.

#### 4.5.2. Entre nosotros

##### 4.5.2.1. Mínimas. La pose

---

<sup>228</sup> También en los personajes de las novelas de su tío abuelo. Validando la significación de su obra a través del documento (cita párrafos de un artículo del prestigioso escritor y crítico Enrique Laguerre), introduce a Ramón Juliá Marín para jeraquizarlo, luego, desde su óptica, como novelista “...implacable y certero cuando destaca las contradicciones de una sociedad en proceso de transformación...” (33), a quien “lo único que le importa es narrar el misterio de un mundo que muere, describir el asombro ante un engendro acabado de nacer...” (33). Mundo desfalleciente y asombro recreados en *La Gleba*, novela sobre la que se pronuncia, actualizando, a partir de los personajes, la experiencia de pérdida y desclasamiento padecida por su abuelo: “En *La Gleba* vemos a los pequeños burgueses de la ruralía central, casi todos *desclasados*, buscar sitio en el nuevo orden. Aquellos hijos de la pequeña burguesía arruinada se refugian en las *casas de hospedaje* a ver pasar el justo tiempo de su resentimiento, renuentes a aceptar unos nuevos valores que niegan los viejos privilegios.” (32). Apuntemos por otra parte que en dos crónicas periodísticas nuestro autor actualiza las historias de sus abuelos, recobrándolos como ejemplo de los senderos desencontrados abiertos por el 98. Véase “Pitiyankis”, Revista Domingo, *El Nuevo Día*, 9 de octubre de 1994 y “1898”, Revista Domingo, *El Nuevo Día*, 21 de julio de 1996.

Tal como lo señalamos al comenzar , a partir de la escena del 98, punto de “desarticulación de un mundo y el nacimiento de otro.” (IV, 36), el cronista se aboca plenamente a la tarea de retrazar el desarrollo de la vida isleña hasta mediados de la década del setenta, lapso que no habrá de explorar ni seccionar sometiéndose a la “tiranía” de los acontecimientos.<sup>229</sup> Lejos de afirmarse en los sucesos de la historia política (o en las versiones de esos sucesos consagradas en fuentes escritas), o en un orden cronológico estricto, se vale de un repertorio de fotografías privadas cuyos significantes le proporcionan algo más que los medios para convertirlas “en motivo de conocimiento histórico y social” (XI, 81), para validarlas como documentos probatorios de los cambios sufridos por la sociedad a través del tiempo. Le suministran , además, los resquicios por donde se remonta al pasado para fabular historias de vidas posibles y adivinar diálogos, sentimientos, expectativas, gustos y creencias, o para reponer registros de lengua e imaginarios de época -masculinos, femeninos, de los sectores acomodados, los medios y populares -haciendo ostensible la posesión de un saber al que parece no resultarle ajeno ni desconocido ningún aspecto del tiempo evocado.

Y es que para el cronista que funge de teórico de la fotografía, en la pose se “pronuncia un discurso sobre la personalidad y todo aquello que la sostiene socialmente” (III, 15). De manera tal que poco importa conocer de dónde provienen las fotografías eslabonadas o quiénes son los niños, las mujeres y los hombres retratados. No es en la genealogía de sangre ni en el nombre propio donde Rodríguez Juliá radica la identidad de los sujetos fotografiados. Emulando

---

<sup>229</sup> Véase Le Goff, Jacques y Nora, Pierre (1974). *Hacer la historia. Nuevos problemas*. Barcelona: Laia. Volumen I. 9.

la condición del álbum de familia - "libro mágico donde se pretende rescatar una particular reposición del recuerdo [...] aquella que formula y resume en imágenes la transformación familiar" (II, 12), organiza la "iconografía de una convivencia" (I, 11) expandida, nacional, sobre la base de los parentescos creados por la pertenencia a un sector social, por las identificaciones que se traman sobre valores y visiones de mundo compartidas. Una iconografía ciertamente heterogénea, delatora de una convivencia conflictiva cuya urdimbre intentaremos desmadejar a partir de ciertas constantes que reconocemos medulares.

#### **4.5.2.2. Contrastes, diásporas y migraciones**

"¡Qué calles más desiertas! ¿Dónde está ahí mi pueblo bullanguero, mi gente novelera que vive balcones afuera? [...] ¿Dónde está ese espíritu pueblerino a punto de inventar la plena? (35), exclama y se pregunta el cronista frente a la postal que muestra la desolación del "Miramar patricio"<sup>230</sup>, recinto de la gran burguesía criolla. Imagen de un espacio inerte a partir de la cual en "¿Esa década armoniosa?" (V), recompondrá la trama del cuerpo social desgarrado, en movimiento y sumido en la dispersión de las primeras décadas del siglo XX. Aquella clase que "aún gozaba de grandes privilegios" (39) y el proletariado señalan la brecha más pronunciada, a la que se sumarán otras hendiduras no

---

<sup>230</sup> Ubicada en la península de Santurce, la zona de Miramar es, al igual que el Condado y Sagrado Corazón, una de las preferidas por la clase patricia para fijar su residencia entre 1900 y 1920.

menos decisivas en el diseño de la imagen de la familia puertorriqueña impulsado por el cambio de dominación.

Mientras "la clase patricia" (39) abre la línea de escape hacia "la vieja Europa, saltando de capital en capital (35) o "tomando el barco definitivo" (36), se enclaustra "como los personajes de *Los soles truncos*<sup>231</sup>, con las puertas cerradas y los recuerdos errantes" (35) para ocultar "el orgullo de una clase al fin domado" (36) o sale de su encierro legando a la posteridad en imágenes "todo el narcisismo de una clase que muere" (39), la otra, de naturaleza expansiva y vital, "ha despertado" (36), afirma Rodríguez Juliá. Entra en escena convirtiendo "la música popular en crónica" para "narrar un mundo que se desata ante nuestros ojos, que se transforma sin cesar". (36). La plena de "ritmo negroide y realismo proletario" (36) "derroca" (36) las décimas de monte adentro, "ese cantar doliente de autocompasión y narcisismo exasperante" (36). Se nutre de la inmediatez, arremete sobre el acontecimiento; en tono burlón o festivo tanto rescata del olvido a los héroes populares y exalta "el tiro político o el tajo pasional" (36) como celebra las pasiones desatadas por el nuevo deporte traído por los yanquis: el béisbol.<sup>232</sup>

---

<sup>231</sup> Título del drama de René Marqués, escritor y ensayista destacado de la década del cincuenta, a quien nos referimos en el Capítulo II, apartado 2.4. Véase nota 150 de dicho capítulo.

<sup>232</sup> Es interesante destacar que así como Rodríguez Juliá remite a textos literarios para legitimar su eficacia representativa de épocas o modelos de comportamiento (tal el caso de la referencia a *La gleba*, novela de Ramón Juliá Marín o *Los soles truncos*, drama de René Marqués), también se vale de signos de la cultura popular, en especial de la música, unas veces con el mismo propósito, otras para reconocerles su valor de referentes donde se procesan y promueven identidades. En relación con la plena, hay una exaltación de su importe testimonial frente a los cambios de los años veinte. Veamos un ejemplo: "Hablemos del tren de circunvalación en *Viajando en Tren*, celebremos la picaresca del *mampilé*, para hacerles justicia a los que votaron por la botella en el referéndum sobre la gringa prohibición; echemos al vuelo esa plena de *Los contrabandistas*." (36).

Sin embargo, el "pellejo nuestro, el negro, el mulato y democrático" (36)<sup>233</sup> del que nace esa especie musical que viene a dar testimonio del "mundo nuevo" (38), no se muestra en imágenes.<sup>234</sup> Son "las señoritas y los señoritos" (42) de la clase patricia que se protegen del sol evitando el "involuntario bronceado que podría confundirse con una siniestra y sigilosa *raja*" (40), los que se enfrentan a la cámara. Evidencian a través de sus poses y los lugares elegidos para las tomas, la delicadeza y la coquetería, el *don de gente* (39) de una clase arropada en "la ilusión de no pertenecer a esta sociedad caribeña fundada sobre el dolor de la esclavitud" (42). A estos "superblanquitos", cuyo estilo de vida "borra las fronteras y modos nacionales" (43), prototipos de una clase definida por la "extranjería" (43), se yuxtaponen la pequeña burguesía y las clases proletarias, sectores que Rodríguez Juliá identifica como genuinos portadores de la puertorriqueñidad pues allí, afirma, "se evidencian los perfiles de una cultura verdaderamente nacional" (42).

A través de marcas y de giros denotadores de pertenencia e importe afectivo, la pequeña burguesía sella su aparición en el álbum: "veamos a los de *medio pelo*, a los míos, a *mi gente*, saludos a la muy despreciada por todos y muy querida por mí *clase media*" (43). Las muchachas de pueblo que conforman la

---

<sup>233</sup> Observemos que en el uso del posesivo Rodríguez Juliá vuelve a validar la ascendencia negra como matriz constitutiva de la identidad puertorriqueña, como lo hiciera al nombrar a Martín Cepeda "el abuelo negro de todos nosotros" (véase este capítulo, apartado 4.5.2.3.

<sup>234</sup> ¿Habrán formado parte del repertorio de fotografías reunido por Juliá, imágenes del mundo negro y mulato de las primeras décadas? No lo sabemos aunque nos cuesta creer que no haya sido así. Exceptuando la foto de Martín Cepeda, ¿cómo leer esta ausencia?, ¿Se tratará de una omisión deliberada, de una estrategia que pretende concederle a ese mundo una presencia y un peso diferenciado respecto de los otros? Sólo podemos señalar la invisibilidad de ese mundo y su inscripción mediatizada por el cronista, que no deja de valorarlo positivamente.



galería fotográfica representativa de los sectores medios nada tienen en común con las "blanquitas del Combray aiboniteño" (46). Y no es sólo en el modo de plantarse frente a la *Kodak*, que alguna ha visto por vez primera, o en los giros apocopados de su lengua que se incrustan en las descripciones, donde radica la diferencia.<sup>235</sup> A la distancia temporal entre las tomas -casi quince años marcados por los movimientos migratorios del interior a la capital<sup>236</sup>-, que se traduce en la modernización del vivir y en la actitud desafiante de un nuevo modelo de mujer que se abre paso en el campo social, se suman "los nuevos aires democráticos" (45) que circulan en una clase donde se flexibilizan las relaciones interétnicas. A pesar de la sobrevivencia de un "racismo solapado" (45) en su interior, ha dejado de ser dominante "la paranoica obsesión de *no tener raja*." (45). Las trigueñas se retratan sin sombrillas y paraguas protectores, sustituyen la campiña por paisajes playeros o urbanos para mostrarse como un nuevo tipo de mujer, "más moderna, más lanzada a la vida", a la conquista de San Juan. Una ciudad que muda notablemente su fisonomía para acogerlas y responder a los nuevos códigos de relación y entretenimientos:

---

<sup>235</sup> Es notable la diferencia que se marcan desde los registros de lengua usados por los distintos sectores sociales y que el cronista introduce en las descripciones. Mientras para caracterizar las poses y los hábitos de la clase alta emplea expresiones en francés o en inglés ("*comme il faut*", "*petit déjéneur sur la herbe*", "*spotsman*", "*snobbis*"), para hacer lo propio con los sectores medios y bajos recurre a inflexiones del habla popular, urbana o rural, en reiteradas ocasiones desde el estilo directo. Veamos algunos ejemplos: "... *eche pa acá, chula mía, mi puchunga sabrosona...*" (V, 38), "*mulata como para esmongar al más parao de lo blanquitos*", (VIII, 58), "*La hija mayor se le fue pa'San Juan*" (VIII, 62), "... *Pero es que se meten todos los fines de semana en casa y hay que cocinarle a to'el batallón, no hay derecho, chico ...*" (IX, 72).

<sup>236</sup> Las primeras fotografías fueron tomadas en los años veinte mientras que las de los sectores medios, dice el cronista, casi quince años después. Éstas, por lo tanto, corresponden al período comprendido entre 1925 y 1940 aproximadamente.

“ ... el Viejo San Juan se convierte en laberinto de hospedajes y casas de vecindad para gente pobre de la isla que *busca casa* en el recinto murado. Proliferan los bare, aquellos señoriales patios interiores se vuelven bochincheros de gritos y tenderetes ... ” (58).

Hay desmembramiento, movilidad y fugas en las primeras décadas del siglo. Simultáneos a los movimientos migratorios desde el interior hacia las ciudades, emblematizados en esas mujeres que, desarticulando su familia de origen, habrían de desempeñar un rol decisivo en la consolidación de la clase media urbana, se producen otros desplazamientos. A la diáspora protagonizada por los “fantasmas de Miramar” (37), que tiene como horizonte Europa, le sigue aunque en otra dirección la que abren los de la “*élite de segunda*” (37), los artesanos, hacia las grandes urbes del Norte, en los años veinte. Chicago, New Jersey o Nueva York son los destinos de esos primeros puertorriqueños, como Bernardo Vega<sup>237</sup> o el Niño Vegiga, doblemente “embarcados”: en el medio que cumple la travesía hacia la metrópoli y en ilusión del “espacio utópico” (151). Lugar del deseo efímeramente alcanzado por el “tabaquero dandy” (38) al fotografiarse en una azotea, junto a la gringa que, con su abandono, transforma su “pinta de malevo” en “semblante desgraciado”, apresurando su regreso a la isla.

---

<sup>237</sup> Merece un breve digresión la figura Bernardo Vega, si bien la crónica sólo lo nombra. Se trata de un tabaquero proletario que emigró a Nueva York y registró la experiencia del éxodo puertorriqueño de los años veinte y las batallas que libraron los tabaqueros por los reclamos sociales y la preservación de la memoria de los orígenes culturales de la generación de puertorriqueños nacidos en la gran ciudad. En sus manuscritos se basó César Andreu Iglesias para dar forma a uno de los libros más importantes sobre la emigración neoyorkina: *Memorias de Bernardo Vega* (1977). San Juan: Ediciones Huracán.

La foto que sella la presencia del Niño Vejiga en los "niuyores" (155) a comienzos de siglo es la primera de una serie que atraviesa el álbum recogiendo la diáspora alimentada desde entonces por las sucesivas oleadas emigratorias. Los flujos y reflujos desatados a partir de la cuarta década<sup>238</sup> se hacen visibles en esas fotografías o se actualizan a través de los fragmentos de vida de aquellos que en la gran urbe experimentan sobre el fondo de la marginalidad inexorable, la nostalgia o la utopía del regreso. Sin ajustarse a un orden cronológico, esas fotografías y esos pequeños relatos de los años cincuenta y setenta<sup>239</sup>, muestran la disgregación de la familia puertorriqueña abastecida de manera creciente y sostenida por los éxodos elegidos o forzados.

El tributo al cuento temprano de José Luis González, que inaugura la presencia de la gran metrópoli en la narrativa isleña -"En Nueva York" (1948)-, resuena desde el título y se propaga en el interior de la crónica exclusivamente destinada a imaginar las expectativas y las frustraciones de los que emigran en la quinta década. En efecto, "Nueva York y otras sonrisas", variación del nombre del volumen de González donde se recoge aquel cuento inaugural, vuelve obsesivamente sobre la imagen de la ciudad implacablemente hostil allí descripta. Las "sonrisas" en el título son, en verdad, el guiño irónico del desamparo, la

---

<sup>238</sup> Recordemos que la cuarta década del siglo está marcada por los cambios de la economía insular propiciados de manera dominante la Segunda Guerra Mundial y el triunfo del Partido Popular Democrático. En el Capítulo II, apartado 2.4. trazamos el panorama que se abre a partir de de esta década.

<sup>239</sup> Cabe apuntar que durante la década 1950-1960 se produce uno de los éxodos más gruesos mientras que en la que le sigue, si bien el proceso de emigración no se detiene, comienza a verificarse el crecimiento de la población que regresa a la isla. Véase Hernández Cruz, Juan (1994). *Corrientes migratorias en Puerto Rico*. Centro de Investigaciones del Caribe y Latinoamérica. Universidad Interamericana de Puerto Rico.

melancolía y el dramatismo que rezuman las pequeñas historias y el anuncio del gesto recurrente que descubrirá el cronista en todos los retratos.

Transcurrieron tres décadas entre la foto del Niño Vegiga y las de las mujeres de la crónica XXI. El paso del tiempo inscripto en el vestir (el infaltable *coat* y los zapatos con plataformas) se diluye frente a la repetición de los rostros sonrientes y del lugar privilegiado para las tomas. Tímidas, desafiantes, inseguras, exentas de malicia, perplejas o temerosas, las risas ligeras y las azoteas se conjugan invariablemente en todas las imágenes, estableciendo “*de una vez y para siempre ... la ilusión de que la ciudad ha sido conquistada*” (151).

“Las azoteas contienen una clave misteriosa” (151), afirma Rodríguez Juliá, y se hunde en los sentimientos de quienes se fotografían, tratando de descubrir las razones del acatamiento solemne con que generaciones de puertorriqueños cumplen la “ceremonia” (153) de subir a esos lugares altos y abiertos. Si en las poses y en las sonrisas de las mujeres identifica el asentamiento de la ilusión de que se ha domado “el espacio ajeno” (153), en la intimidad de la altura, en “el rito de la azotea” (155) reconoce el intento de suspender la condición de “turistas permanentes” (153), el confinamiento a una “extranjería” (153) que abajo, en la calle, resulta inocultable y amenazante a las miradas escudriñadoras:

“Sólo la azotea puede ofrecer esa privacidad panorámica; se trata de armonizar el espacio abierto, la libertad, con una ceremonia privada donde pueda surgir lo íntimo. La azotea es el cruce de la ilusión con su metáfora; sólo ella es capaz de ofrecernos el paso hacia la imaginación o, si la preferimos, ¿por qué no?, hacia la fantasía.” (153).



La imaginación y la fantasía son también los medios que posibilitan otras fugas a los emigrados: las que desde el interior de los "buildings" (155) dismuyen o borran la distancia entre el acá y el allá, alimentando la utopía del regreso. Al borde del extravío, Vitín, el viejo marino mercante celebra en soledad noche tras noche la ceremonia de sentarse "frente a la misma ilusión" (154). Fija su mirada, abastecida por el desarraigo y la nostalgia de *Borinque bella* (151), en "el espacio mágico del cuadro" (154) para repetirse "que algún día regresará en el barquito" (154). Sueña con haber cumplido el viaje de vuelta o no haber partido nunca José Ruiz, "ese otro fantaseoso" (154) que atempera la nostalgia del espacio propio reproduciéndolo en el "último rincón" (154) de su apartamento. Leídos por el cronista como signos de "la obsesión arcádica del regreso" (154), plantas caribeñas, "pajareras con pericos y cotorras" y "la media luna de la playa de Luquillo" (154) pintada en la pared, evocan la geografía del trópico. Radican la presencia de "un pedacito de la islita", un trozo ardiente de Puertoorro" (151), en el exilio, crean la ilusión de "un hogar fuera del hogar".<sup>240</sup>

Desgraciado es el retorno a la isla de la mujer que sonrío frente a la cámara en la última imagen. El reflejo de la silueta de quien hizo la toma, cometiendo "la torpeza trágica de fotografiar también su propia sombra" (156), entabla el enlace dramático entre "la inocente sonrisa" en la cima del mundo (157) y el "múltiple

---

<sup>240</sup> Usamos la expresión con que Juan Flores sintetiza la referencia simbólica de hogar contenida en las casitas que, siguiendo el modelo de las casas humildes de Puerto Rico, comenzaron a levantarse en los años ochenta en solares de los vecindarios pobres de puertorriqueños en Nueva York. Hoy, en el sur del Bronx y el este de Harlem estas casitas funcionan como centros culturales o clubes sociales de emigrantes. Flores, Juan (1997). Cit., 128.

asesinato en el Barrio Tiburones de Yacuboa" (157). Su marido, sobreviviente de Vietnam, quien "no pudo soportar la sombra en el retrato" (156) -"*Quién es ese tipo, dime carajo, quién puñeta es ese hombre!*" (156), actualiza el "postward syndrome"<sup>241</sup> padecido por cientos de veteranos. Dominado por la enajenación latente bajo la "serenidad tan falsa, más bien tregua lograda por los psiquiatras" (156), Felo masacra a su familia entera, a su amigo, a su antigua corteja y al hijo de ambos.

#### **4.5.2.3. Femenino-Masculino. Emblemáticas**

Poco dice el cronista sobre las claves misteriosas de las azoteas de San Juan. Sin embargo, mucho sugiere al comentar una foto de aquellas jóvenes "arrojadas" (59) de los años cuarenta sobre las que vuelve en "Tríos y Parejas, esa mujer solitaria" (VIII). No solamente porque reconoce en sus poses, un modo de fijar la presencia en la ciudad que anticipa la intención de dejar testimonio del "arribo a la extrañeza" (150) y de la conquista del espacio utópico de algunas de las mujeres que en la década siguiente emprenden el viaje a Nueva York. También reafirma una perspectiva que insiste en valorizar el rol emancipador, "revolucionario" (61) desempeñado por las mujeres de la clase media baja en el contexto de una sociedad "perfectamente provinciana" (62), marcada por el

---

<sup>241</sup> Véase Rodríguez Beruff, Jorge (1988). *Política militar y dominación*. Río Piedras: Ediciones Huracán.

dominio del varón. Rol que las distingue y a partir del cual las contrapone a otros tipos femeninos cristalizados en la obediencia al monopolio masculino.

Como aquellas que se retratarán en las azoteas neoyorkinas, las muchachas "de cuna humilde" (59) prefieren los espacios altos y al aire libre: "Podemos imaginarlas con la ilusión de alcanzar el mundo viniéndose *pa'San Juan*. Aquí están en alguna azotea de la calle Tanca, celebrando esa llegada al Top of the World". (58).<sup>242</sup> El comentario a la primera fotografía de "Tríos y Parejas, esa mujer solitaria" instala en la escala del pequeño mundo isleño el arribo de esa "nueva especie de mujer" (59), que habría de transformar el estereotipo femenino de la época. Concientes de sus encantos (¡esas caderas, emblema nacional del hembrismo!, 59), de la necesidad de capacitarse para la nueva vida ("se matricularon en algún curso *comercial*", 45), y dispuestas a "experimentarlo todo" (59), se entregan con el mismo entusiasmo a la formación, al trabajo y a la vida amorosa ("Para muchas de estas mujeres el *premio gordo* de la lotería era *casarse con un americano rubio y bien grandote de la base*", 62). Tanto persiguen violentar las condiciones de clase para ganarse un lugar promisorio en la sociedad como independizarse de "remilgos y pudores de una gazmoñería asumida o aprendida." (61). Ostentan en sus poses y en su vestir una sensualidad (piernas cruzadas de modo insinuante, pantalones "atrevidos para la época [...] maliciosamente acentuados por los tacos", 59), que la plena celebró y un "romántico erotismo" (61) que sólo lograron apresar dos mujeres, en registros diferentes: Julia de Burgos en la poesía y Sylvia Rexach en el bolero. Modelos de mujer, que el cronista exalta y equipara con las muchachas sanjuaneras por haber

sido tan desafiantes en el terreno de los discursos culturales hegemónicos<sup>243</sup> como aquellas que ingresaban en el campo social resueltas "a romper con normas hasta entonces inviolables". (61).

El desasosiego amoroso, las frustraciones, la soledad, pero sobre todo el erotismo y la pasión, que los boleros de Rexach y los poemas de de Burgos tematizan, forjando la nueva imagen de mujer de "aquellos años sanjuaneros y santurcinos [...] en que el predominio del varón sobre la sociedad machista va encontrando la *forma de sus zapatos*" (61), se esfuma en las imágenes de las mujeres de la pequeña burguesía rural y la alta burguesía. Impasibles, "de vestir decente" (64), con la modestia de las *muchachas bien* (63), que sólo arriesgan alguna "pose *chic*" (64) y cuyos cruces de piernas "nada tienen de pícaro invitación" (63), las amigas que se retratan en el paisaje bucólico campesino, indicador de su procedencia "*de buena familia*" (64), marcan un punto intermedio entre el gesto atrevido que rezuman las fotografías anteriores<sup>244</sup> y el de afectación mimética de la que cierra la crónica. Si en una de esas jóvenes "el hembrismo [...] luce atenuado, casi desaparece en la coquetería" (63), en la última mujer retratada

---

<sup>242</sup> "La azotea es un *Top of the World*", dirá en "Nueva York y otras sonrisas" (151).

<sup>243</sup> En el contexto de los años 30 y 40 la poesía de Julia de Burgos puede ser pensada como una "práctica de resistencia" (251), como una voz disidente en un campo intelectual fuertemente dominado por el nacionalismo cultural, cuya ideología patriarcal había construido un estereotipo de mujer donde la femineidad no se asociaba con el placer y su rol social se limitaba poco menos que al ámbito doméstico. Véase Gelpí, Juan. "El sujeto nómada en la poesía de Julia de Burgos". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. año XXIII, n° 45, 1997. La figura de Sylvia Rexach también se destaca en la misma época por haber fomentado, desde las letras de sus boleros, una imagen de mujer donde se conjugaban el romanticismo y la confianza en sí misma como sujeto capaz de atreverse a desafiar los códigos del machismo.

<sup>244</sup> Y en otras fotografías correspondientes a la década siguiente; por ejemplo en "Respeten que hay damas" (VII): "De un hembrismo marcadamente agresivo, esta mujer se saca el retrato hacia la década del cincuenta... Esa falda pegada a las carnes acentúa



se anula por completo. Sofocado por la representación de una "elegancia mil veces ensayada" (65), el hembrismo se volatiliza dando paso a la imagen de una mujer hábil en el dominio de las poses sociales, preocupada en la reproducción maquinal de gestos reveladores de su condición de clase. Una imagen de mujer cuya obediencia a las reglas del manejo decoroso del cuerpo que le dicta el sector social al que pertenece -reglas asociadas con la inhibición del eros, con una moral inmaculada y con un rol circunscripto al ámbito doméstico o al de las prácticas sociales donde imperan las apariencias-. se convierte en la antesala de la emblemática femenina sancionada por la pequeña burguesía.

En "Ritos de la pureza femenina" (IX), Rodríguez Juliá explora con detenimiento esa emblemática, que deposita en un arquetipo de mujer sacralizando la constitución y la continuidad de la familia. Concertada sobre los rigores y los deseos de un machismo que aquí, a diferencia de lo que ocurre en otros pliegues del cuerpo social, no se amedrenta ante el modelo de mujer que esgrime su "condición de hembra leal a sus encantos" (VII, 56), esa emblemática reposa en los rituales familiares donde se condensan los principios de la "educación sentimental" (72) de las niñas, las adolescentes y las jóvenes de la pequeña burguesía. Principios que pautan un itinerario de vida destinado a la consumación plena de su feminidad en el matrimonio y la maternidad: "dos momentos en que la mujer puertorriqueña cobra por fin una aureola casi sagrada." (66).

---

su hembrismo. Los zapatos de trabilla, esas uñas pintadas de rojo que ardientemente asoman entre las tiras de cuero, insinúan una sensualidad encendida...". (56).

La primera comunión y el debut social de los quince años son prefiguraciones del arribo immaculado a esos momentos sublimes; la lectura de las fotografías visibles o evocadas recalcan esa condición preliminar: "La primera comunión viene a ser un ensayo de matrimonio [...] en el fondo de toda primera eucaristía hay un traje de bodas agazapado" (68) y "El *quinceañero* es el ensayo más cercano a la boda, es el umbral ingenuo donde se anuncia la pérdida de la inocencia" (71). Protegidas por "el paisaje doméstico del bienestar y la felicidad" que eclipsa "la luz de la vida cómoda y decente" (71), las niñas y las jóvenes retratadas delatan un transcurrir suspendido en "la fantasía de la pureza" (71), en una vida contemplativa que, fomentada por la "confianza ante el porvenir", propia de "la ética pequeño burguesa" (70) -nos dice el cronista-, sólo entrevé el futuro como "promesa de una vida color de rosa" (70).

Sin embargo, el tránsito de la beatitud expuesta por las niñas de la primera comunión a la castidad de las quinceañeras "con el sexo aún dormido bajo los tules y encajes Chantilly" (71), tránsito donde "la pureza es un proyecto diseñado por el padre, cuidado y vigilado por la madre" (73), pocas veces culmina en ese destino dichoso imaginado. Y algunos retratos de bodas lo anuncian. No aquel a partir del cual nuestro autor actualiza la aspiración pequeño burguesa de diferenciarse de "la chusma", de "la negrada" (75), y de aparentar familiaridad con las tiendas neoyorkinas de la Quinta Avenida, el mismo en el que descubre la representación de los símbolos de la belleza masculina y femenina: "Él, varonil y de bigotito atildado a lo Clark Gable, con una mirada penetrante aunque no altanera [...] Ella [...] es mujer de ojos claros clarísimos [...] que delatan su condición superblanquita" (74). El incumplimiento del "compromiso casi imposible"



Leo Pepe y familia  
Luzmila Davila  
1971

del "para toda la vida" (73), se concentra en ese retrato que luce desvaído por la "actitud que se refleja en la pose" (73), anunciadora de una vulnerabilidad que no podrá resistir la convivencia. O en otros retratos que no describe y que le sirven como puntos de arranque para encadenar historias con desenlaces dramáticos -el que consume en el incesto "el reverso trágico" (73) de la pureza cultivada- o infelices: "Una de esas damas terminó casada con un infierno, la otra murió de un cáncer en el seno a los cuarenta y cinco [...] Y ese novio bajito y rechoncho [...] salió más pavo real que marido..." (72).

En la intimidad de ese "mundo familiar pequeño burgués" (II, 12), donde la *señora* se transforma en "adorno del santuario" (VII, 54), el pavo real despliega todas las artes de la conquista y la galanía aprendidas a lo largo de una "educación sentimental" (105), que apuntalan el matriarcado, la adicción a "las vellorenas, los billares y el machismo malevo de Pedro Flores" (XIV, 101). Es un tipo de hombre puertorriqueño, no exento de variantes, de antecedentes y de transformaciones, donde se condensan los atributos de una masculinidad que se robustece en el prolongado donjuanismo y se afirma en la posesión de una mujer, la *querida* o la *corteja*, reversos del "testaferro sexual de madre" (VII, 54) que mantiene en el espacio utópico de la casa.

Los hombres también tienen su emblemática en el *Álbum*, desgranada en varias crónicas, cada una de la cuales concurre al propósito de mostrar el nutrido repertorio de tipos de varón que poblaron la sociedad puertorriqueña a lo largo del tiempo. Tipos cuya emergencia, modos de hacerse visibles y transfiguración amplían la posibilidad de observarlos exclusivamente como modelos donde se inscriben las variaciones de la matriz que los alimenta -el machismo. Permiten



reconocer, a través de sus cambios y ajustes, los movimientos de la trama social a los que obedecen su entrada en la escena, su desaparición o su permanencia.

“Sobre galanes, soldados y pavos reales” (XVI) recorta la primera figura de varón engendrada por las transformaciones de la sociedad a partir del cambio de régimen, desbaratadoras de los privilegios y el esplendor de las clases acomodadas: “Del recinto de los señores nació el dandy” (101). Especie que convirtió la gravedad de la distinción señorial en frivolidad y “el decoro en el vestir [...] en decoración” (101), el prototipo del dandy no tardó mucho tiempo en ser apropiado por otros sectores que asumieron “la vanidad en el vestir y el posar” (101) como formas de sellar su incipiente ingreso en la escena social. Es el dandysmo que hacia fines de los años treinta adquiere en la clase media la estampa del *tipo*, encarnándose en esos jóvenes cuyo cruce de piernas en la foto de “La época romántica” (VI), “manifiesta una severa confianza en su propia hombría” (52): “el principal valor es llevar los pantalones puestos en su sitio [...] lo decisivo es revelar ese peso específico ahí donde importa, ahí donde el dominio sobre la propiedad y la reproducción establece su instrumento y mejor emblema.”(53).

La caballerosidad, sólo reconocible en los señoritos que todavía conservan imposturas aristocráticas se troca en virilidad en esa “nueva generación de varones puertorriqueños que han rebasado la dicotomía *señor-peón*” (51). Varones cuya “hombría quejumbrosa” (52) y cursi, agresiva y sentimental, del mismo modo que la pasión y el erotismo femenino en los boleros de Rexach, encontraron asidero en la canción popular, en los acordes de la música de tríos y

en las voces y composiciones de Daniel Santos, Pedro Flores, Rafael Hernández y Felipe Rodríguez.

La intensificación del importe agresivo gesta en la clase media baja una variante del *tipo*, el *tipo guapo y abusador*. De "clarísima connotación maleva" (101) y casi adolescente por la manifestación abusiva de su vanidad, esta figura sirve a Rodríguez Juliá para instalar algo más que la variante del machismo asociado con "cierto regusto castigador" (101). Tras la detallada descripción del mulato fotografiado hacia "1930 y pico" (102), proceso que recorre el lugar, el traje, el rostro, la posición del cuerpo hasta diluirse en efectos buscados en la toma, se detiene en la dedicatoria al pie para someterla a una descripción igualmente rigurosa, desde donde reflexiona sobre el uso de la lengua como arma de conquista y de ascenso social, adivinando los pensamientos y las expectativas del joven y de toda una generación. El texto es un mero detalle; sobre la incorrección gráfica y gramatical, que no dejan de acusar el manejo vacilante de la lengua ajena ("Destaquemos la inseguridad en el *loveliest* y la preposición equivocada", 102), le importa destacar la sustitución del español por el inglés: "este hijo mulato del ardiente barrio Bélgica" (102), sabe "que la difícil, la impenetrable, la inalcanzable, la moderna, la que jamás sonaría cursi es la lengua de Clark Gable y Carole Lombard" (102). Los atributos que señalan los obstáculos en el dominio de la lengua no hacen mella en su valor como signo del progreso y la modernidad ni en el refinamiento que la convierte en vehículo ideal para la seducción ("los romances saben a Hollywood cuando el amor se declara en inglés", 102). Por el contrario, sancionan la lengua elegida "como medio de movilidad social" e "instrumento de conquista" (102), recursos a los que apelaron no sólo los sectores



To the lowest  
baby in Brazil  
Nando  
POWER.

postergados. Las dedicatorias de "las *niñas bien* de los años treinta muchas veces coincidirán con las declaraciones un poquitín malevas de estos *castigadores*" (102), afirma Rodríguez Juliá, enlazando la dedicatoria del mulato con aquella que en "La época romántica" (VI) su madre, Acacia, le dirige a a su padre en inglés "para que nadie dude de su ancestral filiación republicana" (51).

La Segunda Guerra Mundial y la de Corea tallan el perfil del hombre isleño en los años cuarenta y cincuenta<sup>245</sup>, y el éxodo hacia los Estados Unidos, el de los que emigraron desde entonces, asentando en la emblemática del uniforme y en las patéticas deformaciones del pavo real asumidas en las poses, un machismo terciado por la nostalgia que desata la lejanía o avasallado por la vida en la metrópoli. Hermanados por pertenecer a generaciones impulsadas al destierro - transitorio o definitivo-, los soldados y los emigrantes funcionan como puntos de fuga desde los cuales el cronista examina las grietas abiertas en la familia isleña por la militarización y la institucionalización del éxodo masivo.<sup>246</sup>

La relación entre la foto y la dedicatoria resulta otra vez significativa. Aunque ahora se debilita la afinidad entre el mensaje iconográfico y el mensaje verbal y éste importa por lo que dice. Si en la imagen autografiada del mulato ambos mensajes afianzaban el propósito conquistador, en las imágenes de los soldados Rodríguez Juliá entrevé una fragilidad que atenta contra la pose grave y

---

<sup>245</sup> Y también determinan "el uniforme que el niño debe vestir pacientemente al disfrazarse con determinado papel" (82), dice el cronista en "Los nenes" (XI), al analizar una fotografía de 1943 donde aparece su hermano vestido de militar.

<sup>246</sup> Es importante recordar que tanto la participación de soldados en los conflictos bélicos como la emigración fueron fomentados por los gobiernos militares y el Partido Popular Democrático cuando accede al poder en 1948. La razón: aliviar el problema del desempleo y la superpoblación isleña. En la Guerra de Corea lucharon alrededor de

vanidosa, y en las dedicatorias, las huellas de un machismo que se pretende reafirmar o se sublima. El uniforme, que familiariza a los combatientes de las dos décadas, confiriéndoles “un aire marcial sin inculcarle vocación guerrerista” (104), es el signo donde se concentra la emblemática “para *presumir* ante novias, madres y esposas” (104).

Es el gesto predominante en “el soldado con perfil de Tyrone Power que posa para la novia” y que no obstante lucir “rabiosamente guapo” y remarcar “su virilidad con las manos *metidas en los bolsillos*.” (105), traduce en su mirada “una seguridad que a veces flaquea” por estar “*tan alejado de los suyos*.” (106). Una entereza que, adivina el cronista, se aloja en la convicción del porvenir risueño que “su clase” (106) le asegura y que le gana a la nostalgia a la hora de escribir la dedicatoria, donde se mezclan el orgullo y la resolución, la firmeza y la altivez: “*Para Olga/ El General Mac Arthur cuando joven. April 25/43*” (106).<sup>247</sup>

Diverso es el tenor de la dedicatoria de la otra foto y hacia otros contenidos del machismo dispara la reflexión. La voz de una mujer intercepta la del cronista ni bien se inicia la secuencia, introduciendo un comentario al que él parece responder al retomar la narración: “... *Ay, el otro día me llegó un retrato de Miguel ... Ave María muchacha hay que ver lo bien que le queda el uniforme...* El uniforme

---

45.000 puertorriqueños y los calculos indican que en la década del cincuenta emigró aproximadamente medio millón de personas.

<sup>247</sup> Evidentemente hay una trampa en el tratamiento de esta imagen. Su descripción atiende a rasgos que percibimos en la fotografía reproducida en el álbum (la figura está de perfil, coincide la posición de las manos, en el fondo hay una construcción de madera). Sin embargo desconcierta que el nombre propio de la firma sea el de Mac Arthur, General de las tropas del Pacífico de las fuerzas norteamericanas y que el nombre del soldado fotografiado sea Richard, tal como lo señala el cronista. No hemos podido constatar si se trata efectivamente de una foto de Mac Arthur. Sólo podemos apuntar el juego de sobreimpresión de imágenes y de nombres, lo que no deja de resultar sugerente de las



le quedará bien, pero Miguel nos insinúa cierta incomodidad" (104). El relieve concedido al comentario de esa mujer, cuya identidad no tarda en revelarse -"*Para mamá de su hijo que no la olvida*" (104)- anticipa el protagonismo que cobran las figuras femeninas en la presentación de la variante del machismo encarnada por Miguel. No porque en otras variantes algunas de esas figuras se opaquen o esfumen sino porque en la que él representa, la "trinidad sacra del pavo real puertorriqueño: La madre purísima [que] se bifurca en un eros casto y otro de perdición" (105), alcanza su inflexión "sentimental" (105) más extrema.

Desde el mínimo reparo en la foto de Miguel, Rodríguez Juliá se desplaza hacia la imagen de Daniel Santos y sus canciones de la época para tomarse de ellas y explorar los pliegues de un machismo alimentado por la épica de la guerra y de los amores contrariados. Lejos estamos de la dimensión mítica del boquerón que explanaba Sánchez. Sin embargo, no son los "aires marciales" (104) asumidos por el "Inquieto Anacobero", quien les cantó a los combatientes, o el espíritu patriótico que asoma débilmente en "La despedida" -"*Voy a pelear así en otras tierras/Voy a salvar mi bandera, mi patria y mi fe...*" (104)<sup>248</sup>, los rasgos que identifica en la pose del soldado. Es el "desamparo íntimo" (105) que revela su imagen, delator de la pesadumbre de un pueblo que sin ser "guerrero ni militarista,

---

múltiples posibilidades de enlace entre imágenes e historias de sujetos que se traman en el álbum y que, seguramente, no descubrimos.

<sup>248</sup> El momento cumbre en la carrera de Daniel Santos lo constituye el éxito de "La despedida", canción compuesta por Pedro Flores en 1940. El hecho que acrecentó la popularidad de esta canción fue la participación del cantante en el frente de combate del Pacífico. Cuando el 7 de diciembre de 1941 el puerto hawaiano de Pearl Harbor fue atacado por la aviación japonesa, desencadenando la participación de los Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial, entre los puertorriqueños enviados al combate estaba Daniel Santos. Destinado a la isla de Maui en el Pacífico Sur, permaneció allí hasta la finalización del conflicto, sin saber que durante su ausencia, la canción se había convertido en el himno de la vida militar.

ha tenido que ir a la guerra" (104) pero, sobre todo, de la ausencia más sentida en la distancia ("*Como la madre ninguna [...] sólo la madre te ofrece amor puro, compai...*", 105), el que le sirve para explicar "el empeño sentimental" (105) de su machismo. Como Daniel Santos, que redujo ese empeño a la figura materna en "La despedida", a Miguel lo obsede el recuerdo de su madre, y también como el cantante, que en sus boleros confesaba la angustia de vivir tensionado entre "Linda, la barra y *la maligna*" (104), el soldado escribe sus pasiones y amores desencontrados, su machismo desgranado en la emblemática ternaria donde habitan Rosa, Carmen Luisa y su madre: "Estoy inconsolable, indeciso entre esa mujer de barra, esa cualquiera, y tú, mi paraíso soñado", "lo más cercano al amor de una madre." (105).

Las década del sesenta y del setenta promueven nuevas especies de varón. En la isla, el guapo y castigador "degenera" (102) en *mamo*; la fastrenería, "valoración típicamente puertorriqueña" (106), casi intemporal, donde "se acentúan las inseguridades ancestrales" (106), exacerbando la presunción y el lucimiento, se encarna en el *tipo* y de éste o del *fastrén*, nace una variante novedosa, el "chiquito y rumboso" *flan*. En la emigración todas las especies se alínean tras el *men* y el *fantoche* -cruce del pavoneo machista isleño con el malevaje neoyorkino- o su reverso, el *aguacatón* -carente de altivez y vanidad-, modelos antagónicos, verdaderas deformaciones patéticas que asumen "*los hombres humildes* cuando pretenden la elegancia." (109).

Aunque el *fantoche* que quiere "escapar de la mancha campesina" (110), cultivando el "gusto por lo chocante" (110) y usando el spanglish "para matar ese

jodido origen que lo incomoda" (110)<sup>249</sup>, "el soldado blanquito" (109), o el mozo negro de "la gente chic del M.O.M.A" (109), se fuguen a la azotea para retratarse, sus imágenes ni siquiera rozan la ilusión de haber conquistado la ciudad, como las de las mujeres de los años cincuenta. Sus poses ya no traducen, para el cronista, atisbos de llegada o de estadía presumiblemente triunfal. Ensayan una elegancia o un porte "castigador" (109) que no alcanzan a enmascarar "el machismo derrotado por la ciudad implacable" (109) ni "la tristeza indefinible" (109) de quienes se muestran "acostumbrado[s] a la sobrevivencia" (109), a la "impuesta servidumbre" (109).

#### 4.5.2.4. Un decir autobiográfico

Lo hemos dicho: parte de la crítica ha señalado en las crónicas de Rodríguez Juliá una obsesiva voluntad de autorrepresentación, cuya alianza con una impostura autoritaria y magisterial, delata la afectación narcisista que las recorre. Cuando nos pronunciamos sobre estas cuestiones, reconociendo la centralidad a veces desenfadada y sofocante del yo, y la notable facultad interpretante de la experiencia social, política y cultural isleña que se arrogaba el cronista espectador de los entierros de Muñoz Marín y de Cortijo, sugerimos leerlas como estrategias hermanadas en un proyecto de descripción identitaria que, sin restarle peso a la figuración autoral, trasvasaba sus lindes. Un proyecto

---

<sup>249</sup> "A nosotros los latinos nos tratan mal, mano, hay que choquear, tú sae, si no, they treat you wrong man, tú sae, dicen, oye mira pa'cá, ahí viene ese jibarito, let's take it on him..."

aspirante al registro y a la descripción de señales representativas de la puertorriqueñidad, cuya realización más pretenciosa y extendida, adelantamos, sentaría sus amarres en el *Álbum*.<sup>250</sup>

Es hora de preguntarnos cómo se concilia en él ese gesto abrazador de una identidad compartida con aquellas crónicas o pasajes donde Rodríguez Juliá se hunde por los caminos de la autoexploración y autorrepresentación. En otros términos: ¿cómo se ensambla su "decir autobiográfico" (15), esa modulación que privilegia el yo sobre el nosotros, en la órbita de la biografía nacional?

Comencemos por recordar que en "¡Llegaron los americanos!" se asentaba la primera marca de inscripción de ese yo a través de las figuras de los abuelos, quienes inauguraban el proceso de entrelazamiento de la familia puertorriqueña con la familia del cronista. Una marca ciertamente subordinada al nosotros en el movimiento pautado por una modulación que, apuntalándose en la preeminencia del sujeto plural, lidera el *Álbum* desde sus inicios hasta su exacto punto medio, tramo donde el cronista insertaba, además, a otros miembros de su familia. En "Esa década armoniosa" (V), desde la imagen de su bisabuelo materno, rescata "el abolengo campesino" (46), distintivo de algunos hombres de los años veinte, y en "La época romántica..." (VI), los retratos de su madre y de su padre le sirven para ilustrar la "mirada de sentimental niña bien" (51) y el "porte varonil" (51) de los jóvenes de la década del treinta.

La crónica situada en la medianía de *Puertorriqueños* señala un giro notable en la inflexión autobiográfica, determinado por la irrupción visible del yo. En efecto,

---

(110).

<sup>250</sup> Tratamos estas cuestiones en el apartado 4.4. del presente capítulo.

a partir de "Los nenes" (XI), las fotografías del cronista ingresan en el álbum, acompañadas de relatos cuya sustancia propicia, a través del recuerdo, la recuperación fragmentaria y, por momentos nostálgica del mundo de su infancia y su temprana adolescencia. Sin embargo, si bien es cierto que una línea de continuidad enlaza aquellos relatos, convirtiendo ese mundo en un orden cerrado, en la "escena arcaica, primaria, primitiva"<sup>251</sup>, donde se fraguaron las primeras intuiciones, experiencias y descubrimientos del sujeto, en varias ocasiones, desde el interior mismo de esos relatos, se abren múltiples líneas de fuga tendientes a valorar el pasado individual y familiar a la luz de las coordenadas del pasado colectivo. Más que el deseo de cumplir con la "tarea de salvación personal", de justificarse en una "suerte de apologética o teocidea"<sup>252</sup> de sí mismo, prevalece en Rodríguez Juliá, en toda la extensión del *Álbum*, una clara voluntad de insertarse como miembro de la familia puertorriqueña, como figura privilegiada y ejemplar por cierto, cuyo ejercicio rememorativo muy lejos está de agotarse en el rescate de aquellos episodios de su vida personal que pueden leerse como génesis del adulto que ha llegado a ser. De manera intermitente, esos recuerdos que apuntan al retrazado de su imagen y de su historia en el tiempo, de los que nos ocuparemos a continuación, se evaden de esa órbita. Comprometen el retrazado simultáneo de la imagen de un sujeto y de una historia plural hasta alcanzar un punto a partir del cual el yo comienza a retirarse de la escena y acaba por suspender el relato de su vida privada, desdibujándola en los flujos de una vida compartida. Movimiento de

---

<sup>251</sup> Rosa, Nicolás (1990). *El arte del olvido. Sobre la autobiografía*. Buenos Aires: Puntosur. 54.

fuga definitivo que, retomando el impulso que orienta *Puertorriqueños* desde su inicio hasta la crónica central, analizaremos en el último apartado.<sup>253</sup>

Temporalmente delimitado entre 1947 y 1957, el decir autobiográfico de Rodríguez Juliá se desliza del recuerdo de la biblioteca de su abuelo en Aguas Buenas, desatado por la imagen de la casa familiar -“parece que se trata de algún viejo caserón de Guánica fotografiado desde el mar de la bahía” (112)- al del arribo al mundo nuevo de San Juan, testimoniado por la última foto -“Aquí estamos esperando un arroz con pollo dominguero para *inaugurar la casa* [...] sonrió más convencido que nadie de la extrañeza ante todo.” (162). El tiempo transcurrido entre ambas fotografías, entre los años vividos en un pueblo del interior y la mudanza a la capital, es el tiempo que el cronista restituye sin atenerse al desarrollo lineal de los acontecimientos familiares o personales. Esparcidos en varias crónicas, discontinuos y desordenados, sus relatos de infancia, de familia y sus fotografías, pueden ser leídos (como el resto de los relatos y las fotografías del *Álbum* lo posibilitan en una dimensión colectiva) a partir de las constantes que los nuclean, favoreciendo el reconocimiento de las claves que resultaron decisivas en el forjado de su identidad.

“Aquí me crié, primer cumpleaños, inventario de fobias y aficiones” (XV) es la crónica medular en el “decir autobiográfico” de nuestro autor en virtud de que en ella asienta su fabulación de sus orígenes. Urdida primordialmente en torno al

---

<sup>252</sup> Ambas expresiones pertenecen a Gusdorf. Véase Gusdorf, Georges (1991). “Condiciones y límites de la autobiografía” en *Suplementos Anthropos* 29, “La autobiografía y sus problemas”.

<sup>253</sup> Aludimos al hecho de que Rodríguez Juliá no extiende el relato de su vida privada más allá de 1957, mientras que la vida isleña recuperada en *Puertorriqueños* alcanza hasta

linaje, a su prefiguración como escritor y a la vida en familia en el pueblo del interior, esa fabulación se inicia con una imagen idílica del pasado, con una visión del mundo de la infancia retrospectivamente convertido en paraíso perdido: "Me crié embelesado por montes y cañaverales, palmas reales y carretones de zafra tirados por bueyes bajo la luz más perfecta." (112). El paisaje estetizado de Aguas Buenas, su ritmo detenido en el tiempo, y su luz -sobre la que vuelve insistentemente la memoria- anticipan la añoranza con que el cronista valorará positivamente algunas de las experiencias vividas en la "eterna textura de la vida pueblerina" (117) y la vida pueblerina misma como símbolo de un modo de convivencia asido a la vecindad, incontaminado del vértigo de los espacios ciudadanos, cuya "monotonía" (118) sólo era sacudida por las fiestas patronales.

El caserón de Aguas Buenas confirma el lazo genealógico privilegiado por nuestro autor. Las preguntas que nos formuláramos ante el desbalanceo notable con que introducía las figuras de sus abuelos en la crónica sobre el 98, no tardan en ser respondidas: el viejo caserón pequeño burgués es el lugar que testimonia su pertenencia social, afianzando su entronque con aquellos antepasados que conocieron tiempos de esplendor. Desde la distancia temporal y geográfica impuesta por el presente de la escritura, Rodríguez Juliá transforma la casona en sitio evocador del linaje materno y en relicario donde anidan sus primeros descubrimientos y la significación tutelar que ejercieron algunos de sus habitantes.

Los bajos de la casa, un "laberinto de habitaciones abandonadas" (112), son rememorados, en principio, como "recinto" de sus "primeras intuiciones

---

mediados de los ochenta. Es el lapso comprendido entre sus once y treinta y nueve años, el que el autor decide narrar incluyéndose en la historia colectiva.

eróticas.” (112). Seguidamente, recuperando la mirada de aquellos tiempos, describe su deterioro, confiriéndoles el carácter de signos reveladores del desclasamiento sufrido a partir del cambio de dominación por esos antepasados de la pequeña burguesía rural: “las paredes olorosas a polvo húmedo”, “las camas de acero arrumbadas entre sacos de café y azadas, piquetas y rastrillos para esparcir las pepitas aún frescas del cafetal” (112), son los restos de un bienestar irrecuperable, de una época cifrada por el cultivo del café en lares territoriales donde se había amasado la fortuna familiar.

“Aquellos colchones aún húmedos, conducían a otras voces y habitaciones sagradas” (112), recuerda el cronista cuando se apresura a restituir los bajos como zonas de pasaje hacia lugares asociados con otros descubrimientos:

“Abriendo puertas rechinantes y oyendo el crujir de los tabiques entré a la biblioteca olvidada: los libros de mi abuelo -quizás los manuscritos de Ramón Juliá Marín- pertenecían a una polvorienta región de telarañas que alcanzaban el plafón altísimo. Los gruesos volúmenes sobrevivieron San Felipe, pero entonces quedaron mudos para siempre. Nadie de atrevía a botarlos ni quemarlos. Todavía torcidos por la humedad, eran alimento de polillas y ratones, criaderos de cucarachas. Así conocí mi primera biblioteca, una ruina de libros sobrevivientes de la mítica tormenta.” (112).

El encuentro con el universo de los libros lejos está de traer reminiscencias de una experiencia decisiva, crucial en el desarrollo del futuro escritor. Carente de toda connotación sacralizada, el descubrimiento de la biblioteca del abuelo se asocia con el hallazgo de un lugar fantasmagórico, donde los libros han perdido su

valor nutriente del saber, la imaginación y el intelecto para transformarse en alimento de insectos y de roedores. La corrosión y la muerte introducidas por este primer recuerdo -único por otra parte vinculado con el libro- anticipa el vacío sobre el que Rodríguez Juliá pretende diseñar su imagen de escritor.<sup>254</sup> A la ausencia de una escena de lectura, casi ineludible en toda autobiografía<sup>255</sup>, que podría leerse como momento providencial, prefigurador de la vocación literaria, se suman otras ausencias. No hay libros ejemplares en sus relatos de infancia, la lectura no constituye un hábito en la tradición familiar, ninguna de las figuras adultas que acompañaron su crianza son rememoradas como guías promotoras u orientadoras de su ingreso en el mundo del saber que proveen las escrituras. Su tío abuelo, cuyo "ojo" de novelista "implacable y certero" (33), valoraba en "¡Llegaron los americanos!" está ausente, y su abuelo es evocado a través de una imagen más cercana a la muerte que lo acechaba y a su obstinación en soñar con el tiempo anterior al brutal desclasamiento ("su vago trabajito en el municipio apenas era consuelo", 115) que a la "imaginación y sensibilidad" con que seguía "recordando versos de Muñoz Rivera" (115), aun en los últimos años de su vida.<sup>256</sup>

---

<sup>254</sup> "Si se considera que la autobiografía es, ante todo, un retorno a los orígenes, se comprende que el primer recuerdo desempeñe un papel muy especial y que, como tal, esté dotado de un valor mítico [...] El individuo, y sobre todo el autobiógrafo es memoria. Es muy rápida la asimilación entre esta facultad particular y todo el ser, de manera que el primer recuerdo señala el verdadero nacimiento del individuo." Vercier, Bruno (1975). "Le Mythe du premier souvenir": Pierre Loti, Michel Leiris". *Revue d'Historie Littéraire de la France*, 6. Citado por Molloy, Sylvia (1996). Cit. 257.

<sup>255</sup> Véase Molloy, Sylvia (1996). Cit.

<sup>256</sup> La ausencia de referentes y modelos no se corresponde con una negación de la tradición literaria en la que Rodríguez Juliá sin lugar a dudas se inserta. Que sus relatos de infancia carezcan de la mención de lecturas ejemplares, no significa que a lo largo del álbum no reconozcamos el tributo que rinde, a través de la cita y formas diversas de intertextualidad a figuras tales como Luis Palés Matos, René Marqués, José Luis González o su tío abuelo Ramón Juliá Marín.

Es su abuela Rupa la que compensa ese vacío tutelar. Entrañablemente unida al recuerdo de momentos felices en sus andanzas por el pueblo -"[m]e llevó por todos los senderos de Aguas Buenas, bajo aquella luz de un mediodía que jamás he recuperado" (113)- y al entretenimiento gozoso de la tarea cotidiana en el caserón -"me convertía en su ayudante, para esparcir los granos aún húmedos sobre el glacis de la acera o los cuartos solitarios" (113)-, su abuela oficia como figura propulsora y nutriente de su imaginación:

"Me contaba los prodigios ocurridos en las tormentas de San Ciriaco y San Felipe, insistí en que me relatara, una y otra vez, el cuento de un tío abuelo suyo que *aborreció de la vida* invocaba la azufrosa presencia del diablo. Su imaginación y su memoria me proveyeron el primer ejemplar del *gringo varado en el trópico*." Según ella, un *americano* vino a fundar un hotel en las cuevas de Aguas Buenas. Allí quedó vagando entre estalacticas y estalagmitas, hasta morir y dejar en permanente extravío su voz alucinada..." (113).

No es a través de la lectura sino mediante el uso locuaz de la palabra oral que la imagen de Rupa cobra una significación modeladora para el niño. La evocación de sus cuentos -y de los giros de su voz a través de la bastardilla- actualiza el embeleso en que lo envolvían aquellas fabulaciones tramadas en torno a fenómenos y a personajes extraordinarios de un tiempo anterior a su nacimiento ("el único tiempo que entonces me obsesionaba", 118). Portadora del don del relato, maestra en el oficio de contar, la abuela eclipsa a todas las figuras

rescatadas.<sup>257</sup> A ella le debe el presentimiento embrionario de su vocación literaria: "me dio la primerísima intuición del arte narrativo" (113).

De los "tonos" señalados por Starobinsky en las *Confesiones* de Rousseau, sin lugar a dudas predomina en el "decir autobiográfico" de Rodríguez Juliá aquel en que el "acento cualitativo favorece visiblemente el pasado en detrimento del presente": el elegíaco.<sup>258</sup> No tanto porque ese pasado sea el lugar de refugio de los seres queridos que ya no están, de aventuras y vivencias compartidas, de momentos dichosos vividos en familia, en resumen, de una felicidad perdida para siempre. De la visión idealizada de la infancia con que se inicia la crónica sólo perdura en su transcurso y en todos los relatos de la niñez del *Álbum*, el recuerdo del caserón de Aguas Buenas:

"Aquel largo pasillo abierto a toda la luz, a las montañas y el jardín de mi abuela, el aljibe y la otra entrada a *los bajos*, permanece armonioso en la memoria, que ésta también tiene sus rincones preferidos, esos espacios vividos que ahora también se convierten en utopía, irrealizables proyectos de una nostalgia más precaria que la fantasía, porque la añoranza es el objeto amado vencido por la Historia." (121-122).

Ese espacio es el objeto irrecuperable hacia el que se dirige, en palabras de Starovinski, "el enternecido lamento"<sup>259</sup> de la elegía en esta crónica. Un espacio que si Rodríguez Juliá transforma en reliquia para sellar la fabulación de su linaje,

---

<sup>257</sup> Como estrategia de composición de su imagen de escritor, es destacable que en esta crónica fundacional no aparecen las figuras de su padre y su madre.

<sup>258</sup> El otro es el picaresco. Starobinski, Jean (1974). Cit. 76.

<sup>259</sup> Starovinski, Jean (1974). Cit., 75.

también rescata como sitio evocador de una crianza que fomentó su inclinación solipsista y de *voyeur*, y de reuniones familiares ligadas al rito y a la celebración del encuentro.

Pocos pasajes recurren tan obsesivamente, a excepción del recuerdo de la luz, como aquellos donde el niño otea el mundo desde la casa de sus abuelos. Entrenado en el hábito solitario de oír y de mirar ("Me crié escuchando *conversaciones de adultos y fijándome en todo*", 116), registra la rutina del pueblo -"Los domingos me sentaba en el balcón a contemplar la procesión, los heridos de gallera traídos al hospital detrás de casa." (119)-, espía subrepticamente animado por el despertar de la sexualidad -"me subía al tope de la nevera para desde allí *ligar*, a través del alto tabique de crucetas, la gloriosa desnudez [...] de la sirvienta que chapoteaba en la nevera" (119) y observa, subyugado, a través de la ventana de su cuarto, todas las noches mientras dura la celebración, el "extravío" (119) montado por las fiestas patronales: "Entonces me levantaba para mirar por la persiana la caída de alguna *varilla* [...] espiaba a través de las persianas que daban a la estrella, aquel solitario sentado a sus anchas en el más alto asiento de la rueda." (119).

Objetos tan amados y vencidos por la historia como el caserón de los abuelos en la crónica fundacional, son la inocencia y la felicidad de la niñez que nuestro autor busca exhumar de sus fotografías en "Los nenes" (XI) y "Cursilería nuestra de cada día" (XV). *Voyeur* que acostumbró nuestra mirada a dejarnos conducir por la suya para transitar por múltiples caminos, hundirnos en los pensamientos de los sujetos fotografiados y aprehender, a través de sus poses y de sus rostros los significados más disímiles y menos advertidos, a la hora de

reparar en su propia imagen proyecta una mirada que aspira a capturar, tenazmente, "la manifestación irrepetible de una lejanía."<sup>260</sup> El "aura" de una época "perfectamente feliz, donde el juego no cesa y sólo cabe la responsabilidad de no *comer jobs*, eso sí, sin dejar de aprender el mundo conociendo la luz de caminos y guayabales." (84).

La aspiración, sin embargo, no se logra plenamente. La lectura de las fotografías encaminada en esa dirección se retrae frente a los pasajes donde el cronista se abisma en la convicción del "tiempo irremediablemente acabado" (XI, 85) o se desdobla para imbuir a su yo infantil de pena y desolación. La añoranza que pugna por restituir la infancia como un mundo encantado es vencida por la melancolía del adulto transido por el paso del tiempo, quien acaba reduplicando al niño que fue en un "él" embargado por la tristeza del que hoy lo lee".<sup>261</sup>

La "perfecta armonía de la inocencia" (XV, 92), la "luz que colmaba los campos de Aguas Buenas y sabía a dos y media de la tarde" (XI, 83) y el "aura del momento" (XV, 94), que la mirada nostálgica reconoce como signos del "cosmos benigno" (XI, 85) de la infancia en las imágenes de los dos, cuatro y cinco años, desaparecen cuando el cronista se desvía para leer en ellas, la "utopía frustrada" (XV, 93) o se desdobla, instaurando "a su propio yo como otro, como él, como *objeto*".<sup>262</sup> Entonces, la caseta deja de ser un "espacio mágico" (XV, 92): "En esa

---

<sup>260</sup> Benjamin, Walter (1973). "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus. 38.

<sup>261</sup> Sotomayor, Áurea (1992). Cit., 153.

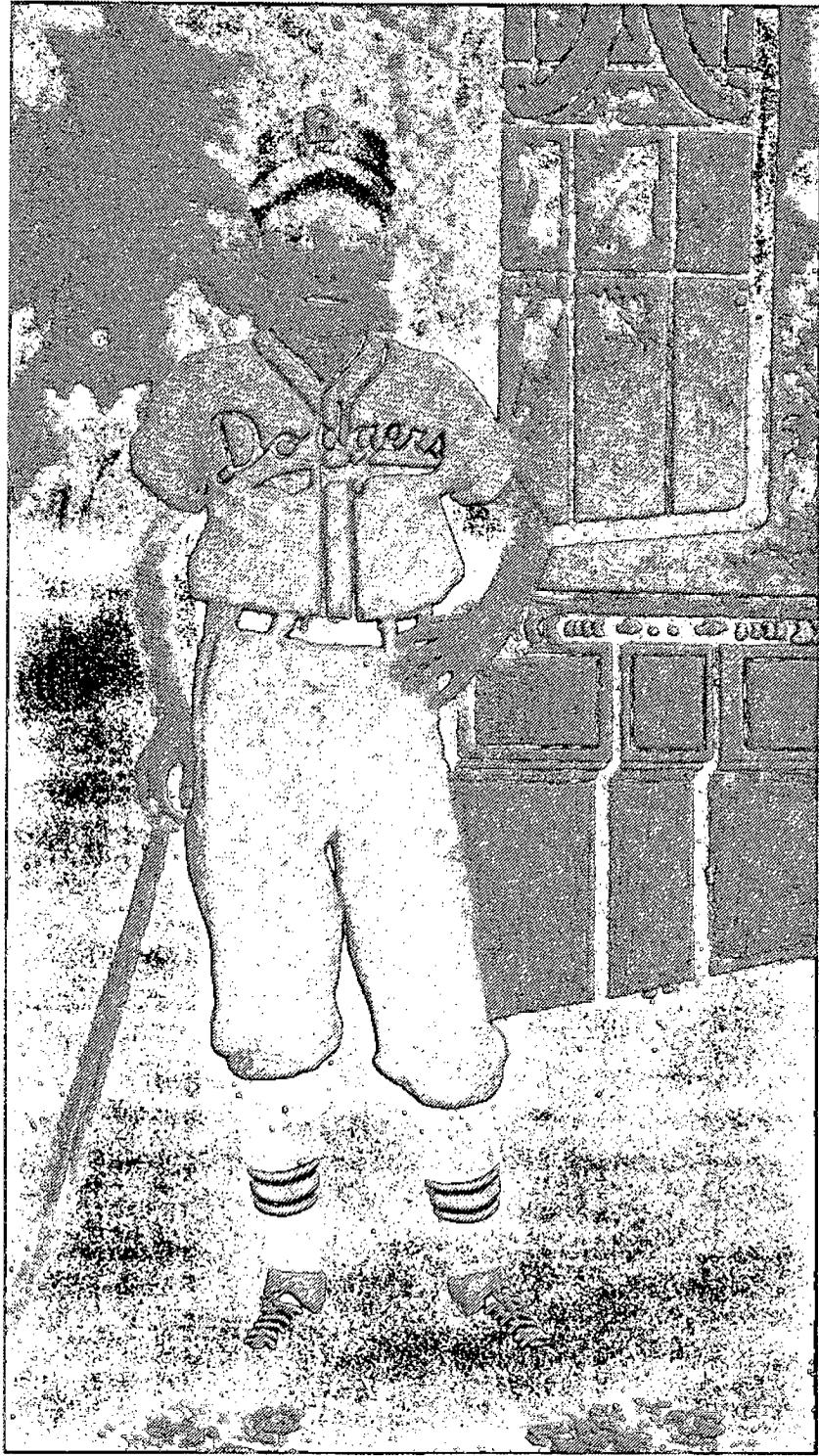
<sup>262</sup> Rosa, Nicolás (1990). Cit. 52. A propósito del procedimiento de hablar/escribir de uno mismo en tercera persona, Philippe Lejeune apunta la diversidad de efectos que aquél puede desencadenar: la distancia de la mirada de la historia, de la mirada de Dios (marcadas por implicar orgullo o humildad, respectivamente), la distancia irónica, la

foto el niño permanece al frente de una escenografía perversamente dispuesta para propiciar el recuerdo" (XV, 93), entonces, sólo "la luz redime [la] tristeza" del "autor [...] vestido de pelotero" (XI, 83), entonces, la pose y la mirada de los cinco años -"entre la timidez y la curiosidad, entre el desamparo y la confianza" (XV, 94)- dejan de ser indecisas para convertir la imagen en un "mapa de tristeza" (XV, 95): "el niño parece aún más desamparado [...] En este retrato todo resulta significativo; es como si todos los detalles estuviesen plagados de soledad." (XV, 95).

Poco queda de la mirada nostálgica cuando el cronista se enfrenta a la fotografía de los nueve años, última de la serie expuesta en "Los nenes". La posadura en la imagen ya no se detiene en el rostro o en el cuerpo, descubriendo huellas de tristeza, de desamparo o de soledad. Aquí es el traje de pelotero elegido por el niño para posar y "vivir por un momento" (96), recuerda, "la utopía de mis ilusiones beisboleras" (96), el signo del que se toma Rodríguez Juliá para actualizar la distinción de su familia en el mundo social de Aguas Buenas. "Aquel uniforme era emblema de mi condición de blanquito" (96), sentencia, afirmándose en la distancia que lo separaba de los niños de "la calle de abajo" (95), sin dejar resquicio a reminiscencias gozosas de juegos o travesuras compartidas. Potenciales burladores de su condición, de haberlo visto vestido de pelotero ("Ese uniforme [...] que mi padre trajo de uno de sus viajes a Washington", 95)<sup>263</sup>, "Sapo y Chegüi, El Cuco y Piomón" (95-96) son evocados únicamente como compañeros

---

distancia púdica, de contingencia y de desdoblamiento. Lejeune, Philippe (1991). "El pacto autobiográfico" en *Suplementos Anthropos*. Cit.



de juego burlados por el niño. Sus chanzas "clasistas" (95) logra evadir, escapándose furtivamente hacia la caseta para cumplir con la "alegoría de la ilusión": "Miré para todos lados antes de cruzar la plaza, no fueran los cuates a formarme chacota" (96).

Tal vez el recuerdo que cierra "Aquí me crié, primer cumpleaños, inventario de fobias y aficiones", sea el último reducto donde reconozcamos el empeño de nuestro autor por "rescatar apasionadamente para el presente el aroma mismo de lo ya vivido".<sup>264</sup> En efecto, el relato de la fiesta en el caserón de Aguas Buenas, repone el tiempo de la infancia como un tiempo asociado con hábitos propiciatorios del encuentro familiar. A diferencia de otros relatos, en general fugaces, circunscriptos al círculo parental más cercano y vinculados a la rutina de la vida diaria, aquí la casa se abre para transformarse, por única vez en todo el *Album*, en sitio de "jolgorio" (126), en ámbito convocante de "la parentela de San Juan (124).

Dos escenas constituyen los núcleos del recuerdo. Por un lado, la que actualiza el ritual de la preparación de la comida; por otro, la que repone los movimientos, las voces y rasgos particularizadores de los tíos que participaron de la reunión. Dotándolas de un dinamismo poco frecuente, por el uso alternado de la narración y la descripción, Rodríguez Juliá evoca en esas escenas la casa de su infancia en días de fiesta, muy especialmente, rescatando el entusiasmo, la atracción y el sobrecogimiento que le provocaban la ceremonia de captura,

---

<sup>263</sup> Por estos años el padre de nuestro autor era funcionario de la Farmr's Home, agencia federal encargada de dar préstamos para viviendas a pequeños agricultores, razón por la cual viajaba con frecuencia a los Estados Unidos.

desangrado, sazonomiento y cocción del lechón, y el contacto con los parientes venidos de un mundo para él desconocido y distante, "el semillero urbano" (126) de San Juan.

Imágenes de acentuado impacto visual y auditivo traducen "[a]quel ritual de muerte" (124) que anunciaba la proximidad de "una fiesta en que se iba a tirar la casa por la ventana." (124). "Abuela, Primitivo y yo bajábamos al patio, donde perseguíamos [...] aquel lechón a punta de vara" (124) es el preámbulo de la primera escena del recuerdo donde nuestro autor amalgama la exaltación de las destrezas de Rupa para desangrar al animal ("Aquel tajo enorme [...] hablaba mejor de mi abuela que del género humano", 124), la descripción minuciosa del "arte" (125) del jíbaro que lo lleva al fuego y vigila su cocción, y el estado de encantamiento en que se sumergía al observar tales prácticas como verdaderos espectáculos. Así rememora "la fascinación perversa" (124) y el cautiverio que ejercían el acto de ver "reventar el borbotón por el gaznate", "saltar el tripero", aquel vaciamiento de "*mondíng*a desde el güergüero hasta los pernils - derramando la preciada *enjundía*, toda la *gandinga* y los gordos *bondejos*", y de oír "los chillidos" del animal "cada vez más desvaídos", "la sangre [que] sonaba a chorros por momentos" (124) o goteaba "toda la tarde y entrada la noche" (125) y "los cambios casi imperceptibles del crujiente cuerito." (125).

Repositoria de tradiciones campesinas y de términos que reenvían al saber culinario, la escena refluye sobre los excesos del menú tropical que los viajeros de fin de siglo habían descrito con exasperación y repugnancia. Aquí, la insistencia

---

<sup>264</sup> Tal es la aspiración que le asigna a la nostalgia en "Acercamientos", primera crónica del *Álbum*.

en puntualizar los ingredientes y el proceso de maceramiento del adobo -"pimienta y sal" (124), "sancochado" de "sangre, arroz, grasa de enjundia y pique", "manteca de achiote" (125)- sirve al cronista para fijar el habla popular puertorriqueña, actualizar los sabores de su infancia grabados, como afirma, en "la memoria de mi apetito" (113), y exhibir su propio saber adquirido.

La llegada de los parientes al caserón, del mismo modo que la escena de la preparación de la comida, adquiere un carácter espectacular en el recuerdo. Nuevamente el sentido auditivo y el de la vista serán dominantes, esta vez para registrar los volúmenes de las voces, las risas, los gritos, los giros del habla o describir los movimientos de entrada y salida del caserón, y los cuerpos, los rostros y la ropa de quienes la operación selectiva de la memoria jerarquiza de la numerosísima parentela. Es que, en verdad, lo que anuncia y sugiere el cronista como un grupo multitudinario o, por lo menos, generoso en cantidad al comenzar el relato ("se oían los portazos de la *caravana* de automóviles que llegaba de San Juan", "las mujeres de la comitiva", "sonaron más puertas de Buicks y Pontiacs", 125), se circunscribe en su curso a la distinción de tres figuras. La tía Adela, el tío Manolín y Olga, su esposa, cobran relieve por ser representativos de sectores sociales y modelos de hombre y de mujer, amasados al compás de las aspiraciones, los hábitos y las posibilidades de progreso favorecidos por la movilidad citadina.

Las "pretensiones de *hight society*" de Adela, esposa del hermano de Manolín, un prestigioso abogado de San Juan en ascendente carrera, son reconocidas por el oído atento: en los hitos arquitectónicos que nombra, indicadores de los lugares donde se concentraba la actividad social de la élite

sanjuanera en los años cincuenta ("*allá están hechos unos tigres sociales [...] no salen del Casino y la Casa de España, cuando no es el Caparras Country Club es el Caribe Hilton*", 126) o a través de los rumores de otras mujeres, que destacan el refinamiento de los trajes "de Giusti y de Velasco" (126), que vestía con exclusividad.

La contracara de esta "blanquita de *modales* impecables y ojos verdes" (126), que responde al ideal femenino de belleza propuesto en el comentario a la foto de la pareja en "Ritos de la pureza femenina" (IX)<sup>265</sup>, es la esposa de su tío Manolín. "¡Olga!... Con un cuerpo escultural a lo Rita Hayworth y una cara Lupe Marín arreglada con colorete y *lipstick* a lo Jane Russell", "con aquel *tubo strapless*", "con su cabellera a lo María Victoria" (126), encarna el "hembrismo" de aquel otro modelo de mujer descrito en "Tríos y Parejas, esa mujer solitaria" (VIII).<sup>266</sup> Cubana, "exuberante y *lengüisuelta*" (127), de hablar "sabrosón" (127) - "Echa pa'acá, ¡mira!, ¡mira qué chulería me conseguí en Miami Abetico!" (127)-, Olga ingresa en el recuerdo del cronista desde la fascinación que ejercía sobre sus ojos infantiles: "Era para mis nueve años un embeleso inasequible, emblema viviente de la *hembrona tropical* en todo su esplendor" (127).<sup>267</sup>

---

<sup>265</sup> Véase página 428 del presente capítulo.

<sup>266</sup> Véase páginas 426 y 427 del presente capítulo.

<sup>267</sup> Y a su monumental figura se rinde contemplativo: "Cuando ella se *añangotaba* a *picar los cueritos*, la comba de su trasero era ese otro lado de la vida aún desconocido... Me dejé caer sobre las raíces del árbol de jobos a contemplar aquel portenío." (127).

La silueta del tío Manolín, el agrónomo que había hecho una pequeña fortuna "poniéndoles *pisos de terrazos* a las *casas de urbanización*" (126) en el Nuevo San Juan<sup>268</sup>, emerge, como la de Olga, sobredimensionada en el recuerdo:

"Yo acudía casi sobrecogido ante la presencia de aquella enormidad de hombre, vestido con zapatos Florsheim a dos colores, guayaberon de hilo y pantalones de *casimir* vano en el *fondillo* [...] Yo seguía a Manolín por toda la casa, observándolo a la distancia, como quien otea la grácil pesadez de una ballena." (125-126).

Sin embargo, no es la magnitud física el rasgo más perdurable en la memoria del cronista. La atracción le gana al sobrecogimiento cuando repasa los atributos que identifican a su tío como un auténtico "fastrén" (125). El volumen de su voz, "los abrazos sonoros" (125), el protagonismo ganado por ser "*el alma de la fiesta*" (125), sus actitudes exhibicionistas, sus gesticulaciones desmedidas, su modo de vestir y su mujer, lo seducen hasta la admiración: "era [...] para mi cortedad infantil una posibilidad casi inalcanzable de lo masculino" (125). El modelo de varón que sueña con encarnar en su porvenir: "gustosamente me entusiasmaba la idea de algún día *tener un gallo* y pertenecer a ese mundo de cacheteros *two tone* y mujeres con *permanentes*" (127).

Último recuerdo de la crónica dedicada al rescate de la vida en Aguas Buenas, la fiesta sirve para enlazar la historia familiar con la historia nacional. No

---

<sup>268</sup> A partir de la década del cuarenta comenzaron a proliferar las urbanizaciones en las áreas periféricas de la capital. Este tipo de expansión suburbana, constituida por

ya como en "¡Llegaron los americanos!", a través del modo en que procesaron sus ancestros las consecuencias de la invasión. Esta vez, la jerarquización de algunos miembros de su familia atiende a la representatividad que cobran como modelos sociales -femenino, masculino, de clase- engendrados en el flujo acelerado de los años cincuenta.

#### 4.5.2.5. Mudanzas

Aunque "Nos mudamos" (XXII) sea la crónica donde el yo se desdibuja definitivamente en un nosotros para tensar la vida isleña desde 1957 hasta los años ochenta, "Voy a cambiar el carro" (XVI) está saturada de líneas fuga anticipatorias de dicha operación. Un rápido recorrido por ella nos advierte el desbalanceo entre los recuerdos personales, que comienzan a acusar la fragilidad de la memoria ante ciertas fotografías ("Pero mi memoria no alcanza ese automóvil", 129; "No recuerdo nada de ese día pero ahí estoy", 129)<sup>269</sup> y la abrumadora alusión a las transformaciones de las estructuras sociales y económicas desencadenadas por el proceso de industrialización durante los años

---

viviendas unifamiliares producidas en masa, tiene un crecimiento notable en los años cincuenta, época a la que corresponde este recuerdo.

<sup>269</sup> También reconocemos este desbalanceo en "Jiras y Canciones, Tropicalismo y Placer" (XVIII): "Creo que ahí estamos en Tres Palmas" (143); "El jovencito de guayabera se me ha borrado para siempre de la memoria" (143).

cincuenta. Transformaciones que serán recobradas, en gran medida, en función del "alcance" con que se proyectan sobre el presente de la escritura.<sup>270</sup>

Puesto en marcha desde la década anterior por el Partido Popular Democrático, ese proceso que escindió la población isleña entre "un treinta por ciento de desempleo, y más de un setenta por ciento de familias en el ancestral mantengo"<sup>271</sup> (XIX, 147), es mostrado aquí, fundamentalmente, a través de las modificaciones del espacio, de las formas tradicionales de convivencia y de los cambios en las nociones de distancia y de proporción favorecidos por la creciente presencia del automóvil y los "*clippers* de la Pan American" (129).

Sin desaferrarse de experiencias personales propiciatorias de nuevos descubrimientos -"Unido inexorablemente a mi nostalgia está el automóvil: Hacia 1950 me trajeron a ver el mar de *la ocho*" (129)-, es la experiencia de una sociedad sometida a violentas mudanzas la que recoge Rodríguez Juliá en esta crónica, sobre todo, la de esa clase que tuvo acceso, más que otras, al consumo,

---

<sup>270</sup> Tanto Gerard Genette como Georges May, apunta Darío Villanueva, se han referido al "alcance" como aquella dimensión que media entre el tiempo de la vida y el momento de la escritura, esto es, entre la extensión narrada y la extensión vivida. Desde esta perspectiva, las crónicas que estamos analizando manifiestan el claro propósito de evocar el pasado para el presente, enfatizando lo que de ese pasado se conserva o sigue vigente en el hoy desde el que se lo recuerda. Villanueva, Darío (1991). "Para una pragmática de la autobiografía" en *El polen de ideas. Teoría, crítica, historia y literatura comparada*. Barcelona: PPU.

<sup>271</sup> El sistema de ayudas federales está constituido por el Seguro Social, las pensiones de veteranos, el retiro a empleados de agencias federales, los subsidios para la educación y los cheques de alimentos. Estos últimos se multiplicaron desde los inicios de la crisis del modelo económico desarrollista y en la actualidad alcanzan a más de la mitad de la población isleña. Este sistema que regula los derechos, la situación económica y los privilegios sociales, ha venido incidiendo, como es de suponer, en los resultados electorales y plesbicitarios.

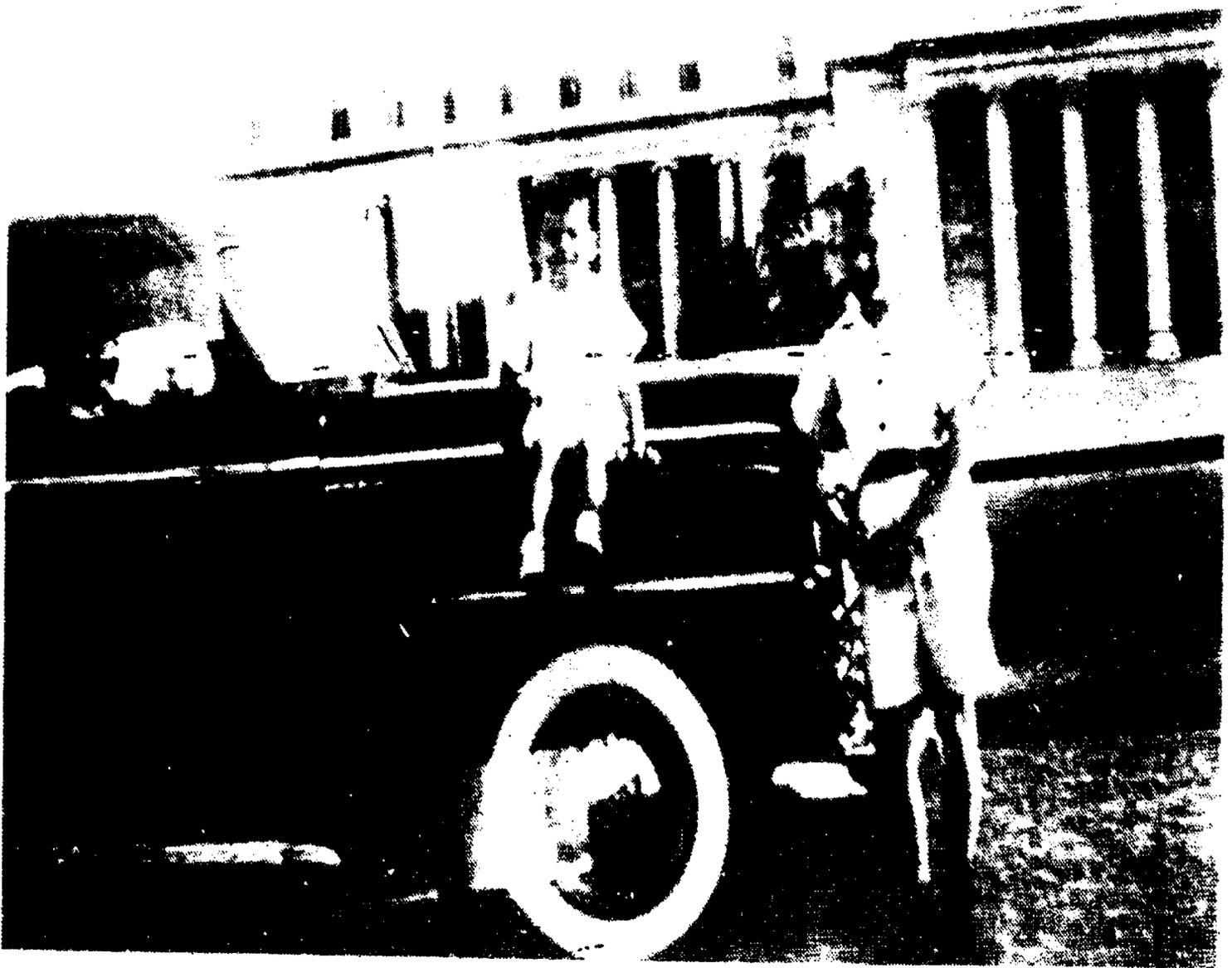
al crédito para viviendas, a la educación, a la salud, al mejoramiento de la vida material<sup>272</sup>.

“... la pequeña burguesía, por medio del automóvil, dominaba el espacio público [...]. A medida que las carreteras se van ataponando, las diferencias sociales se vuelven borrosas en ese espacio público de congregación. La *avenida* desplazó a la *plaza* como sitio a donde todo el mundo va; el régimen del saludo y el reconocimiento -sin olvidar que en algunas plazas la estratificación del paseo por clases sociales era muy estricta- es substituido por esa cabina cápsula de Detroit-Osaka que nos separa irremediabilmente.” (XVI, 128).

Cara visible del acelerado proceso de modernización, el automóvil es el emblema del que se vale el cronista para reflexionar sobre la alteración de la fisonomía citadina y de las formas tradicionales que regían la vida en familia y en comunidad. El desplazamiento de la plaza por la avenida no sólo da cuenta, en sentido literal, de la infraestructura que efectivamente debió establecerse para permitir la circulación de un parque automotor creciente. Habilita el enlace del pasado con el presente de la escritura para delatar, de manera figurada, la pérdida de lugares convocantes genuinos y su reemplazo por el artificio del encuentro

---

<sup>272</sup> El pasaje de la economía agrícola a la industrial a través de la inversión de capital estadounidense, modificó sustancialmente la base social del país. La apertura de fábricas, de supermercados, de grandes tiendas, el establecimiento de industrias de avanzada tecnología (refinerías de petróleo, molinos de harina), creó nuevos puestos de trabajo. Sin embargo, no logró absorber y por lo tanto insertar en el mercado laboral, el volumen de la población rural que se vio obligada a emigrar a las ciudades. Pensemos que en la década del cincuenta, más del cincuenta por ciento de la población isleña es urbana, razón por la cual el área metropolitana se extiende desmesuradamente, proliferando los arrabales y las urbanizaciones.



fugaz frente al semáforo: “El mamo de barriada Z-93 coincide en la luz con la señora Velasco, el profesor de literatura *jubilado* [...] coincide en la luz de Barbosa y Gándara con ese salsero de Toyota Corolla 1.8... ” (128).

Tan vertiginosa como la movilidad proporcionada por ese “veloz trono de chatarra” (XVI, 128), que permite “coincidir sin estar juntos” (XVI, 128) y reducir las distancias, como sucede durante el “tapón” de *La guaracha*<sup>273</sup>, es la partida de miles de puertorriqueños hacia la metrópoli, que “Voy a cambiar el carro” no recobra, como en otras crónicas, revelando la añoranza del que parte o la soledad del que se queda. En contraposición con el pasado, cuando “la gente estaba obligada a permanecer en el mismo barrio o pueblo toda su vida”, (129), el presente parece haber hallado en el flujo circulatorio de los vuelos de la Pan American la mitigación de la diáspora de la familia isleña: “Hoy visitamos la parentela de New Jersey cada vez que [...] recibimos noticias de algún acontecimiento familiar” (129). Atravesando “ese túnel que es el avión” (XVI, 129) -imagen tan graficante de la restricción de las distancias como la “guagua aérea” de Sánchez<sup>274</sup>, la “isla ardiente” (XVIII, 140) se vuelve tan cercana para los que se fueron como la “parentela” (XVI, 129) de “los *niuyores* y los *coneticots* (XVIII, 139) para quienes se han resignado a la separación definitiva.

La “ilusión igualitaria” (128), la aparente “horizontalidad” (128) en el acceso a las oportunidades, los desplazamientos entre la isla y el continente, y el tránsito por las avenidas y las carreteras, signos tangibles de una época marcada por el

---

<sup>273</sup> Como *La guaracha*, el *Álbum* recupera el horario en que el atascamiento vehicular alcanza su punto extremo: “¿Cómo llegamos a esta utopía nuestra de cada día que logra su mejor definición a las cinco menos cuarto en Cupey y la Panadería Faccio?” (128-129).

<sup>274</sup> Véase Capítulo III, nota 200.

crecimiento económico, distan de atemperar en el puertorriqueño el escape hacia paisajes donde se conserva aún cierto "aire de confianza" (XVI, 130) y de comunidad. En "el fondo del *agite* callejero y *el salto a los niuyores* reside una nostalgia herida y casi derrotada" (XVI, 129), afirma Rodríguez Juliá asumiendo el nosotros para rescatar los viajes a La Marginal (esa "crisálida del vecindario perdido", XVI, 129), que han sustituido en el presente "aquellos safaris familiares con calderos de arroz con pollo o gandules" (XVIII, 138), de los que "sólo queda el recuerdo desvaído, esa nostalgia que envuelve al preciado objeto en las brumosas regiones donde surge la imaginación" (XVIII, 138).

La contundente efectividad de las reformas sociales también dista de erradicar del cuerpo social en su conjunto, la violencia que se intensificaba en virtud de una "confrontación de clases" y de ideologías tan sólo "aplazada" (XX, 146) o reprimida por el populismo de Muñoz Marín. El reverso de la "Pax Muñocista" (XVI, 129), donde se fortalecían la asociación permanente con los Estados Unidos, la remilitarización de la isla, la expulsión masiva a la metrópoli, la esterilización, también en masa, de las mujeres puertorriqueñas, los abismos entre los sectores postergados y los que gozaron de los beneficios del desarrollismo, aparece resumida en la lectura de la foto que tiene como telón de fondo el Capitolio. La mirada no repara en la monumentalidad del edificio público. Desde el presente, el cronista se hunde en su interior trayendo el eco de las voces de una época atravesada por luchas ideológicas que fraccionaron sin retorno la escena política isleña, determinando el destino de Puerto Rico.<sup>275</sup> La paz de ese "edificio-

---

<sup>275</sup> Nos referimos a la constitución del Estado Libre Asociado que, no obstante tener la severa oposición del Partido Independentista, fue promulgada por Muñoz Marín en 1952,

mausoleo" donde "sonaban los sellos de goma y la voces de unanimidad en la obra del glorioso Partido Popular (XVI, 129)<sup>276</sup>, "sólo violada" por las voces disidentes de "aquel partido que sabe a plomo y huele a pólvora." (129), alude a las insurrecciones y atentados del Partido Nacionalista y a la lucha armada entre sus fuerzas revolucionarias y las del poder oficial que sembraron de muerte la década.<sup>277</sup>

Es en ese tiempo contradictoriamente fraguado por la violencia y la movilidad social, cuando la familia de Rodríguez Juliá se desplaza del interior a la capital. Experiencia de una mudanza radical en la vida de nuestro autor que pauta el ritmo vertiginoso de la última crónica del *Álbum* en dos cadencias claramente diferenciadas: la que concierta el zigzag terminal entre el yo y el nosotros, espigando las impresiones desatadas por el arribo a la ciudad y los cambios espaciales más significativos del área metropolitana, y la que asume el sujeto plural como forma definitiva para conducir el tramo final de *Puertorriqueños*, revistando el clima político e institucional convulsionado de los años 70 y 80.

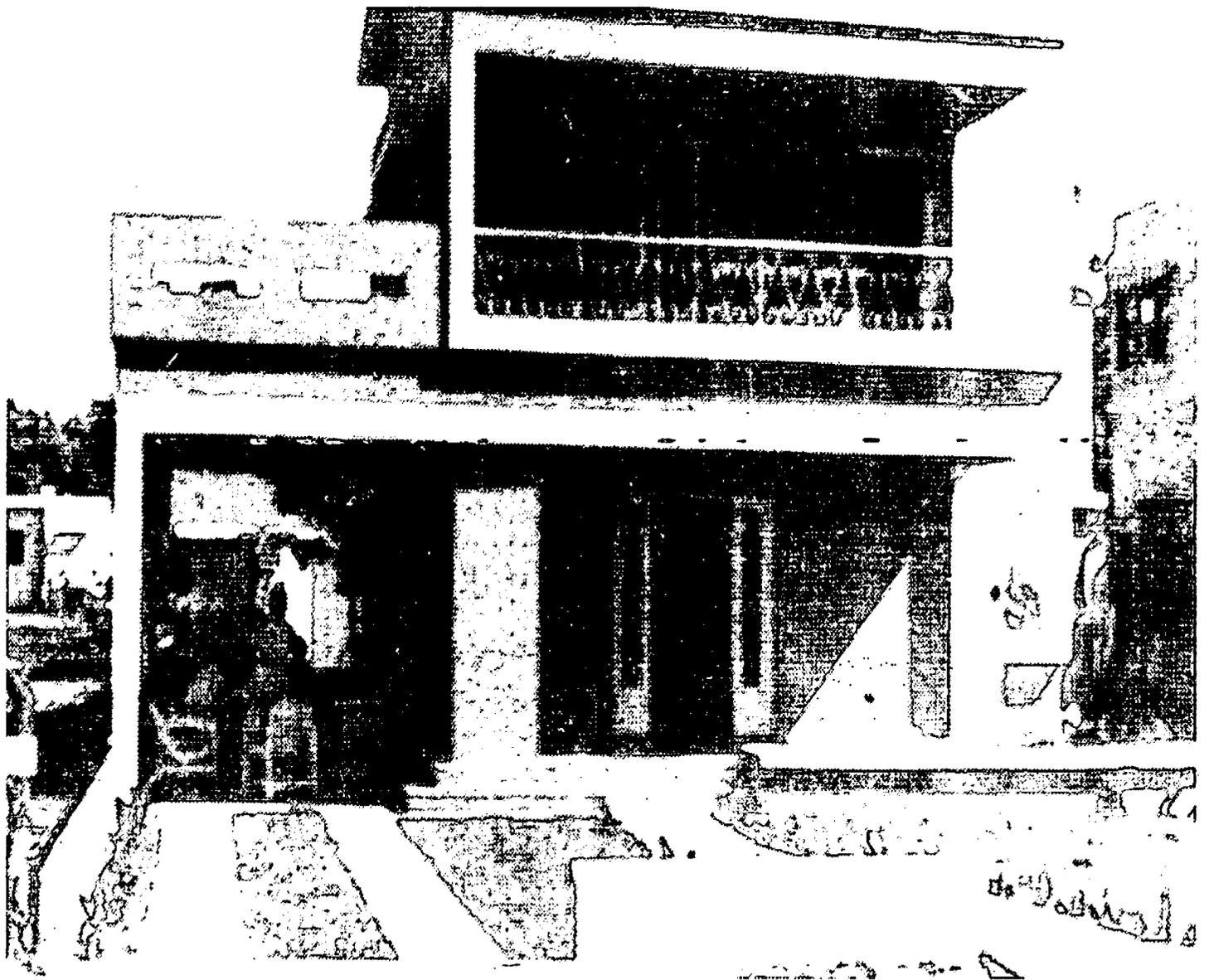
El abandono del lugar de la infancia acarrea algo más que descubrimientos para el recién llegado. El establecimiento en la casa de urbanización de Río

---

robusteciendo la soberanía de Estados Unidos sobre la isla y cercenando toda posibilidad de autonomía. Vale recordar que los actos de inauguración del Estado Libre Asociado se llevaron a cabo, precisamente, frente al capitolio.

<sup>276</sup> Imagen que recoge tanto la adhesión mayoritaria al proyecto como la retórica del discurso populista.

<sup>277</sup> El 30 de octubre de 1950 se produce la insurrección nacionalista con el ataque a *La Fortaleza*, residencia del gobernador Muñoz Marín, primer eslabón de una serie de acontecimientos que convierte la década en la más sangrienta de la historia política isleña. A los enfrentamientos entre los nacionalistas y la policía o la Guardia Nacional movilizadas con el fin de reprimir los sucesivos atentados, se le suman las vejaciones y el encarcelamiento de los líderes del Partido Independentista, entre ellos, la de su máximo representante, Pedro Albizu Campos. Véase Silén, Juan Ángel (1980). Cit. Capítulos "Los derrotados" y "La nueva lucha por la independencia".



Piedras se asocia a un tiempo donde el asombro ante lo desconocido es doblegado por el sentimiento de pérdidas, las sustituciones y el extravío. La *marquesina* y el *lawn* se imponen sobre "las galerías y los balcones" de aquel lugar que "a partir de entonces se conocería, con mucha añoranza, como *la casa de Aguas Buenas*, (XXII, 162) y su luz apacible e imborrable se permuta por "aquellos focos que parecían gigantescas gaviotas al vuelo cuya principal novedad era el encendido automático" (XXII, 162-163). El sueño, que en el ayer sobrevinía con la mirada atenta a las imágenes creadas por las luces de las fiestas patronales, en la nueva casa llega con los ruidos de los automóviles ("bajo el mosquitero, me dormía contando las sombras que los botes dibujaban al subir por el plafón", XV, 119; "Bajo el mosquitero [...] ahora me dormía contando los celajes sonoros de los carros", XXII, 162), y el extravío, antes un riesgo sólo posible por la algarabía del "ambiente patronal" (XV. 118-119) que alteraba el paisaje cotidiano, en la ciudad es peligro anticipado ante "el crucigrama de nuevas calles y urbanizaciones sólo existentes en los mapas de los contratistas frenéticos de aquellos años cincuenta." (XXII, 163).

El frenesí es, tal vez, el atributo más apropiado para sintetizar el plan de obras públicas, de destrucción y construcción edilicia llevado a cabo durante el gobierno de Muñoz Marín. En verdad, deberíamos hablar de la ausencia de un plan pues no existió un proyecto premeditado para rediseñar y controlar el crecimiento desmesurado e irregular del área metropolitana.<sup>278</sup> Más le cupo a la improvisación, a la industria turística y al mundo de los bienes raíces digitados desde Washington, la responsabilidad de aglomerar estilos, enfrentar la riqueza

más ostentosa con la pobreza, desplazar caseríos de las costas para dotar de exotismo, confort y lujo al paisaje, propagar urbanizaciones y caseríos, eliminar barriadas para levantar portentosos edificios de oficinas, empresas y bancos, incrustar grandes tiendas, abrir carreteras cuyo curso se interrumpía sin llegar a ningún destino, y poner en convivencia estructuras militares, comerciales e institucionales notàblemente dispares.<sup>279</sup>

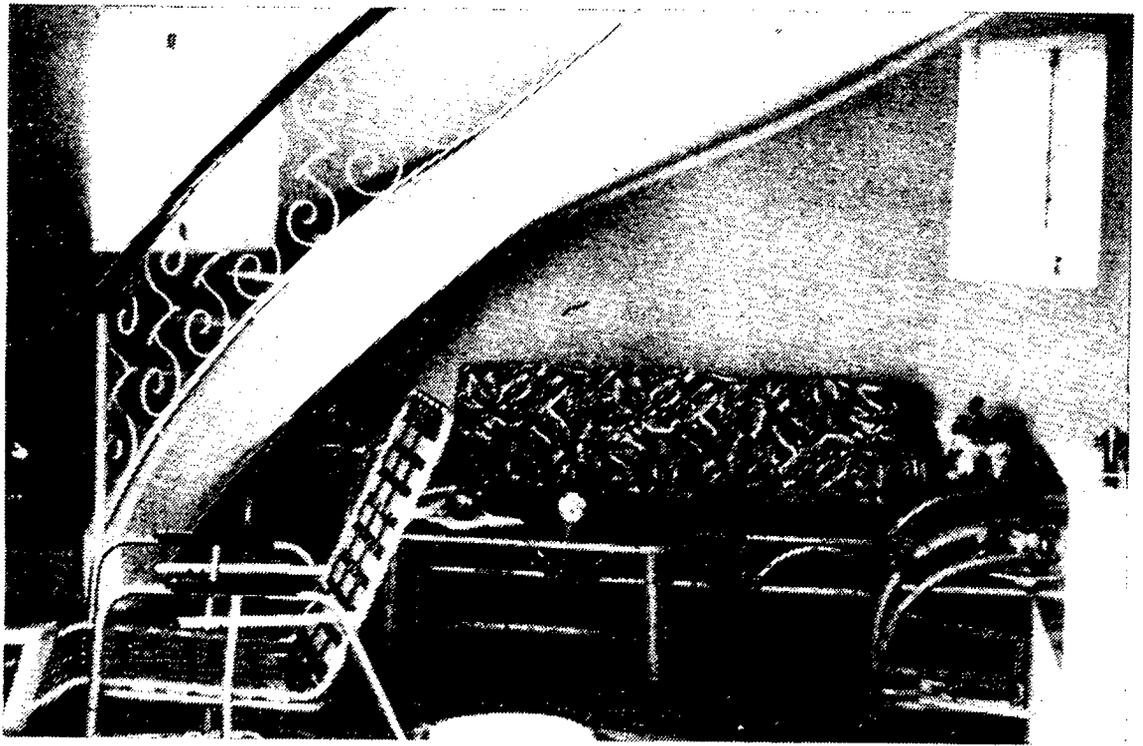
Evaluada en función del montaje de este nuevo escenario ciudadano, la exaltación rayana con el delirio que atribuye el cronista a los contratistas de los años cincuenta, es la que refracta sobre las imágenes espaciales que recoge, todas insinuantes de encabalgamientos, precipitación, movilidad y mixtura. En resumen: todas condensadoras del desdibujamiento identitario del paisaje urbano y también doméstico. Así, “el espectacular triunfo en la cantidad de automóviles” (XXII, 162), demandó el retrazo de las carreteras: “Las curvas [...] que nos dejó la ingeniería española pronto serían corregidas por la eficientísima recta *estadounidense*” (XVI, 131), los edificios comerciales, hoteles, y urbanizaciones se nombraron en inglés, presumiendo familiaridad con el imperio: “Golden Gate, Purple Tree, Sabana Gardens, Royal Palm, Flamingo Hills, Flamingo Gardens, Round Hills... “(XXII, 162)<sup>280</sup>; dos décadas más tarde contratistas cubanos restaurarían paseos y en sus nombres, la memoria de otra dominación a través del

---

<sup>278</sup> Véase Castro Arroyo, María de los Ángeles (1999). Cit.

<sup>279</sup> La diversidad de estilos del área metropolitana sanjuanera permite identificar, apunta Castro Arroyo, “épocas y sentires, posibilidades socioeconómicas [...] proyectos gubernamentales e iniciativas particulares”. (1999, Cit., 42). Allí coexisten, principalmente, el neoclásico (propio del Viejo San Juan), el Art Deco y el neogótico.

<sup>280</sup> La serie de nombres es extensísima. Transcribimos un tramo: “Río Piedras Heights, Summit Hills, Parkville, Magonia Gardens. Berwind Estates, College Park, Hyde Park, Caparra Terrace, Club Manor, Highland Park, Forest Hill, Forest View, Royal Garden,



“prestigio de un castellano imperial y de postín con nombres tales como Torre de la Reina y Parque de las Fuentes”. (XXII, 161). Las tiendas monumentales amenazaban “con transformarnos en suburbio de Orlando Florida: Llegaron los Tastee Freez y los Centros Comerciales [...] las visitas al Drive Inn...” (XXII, 160); la “arquitectura perturbadora” (XVIII, 143), que había levantado, a principio de los cuarenta, ese “espacio de *mágico placer*” (XVIII, 143), el Hotel Normandie, ahora promueve desde el ambiente tropical del Caribe Hilton, la imposición del ratán en la decoración de los espacios interiores. A la mezcla reconocible en la fachada de la casa, donde conviven las galerías, los balcones y las “barandas del pasado” con el “*lawn* tanpreciado en los suburbios del Norte” (XXII, 160) se suma la dislocación de la armonía del “mobiliario tradicional” (XXII, 161): “la mesita de Art Deco coincide con el ratán y ese *chaise lounge* de tiras plasticas.” (XXII, 161).

Señala Benjamin que la auténtica rememoración se alcanza cuando se funden la memoria individual y la memoria colectiva, esto es, cuando “hay experiencia en el sentido estricto del término” y “ciertos contenidos del pasado individual se combinan con materiales del pasado colectivo”.<sup>281</sup> Tal vez sea el hecho de haber experimentado junto a miles de puertorriqueños las mudanzas que fundaron el Puerto Rico moderno, la razón que nos explique porqué Rodríguez Juliá suspende el relato de su vida con el arribo a San Juan y decide, a partir de esa experiencia, continuar la historia diluyéndose en el nosotros. Quizás porque más allá de que algunos protagonizaron gozosos y otros asistieron como espectadores padecientes a ese transformación radical, sus consecuencias

---

Royal Town, Garden Court, Ireland Heights, Parkside, Fair View, Rolling Hills. Suchville, Town Park, Millaville, Levitt Town Lakes,...” (162).

abrazaron a la familia puertorriqueña toda. El pasaje “de la calle a la avenida, del ámbito del vecindario donde todos se reconocían a ese espacio abstracto y anónimo donde el único afán es el tránsito, el movimiento de un sitio a otro sin cuidado ni mirada” (XXII, 162), profundizó sus grietas y contradicciones en las décadas siguientes, sin favorecer el vislumbre de resquicios por donde escapar o moderar la balcanización.

La crisis del milagro económico muñocista, que se dejaba sentir en las postrimerías de los años sesenta a través del aumento del desempleo y de la pobreza, del delito, la drogadicción y la violencia crecientes, del robustecimiento de la dependencia con el programa federal de subsidios para alimentos, y la implacable sangría de la emigración, no es materia de registro ni de reflexión en el tramo final de la crónica. Sí lo son, en cambio, los vacíos de la memoria histórica y cultural robustecidos por la “movilidad y el desarraigo” (XXII, 167) y ambicionados por la ideología asimilista incólume en el poder.

En paralelo a la enumeración extensísima de los nombres con que se designaron los nuevos espacios creados en la época en que se enterraba la posibilidad de independencia para Puerto Rico,<sup>282</sup> Rodríguez Juliá traza la de los

---

<sup>281</sup> Benjamin, Walter (1989). Cit., 159.

<sup>282</sup> Algunos pasajes de los discursos de Muñoz Marín sobre el estatus isleño son contundentes al respecto. Transcribimos dos; uno de 1948 y otro de 1950, donde se verifica el abandono del reclamo de la independencia que había sido uno de las bases del programa del Partido Popular Democrático. “El problema del status político de Puerto Rico es un problema de volumen de producción. Si Puerto Rico fuera independiente o fuera Estado, con su actual desarrollo económico, se destruirían los medios de vida de nuestro pueblo...”. “Me di cuenta que con un programa de Independencia aislada jamás obtendríamos respaldo del pueblo ... me convencí de que era imposible, totalmente imposible, indubitavelmente imposible, que Puerto Rico obtuviera el derecho a escoger la independencia... “. Citados en Silén, Juan Ángel (1980). Cit., 350 y 381.

nombres de la generación nacida al ritmo del desmoronamiento de la utopía industrial muñocista.

“... *Yahaira* es nombre inventado, *Joara* es José + *Aracelis*, *Johanessa* se forma al conjugar *Johanna* y *Vanessa* [...] *Yamira* es de origen árabe. Seguramente visto o escuchado en los alrededores del *casbash* riopedrense, o quizás sacado del exotismo de una novela de Corín Tellado [...] Los rusos pusieron a orbitar el *Sputnik* y el entusiasmo fue tal que bautizó a su recién nacida *Sandra Sputnik*. El padre pasó por Francia al regresar de Alemania y allí conoció aquella *Hughette* que se prometió como nombre para su primera hija. El puertorriqueño viaja y cambia, la transformación va unida a esa picaresca andariega que lo lleva a llamarle *Dasha* por el *vecino judío buena gente* que conoció en el *project* del Bronx. *Wilhelmine* nos llegó de Alemania o de *alguna morena de Harlem* [...] La suma de las abuelas *Leonor* y *Aminta* dio *Leamir*. *Tatimer* mezcla el apodo de su mamá, *Taty*, con *Mercedes*, el segundo nombre de su tía. Para tener más problemas con la pronunciación de la r final preferimos *Venemir* a *Elsa*. [...] Llegaron a partir del 1960 y establecieron su presencia. A la nena le pusieron, pensando en *la cubana buena gente que trabaja conmigo en la sección de cosméticos Revlon de Sears*, nada más y nada menos que *Regla*. *Fharlin* es pura fantasía. *Yanice* tiene unas vagas raíces en el francés. De *Laís* nadie sabe nada, excepto los padres, que murieron en un accidente automovilístico cerca de Disneyworld. [...] *Valery* también salió en la televisión, *Sachamarkie* es de un libro de cuentos para niños. *Ashbell*: Es una mezcla de dos palabras en inglés, ceniza y campana [...] En esta sociedad al revés alguien tenía que convertir el nombre de *Miriam* en *Mairim* [...] Si quieren ponerse cultos *Erwin* es *Er=mar* y *win=amigo* en inglés antiguo, ¡qué sé yo!, algo así es... [...] *Lin Piao* José -¡pobrecito!, ¡qué escuela primaria!- evoca las *relevantes* disputas del marxismo puertorriqueño... “ (XXII, 165-167).

Proliferante hasta el punto de parecer inacabable, esa enumeración desmesuradamente extensa, pensamos, es el molde retórico donde Rodríguez Juliá condensa, de modo ejemplar, “toda la confusión” y “todo el extravío” (XXI, 165) de una comunidad abismada en el estallido y la disgregación. Dominada por la heterogeneidad lingüística, y por la yuxtaposición de unidades que reenvían a contextos, tiempos, lugares y experiencias diversas, la serie exhibe, para el cronista, los efectos erosivos de “la mudanza colectiva” (XXII, 165) sobre el pasado, la familia y la tradición. Esos nombres propios delatan el borramiento de “la precaria memoria histórica de la sociedad colonial” (XXII, 167). Sancionan una identidad desplazada por la precipitación de los cambios y el olvido: “los abuelos cada vez permanecerán menos como presencias vivas del pasado y la tradición. [...] Y los nietos, lo mismo que sus nombres, casi nada tendrán que ver con ellos; apenas serán datos de la descendencia carnal.” (XXII, 167).

La “ruptura” (XXII, 167) que advierte en la creación o elección de estos nombres indicadores del “agotamiento de la memoria” (XXII, 167) y de una identidad difusa, desafiada del “tótem familiar” (XXII, 167), no roza la identidad que se forja en los acentos, los ritmos, las modulaciones, las voces entremezcladas de la lengua puertorriqueña. Próximo a Sánchez por distanciarse de perspectivas totalizadoras, que afirman el bilingüismo o se afanan en rescatar la pureza del español, Rodríguez Juliá apresa a lo largo del *Álbum* la comunidad de lengua creada por las mudanzas. Sin desapegarse del registro culto -que por momentos no le teme a la incrustación del inglés- permite oír desde el estilo indirecto libre o identificar desde la bastardilla, la riqueza y el espesor de la

memoria contenido en el habla popular. Resonante en sus múltiples estratificaciones sociales o variaciones genéricas, étnicas y regionales, allí se congregan los arcaísmos, las voces africanas, el inglés, los jibarismos, el español, los tainismos y el spanglish. Todos filamentos vitales de una lengua fecunda, integradora, que ha convertido la heterogeneidad en la estrategia más eficaz para resistir y vencer las políticas del bilingüismo o el idioma único, tanto las que aspiraron a imponer el inglés como las que, desde la isla misma, persisten en proclamar el español como lengua oficial.<sup>283</sup>

Tomándose de las figuras portadoras de aquellos nombres que pretendían “olvidar” e “inaugurar” (XXII, 167) a la vez, Rodríguez Juliá labra una imagen contradictoria de los jóvenes en el convulsionado clima universitario de los años

---

<sup>283</sup> En 1991, el gobierno de Puerto Rico declara el español como lengua oficial al tiempo que el gobierno español le otorga al pueblo isleño el premio Príncipe de Asturias por haber logrado preservar su lengua en el contexto de la dominación norteamericana. La promulgación de la ley del idioma oficial abrió un fuerte debate en la isla, en virtud de que para muchos intelectuales de extracción independentista, tal gesto no se correspondía con una voluntad democratizadora o de alcances autonómicos en otros órdenes de la vida isleña. Para Arcadio Díaz Quiñones, además, la proclamación de un único idioma olvidaba “la mezcla y la hibridez” de la lengua hablada en Puerto Rico, las huellas profundas dejadas por las culturas africanas y los “muchos grados de bilingüismo. Díaz Quiñones (1993). Cit., 144. En 1993, Pedro Roselló, gobernador electo por el Partido Nuevo Progresista deroga la ley del 91, impulsando nuevamente ante el Congreso la voluntad por reconocer el bilingüismo como vehículo de expresión naturalizado. Estas marchas y contramarchas dan cuenta de la carencia de una política clara sobre el idioma y la cultura nacional puertorriqueña en el seno del anexionismo y la permanente reacomodación a las presiones, tanto metropolitanas como locales, que ha orientado sus movimientos y discurso: asimilista ante Washington y defensor de la puertorriqueñidad en la isla. Aarón Ramos sintetiza esta ambivalencia al apuntar que el anexionismo “fue moldeado históricamente por dos elementos políticos: su necesidad de acoplarse a los requerimientos del Estado metropolitano del cual aspira a ser parte, y su necesidad de lidiar con el desarrollo de fuerzas en la sociedad colonial que construían una nacionalidad cada vez más fuerte. Sus propuestas políticas durante el Siglo Veinte, (la americanización, el puente entre dos mundos, la estatidad jibara, etc.) fueron respuestas de la intelectualidad anexionista ante esa doble presión”. Ramos, Aarón Gamaliel. “Quemarse como mariposas. El problema del idioma en el pensamiento anexionista actual” en *Idioma, agrupaciones sociales y discurso político. Cuadernos del Idioma*. Nº 4, 1991, 5.

setenta: por un lado, los que sucumbieron a las políticas de vaciamiento de la memoria histórica y por otro, los que batallaron contra ellas, apegándose a la utopía de la revolución.

La Universidad de Puerto Rico "jamás creó una opinión pública ilustrada" (XXII, 168), afirma para comenzar. En esa "Casa de Estudios sin historia" (XXII, 170)<sup>284</sup> se formó una generación "Nueva Ola" desagregada de la "memoria tradicional" (XXII, 167): "Profesor: - A ver José, ¿qué es la patria? José: -La patria... esto... la patria ... es mi madre". (XXII, 170). Una generación escindida entre quienes cultivan el "narcisimo veinteañero", como Benny en *La guaracha*, asumiendo una rebeldía que cabalga en la abundancia" (XXII, 172) y los rockeros y cocolos, más interesados en obtener subsidios y cupones y en defender sus preferencias musicales que en debatir posiciones ideológicas: "la gran disputa de aquel momento generacional no fue entre John Dewey y Ortega y Gasset" sino entre quienes defendían la legitimidad y su adhesión a Chubby Checker o a "las pachangas de Johnny Pacheco". (XXII, 170).

Diferente es el perfil de los utópicos revolucionarios. No porque nuestro autor vaya tras ellos para rescatar, como Sánchez, una perspectiva esperanzada en los sectores independentistas que resistieron la enseñanza "desnacionalizadora"<sup>285</sup> y la política represiva de entonces. Es que la mirada de Rodríguez Juliá está teñida por la impotencia y la constatación de los

---

<sup>284</sup> Nos hemos referido a las políticas culturales en el espacio universitario durante la gestión de Jaime Benítez en nota 30 del Capítulo III. Véase Benítez, Jaime (1962). *Junto a la torre*. Jornadas de un Programa Universitario (1942-1962). San Juan: Editorial Universitaria.

<sup>285</sup> Díaz Quiñones, Arcadio (1993). Cit., 129.

encubrimientos que rodearon los sucesos del Cerro Maravilla, acaecidos en 1978, y llevados a juicio entre 1980 y 1983.<sup>286</sup>

El reconocimiento de quienes abrazaron "la revolución puertorriqueña" (XXII, 169) desde las filas de la F.U.P.I.<sup>287</sup> como la joven que sonríe en la última foto del *Álbum*, o Carlos Soto Arriví y Arnaldo Darío Rosado, los estudiantes que quisieron proclamar simbólicamente la independencia de Puerto Rico desde la alturas del cerro, el 25 de julio de 1978, se da de frente con ese otro joven militante de la misma agrupación, "ese líder universitario con nombre de cantante" (XXII, 171), que se transforma en agente encubierto de la policía para delatar a sus compañeros de lucha y colaborar en la emboscada que termina en fusilamiento.

Ni la utopía revolucionaria ni la tradición del pensamiento independentista obran en la construcción de la imagen de los jóvenes de la F.U.P.I. A diferencia de Luis Rafael Sánchez, que exaltaba la ofensiva, el ideario anticolonialista y el "sueño" de libertad encarnados en la juventud universitaria de los años setenta, Rodríguez Juliá no reconoce en ella acciones capaces de detener el proceso de

---

<sup>286</sup> El caso del Cerro Maravilla sacudió Puerto Rico en 1978: tres estudiantes independentistas se habían propuesto volar las torres de comunicación. Dos de ellos murieron en el enfrentamiento con la policía. El gobernador Romeró Barceló exaltó entonces el heroísmo de esos hombres que habían logrado desbaratar el operativo terrorista. En las elecciones de 1980, cuando el Partido Popular Democrático obtiene la mayoría en el Senado, logra reabrir la investigación. En 1983 se lleva a cabo el juicio oral, cuya transmisión televisiva directa paralizaba el país. Otra versión de lo sucedido aquel 25 de julio se ponía al descubierto: el estudiante sobreviviente, Alejandro González Malavé (a quien alude la crónica), era un militante independentista convertido en agente encubierto de la policía. Carlos Soto Arriví y Arnaldo Rosado no se habían enfrentado con las fuerzas policiales; habían sido ejecutados.

<sup>287</sup> El movimiento estudiantil disuelto desde la llegada al poder del Partido Popular Democrático, cobra un nuevo impulso a partir de la organización de la Federación de Universitarios Pro Independencia (F.U.P.I.) el 12 de octubre de 1956. Durante las décadas

erosión de la familia puertorriqueña.<sup>288</sup> El pasaje del Estado Libre Asociado a la anexión y el socavamiento definitivo de la cultura, ambicionados por el Partido Nuevo Progresista que asume el poder en 1976, parecen irrefrenables.

Sin embargo, a pesar de la perspectiva desesperanzada con que talla la imagen de aquellos jóvenes "cautivos en ese espacio de la revolución que nunca cesa" (XXII, 168)<sup>289</sup>, de la "fragilidad institucional" que, asevera, "asoma por todos lados", (XXII, 172), de la ineptitud encapsulada en una sociedad que "se muestra incapaz de entablar una diálogo inteligente con la complejidad [...] que ha creado durante los últimos treinta años" (XXII, 171), de los abismos insalvables que identifica entre los que viven en la "Avenida Campo Rico y Country Club, Villa Fontana y Residencial Las Orquídeas", en "Torrimar" o en "Villa Sin Miedo"<sup>290</sup>, Rodríguez Juliá no cierra el *Álbum* con una visión taxativamente apocalíptica.

Reconocemos en "el grito callado" (XXII, 171) que, sospecha, anima ciertos gestos de restauración -"recuperemos la familia y la comunidad; a pesar de todo,

---

del sesenta y del setenta esta Federación será uno de los puntales de una nueva lucha del independentismo puertorriqueño.

<sup>288</sup> Tampoco, debiéramos agregar, reconoce el poder de intervención que ejercieron los intelectuales de la década del setenta sobre los discursos culturales hegemónicos. Recordemos que se enfrentan al terrorismo de estado, a la persecución y a la represión ideológicas de estos años, movimientos de renovación en el campo de la historiografía que resultaron decisivos en la reformulación la memoria histórica y en la crítica al sistema colonial.

<sup>289</sup> En la crónica "El Cerro Maravilla", nuestro autor se pronuncia sobre el accionar de los estudiantes asesinados. Insiste en señalar su soledad, solipsismo e inmadurez: "La esperanza de estos jóvenes, es decir la consecución de la independencia para Puerto Rico, cada vez fue volviéndose más *privada*, más *solitaria*. Al percatarse de que las bases materiales de esta sociedad están encaminadas a la anexión, el idealismo juvenil, esa fe desprovista de paciencia, alcanza la desesperación. Ante la impotencia política, semejante soledad es *mala consejera*: entonces sólo vale el gesto descabellado, la acción truculenta que consuela un poco la queja adolescente." *Una noche con Iris Chacón* (1986). Cit., 76-77.

<sup>290</sup> Lugares que reenvían a la clase media baja, a la clase media y a la clase baja respectivamente.

muy a pesar de todo estamos a tiempo”, XXII, 170-171)- su llamado a la recomposición familiar. Si bien a lo largo del *Álbum* ha insistido en recordar y en mostrar el poder desagregante de la “semilla de la ruptura” (XI, 78) sobre la familia puertorriqueña, en esta crónica final enlaza ese germen ruptor con otro de signo opuesto, incluyéndolos en un enunciado cuya contradicción suscita ambivalencia. En efecto, “buscarle la vuelta” a “los dolores de parto de la modernidad puertorriqueña” para “ver si recuperamos la semilla de una convivencia irremediablemente perdida” (XXII, 171), manifiesta la tensión entre la posibilidad y la imposibilidad del rescate, entre la probable convergencia y la convicción de la divergencia. Expone un dilema que podríamos pensar desde “las indecisiones y decisiones en circunstancias precarias” que identifica Arcadio Díaz Quiñones en el uso y el ejercicio del verbo “bregar” en la vida puertorriqueña:

“La estrategia del *bregar* consiste en poner en relación lo que hasta ese momento parecía distante o antagónico. Es una posición desde la cual se actúa para dirimir sin violencia los conflictos muy polarizados. En este sentido connota abrirse paso en una cartografía incierta y hacerle frente a las decisiones con una visión de lo posible y lo deseable.” (22).<sup>291</sup>

Si lo deseable se verifica en la tenaz voluntad de la familia puertorriqueña por aferrarse, seguir alimentando o recrear espacios y prácticas preservadoras del sentido comunitario -la plaza, La Marginal, la tertulia, el ambiente de esquina, el

---

<sup>291</sup> Díaz Quiñones, Arcadio (2000). Cit.

vecindario, la barriada-, lo posible demanda acciones comprometidas con la brega como "arte de sobrevivir con cierta dignidad".<sup>292</sup> Y ese es el rumbo que orienta la interpelación que entrevemos en el cierre de *Puertorriqueños*. Un llamado que, sin formalizarse a manera de súplica o de mandato, resuena en las líneas finales, entretejiendo el anhelo y la frustración con profundas implicaciones éticas:

"En fin, nos resistimos a la modernidad a pesar de la mudanza, pretendemos rescatar la compasión, el vecindario, la familia y la comunidad a pesar de haberle hipotecado el alma a la Mastercard y los cupones; seguimos colocados, ya no tan inocentemente, entre el desorden y la nostalgia." (XXI, 172).

---

<sup>292</sup> Díaz Quiñones, Arcadio (2000). Cit., 51.

## Conclusiones

*¿Cómo detallan en su fracción a los que viven en fronteras?*

Juan Carlos Quintero Herencia

"... y vide tantas islas que yo no sabía determinarme a cuál iría primero y aquellos hombres [...] me decían por señas que eran tantas y tantas que no había número, y anobraron por su nombre más de ciento."

"Y vide muchos árboles y disformes de los nuestros, de ellos muchos que tenían las ramas de muchas maneras [...]; y tan disformes que es la mayor maravilla del mundo cuánta es la diversidad de una a otra [...]. Animalías muchas y grandes hay tantas y muy diversas de las nuestras... Grandes indicios son estos del Paraíso Terrenal [...] son acá tantas islas, y ellas mismas hazen d'esto testimonio [...]. Los pueblos, bien que sean espesos, cada uno tiene diferenciada lengua, y es en tanto que no se entienden los unos con los otros..."<sup>1</sup>

Es la escritura de la visión "maravillada" de Cristóbal Colón frente al escenario caribe. Condicionado por informar a la Corona sobre los avances de la empresa exploradora, sabemos, el almirante se ve impelido a acometer otra empresa, en muchos sentidos más difícil que aquélla: la de hacer legible lo

---

<sup>1</sup> La cita empalma zonas de las relaciones del tercer y cuarto viaje de Cristóbal Colón.

distinto, la de fijar en palabras ese universo desconocido y, sobre todo, cifrado en signos de una proliferación y un enmarañamiento insospechados.

Incapturables, desde el imperio de una diversidad y una sobreabundancia que la mirada no alcanza a abrazar como totalidad, las islas del Mar Caribe asoman en los textos colombinos como referentes de difícil nominación, por momentos intraducibles, como objetos que al desbordar el horizonte de lo sabido y aún de lo imaginado, someten al contemplador a permanentes tanteos por hallar recursos capaces de ponerlos bajo el control de la letra, de dominarlos. La geografía imaginaria del descubridor -hecha de saberes de la Antigüedad, de la Edad Media y de conocimientos renacentistas- le sirven tan sólo para moderar, en parte, la intensidad de su asombro y para vislumbrar, en la creencia del descubrimiento del lugar privilegiado -el Paraíso-, las razones que le impiden reducir a escala humana ese espectáculo ignoto, escurridizo y, por eso mismo, profundamente perturbador.

¿Por qué traemos aquí estos pasajes del texto colombino? Lo hacemos porque en esta instancia final, volver sobre la primera imagen del Caribe construida por aquella mirada externa nos resulta el desplazamiento propicio para espigar algunos tramos del itinerario que hemos recorrido, aquellos donde, en principio, revisamos los avatares que urdieron la formación histórica y cultural de esa franja desgalgada del continente a la que le cupo el rol de ser escenario de un encuentro "monumental", como dijera Carpentier. Y, más adelante, los de esa isla cuyo rostro, biografía y destino político se vieron fraguados, de modo más acuciante y duradero que en otros eslabones del archipiélago, al ritmo de encrucijadas históricas, apetencias, voluntades y miradas igualmente externas.

Si la diversidad grabada en aquella imagen fundacional nos permite recuperar el carácter heterogéneo y fragmentario que distingue el mundo caribe, cuya segmentación lingüística, geográfica, étnica y política, recordemos, lo transformaron durante mucho tiempo en un objeto en fuga, remiso a dejarse doblegar por criterios de análisis y de descripción unívocos y de pretensiones homogeneizadoras, reparar en la mirada que delineó aquella imagen nos incita a reflexionar en otras direcciones. ¿Cuál había sido el prisma dominante del pensamiento crítico latinoamericano para leer el Caribe hasta avanzada la primera mitad del siglo veinte?, ¿y cuál la imagen resultante de ese modo de mirar?, ¿cómo fue ponderada la pluralidad de ese mundo que ya no era, por cierto, la que había deslumbrado al almirante? Era y es la que una historia hecha de exterminio, de explotación, de acechos permanentes, de contiendas intermetropolitanas, de invasiones, de sometimiento sostenido y de intervenciones, a lo largo de más de cinco siglos se había encargado de redoblar hasta el exceso.

Situados ante el gesto de escritura colombino obsesionado por codificar lo diferente, se nos ocurre trazar un paralelo entre la mirada perpleja que en él se encarna desplegándose sobre el paisaje para hacerlo legible y la mirada largamente expandida por la crítica sobre la literatura y la cultura del Caribe. No porque una y otra hayan procesado o resuelto del mismo modo su vínculo con aquello que por desemejante se volvía disforme sino porque en ambas reconocemos el impulso por domesticar lo exótico, por amansar la energía de un mundo que percibieron indomable, extrasistémico y entrópico. La puesta en ejercicio de ese impulso en el terreno de la crítica y la historiografía literarias lo conocemos. En los límites demarcados por su afán de apresar la identidad del

subcontinente como un todo homogéneo y totalizador, no había espacio para el Caribe. Durante décadas, su desgarramiento territorial interno, la separación de la tierra firme, la mixtura o la heterofonía lingüística, los rasgos culturales impuestos por las distintas metrópolis, obraron en beneficio de la edificación de una imagen balcanizada e inconexa de las sociedades y las culturas caribeñas respecto de las sociedades y culturas de la masa continental que se extiende al sur del Río Bravo. Tendrían que producirse transformaciones profundas en el interior del modo de entender la cultura y la realidad de América Latina, estrechamente ligadas con la renovación de los marcos epistemológicos de las ciencias sociales, y un reordenamiento de las fronteras regionales en función de proyectos y políticas económicas y culturales tendientes a favorecer la inclusión de áreas relegadas, para que comenzara a sopesarse la heteróclita pluralidad hasta entonces atribuida al Caribe como una marca diferencial del subcontinente.

Es indiscutible que la convicción acerca de la heterogeneidad constitutiva de lo latinoamericano auspició el progresivo acercamiento de las islas a la masa continental, fortaleciendo un concepto de identidad inclusiva, cada vez menos claustral por abrirse y hacerse permeable al reconocimiento de lo dispar y lo contradictorio. Pero igualmente indiscutible resulta que aún hoy la imagen del Caribe sigue cargando con el peso de ciertas señas que persisten en identificarlo con lo exótico. Y no nos referimos tan sólo a la imagen estereotipada que impone el mercado turístico, haciéndolo visible como lugar paradisiaco, cuya naturaleza exuberante e indomada, sus arenas blancas y su mar azul y su sensualidad negra y mulata danzante al ritmo del son y del ron, lo convierten en objeto del deseo, en sitio estimulante y reasegurador del pleno goce de los sentidos. Nos referimos

---

también al carácter extraño, distante, a veces ajeno del que suele revestirse lo caribeño, en términos generales, cuando observamos la visibilidad imprecisa que adquiere o el lugar incierto que ocupa en el saber institucionalizado y en los circuitos académicos o cuando, al ingresar en su universo, constatamos lo poco que sabemos sobre su historia y sus manifestaciones estéticas y culturales. Extrañamiento, distancia o ajenidad que sin lugar a dudas se intensifican cuando nos aproximamos a ese eslabón que se nombra en dos lenguas como "Isla del Encanto" y "The Shining Star of the Caribbean". Dos maneras de nombrar que arrastran mucho más que el espesor de cuatro siglos de dominación española y de más de un siglo de sujeción a los Estados Unidos. Actualizan la coyuntura histórica que habrá de orientar en una dirección unívoca el destino de Puerto Rico hasta el presente y la escena que lo convierte no sólo en objeto disputado por ambiciones metropolitanas sino también, en objeto sometido a un nuevo proceso de descripción y de construcción desde la mirada imperial vencedora.

En el vórtice del 98, aquellos hombres que acompañaron la empresa de ocupación para registrar desde la "objetividad" fotográfica y cronística los rasgos de la nueva posesión, edificaron esa imagen de Puerto Rico y de la puertorriqueñidad que nos interesó recomponer desde sus trazos más pronunciados. Si a veces deslumbra al viajero el exuberante paisaje isleño, como el de las islas del Caribe a Colón, y entonces las imágenes animan la ilusión del paraíso, las crónicas y fotografías que analizamos ni siquiera orillan oblicuamente esa ilusión. Alimentan la representación de un lugar sumido en el desorden y el primitivismo. Tan huidizo como se ofreció el Nuevo Mundo a la mirada y a la

escritura de Colón, se mostraron algunos signos de la tierra y la humanidad recién descubiertas por los cronistas y fotógrafos norteamericanos. Si todos los signos no resultaron igualmente dóciles para dejarse codificar, recordemos, los que fueron apresados por la cámara o la palabra apuntalaron una imagen de la isla dominada por la mezcla, el infantilismo, el relajamiento y la docilidad.

Vistos como escena histórica donde se funda el nuevo orden colonial y esa representación iconográfica y verbal que rediseña el rostro de Puerto Rico, el 98 y sus secuelas han convertido la metáfora del "tránsito y del trauma" en la fórmula más visitada por el discurso intelectual y literario para esgrimir, pensar, describir o reformular las imágenes y los relatos de la nación y la identidad puertorriqueña a lo largo del siglo XX y en lo que va del XXI. Poderosísima, en virtud de su capacidad recolectora de metáforas que la antecedieron, es también profética pues en el desplazamiento y el sentido rupturista que delatan sus términos respectivamente, vaticina la declinación que su eficacia descriptiva habría de soportar frente a renovadas modos de leer los procesos culturales así como el nacimiento de algunas metáforas e imágenes que le siguieron. Oficia en calidad de tópico axial de la memoria cultural isleña y principio rector del canon literario, imposible de eludir a la hora de recorrer las grietas, los vacíos, los recintos opacos o luminosos que conforman esa memoria o de calibrar su formalización discursiva.

Postulada por Manrique Cabrera en 1956 para describir la generación de escritores y la literatura producida en los años inmediatamente anteriores y siguientes a la invasión, aquella metáfora concilia el extravío y la herida que ya Pedreira en los años treinta había esgrimido como las consecuencias más dramáticas del cambio de dominación. Familiarizado en *Insularismo* con otras

metáforas totalizadoras -la casa nacional, la gran familia- o patológicas -el "síncope" del 98, Puerto Rico es un niño enfermo de debilidad-, el quiebre de fin de siglo cobra en Pedreira el sentido de hendidura que desgarró la patria y el alma boricuas, lanzándolos "a la deriva" y a preguntarse agónicamente por su identidad. Pero también el 98 es la frontera que mira hacia el pasado y hacia el futuro, alimentando la aspiración genealógica y escatológica que atraviesa su discurso en pos de fundar un proyecto moderno de nación. Un proyecto que habría de tropezar con un problema de difícil resolución: la mezcla de razas y la presencia de ese elemento perturbador que atentaba contra la pureza anhelada y considerada como necesaria para emprender enérgicamente la construcción de la patria, el negro. Conocemos el resultado: la negación de la herencia africana allanó el camino para el diseño de una identidad monológica y blanqueada, y de un relato sobre la nación que regresó nostálgicamente al mundo armónico de la hacienda para legitimar la incidencia de la clase señorial en la construcción del ser boricua y enarbolar al jíbaro como símbolo representativo de la nacionalidad.

Los efectos del "tránsito" de una dominación a otra, las huellas dejadas por el "trauma" de la invasión en la conciencia colectiva después de medio siglo de educación colonizadora, y las encrucijadas, los estragos y los desarraigos impulsados por la violenta modernización, matizan de lamento y de pesimismo la voz de René Marqués. Orientan su reflexión hacia la terca búsqueda de las razones que hicieron posible la cristalización de una sociedad sujeta irremisiblemente al invasor. Apegado a la ideología y a la retórica paternalista de los hombres del treinta, Marqués vuelve sobre las patologías del pueblo isleño. No para restituirle o sanear su ser, su identidad dañada. Desde la angustia existencial

de raigambre sartreana y el psicoanálisis que abastecen su discurso, convierte el "cáncer" en metáfora de la enfermedad del coloniamismo que se ha arraigado en el cuerpo social, impidiéndole constituirse como nación encaminada hacia el logro de un destino político independiente, y la "docilidad", en el mal que habita la psiquis del puertorriqueño, alienándolo hasta el extremo de transformarlo en un sujeto "ñangotado", "aplatanado", "tolerante", servil, incapaz de ofrecer resistencia y, menos aún, de batallar contra la opresión colonial recrucificada por la política liberal muñocista.

Forjando nuevas imágenes y relatos identitarios y nacionales, el discurso intelectual y literario de las décadas siguientes a aquella en que se promulga el Estado Libre Asociado, arremete sobre ese "pulpo de intersecciones" en que se convierte Puerto Rico, metáfora potente donde Rubén Ríos Ávila en su último libro apresa el cuerpo extraño de un país cefalópodo, de miembros segmentados en incesante movimiento. Ya no resultan aptos para describir la turbulencia de esas décadas ni ese cuerpo raro e inquieto los diagnósticos terminales, las utopías de reconciliación absoluta, la perspectiva patriarcal, la nostalgia de la armonía familiar erosionada o el lamento por la patria perdida. Atenazadas por la fuerza centralizadora del Leviatán del estado y las violentas dislocaciones territoriales y simbólicas, estas décadas demandaron nuevos modos de inteligir los constructos culturales modeladores de la sociedad colonial estadolibrista y, consecuentemente, nuevos modos de narrar la nación y de concebir, procesar y labrar discursivamente la puertorriqueñidad.

Primera en responder a esas demandas: la narrativa de Luis Rafael Sánchez. Irreverente por desafiar el mandato de sus predecesores y maestros,

por desenmascarar los prejuicios raciales y sociales latentes en sus textos, por cuestionar sus representaciones elusivas de herencias condenadas a la ilegitimidad, por asestar sobre el purismo lingüístico y enarbolar una lengua nutrida de oralidad y voces hasta entonces acalladas, y por tantos gestos encaminados hacia la revocación de una memoria cultural excluyente, los textos sancheanos dismantelan los postulados del discurso nacionalista oficial y redefinen, hundiéndose en el universo de la música popular de raíz afrocaribeña, las nociones de ciudadanía, de nación y de identidad. Desentronizan la imagen de Puerto Rico y su gente ratificada durante décadas, sancionan el vigor de la "comunidad imaginada" puertorriqueña, y acaban por engarzar firmemente la isla en la constelación caribe para reclamar su pertenencia al patrimonio histórico y cultural latinoamericano. Proceso de redefinición y retrazado de confines cuyos principios reguladores -la movilidad y el entramado de matrices- lo tornan susceptible de análisis desde el paradigma de la "poética de la relación" formalizado por Édouard Glissant .

En efecto, el desplazamiento y la interacción de las múltiples variables de orden político, lingüístico, histórico, migratorio y étnico propuestos por el martiniqués como operatorias que rigen y permiten capturar la formación de "identidades relacionales" en el Caribe, a los que nos referimos en los inicios de la tesis, son los pulsos en los que abreva la narrativa sancheana para fundar su poética de la puertorriqueñidad. Ajustándose al ritmo de ese engranaje liberado de fijezas que, en consonancia con la dinámica de conformación cultural caribeña, lejos de destruir las raíces las conjuga en una renovada y creativa relación, esa poética trabaja en una doble direccionalidad sobre las fronteras que articulan la

condición puertorriqueña: descomprime unas, convirtiéndolas en zonas de pasajes altamente productivas y clausura otras, haciendo recaer en ellas la fuerza de cotos infranqueables.

Así, ante el rechazo por la mezcla y frente al vértigo del insularismo y la docilidad cancelatorios de todo escape recompositivo, los cuentos y las novelas de Sánchez revierten el protagonismo de los signos de la interrogación treintista y el tono transido de la especulación marquesina. El ¿Somos o no somos?, la angustia, el pesimismo y la exclusión que se prolongan más allá de la mitad del siglo XX, ceden ante la vivificante celebración de sentidos de pertenencia e identificaciones colectivas tramadas al margen del poder de los símbolos y los discursos institucionalizados por el Estado. Cede también la negación de anclajes capaces de alimentar lazos comunales desapegados de los rígidos confines impuestos por la geografía. Entonces, las fronteras se vuelven permeables: de los bordes al espacio urbano, del espacio urbano a la isla, de la isla al archipiélago y del archipiélago a la tierra firme; de los habitantes de los márgenes al país desclasado y de él a una América periférica; del habla orillera al español puertorriqueño, interferido por la lengua invasora y restituyente de voces negras y desde allí, al español americano modulado en sus variantes; de los sistemas de creencias nutridos por la sabia caribe a los magicismos que familiarizan las tierras al sur de Río Grande; de los ritmos negros a las expresiones afrocaribeñas que los actualizan y desde ellas a los ritmos urbanos de un continente hermanado por la música; de la memoria interferida de una comunidad a una memoria más inclusiva, fragmentada como aquélla y como aquélla también, recompuesta y sostenida por

las voces y los textos de quienes se lanzaron o aún emprenden la aventura de narrarla.

El ajuste a esta perspectiva relacional desentendida de pretensiones esencialistas, lo hemos comprobado, no resigna ni atempera la pujanza del impulso relocalizador de la cultura propia. En simultaneidad con el gesto descompresor de lindes que permite auscultar y recomponer el trayecto de una narrativa aspirante a la integración del nosotros puertorriqueño en el nosotros latinoamericano, fecunda otro gesto: el que estimula el cierre de aquellas fronteras instituidas por la voz de Sánchez en uno de los epígrafes inaugurales de nuestra tesis, para señalar la "distancia" y la "diferencia" entre ellos, los norteamericanos, de nosotros, los puertorriqueños. "Más que de una mera oposición gramatical - decía entonces- se trata de una inocultable demarcación de fronteras", cuyos amarres más hondos al tiempo de actualizar la memoria puesta en crisis desde 1898, balizan esa otra memoria que sus textos pugnan por validar.

Si de memoria hablamos, en la literatura isleña de nuestros tiempos no hay ejercicio de exploración que pueda igualarse al que fecunda en la narrativa de Edgardo Rodríguez Juliá. Timoneada por su pertinaz voluntad de explicar Puerto Rico, en ella nuestro autor se propone y concreta un viaje de indagación que se hunde en el pasado o itinera por el presente, obedeciendo al impulso de la nostalgia y la utopía para remedar una memoria hecha de fragmentos y de zonas abismadas en el vacío. Muy lejos estamos, sin embargo, de la añoranza por aquel tiempo arcádico y aquella memoria patriarcal hacia donde se había fugado la reflexión nacional buscando desentrañar la esencia del ser puertorriqueño; muy lejos estamos también de la representatividad y el poder del que se investía el

letrado frente al pueblo, del magisterio y el paternalismo que asumía su voz para recortarse como sujeto capaz de recomponer la unidad familiar y virar el rumbo de esa "nave al garete" en que Pedreira avizoraba el futuro incierto de la nación.

Y no es que en el viaje realizado por Juliá disminuya la vocación de autognosis colectiva, desaparezca la imagen de la familia y se modere el extravío o se dificulte el reconocimiento de la figura de un intelectual impelido por firmes aspiraciones explanatorias y de autorepresentación. Recorrer esos textos nos ha posibilitado tanto auscultar el repertorio de repuestas dadas por Rodríguez Juliá a la pregunta medular sobre los contenidos de la puertorriqueñidad como asistir al proceso de construcción de aquellas imágenes y de su figura como intelectual, más desconcertado aún que los hombres del treinta o del cincuenta frente a la fisonomía de un pueblo que el trasiego social había dotado de un exceso de rostros o ante el destino político de una "comunidad imaginada" que iba camino a cumplir el siglo de dominación colonial. Pero, sobre todo, pensamos, transitar esos textos cambiantes en sus formas, en sus tonos y en sus contenidos, repositorios de múltiples texturas lingüísticas, de épocas, sujetos, materiales, acontecimientos, tramas y sueños tan disímiles y a veces tan desencontrados, nos ha permitido constatar la dimensión de un proyecto narrativo que deviene en acto de recuperación de olvidos compartidos y grabación de experiencias susceptibles de constituirse en recuerdos futuros.

La metáfora de la "memoria rota" postulada por Arcadio Díaz Quiñones bien podría servirnos de brújula en esta reflexión integradora de la narrativa juliana. Por haber emblemático como ninguna otra las fisuras, las exclusiones y las zonas borrosas del territorio simbólico más dura y largamente colonizado en Puerto Rico,

a partir de las cuales se forjaron narrativas hegemónicas, triunfalistas, ilusoriamente armoniosas y totalizadoras, esa metáfora refluye e ilumina, en muchos sentidos, los recintos por donde se cuele el trabajo de exploración realizado por Juliá. Un trabajo de sondeo que tanto se vale de la exhumación como de la invención, suplementando los vacíos, colmando de voces los silencios y constelando de fotografías los blancos para entretejer una memoria alterna.

La nostalgia se hermana con la utopía en las novelas tempranas que se fugan al siglo XVIII, y entonces ese tiempo apenas rozado por la historia oficial, y desprovisto de sustancia heroica, se transforma en lugar de asentamiento de la fabulación de los orígenes. Las rebeliones de esclavos, el sueño de alcanzar el espacio perfecto de la libertad, cuya dilución en la memoria histórica más le debe al deliberado escamoteo de gestos emancipatorios que a sus fracasos o cercenamientos, cobran proporciones épicas. Dramatizan la violencia del sistema esclavista sobre el cuerpo y la memoria ancestral y la lucha desigual de ese "eslabón perdido de nuestra cultura", como ha denominado Rodríguez Juliá ese mundo negro y mulato que reivindica, más allá de condenarlo al extravío, a la renuncia o a la incompletud.

El desplazamiento del pasado al presente donde se afincan las crónicas carga con el vacío de un pasado proveedor de mitos fundacionales de la nación y con el remanente de un devenir histórico que no logra desembarazarse del estigma de la violencia. Tan silenciadas en la memoria rota como la violencia de la esclavitud, nos advierte Díaz Quiñones, fueron las que sobrevinieron con el 98 y la modernización irracional de la isla. Tiempos violentos que las crónicas recogen para desenmascarar la asepsia y la retórica del progreso con que el discurso

historiográfico los había oficializado, para invocar el reconocimiento de las prácticas donde se aloja firme y combatiente la puertorriqueñidad a contrapelo de las mudanzas y la heteróclita fisonomía de esa isla que el cronista define como “un extraño país frontera”. Terciada por la nostalgia de gestos o proyectos emancipatorios trancos y formas de convivencia amenazadas aunque no sepultas, la voz y la mirada de Rodríguez Juliá permanecen fieles al imperativo ético que rezuma el epígrafe elegido para compartir junto a Sánchez el espacio inaugural de nuestra tesis. Un mandato que si bien no concede a la literatura el poder de virar el destino político isleño -“Con lo que escribo no pretendo adelantar la independencia”-, le impone cumplir con el designio de explicar Puerto Rico, acción que se proyecta al futuro y enlaza, indisolublemente con la utopía de la libertad: “entender, entender, ¿por qué?, ¿cómo somos”, ¿por qué somos como somos?, ¿por qué estamos como estamos? [...] Así debe ser, hasta que hagamos más luminosa la esperanza”.

Entre las múltiples variables que intervienen a la hora de seleccionar un epígrafe o cuando sin estar tras su búsqueda lo descubrimos en una expresión que, de pronto, nos resulta iluminadora, hecha a la medida de nuestro pensamiento, sin lugar a dudas lo que domina es el propósito de fijar, de inscribir un sentido. Cuando de una serie de epígrafes se trata -como en nuestro caso, aspirantes a balizar la trayectoria de la tesis- es esperable que desoculte, en una instancia de cierre, un vínculo particularmente revelador entre los que marcan el punto de partida y de llegada. A los sentidos que hallamos y pretendimos imprimir

sobre esos epígrafes y a los que intentamos grabar al enlazarlos, queremos dedicar nuestras últimas reflexiones.

Si en las palabras de Luis Rafael Sánchez y Edgardo Rodríguez Juliá elegidas para comenzar, intuimos los rumbos directrices de sus proyectos de escritura, en el verso de Quintero Herencia recortado para el final, encontramos el giro de descompresión apropiado para repensar los modos en que los textos analizados leen, interpretan y narran la nación y la identidad isleña. La imagen cartográfica de la que se vale el escritor boricua para emplazar, desde la interrogación, la dificultad del trazado de un mapa capaz de representar comunidades desplazadas, en espacios de cruce, de fronteras, reverbera sobre los territorios físicos y simbólicos delineados por los textos de nuestros escritores para contener la "condición puertorriqueña". Son textos que problematizan la categoría de borde, de límite o de contacto que domina la teoría cultural de nuestros días así como su poder articulador de identidades híbridas, polifónicas, cambiantes, y desafían la capacidad diluyente cuando no cancelatoria de las narrativas de la nación que se les atribuye en el marco de la perspectiva transnacional y globalizadora donde se legitiman.

Desde el horizonte desterritorializador que, más allá de incipientes replanteos, sigue regulando las formaciones nacionales e identitarias en tiempos tardomodernos, nos atrevemos a dudar sobre la pertinencia de someter a examen la "condición puertorriqueña" desde el prisma que nos ofrecen los paradigmas rectores del debate intelectual contemporáneo. De frente al verso de Quintero Herencia y sopesando esa condición que los textos objetivan a través de una poética promotora de alianzas y diferenciaciones y una política claramente

direccionada, nos aventuramos a responder que las narrativas tratadas "detallan en su fracción a los que viven en fronteras", nutriéndose de la memoria compartida. Derriban unos confines y edifican otros, desplazan los referentes de identidad institucionalizados para convertir en himnos la guaracha, el bolero o "La borinqueña", tienden puentes imaginarios para legitimar la puertorriqueñidad del migrado, celebran solidaridades y comunidades de experiencias alimentadas al margen del poder o añoran modos de convivencia animando su rescate, impugnan e interpelan con humor, ironía o severidad las políticas del Estado protector, dependiente y anexionista.

Sin caer en redes que podrían simplificar la complejidad de la condición puertorriqueña a paradigmas de oposiciones inamovibles - colonizadores/colonizados, opresores/oprimidos, amo/esclavo, hegemonía/subalternidad, nuestros autores se deslizan por las ranuras. Entre la ciudadanía impuesta y la nacionalidad consagrada, entre la pertenencia jurídica a una nación y la pertenencia afectiva a otra nación carente de soberanía, entre el histórico apoyo electoral al anexionismo y la defensa del español puertorriqueño y la autonomía cultural, entre la bandera de una estrella y la multiestrellada, entre siete millones de sujetos diseminados casi equitativamente sobre la isla y la tierra firme, sus cuentos, crónicas y novelas, restituyen como recuerdos los olvidos institucionalizados y animan el campo de debate donde se transaccionan las relaciones de poder. Ratifican, como nos dice el viajero de *La importancia de llamarse Daniel Santos*, que una "nación es una narración". Un relato tan legible en las textualidades labradas por las prácticas performativas donde se celebra una voluntad de ser -el plebiscito diario del que nos hablaba Renan- como en los

textos que la proclaman poderosamente, dotándola de rostro y de voz a través de la escritura.

## BIBLIOGRAFÍA

### 1. Específica

#### 1.1. Fuentes primarias

**Luis Rafael Sánchez** (cuentos, novelas, dramas, ensayos, entrevistas)

- 1957 "El trapito". *El Mundo*, San Juan, 22 de junio: 23.
- "La espera". *El Mundo*, San Juan, 22 de diciembre: 25.
- 1958\* "Diario de una ciudad". *El Mundo*, San Juan, 4 de agosto: 14.
- 1959 "Destierro". *El Mundo*, San Juan, 4 de junio: 9.
- "Retorno". *El Mundo*, San Juan, 17 de enero: 23.
- 1960 "Espuelas". *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, año III, nº 6, enero-marzo: 29-31
- 1966\* *En cuerpo de camisa*. San Juan: Editorial Cultural.
- 1968 *La pasión según Antígona Pérez*. Hato Rey: Edic. Lugar.
- 1976\* *La guaracha del Macho Camacho*. Bs. As.: Ediciones de la Flor.
- 1979 "Las divinas palabras de René Marqués." *Sin nombre*, San Juan, año X, nº 3, octubre-diciembre: 11-14.
- *Fabulación e ideología en la cuentística de Emilio Belaval*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- 1981 "Apuntación mínima de lo soez". *Literature and Popular Culture in the Hispanic World*. Hispamérica & Montclair State College: 9-14.
- 1988\* *La importancia de llamarse Daniel Santos*. Hanover: Ediciones del Norte.
- 1994 *La guagua aérea*. San Juan: Editorial Cultural.
  - a- "La guagua aérea": 11-23
  - b- "La generación o sea": 51-55
- 1997 *No llores por nosotros Puerto Rico*. Hanover: Ediciones del Norte.
  - a- "La gente de color": 19-31
  - b- "Cinco problemas al escritor puertorriqueño": 147-166
  - c- "Abrazos, prejuicios y fronteras": 31-39.

**Edgardo Rodríguez Juliá** (crónicas, novelas, ensayos)

- 1981 *Las tribulaciones de Jonás*. Río Piedras: Huracán
- 1983 *El entierro de Cortijo*. Río Piedras: Huracán.
- 1984\* *La noche oscura del Niño Avilés*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- 1985 "El mito del espacio perfecto en el barroco caribeño". *Hispanística*, XX, 3: 113-119.
- "A mitad de camino" en Rodríguez, Asela (ed.) *Imágenes e identidades: el puertorriqueño en la literatura*. San Juan: Huracán. 127-141.
- "Tradición y utopía en el barroco caribeño". *Caribán*, año 1, nº 2: 2-13.
- 1986 *Una noche con Iris Chacón*. Río Piedras: Huracán.
- 1986 *Campeche o los diablejos de la melancolía*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- 1988 "Puerto Rico y el Caribe: Historia de una Marginalidad". *La Torre*, Vol. 4, nº 2: 513-529.
- 1988\* *Puertorriqueños. Álbum de la sagrada familia puertorriqueña a partir de 1898*. Madrid: Biblioteca de Autores de Puerto Rico/Playor.
- 1989 *El cruce de la Bahía de Guánica*. Río Piedras: Cultural.
- 1992 "Mapa de una pasión literaria". Mimeo.
- 1993 "La isla al revés" en *El Nuevo Día*, 7 de febrero: 4-9.
- 1994 *Cámara secreta*. Caracas: Monte Ávila.
- "Pitiyankis". Revista Domingo, *El Nuevo Día*, 9 de octubre.
- 1996 "1898". Revista Domingo, *El Nuevo Día*, 21 de julio.
- 1997 *Cartagena*. Río Piedras: Editorial Plaza Mayor, INC.

\* Los asteriscos indican los textos constitutivos del corpus.

## **1.2. Fuentes secundarias**

### **Sobre Luis Rafael Sánchez y Edgardo Rodríguez Juliá**

- AIRA, César (1997). "La noche oscura del Niño Avilés (autodevoraciones)". *Nómada*, nº 3: 30-32.
- ALZURU, Pedro (1984). "La guaracha del Macho Camacho de Luis Rafael Sánchez" en Paul Verdevoye (comp.) *Identidad y Literatura en los países hispanoamericanos*. Bs. As.: Ediciones Solar. 281-300.
- APARICIO, Frances (1993). "Entre la guaracha y el bolero: un ciclo de intertextos musicales en la nueva narrativa puertorriqueña". *Revista Iberoamericana*, nº 162-163: 73-93.
- ARCE DE VÁZQUEZ, Margot (1998). "Luis Rafael Sánchez: *La guaracha del Macho Camacho*". *Obras Completas*. Vol. I. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico. 569-587.
- BARRADAS, Efraín (1981). *Para leer en puertorriqueño. Acercamiento a la obra de Luis Rafael Sánchez*. Río Piedras: Editorial Cultural.
- (1992). "Jangueando con el o sea: Luis Rafael Sánchez y el español puertorriqueño". *La Torre*, año VI, nº 22: 185-197.
- (1997). "El retrato como autorretrato o Luis Rafael Sánchez lee a Emilio Belaval". *Iberoamericana: Lateinamerika, Spanien, Portugal*, vol. 21, nº 67-68: 120-132.
- BEAUCHAMP, José (1985). "La guaracha del Macho Camacho. Lectura política y visión de mundo" en Hernández Vargas, Nélica-Caraballo Abréu, Daisy (eds). *Luis Rafael Sánchez: Crítica y Bibliografía*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico. 155-207.
- BENÍTEZ ROJO, Antonio (1989). "Niño Avilés o la libido de la historia" en *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*. 277-304.
- BEN-UR, Lorraine (1985). "Hacia una novela del Caribe: Guillermo Cabrera Infante y Luis Rafael Sánchez" en Hernández Vargas, Nélica-Caraballo Abréu, Daisy (eds). *Luis Rafael Sánchez: Crítica y Bibliografía*. 207-223.

CABALLERO, María (1999). "Rodríguez Juliá: una ojeada sobre Puerto Rico, entre la burla y la compasión" en *Ficciones Isleñas. Estudios sobre la literatura de Puerto Rico*. 129-147.

-- "Puertorriqueños en la calle: *El entierro de Cortijo*, de Edgardo Rodríguez Juliá" en *Ficciones Isleñas*. 147-164.

CACHÁN, Manuel (1993). "En cuerpo de camisa de Luis Rafael Sánchez: la antiliteratura alegórica del otro puertorriqueño". *Revista Iberoamericana*, nº 162-163: 177-186.

CALAF de AGÜERA, Helen (1977). "La guaracha del Macho Camacho: intertextualidad y ruptura. *Caribe*, vol. II, nº 2: 11-23.

COLÓN ZAYAS, Eliseo (1988). *El teatro de Luis Rafael Sánchez*. Madrid: Playor.

DAROQUI, María Julia (1993). "Pesadillas de la historia en *La noche oscura del Niño Avilés*" en *Las pesadillas de la historia en la narrativa puertorriqueña*. 88-104.

DE MAESENEER, Rita (1999). "La importancia de llamarse Daniel Santos de Luis Rafael Sánchez y el juego de la oralidad". *Revista de Estudios Hispánicos*, año XXVI, nº 2: 3-13.

DÍAZ, Luis (1997). "Tránsitos y traumas en el discurso nacional puertorriqueño". *Revista de Estudios Hispánicos*, año XXII, nº 1: 185-205.

DÍAZ QUIÑONES, Arcadio (1981). "El oficio y la memoria: Luis Rafael Sánchez". *Sin Nombre*, año XII, nº 1: 27-38.

(2000). "Introducción" a *La guaracha del Macho Camacho*. Madrid: Cátedra.

DUCHESNER WINTER, Juan (1992). "Del prólogo al pórtico: criticar un texto llamado Rodríguez Juliá". Duchesne Winter (ed.) *Las tribulaciones de Juliá*. Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña.

(1993). "Multitud y tradición en *El entierro de Cortijo*". *Revista Iberoamericana*, vol. LIX, nº 162-163: 203-221.

FABRE, Mariano (1966). "Introducción". *En cuerpo de camisa*. San Juan: Editorial Cultural.

- FELIÚ, Fernando (1996). "La vuelta al Caribe en 80 boleros. *La importancia de llamarse Daniel Santos*". *Cupey*, vol. II: 125-135.
- FERNÁNDEZ, M.- DAROQUI, Ma. Julia (1990). "El encuentro con lo que somos". *El Nacional*, Caracas, 18 de febrero: 5.
- FERRÉ, Rosario (1990). *El coloquio de las perras*. Río Piedras: Editorial Cultural.
- FIGUEROA, Alvin (1989). *La prosa de Luis Rafael Sánchez: texto y contexto*. Nueva York: Peter Lang Publishing, Inc.
- GARCÍA CALDERÓN, Myrna (1997). "El espacio intersticial y transitorio de la Nueva Crónica Puertorriqueña". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXIII, nº 45: 293-307.
- GARCÍA PASSALACQUA, Juan Manuel (1986). "La conciencia del país". *El Nuevo Día*, San Juan, 28 de octubre: 41.
- GELPÍ, Juan (1982). "Desorden frente a purismo: la nueva narrativa frente a René Marqués". *Literatures in Transition: The Many Voices of the Caribbean Area*. Hispamérica & Montclair College. 162-177.
- (1986). "La cuentística antipatriarcal de Luis Rafael Sánchez". *Hispamérica*, año 14, nº 43:113-120.
- (1992). "Las tribulaciones de Jonás ante el paternalismo literario" en Duchesne Winter, Juan (ed). *Las tribulaciones de Juliá*. 95-119.
- (1993). "El clásico y la reescritura: *Insularismo* en las páginas de *La guaracha del Macho Camacho*". *Revista Iberoamericana*, nº 162-163: 55-73.
- (1995). "Otro modo de lectura: respuesta a un artículo sobre las crónicas de Rodríguez Juliá" en Rivera, Irma -Gil, Carlos (eds.). *Polifonía salvaje. Ensayos de cultura y política en la posmodernidad*. San Juan: Posdata. 222-237.
- GONZÁLEZ, Aníbal (1983). "Rodríguez Juliá, Edgardo. *El entierro de Cortijo*". *Sin Nombre*, nº 4: 82-86.
- (1984). "La guaracha del Macho Camacho de Luis Rafael Sánchez". *Revista Interamericana de Bibliografía*, vol. XXXIV, nº 34: 419-424.

(1986). "Una alegoría de la cultura puertorriqueña. *La noche oscura del Niño Avilés*". *Revista Iberoamericana*, nº 53: 135-149.

GONZÁLEZ, Rubén (1985). "La noche oscura del Niño Avilés (la subversión de la historia)", *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, año XXIV, nº 89: 39-44.

(1991). "Las tribulaciones de Jonás: la historia detrás de la historia". *La Torre*, año 5, nº 18: 133-155.

(1997). *La historia puertorriqueña de Rodríguez Juliá*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto (1983). "La vida es una cosa fenomenal: *La guaracha del Macho Camacho* y la estética de la novela actual". *Isla a su fuego fugitiva*, Madrid: Porrúa Turranzas, s/n. Ortega (1991).

GOZO, María Teresa (1986). "Algunos aspectos de la carnavalización en *La guaracha del Macho Camacho*". *Revista Iberoamericana*, vol. 52: 12-129.

IRIZARRI, Estelle (1991). "El escritor Rodríguez Juliá como lector de cuadros". *Calibán*, año 2, nº 3-4: 55-67.

KOZAK ROVERO, Gisela (1994). "Bolero, calle y sentimiento: textualizar la cultura cotidiana". *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias*, nº 4: 55-79.

LAGO, Eduardo (1992). "La importancia de llamarse Luis Rafael Sánchez". *Diario 16*, Nueva York, 9 de mayo: VII.

LÓPEZ BARALT, Luce (1986). "La guaracha del Macho Camacho, saga nacional de la 'guachafita puertorriqueña' ". *Revista Iberoamericana*, año 51, nº 130-131:103-123.

MÁRQUEZ, María Sola (1979). "Puerto Rico entre amos y guaracha: Novelas de Enrique Laguerre y Luis Rafael Sánchez". *Sin Nombre*, año VII, nº 12: 57 - 78.

MARTÓNEZ CAPÓ, Juan (1989). "Una noche con Iris Chacón (Edgardo Rodríguez Juliá), *Homines*, vol. 12, ° 1 y 2: 399-400.

MARTÍNEZ, Jan (1985). "Manuel Ramos Otero o los espejuelos de Mahoma". *El Mundo*, San Juan, 10 de noviembre: 50-53.

MONTAÑEZ, Carmen (1991). "Multiplicidad receptiva en *La importancia de llamarse Daniel Santos*". *Exégesis*, año 4, nº 11:51-54.

MORALES, Ángel (1985). "Consideraciones sobre *La guaracha del Macho Camacho*" en Hernández Vargas, Nérida-Caraballi Abréu, Daisy (eds.). *Luis Rafael Sánchez: Crítica y Bibliografía*. 63-93.

ORTEGA, Julio (1989). "Luis Rafael Sánchez: Teoría y Práctica del Discurso Popular". London: Center of Latin American Cultural Studies. Research Papers 1. Serie Editors William Rowe-John Kraniuskas.

- "Edgardo Rodríguez Juliá" en *Reapropiaciones*. 123-149.

PERIVOLARIS, John (2000). *Puerto Rican Cultural Identity and the work of Luis Rafael Sánchez*. North Carolina: Department of Romance Languages.

PICÓ, Fernando (1981). "Muñoz Marín as Charlemagne". *The San Juan Star*. 8 de junio: 17.

RAMOS, Julio (1982). "*La guaracha del Macho Camacho*: texto de la cultura puertorriqueña". *Texto Crítico*, año 8, nº 24-25: 171-183.

RAMOS OTERO, Manuel (1991). "De la colonización a la culonización". *Cupey*, año 8, nº 1-2: 25-43.

RAMOS ROSADO, Marie (1991). "Desentierno de Cortijo". *La Torre*, vol. 2, nº 15.

RÍOS ÁVILA, Rubén (1992). "La invención de un autor: escritura y poder" en Duchesne Winter, Juan (ed). *Las tribulaciones de Juliá*. 33-62.

(1993). "La invención de un autor: escritura y poder en Rodríguez Juliá". *Revista Iberoamericana*, vol LIX, nº 162-163: 221-239.

RODRÍGUEZ CASTRO, María Elena (1988). "Escatologías: las crónicas mortuorias de Edgardo Rodríguez Juliá" en *La escritura de lo nacional y los intelectuales puertorriqueños*. Tesis doctoral. Princeton. 430-457.

(1989). "Las máscaras del cronista". *Latin American Studies Association (LASA) XV Congress Papers*.

(1992). "Memorias conjeturales: las crónicas mortuorias" en Duchesne Winter, Juan (ed.). *Las tribulaciones de Juliá*. 65-95.

(s/e). "Yo soy la crónica" (entrevista inédita).

RODRÍGUEZ MÁRQUEZ, Alexis (1989). "Esplendor y miseria de un bolerista". *El Nacional*, Caracas, 28 de febrero, s/n.

- ROTKER, Susana (1993). "Claves paródicas de una literatura nacional: *La guaracha del Macho Camacho*" en Ferro, Carlos (Coord.) *La parodia en la literatura latinoamericana*. Instituto de Literatura Latinoamericana, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- SALGADO, César (1999). "Archivos encontrados: Edgardo Rodríguez Juliá o los diablejos de la historiografía". *Cuadernos Americanos*, nº 7: 153-203.
- SOCORRO, Milagros (1994). "El género de la crónica y la crónica de lo venéreo. Notas en torno a *Una noche con Iris Chacón* de Edgardo Rodríguez Juliá". *Estudios*, año 2, nº 4: 31-43.
- SOTOMAYOR, Áurea María (1981). "Apuntes de un cronista: *La llegada*". *Reintegros*, nº 3: 28.
- (1988). "Daniel Santos es Daniel Santos...". *El Mundo*, San Juan, 16 de diciembre.
- (1992). "Escribir la mirada" en Duchesne Winter, Juan (ed.). *Las tribulaciones de Juliá*. 119-171.
- TREJO, Ignacio (1989). "*La importancia de llamarse Daniel Santos*". *Sábado*, México, 15 de junio: 5.
- VAQUERO DE RAMÍREZ, María (1985). "Interpretación de un código lingüístico: *La guaracha del Macho Camacho*" en Hernández Vargas, Nélica-Caraballo Abréu, Daisy (eds.). *Luis Rafael Sánchez: Crítica y Bibliografía*. 101-105.
- VÁZQUEZ ARCE, Carmen (1994). *Por la vereda tropical. Notas sobre la cuentística de Luis Rafael Sánchez*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- YÁÑEZ, Yanira (1995). "Puerto Rico habla: en *La guaracha del Macho Camacho* la vida es una cosa fenomenal". *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias*, año 3, nº 6: 177-191.
- ZANETTI, Susana (1994). "Las historias fingidas en *La noche oscura del Niño Avilés*". *Estudios, Revista de Investigaciones Literarias*, año 2, nº 4: 11-31.

## **2. General**

### **2.1. Teórica y crítica**

- ABENSOUR, Michel (1982). "Utopie libertarie et novation technique" en *L'imaginaire subversif. Interrogations sur l'utopie*. Geneve: Edition Noir.
- AÍNSA, Fernando (1962). *Necesidad de la utopía*. Buenos Aires: Tupac.
- ALTAMIRANO, Carlos-SARLO, Beatriz (1983). *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Hachette.
- ANDERSON, Benedict (1993). *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: F.C.E.
- ANTROPHOS (1991). Suplementos. "La autobiografía y sus problemas", nº 29.
- BACZKO, Bronislaw (1991). *Imaginario sociales*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- BAJTIN, Mijail (1982). *Estética de la creación verbal*. Madrid: Siglo XXI.
- (1988). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- BALIBAR, Etienne (1991). "La forma nación: historia e ideología" en Balibar Etienne y Wallerstein Immanuel. *Raza, Nación y clase*. Madrid: Alianza, IEPALA.
- BARTHES, Roland (1972). "Retórica de la imagen". *La Semiología*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Bs. As: Paidós.
- (1994). *Camera Lucida. Reflections on Photography*. Nueva York: Hill and Wang.
- BAUDRILLARD, J. (1979). "La implosión del sentido en los media y la implosión de lo social en las masas" en Baudrillard, J. *Alternativas populares a las comunicaciones de masa*. Madrid: CIS.
- BAUER, Otto (1979). *La cuestión de las nacionalidades y la socialdemocracia*. México: Siglo XXI.
- BHABHA, Homi (1990). "DissemiNation: Time, Narrative and the Margins of the Modern Nation". *Nation and Narration*. Londres-Nueva York: Routledge. 291-322.
- (1994). *The location of Culture*. London and New York: Routledge.
- BENJAMIN, Walter (1973). *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus, vol. I.

- (1980). *Iluminaciones I: Imaginación y sociedad*. Madrid: Taurus.
- BEVERLY, John (1995). "¿Hay vida más allá de la literatura?". *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias*, año 3, nº 6: 23-40.
- BLOCH, Ernest (1983). *El principio esperanza*. Madrid: Aguilar.
- BOURDIEU, Pierre (1963). *Un art Moyen. Essais sur les usages sociaux de la photographie*. París: Edit. Seuil.
- (1980). *La distinction*. París: Minuit.
- (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- BUBER, Martin (1950). *Los caminos de la utopía*. México: F.C.E.
- CASTILLO ZAPATA, Rafael (1990). *Fenomenología del bolero*. Caracas: Monte Ávila.
- CATELLI, Nora (1991). *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen.
- CORNEJO POLAR, Antonio (1989). "Los sistemas literarios como categorías históricas: elementos para una discusión latinoamericana". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. XV, nº 29: 32-49.
- DE CERTAU, Michel (1984). "La operación histórica" en Le Goof, Jacques-Nora, Pierre. *Hacer la historia*. Barcelona: Laia. 15-54.
- DELEUZE, Gilles- GUATTARI, Félix (1988). "Tratado de nomadología: la máquina de guerra". *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos. 350-431.
- De MAN, Paul (1991) "Autobiography as De-facement" en *The Rethoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press.
- DERRIDA, Jacques (1981). *Dissemination*. Chicago: Chicago University Press.
- (1989). "Firma, acontecimiento, contexto" en *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.
- ECO, Humberto (1979). *Lector in fabula*. Milán: Bompiani.
- FISKE, John (1989). *Reading the Popular*. New York: Routledge.
- FOUCAULT, Michel (1969). "¿Qué es un autor?". Colección Textos Mínimos. Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- (1988). *Arqueología del saber*. México: Siglo XXI.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (1989). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*. México: Grijalbo.

(1995). *Consumidores y ciudadanos*. México: Grijalbo.

GARCÍA NEGRONI, María-ZOPPI FONTANA, Mónica (1992). *Análisis lingüístico y discurso político. El poder de enunciar*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

GENETTE, Gérard (1996). "Título, definiciones" en *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*. México: Instituto de investigaciones Filológicas (UNAM/ Instituto de Investigaciones Literarias y semiolingüísticas, Univ. Veracruzana).

GELLNER, Ernest (1991). *Naciones y nacionalismo*. Buenos Aires: Alianza.

GUSDORF, Georges (1991). "Condiciones y límites de la autobiografía" en *Suplementos Anthropos* 29: 9-18.

HOBBSBAWM, Eric (1983). *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

(1998). *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Barcelona: Crítica.

IMAZ, Eugenio (1941). "Topía y utopía" (Introd.). *Utopías de Renacimiento, Moro, Campanella y Bacon*. México: F.C.E.

ISER, Wolfgang (1978). *The Act of Reading; a Theory of Aesthetic Response*. Londres: Routledge & Kegan Paul y The Johns Hopkins University Press.

JITRIK, Noé (1975). "Destrucción y formas en las narraciones latinoamericanas actuales. El 'autocuestionamiento' en el origen de los cambios". *Producción Literaria y Producción Social*. Buenos Aires: Sudamericana.

(1995) a- *Historia e imaginación literaria*. Buenos Aires: Biblos.

b- "No todo es ruptura la de la página escrita". Material de lectura y discusión del Seminario "Cinco problemas de la teoría literaria" dictado por el Prof. Noé Jítrik en la Maestría en Letras Hispánicas de la Universidad Nacional de Mar del Plata, Agosto, 1995.

KAPLAN, Karen (1996). *Questions of Travel. Postmodern Discourses of Displacement*. Durham and London: Duke University of California Press.

- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1983). *La connotación*. Buenos Aires: Hachette
- LECHNER, Norbert. (1984). *La conflictiva y nunca acabada construcción del orden deseado*. Santiago: FLACSO.
- LE GOFF, Jacques y NORA, Pierre (1974). *Hacer la historia. Nuevos problemas*. Barcelona: Laia. Vol. I
- LIENHARD, Martin (1994). "Oralidad". *Revista de Crítica literaria Latinoamericana*, año XX, nº 40: 56-69.
- (s/d). "Sociedades heterogéneas y 'diglosia' cultural en América Latina" en Birgit, Scharlav (ed.). *Lateinamerika Denken Tubingen*, Narr
- LEE, E. J. (1991). *The mind of the Traveler*. New York: Basic Book.
- LEJEUNE, Philippe (1991). "El pacto autobiográfico" en *Suplementos Anthropos* 29: 47-61.
- LYOTARD, Jean Francois (1984). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- LOTMAN, Juri (1979). *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra.
- (1982). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- (1985). *La semiosfera. L'assimetria e il dialogo nelle strutture pensanti*. Venezia: Marsilio Editori.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: G. Gilli.
- MIDDLETON, David-EDWARDS, Derek (1990). *Memoria compartida. La naturaleza social de la memoria y el olvido*. Buenos Aires: Paidós.
- MIGNOLO, Walter (1995). "La razón postcolonial. Herencias coloniales y teorías postcoloniales". *Revista del Celehis*, año 4, nº 4-5: 265-293.
- MOREAU, Jean Francois (1986). *La utopía. Derecho Natural y Novela del estado*. Buenos Aires: Hachette.
- MUKAROVSKY, Jan (1977). "El arte como hecho semiológico" en *Escritos de Estética y semiótica del arte*. Barcelona: G. Gilli.
- ORTEGA, Julio (1995). "Identidad y posmodernidad en América Latina". *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias*, año 3, nº 6: 9-22.

- ORTIZ, Renato (1996). *Otro territorio*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes
- PALTI, Elías (2003). *La nación como problema. Los historiadores y la "cuestión nacional"*. México: F.C.E.
- PERELMAN, Chaïm (1997). *El imperio retórico. Retórica y argumentación*. Bogotá: Norma.
- PIZARRO, Ana (1983). *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: C.E.A.L.
- (1988). "Historiografía y Literatura: el desafío de otra coherencia". *Anales del 1º Congreso de ABRALIC*. vol. I: 275-286.
- POLAK, Fred (1961). *The image of the future*. Leyden/New York. Vol. 1, 446-458.
- RAMA, Ángel (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.
- RAMOS, Julio (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: F.C.E.
- RENAN, Ernest (1947). "¿Qué es una nación?" en Bhabha, Homi (ed). *Nation and Narration*. 8-22.
- ROIG, Arturo (1981). *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*. México: F.C.E.
- ROSA, Nicolás (1990). *El arte del olvido (sobre la autobiografía)*. Buenos Aires: Punto Sur.
- SAID, Edward (1975). *Principios: Intención y Método*. Nueva York: Libros Básicos, XIII.
- (1990). *Orientalismo*. Libertarias: Madrid.
- SARTRE, Jean Paul (1950). *¿Qué es la literatura?*. Buenos Aires: Losada.
- SCARANO, Laura (1997). "Travesías de la subjetividad: Ficciones del sujeto/Posiciones del sujeto". *Revista del Celehis*, año 6, nº 4, 1997: 13-21.
- SONTANG, Susan (1977). *Our photography*. New York: Fanar Straus and Girorex.
- STAROVINSKY, Jean (1974). "El estilo de la autobiografía" en *La relación crítica (Psicoanálisis y literatura)*. Madrid: Taurus.

- SEKULA, Alan (1975). "The invention of photographic meaning". *Artforum*, enero.
- VILLANUEVA, Darío (1991). "Para una pragmática de la autobiografía" en *El polen de ideas. Teoría, crítica, historia y literatura comparada*. Barcelona: PPU.
- TINIÁNOV, Juij (1968). *Avanguardia e tradizione*. Bari: Dedalo Libri.
- TRACHTENBERG, Han (1985). "Imagen e ideología: Nueva York vista por un fotógrafo" en Morse, Richard-Hardoy, Jorge (1985). *Cultura urbana latinoamericana*. Buenos Aires: CLACSO.
- USPENSKY, Boris y otros (1973). "These of the Semiotic Study of Culture" en *Structures of Texts and Semiotics of Culture*. Mouton: van Der Eng. Y Grygar, M. eds.
- WHITE, Hyden (1987). *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós.
- WILLIAM, Raymond (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.
- ZANETTI, Susana (1987). "La lectura en la literatura latinoamericana. Algunas consideraciones. La(s) Historia(s) de la literatura". *Filología*, año XXII, vol. 2: 176-191.

## **2.2. Sobre historia, literatura y cultura de América Latina**

- ACOSTA, Leonardo (1982). *Música y descolonización*. México: Presencia Latinoamericana S.A.
- AÍNSA, Fernando (1991). "La nueva novela histórica latinoamericana". *Plural*: 89-195.
- (1997). "La marcha sin fin de las utopías en América Latina". *Exégesis*, año 10, nº 29: 14-20.
- ARCINIEGAS, Germán (1963). *Nueva imagen del Caribe*. Buenos Aires: Edit. Sudamericana.
- AUGIER, Ángel (1971). *Nicolás Guillén*. La Habana: Instituto Cubano del libro.
- BENÍTEZ ROJO, Antonio (1986). "La isla que se repite: para una reinterpretación de la cultura caribeña". *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 429: 115-133.

(1989). *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*. Hanover: Ediciones del Norte.

(1997). "Nueva Atlántida: el último archipiélago". *El cartógrafo insulaberinto*. Edit. León Coullaut.

\*BERVERIDGE, A. "The Taste of Empire" en Orozco, José Luis (1984). *Las primicias del Imperio. Testimonios Norteamericanos 1898-1903*. México: Premia Editora.

"Discurso de Campaña Senatorial Luisiana" en Orozco, José Luis. *Las primicias del imperio*.

BOSCH, Juan (1981). *De Cristóbal Colón a Fidel Castro. El Caribe frontera imperial*. Santo Domingo: Editora Alfa y Omega.

BRITTO GARCÍA, Luis (1990). "El culto literario". *Papel Literario. El Nacional*, Caracas, 28 de enero, 6.

CALDERÓN, Fernando (1987). "América Latina: Identidad y tiempos mixtos". *David y Goliat*, año XVII, nº 52, septiembre, s/n.

CARPENTIER, Alejo (1984). a- "América ante la joven literatura" en *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos. Ensayos*. La Habana: Editorial Letras Cubanas. 182-187.

b- "La cultura de los pueblos que habitan en la tierras de Mar Caribe" en *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. 217-226.

CARRERA DAMAS, Germán (1977). "Huida y enfrentamiento" en Moreno Fragnals (coord.) *África en América*. 34-53.

CASSIMIR, Jean (1997). *La invención del Caribe*. San Juan de Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

CESAIRE, Aimé (1977) en Depreste, René. "Saludo y despedida a la negritud" en Moreno Fragnals (coord.) *África en América*. 337-362.

CONTEXTO (1996). Caracas. Universidad de Los Andes, vol. III, nº 4. Volumen dedicado a la literatura del Caribe.

CORNEJO POLAR, Antonio (1982). *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas: Edición de la Facultad de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela.

(1994). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Editorial Horizonte.

CORTÉS ZAVALA, Ma. Teresa- SALAS, José (1996). "La nación soñada: España o los Estados Unidos en el contexto de la guerra del 98" en Naranjo, C- Puig-Samper, M-García Mora, L. (ed.) *La Nación Soñada: Cuba, Puerto Rico y Filipinas ante el 98*. Madrid: Edición Doce Calles.

CHEVALIER, Françoise (1979). "Varias interpretaciones de la Historia". *América Latina de la independencia a nuestros días*. Barcelona: Labor.

DAROQUI, María Julia (1998). *(Dis)locaciones: Narrativas híbridas del Caribe hispano*. Universitat de València.

DEPRESTE, René (1977). "Saludo y despedida a la negritud" en Moreno Fragnals (coord). *África en América*. 337-363.

DOS SANTOS, Juana-DOS SANTOS, Deoscoredes (1977). "Religión y cultura negra" en Moreno Fragnals (coord.). *África en América*. 103-129.

DUCHESNE WINTER, Juan (1999). "El mundo será Tlön. Ciudadanía caribeña y globalización. Édouard Glissant y Luis Rafael Sánchez. *Nómada*, nº 4: 39-46.

FANON, Franz (1963). *Los condenados de la tierra*. México: F. C. E.

GELPÍ, Juan (1999). "El bolero en la ciudad de México. Poesía popular urbana y procesos de modernización". *Nómada*, nº 4: 17-25.

GLISSANT, Édouard (1996). *Introducción à una poétique du Divers*. París: Gallimard.

(1997). *Le discours antillais*. París: Gallimard.

GONZÁLEZ STEPHAN, Beatriz (1996). "Políticas de higienización: la limpieza del cuerpo y lengua nacionales (siglo XIX)" en Mazzotti, José-Zeballos, Juan (Coord). *Asedios a la Heterogeneidad Cultural. Libro de Homenaje a Antonio Comejo Polar*. Philadelphia: Asociación Internacional de Peruanistas.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro (1949). *Las corrientes literarias en América Latina*. México: F.C.E.

IANNI, Octavio (1977). "Organización social y alienación" en Moreno Fragnals (coord). *África en América*. 53-77.

- JITRIK, Noé (1992). *Historia de una mirada. El signo de la cruz en las escrituras de Colón*. Buenos Aires.: Ediciones de la Flor.
- LAMMING, George (1968). "Identidad cultural del Caribe". *Casa de las Américas*, n° 39: 43-62.
- LEAL, Néstor (1993). *Boleros. La canción romántica del Caribe (1930-1960)*. Caracas: Editorial Grijalbo.
- LIENHARD, Martin (1990). *La voz y su huella: Escritura y conflicto étnico social en América Latina (1492-1988)*. La Habana: Casa de las Américas.
- (1994). "Oralidad". En *Documentos de trabajo: Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana (JALLA)*. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XX, n° 40: 56-69.
- S/D "Sociedades heterogéneas y diglosia cultural en América Latina". En Birgit Scharlau *Lateinamerika denken*, Tübingen, Narr. 93-104.
- (1998). *O Mare o Mato. Histórias Da Escravidão (Congo-Angola, Brasil, Caribe)*. Salvador: Universidade Federal Da Bahía.
- MARTÍNEZ, José Luis (1972). "Universidad y diversidad" en Fernández Moreno, C. (coord.). *América Latina en su Literatura*. México: Siglo XXI.
- MARTÍNEZ-SAN MIGUEL, Yolanda (1998). "Cartografías pancaribeñas: representaciones culturales de los enclaves caribeños en Puerto Rico y Estados Unidos". *Revista de Estudios Hispánicos*, año XXV, n° 1 y 2: 65-93.
- MIGNOLO, Walter (1982). "Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista". *Historia de la literatura hispanoamericana. Época colonial*. Madrid: Cátedra. T. 1: 57-116.
- MINTZ, Sidney (1966). "The Caribbean as a Socio-Cultural Area" en *Cahiers d'Histoire Mondiale*, año XI, vol. 4: 24-46.
- (1977). "África en América Latina: una reflexión desprevenida" en Moreno Fraginal (coord). *África en América*. 378-398.
- MOLLOY, Silvia (1996). "De la sujeción al sujeto: la *Autobiografía* de Juan Francisco Manzano". *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: F.C.E.
- MONSIVÁIS, Carlos (1979). *Antología de la crónica en México*. México: Difusión Cultural. UNAM.

- (1981). "Notas sobre el estado, la cultura nacional y las culturas populares". *Cuadernos políticos*, México, nº 30 en Martín Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones*.
- MORAÑA, Mabel (1997). "(Im) pertinencia de la memoria histórica en América Latina. Nación, identidad, memoria, olvido" en *Políticas de la escritura en América Latina. De la colonia a la modernidad*. Caracas: Excultura: 175-183.
- MORENO FRAGINAL, Manuel (1977). "Aportes culturales y deculturación". *África en América*. México: Siglo Veintiuno Editores. 13-34.
- ORTIZ, Fernando (1975). *La música afrocubana*. Madrid: Júcar.
- (1978). *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, vol. XLII.
- OTERO GARAVÍS, Juan (2000). *Nación y ritmo, "descargas desde el Caribe"*. San Juan: Ediciones Callejón.
- PACHECO, Carlos (1992). *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Caracas: Ediciones Casa de Bello.
- (1995). "Sobre la construcción de lo rural y lo oral en la literatura hispanoamericana". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXI, nº 42: 57-73.
- PÉREZ FIRMAT, Gustavo (1994). *Life on the Hyphen: The Cuban-American Way*. Austin, Texas: University of Texas Press.
- PHAF, Ineke (1988). "Perspectiva caribeña y percepción nacional en la literatura urbana del Caribe hispanoparlante: Cuba, Puerto Rico y República Dominicana", *Homines*, vol. 11, nº 1 y 2.
- PIERRE -CHARLES, Gérard (1985). *El pensamiento sociopolítico moderno en el Caribe*. México: F.C.E.
- PRATT, Mary Louise (1997). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- QUINTERO RIVERA, Ángel (1995). "Los modales y el cuerpo. El carreño y el análisis de la emergencia del orden civil en el Caribe". *Nómada*, nº 2: 34-46.
- (1998). *Salsa, sabor y control*. Madrid: Siglo XXI.

- RAMA, Ángel (1975). *Primeros cuentos de diez maestros latinoamericanos*. Barcelona: Planeta.
- \_\_\_\_\_ (1981). "Los contestatarios del poder". "Introducción": *Novísimos narradores hispanoamericanos en 'Marcha'*. México: Marcha Editores. 9-48.
- RAMOS, Julio (1994). "Migratorias" en Ludmer, Josefina (comp.). *Las culturas de fin de siglo*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora. 52-65.
- \_\_\_\_\_ (1996). a- "Cuerpo, lengua, subjetividad" en *Paradojas de la Letra*. Caracas: eXcultura. 23-35.
- \_\_\_\_\_ b- "El Don de la lengua" en *Paradojas de la Letra*. 3-23.
- ROIG, Arturo (1981). "La experiencia iberoamericana de lo utópico y las primeras formulaciones de la utopía para sí". *Revista de Historia de ideas*. Quito: 53-67.
- ROMERO, José Luis (1976). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_ (1986). *Situaciones e ideologías en Latinoamérica*. Buenos Aires: Sudamericana.
- ROTKER, Susana (1992). *La invención de la crónica*. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena.
- \_\_\_\_\_ (1995). "La crónica venezolana de los 80: una literatura del caos". *Hispanamérica*, año XXII, nº 64/65:54-65.
- ROWE, William-SHELLING, Vivian (1993). *Memoria y modernidad. Cultura popular en América Latina*. México: Grijalbo.
- SANTAELLA, Juan (1990). "El bolero novela" en Britto García, Luis. "El culto literario del ídolo" en *Papel Literario, El Nacional*, Caracas, 28 de enero. 1-6.
- SILVA, Armando (1992). *Imaginario urbanos. Bogotá y Sao Paulo: Cultura y comunicación urbana en América Latina*. Santa Fe de Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- SOMMER, Doris (1991). *Foundational Fictions*. Berkeley: California University Press.
- THORP, Rosemay (1988). "América Latina en los años treinta. El papel de la periferia en la crisis mundial". Madrid: F.C.E.

TINEO, Gabriela (1997). "Resonancias y claroscuridades en *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier". En Scarano, Mónica-Marinone, Mónica-Tineo, Gabriela. *La reinención de la memoria*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora. Cap I: 43-65.

TORRES, Vicente (1998). *La novela bolero latinoamericana*. México: Dirección de Literatura/UNAM.

ZAMORA, Margarita (1995). "América y el arte de la memoria". *Revista de Crítica literaria latinoamericana*, año XXI, nº, 41: 135-149.

ZAVALA, Iris (1991). *El bolero. Historia de un amor*. Madrid: Alianza Editorial.

(1994). "A Caribbean Social Imaginary. Redoubled Notes on Critical-Fiction against the Gaze of Ulysses" en *Latin American Identity and the Constructions of Difference*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 187-203.

ZEUSKE, Michael (1996). "Cuba y el problema de la transición pactada. Prolegómeno a una historia de la cultura política de Cuba (1880-1920) en Naranjo Consuelo y otros (ed.). *La Nación Soñada*. 131-149.

### **2.3. Sobre historia, cultura y literatura de Puerto Rico**

ACOSTA-BELÉN, Edna (1992). "Ideología colonialista y cultura nacional puertorriqueña" en *Imágenes interétnicas*, Madrid, Siglo XX. 463-488.

ACOSTA LESPIER, Ivonne (1999). *El 98. Debates y análisis sobre el Centenario en las Tertulias Sabatinas*. Cuadernos del 98. Nº 8. San Juan.

ALEGRÍA, Ricardo (1998). "El 98 en nuestra historia" en *1898: los días de la guerra*. Universidad Interamericana, Recinto Metropolitano-Instituto de Estudios del Caribe-Universidad de Puerto Rico-Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe-Archivo General de Puerto Rico.

ÁLVAREZ CURBELO, Silvia (1993)-Rodríguez castro, Ma. (ed). *Del nacionalismo al populismo*. Puerto Rico: Huracán.

(1995). "La crisis de la modernidad en Puerto Rico y los relatos de la historia" en Rivera, Irma-Gil, Carlos (eds).

*Polifonía salvaje. Ensayos de cultura y política en la posmodernidad.* San Juan: Posdata: 295-303.

(1996). "Invadiendo el 98" en *historias vivas: Historiografía puertorriqueña contemporánea.* San Juan: Asociación Puertorriqueña de Historiadores. Posdata.

(1998). "Las fiestas públicas en Ponce: políticas de la memoria y cultura cívica" en Álvarez Curbelo, Gallart, Rafucci (ed). *Lòs arcos de la Memoria.* 209-231.

AMY, Francisco (1907). "Predicar en el desierto". San Juan, Tip. El Alba. 9-12.

ANDREU IGLESIAS, César (1977). *Memorias de Bernardo Vega.* San Juan: Ediciones Huracán.

BARALT, Guillermo (1985). *Esclavos, rebeldes. Conspiraciones y sublevaciones de esclavos en Puerto Rico (1795-1873).* Río Piedras: Huracán.

BARBOSA, José Celso (1907). *El tiempo.* 2 de enero. (s/d)

\*BEARD, Charles (1939). *Giddy Minds and Foreign Quarrels: An Estimate of American Foreign Policy.* Nueva York.

\*BECK, Paul (1920). *Office Memoranda.* La Habana, 15 de abril. United States National Archives. Record of the War Department General and Special Staff.

BENÍTEZ, Jaime (1962). "Junto a la torre". *Jornadas de un Programa Universitario (1942-1962).* San Juan: Editorial Universitaria.

BETANCES, Emeterio (1975). *Las Antillas para los antillanos.* San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña.

BLANCO, Tomás (1981)[1935]. *Prontuario histórico de Puerto Rico.* Río Piedras: Edic. Huracán.

\*BROWN, Scott (1932). *La Política Exterior de los Estados Unidos.* Nueva York: Doubleday, Page and Company.

BRYAN, William (ed) (1899). *Our Island and Their people, As Seen whit Camera and Pencil.* St. Louis, Missouri: Thompson Publishing Company.

BRYCE, Jans. "Política, Carácter y Opinión de los Estados Unidos: 1891". En (1988). *EUA. Documentos de su historia Política.* México: Instituto de Investigación José María Luis Mora. Alianza Editorial Mexicana, t. 6.

- CABALLERO WANGUERMET, María (1993). "Discurso histórico y carnavalización de la historia: *El juramento de René Marqués*". *Revista Iberoamericana*, nº 162-163: 145-157.
- \*CABOT LODGE, Henry (1899). *The War whit Spain*. Harpers and Brothers Publisher.
- CALDERÓN, Sila (1998). *El Nuevo Día*, 12 de diciembre, año XXVIII, nº 10348: 6.
- CASTILLO, Jorge (1993). "De la guerra a las sombras: sobre los pasos de *Peregrinación de René Marqués*". *Revista Iberoamericana*, nº 162-163: 157-169.
- CASTRO ARROYO, Ma. de los Ángeles (1997). "El 98 incesante: su persistencia en la memoria histórica puertorriqueña" en González Vales, Luis (ed.) 1898. *Enfoques y perspectivas*. San Juan: Academia Puertorriqueña de la Historia
- (1998-1999). "El 98 en dos tiempos: de *Los sepultureros de España...* a la *Crónica de la guerra..*" en Acosta Lespier, Ivonne ed.
- (1999). *San Juan de Puerto Rico. La ciudad a través del tiempo*. Departamento de Cultura. Municipio de San Juan.
- CERVERA BAVIERA, Julio (1898). *La defensa militar de Puerto Rico*. Imprenta de la Capitanía General.
- \*COMMAGER, H, Et al. (1983). *Breve historia de los Estados Unidos*. México: F.C.E.
- CRUZ MONCLOVA, Lidio (1979). *Historia de Puerto Rico*. Tomo II. San Juan: Editorial Universitaria.
- BEAUCHAMP, José (1981). "La novela puertorriqueña: una estructura de reistencia, ruptura y recuperación". *Casa de las Américas*, año XXI, nº 124: 67: 82.
- BRAU, Salvador (1956). *Disquisiciones sociológicas y otros ensayos*. Universidad de Puerto Rico: Ediciones del Instituto de Literatura.
- DAROQUI, María Julia (1993). *Las pesadillas de la historia en la narrativa puertorriqueña*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.

- DE GOENAGA, Francisco (1899). *Los sepultureros de España en Puerto Rico o sea Macías, su ayudante Camó y su tiempo*. Puerto Rico: Imprenta de Boada.
- DÍAZ SOLER, Luis (1986). *Historia de la esclavitud negra en Puerto Rico*. San Juan: Editorial Universitaria.
- DÍAZ QUIÑONES, Arcadio (1980). *La llegada*. *El Reportero*. San Juan, 15 de diciembre, 15.
- (1982). *El almuerzo en la hierba*. Río Piedras: Huracán.
- (1984). "Recordando el futuro imaginario: la escritura histórica en la década del treinta". *Sin Nombre*, vol. XIV, nº 3: 16-35.
- (1985). "Tomás Blanco: racismo, historia, esclavitud" en *El prejuicio racial en Puerto Rico*. Río Piedras: Huracán.
- (1989) "Tomás Blanco: la reinención de la tradición". *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas de la Universidad de Puerto Rico*, nº 3: 147-182.
- (1993). *La memoria rota*. Río Piedras: Huracán.
- (1997). "Isla de quimeras: Pedreira, Palés, Albizu". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXIII, nº 45: 229-246.
- (2000). "El 98: la guerra simbólica" en *El arte de bregar*. San Juan: Ediciones Callejón.
- (2000). "Introducción". *La guaracha del Macho Camacho*. Madrid: Cátedra.
- DÍAZ VALCÁRCEL, Manuel (1969). "Apuntes para el desarrollo histórico del cuento literario puertorriqueño y la generación del 40". *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, año XII, nº 43: 11-21.
- DIETZ, James (1993). "La reinención del subdesarrollo: errores fundamentales del proyecto de industrialización" en Álvarez Curbelo, S.-Rodríguez Castro, M.(eds). *Del Nacionalismo al Populismo*. Río Piedras: Huracán. 179-205.
- DINDWIDDIE, William (1899). *Porto Rico, Its Conditions and Possibilities*. New York: Harper & Brothers Publishers en Álvarez Curbelo-Gallart-Rafucci (eds.). *Los arcos de la Memoria*.
- ECHEVARRÍA, Arturo (1993). "Introducción". *La Torre*, año VII, nº 27-28: i-iii.

- \*ELIZALDE PÉREZ GRUESO, María Dolores (1996). "Valor internacional de Filipinas en 1898: la perspectiva norteamericana" en Naranjo Consuelo, Puig-Samper, Miguel A. y García Mora, Luis (eds.). *La Nación Soñada*.
- FERNÁNDEZ MÉNDEZ, Eugenio (1975). *Antología del pensamiento puertorriqueño*. San Juan: Editorial Universitaria.
- (1995). *Crónicas de Puerto Rico. Desde la conquista hasta nuestros días (1493-1955)*. San Juan: Ediciones "El Cemi".
- FERRÉ, Rosario (1977). "Puerto Rican Literature: A Decade Review". *The San Juan Star*. 6-7.
- FERRO, Luis (1993). "Nacionalismo, hispanismo y élite intelectual en el Puerto Rico de los años treinta" en Álvarez Curbelo, Silvia-Rodríguez Castro, Ma. (eds.). *Del Nacionalismo al Populismo*. Puerto Rico: Huracán.
- FLORES, Juan (1979). *Insularismo e ideología burguesa en Antonio Pedreira*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas.
- (1997). "Memorias (en lenguas) rotas/Broken English Memories" en *La venganza de Cortijo y otros ensayos*. Río Piedras: Huracán.
- FOWLES, George (1906). *Down in Porto Rico*. Nueva York: Eaton & Mains.
- GARDNER ROBINSON, Albert (1899). *The Porto Rico of To-day. Pen Pictures of the People and the Country*. Nueva York: Charles Scribner's Sons.
- GARCÍA, Gervasio (1989). *Historia crítica, historia sin coartadas. Algunos problemas de la historia de Puerto Rico*. Río Piedras: Huracán.
- (1998-1999). "El 98 sin héroes ni traidores" en Acosta Lespier, Ivonne ed.
- GELPÍ, Juan (1993). *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- (1997). "El sujeto nómada en la poesía de Julia de Burgos". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXIII, nº 45: 247-260.
- GONZÁLEZ, José Luis (1948). *El hombre en la calle*. Santurce: Edit. Bolique.
- (1973). "Nueva York y otras desgracias". México: Siglo XXI.
- (1979). *La llegada*. México: Contrapuntos.

- (1980). *El país de cuatro pisos y otros ensayos*. Río Piedras: Huracán.
- GONZÁLEZ, Libia (1998). "La ilusión del paraíso: fotografías y relatos de viajes sobre Puerto Rico, 1898-1900" en Álvarez Curbelo-Gallart-Rafucci (eds.). *Los arcos de la Memoria*. 273-305.
- HERNÁNDEZ CRUZ, Juan (1994). *Corrientes migratorias en Puerto Rico*. Puerto Rico: Universidad Interamericana.
- HOMENAJE a Aranguren (1972). *Revista de Occidente* en Díaz Quiñones (1985).
- ÍNDICE (1979)[1929]. Mensuario de Historia, Literatura y Ciencia. San Juan, año 1, nº 1. Edición facsimilar. Editorial Universitaria.
- \*HACKER, Louis (1930). "The Holy War of 1898". En *American Mercury*. XXI, noviembre.
- \*HAMN, Margherita (1899). *America's News Possessions and Spheres of Influence*. Nueva York: F. Fennyson Neely Publisher.
- \*LACAYO, Richard-RUSSEL, George (1990). *Eyewitness, 150 years of photojournalism*. Nueva York: Time.
- LAGUERRE, Enrique (1978). "Prólogo" a *La charca*. Caracas: Biblioteca Ayacucho. Vol. 55.
- LEWIS, Gordon (1977). *Puerto Rico: Colonialismo y revolución*. México: Ediciones Era.
- LÓPEZ ADORNO (1996). "Descolonización literaria y utopía: el caso puertorriqueño". *Exégesis*, año 9, nº 26: 60-63.
- LÓPEZ JIMÉNEZ, Esteban (1998). Luce y Mercedes López –Baralt ed. *Crónica del 98: El testimonio de un médico puertorriqueño*. Madrid: Ediciones Libertarias.
- \*MAHAN, Alfred. "The Isthmues and Sea Power". En (1918). *The Interest of America in Sea Powr, Present and Future*. Boston: Boston Little Brown and Company. "Preparedness for Naval War"
- MALDONADO DENIS, Manuel (1976). *En las entrañas: un análisis sociohistórico de la emigración puertorriqueña*. La Habana: Casa de las Américas.

- (1979). "Imperialismo y cultura nacional en Puerto Rico" en *Puerto Rico. Mito y Realidad*. Puerto Rico: Editorial Antillana. 121-139.
- "Franz Fanon (1924-1961) y el pensamiento anticolonialista contemporáneo" en *Puerto Rico. Mito y Realidad*. 325-341.
- "Oscar Lewis: *La vida y la enajenación*" en *Puerto Rico. Mito y Realidad*. 347-355.
- "Visión y revisión de *Insularismo*" en *Puerto Rico. Mito y Realidad*. 355-366.
- MANRIQUE CABRERA, Francisco (1982). *Historia de la literatura puertorriqueña*. San Juan: Editorial Cultural.
- MANUEL, Peter (1994). "Puerto Rican Music and Cultural Identity: Creative Appropriation of Cuban Sources from Danza to Salsa". *Ethnomusicology*. 38: 249-280
- MARIAN, George (1901). *A little Journey to Cuba and Porto Rico*. Chicago: A. Flanagan Company en Álvarez Curbelo, Silvia (1998).
- MARQUÉS, René (1959). *La víspera del hombre*. México: Club del libro de Puerto Rico.
- (1973). "Purificación en la calle de Cristo' y "Los soles truncos". Río Piedras: Editorial Cultural.
- (1977). *El puertorriqueño dócil y otros ensayos. 1953-1971*. Río Piedras: Editorial Antillana.
- (1983). *En una ciudad llamada San Juan*. Río Piedras: Editorial Cultural.
- MORALES, Amparo (2000). "El español de Puerto Rico en su contexto caribeño". *Revista de Estudios Hispánicos*, año XXVII, nº 1: 349-361.
- MORI, Roberto (1989). "La docilidad del puertorriqueño o el poder del mito". *Exégesis*, año 2, nº 6: 48-49.
- MUÑOZ MARÍN, Luis (1946). "Discurso". *El Mundo*, 7 de febrero.
- MUÑOZ RIVERA, Luis (1899). "No queremos ser, en absoluto y sin reservas, otra cosa que buenos y leales americanos" en "La América del Norte". Ramos,

Aarón (1987). *Las ideas anexionistas en Puerto Rico bajo la dominación norteamericana*. San Juan: Huracán.

(1900). "El 25 de julio. Por qué no lo celebramos". *Diario de Puerto Rico*, 27 de julio, s/d.

NEGRÓN de Montilla, Aída (1976). "La americanización en Puerto Rico y el sistema de instrucción pública. 1900-1930" en Ortiz, Evelyn (1992) (S/D).

NISTAL MORET, Benjamín (1979). *El cimarrón*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña.

(1984). *Esclavos prófugos y cimarrones*. Río Piedras: Editorial Universitaria.

OJEDA REYES, Félix (1998). "Los días de la guerra. Cronología" en 1898: *los días de la guerra*.

ORTEGA, Julio (1991). *Reapropiaciones: cultura y nueva escritura en Puerto Rico*. Río Piedras: Editorial de la Universidad.

ORTIZ, Evelyn (1992). "Implicaciones lingüísticas bajo las leyes Foraker y Jones. *Exégesis*, año 5, nº 5: 2-12.

ORTIZ LÓPEZ, Luis (2000). "El español de Puerto Rico en el contexto caribeño: el debate sobre su génesis". *Revista de Estudios Hispánicos*, año XXVII, nº 1: 361-375.

PABÓN ORTEGA, Carlos (1996). "El 98 en el imaginario nacional: Seva o la 'Nación' soñada" en Naranjo, Consuelo, Puig-Samper, Miguel y García Mora, Luis Miguel (editores). *La Nación Soñada: Cuba, Puerto Rico y Filipinas ante el 98*. Madrid: Ediciones Doce Calles.

PEDREIRA, Antonio (1970)[1934]. *Insularismo. Ensayos de interpretación puertorriqueña*. Río Piedras: Editorial Edil.

PICÓ, Fernando (1981). *Amargo café*. Río Piedras: Huracán.

(1983). *Libertad y servidumbre en el Puerto Rico del siglo XIX*. Río Piedras: Huracán.

(1987). *La guerra después de la guerra*. Río Piedras: Huracán.

(1998). "Hacia una historia de la sociabilidad puertorriqueña". *Exégesis*, año 1, nº 31: 2-40.

- PRATTS, Eduardo (1998). "la resistencia a la invasión norteamericana de 11898". *Claridad*, 3-9 marzo. 14.
- QUINTERO RIVERA, Ángel (1971). *Lucha obrera en Puerto Rico*. San Juan: CEREP.
- (1988). *Patricios y Plebeyos: burgueses, hacendados, artesanos y obreros. Las relaciones de clase en el Puerto Rico de cambio de siglo*. Río Piedras: Huracán.
- González, José Luis-Campos, Ricardo-Flores, Juan (1991). *Puerto Rico: identidad nacional y clases sociales*. Río Piedras: Huracán.
- (1993). "La ideología populista y la institucionalización universitaria de las ciencias sociales" en Álvarez Curbelo, S.-Rodríguez Castro, Ma. (eds.). *Del Nacionalismo al Populismo*. 107-147.
- RAMOS, José (1997). "Puerto Rico, Nueva York: lo nacional, sin duda". *Exégesis*, año 10, nº 29: 20-29.
- RAMOS, Aarón (1991). "Quemarse como mariposas. El problema del idioma en el pensamiento anexionista actual" en *Idioma, agrupaciones sociales y discurso político*. Cuadernos del idioma, nº 4, 5-18.
- RAMOS, Julio (1992). *Amor y anarquía. Los escritos de Luisa Capetillo*. Río Piedras: Huracán.
- RAMOS, Julio-MARTÍNEZ-SAN MIGUEL, Yolanda (1997). "Liminares". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXIII, nº 45: 219-228.
- REYES, Iris (2000). "El español de Puerto Rico y su contacto con el inglés: una polémica de más de un siglo". *Revista de Estudios Hispánicos*, año XXVII, nº 1: 331-339.
- RÍOS ÁVILA, Rubén (1990). "El pueblo y el populismo", suplemento *Puerto Rico Ilustrado, El Mundo*, San Juan: 20-23.
- (1996). "El montaje del sacrificio". *Posdata*. San Juan, 12 de mayo. 25-31.
- (2002). *La Raza Cómica. Del sujeto en Puerto Rico*. San Juan: Ediciones Callejón.

- RODRÍGUEZ, María del Rosario (1996). "El resurgimiento del Destino Manifiesto en la década de los 90's" en Naranjo, C.-Puig-Samper, M.-García Mora, L. (eds.). *La Nación Soñada*.
- RODRÍGUEZ BERUFF, Jorge (1988). *Política militar y dominación*. Río Piedras: Ediciones Huracán.
- RODRÍGUEZ CASTRO, María Elena (1992). "Ley y letras en el Senado de Puerto Rico" en Álvarez Curbelo, S.- Picó, F. – Rafucci (eds). *Senado de Puerto Rico (1917-1992): Ensayos de historia intelectual*. San Juan: Senado de Puerto Rico: 25-42.
- (1993). "Las casas y el porvenir: nación y narración en el ensayo puertorriqueño". *Revista Iberoamericana*, vol. LIX, nº 162-163: 33-55.
- "Foro de 1940: Las pasiones y los intereses se dan la mano" en Álvarez Curbelo, S.-Rodríguez Castro, Ma. (eds.). *Del Nacionalismo al populismo*. 61-107.
- (1998). "El '98: los arcos de la memoria" en Álvarez Curbelo-Gallart-Rafucci (eds.) en *Los arcos de la Memoria*. 305-339.
- ROWE, Leo (1898-1900). *The United States and Puerto Rico: Whit Special reference to the Problems Aising Out of Our Contact Whit The Spanish-American Civilization*. Nueva York: Arno Press.
- SANDOVAL, Alberto (1997). "El temor de la otridad en Puerto Rico" en *Revsita de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXII, nº 45: 307-325.
- SCARANO, Francisco (1993). "La Historia heredada: cauces y corrientes de la historiografía puertorriqueña (1880-1970)". *Exégesis*, año 6, nº 17: 40-53.
- SCHAVALZON, Daniel. "Detrás de cada menú hay una ideología". *Clarín*, Buenos Aires, 14 de enero 2001. *Opinión*: 26.
- SEDA, Eduardo (1980). *Réquiem para una cultura*. Río Piedras: Ediciones Bayoan.
- SERRANO, Carlos (1984). *Final del imperio. España 1895-1898*. Madrid: Siglo XXI.
- SILÉN, Juan Ángel ( 1980). *Historia de la nación puertorriqueña*. Río Piedras: Editorial Edil.

- (1997). *Colonialismo, Literatura, Ideologías y Sociedad en Puerto Rico. Comentarios a la obra de José Luis González*. Colombia: Librería Norberto González Inc.
- \*SIMMEL, George (1903)[1971]. "The Metropolis and Mental Life, On Individuality and Social Forms". Chicago: The University of Chicago Press.
- \*STRONG, Joshia. "América's Destiny" en Singler, J.
- \**THE Importers and Exporters, Pictorial Guide Business Directory of Puerto Rico*. (1899). Nueva York: Pictorial Guide Publishing Co.
- TINEO, Gabriela (1994). "Poéticas y Políticas: Literatura e Identidad Cultural en Puerto Rico. Diálogo con Arcadio Díaz Quiñones". *Revista del Celehis*, año 3, nº 3: 211-226.
- THOMPSON, Lanny (1996). "Estudiarlos, juzgarlos y gobernarlos: conocimiento y poder en el archipiélago imperial estadounidense" en Naranjo, C.-Puig-Samper, M.-García Mora, L. (eds.). *La Nación Soñada*. 685-695.
- \*TRUMBULL, White (1898). *Our New Possession*. Boston: Adams.
- VARIOS (VEGA, Ana Lydia, Picó, Fernando, GELPÍ, Juan, CABCEL, Mario). (1995). *Historia y Literatura*. San Juan: Posdata.
- VEGA, José Luis (1988). *Reunión de espejos*. San Juan: Editorial Cultural.
- VEGA, Ana Lydia (1988). Ed. *El tramo ancla. Ensayos puertorriqueños de hoy*. San Juan: Editorial de la universidad de Puerto Rico.
- (1994). "Nosotros los historicidas". *Diálogo*, noviembre.
- VELASCO, Rubén (1998). "La construcción legal de la familia en el Puerto Rico de entresiglos" en Álvarez Curbelo-Gallart-Rafucci (eds.). *Los arcos de la Memoria*. 158-178.
- ZABALA, Iris (1977). "Puerto Rico XIX: Literatura y sociedad" en *Sin Nombre*, Año VIII, nº 11: 11-22.
- ZENO GANDÍA, Manuel (1901). ¡"25 de Julio! Por qué lo celebramos!", *La Opinión*, 24 de julio.
- ZENÓN CRUZ, Isabelo (1977). *Narciso descubre su trasero (El negro en la cultura puertorriqueña)*. Humacao: Editorial Furidi.

\* Los asteriscos indican documentos de guerra y crónica norteamericanas que involucran Puerto Rico.

#### **2.4. Otras fuentes primarias citadas**

- BOLÍVAR, Simón (1979). "Contestación de un americano meridional a un caballero de la isla (*Carta de Jamaica*). *Doctrina del Libertador*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- CARPENTIER, Alejo (1985). *El arpa y la sombra*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- COLÓN, Cristóbal . *Textos y documentos completos. Relaciones de viajes, cartas y memoriales*. Edición, prólogo y notas de Consuelo Varela. Madrid: Alianza.
- GANDÍA, Zeno (1978). *La charca*. Caracas: Biblioteca Ayacucho. Vol. 55.
- GARCÍA LORCA, Federico (1964). *Poema de Cante Jondo*. Buenos Aires: Losada.
- GUILLÉN, Nicolás (1982). "Son número 6". *El libro de los sones*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- JULIÁ MARÍN, Ramón (1912). *La Gleba*. San Juan: Real Hermanos.
- LÓPEZ NIEVES, Luis (1983). "Seva: Historia de la primera invasión norteamericana de la isla de Puerto Rico ocurrida en mayo de 1898". *Claridad*. Suplemento *En Rojo*. 23 de diciembre de 1983. 5.
- MARTÍ, José (1963-1965). "Las Antillas y Baldorioty Castro" en *Obras Completas*. Tomo 8. La Habana: Editorial Nacional de Cuba. Citado por Rodríguez, Pedro Pablo (1989). "Como la plata en las raíces de los Andes. El sentido de la Unidad continental en el latinoamericanismo de José Martí". *Letras. Cultura en Cuba*. 2. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
- (1963-1966). "Cuaderno de apuntes". *Obras Completas*. Tomo 21. La Habana: Editorial Nacional de Cuba.
- PALÉS MATOS, Luis (1978). *Poesía y prosa selecta*. Caracas: Biblioteca Ayacucho. Vol. 32.

QUINTERO HERENCIA, Juan Carlos (1996). *La caja negra*. San Juan: Editorial Isla negra.

SAN JUAN DE LA CRUZ (1950). "Noche oscura del alma" y "Noche oscura" en Allison Peers, E. *San Juan de la Cruz. espíritu de llama*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones científicas.

SARMIENTO, Domingo (1979) [1945]. *Facundo. Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga*. México: Edit. Porrúa.

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
Dirección de Bibliotecas