

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

**Bell & Howell Information and Learning
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
800-521-0600**

UMI[®]

REFIGURACIÓN E INTERPRETACIÓN DE LA IDENTIDAD NACIONAL EN LA
NARRATIVA DE EDGARDO RODRÍGUEZ JULIÁ

by

GRISEL MADURO

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Hispanic
and Luso-Brazilian Literatures in partial fulfillment of the
requirements for the degree of Doctor of Philosophy, The City
University of New York

2000

UMI Number: 9959206

**Copyright 2000 by
Maduro, Grisel**

All rights reserved.

UMI[®]

UMI Microform 9959206

Copyright 2000 by Bell & Howell Information and Learning Company.

**All rights reserved. This microform edition is protected against
unauthorized copying under Title 17, United States Code.**

**Bell & Howell Information and Learning Company
300 North Zeeb Road
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106-1346**

© 2000

GRISEL MADURO

All Rights Reserved

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Hispanic and Luso-Brazilian Literatures in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

Oct 15 / 1999
Date

Oscar Montero
Chair of Examining Committee

Oct. 15 / 1999
Date

Olivia D. Cavalle
Executive Officer

Oscar Montero
Professor Oscar Montero

Susana Reisz
Professor Susana Reisz

Isaias Lerner (O.D.C.)
Professor Isaias Lerner

Supervisory Committee

THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

Abstract

REFIGURACIÓN E INTERPRETACIÓN DE LA IDENTIDAD NACIONAL EN LA
NARRATIVA DE EDGARDO RODRÍGUEZ JULIÁ

by

Grisel Maduro

Adviser: Professor Oscar Montero

This dissertation focuses on the topics of nation and identity in the Puerto Rican and Latin American literary production. It analyzes and compares the different discourses about identity and nation that have their origins in the nineteenth century, and in Puerto Rico are renewed by the sociopolitical crisis of the twentieth century. The novels by Edgardo Rodríguez Juliá, particularly La renuncia del héroe Baltasar (1974), La noche oscura del niño Avilés (1984), and El camino de Yyaloide (1994), are fundamental in the development of an specific stage in Puerto Rican literature. These novels represent and interpret Puerto Rico's contemporary reality through a rereading of the eighteenth century, a key element in the reconstruction of the cultural genesis, the nation, and the idiosyncrasy of the Puerto Rican. Through his novels, Rodríguez Juliá creates an imaginary universe of an epic nature based on the altered history of the eighteenth century, in order to

define and redefine the national identity, and elaborate the epic story desired for the nation.

In effect, one of the outstanding thematic elements in his literary production is the topic of national identity. In his works, Rodríguez Juliá produces new knowledge about Puerto Rico and introduces a different perspective of the truly Puerto Rican and its national history. His conception of identity and cultural formation responds to a dynamic, ethnically heterogenous, and hybrid vision, characterized by encounters and interrelations. As a result, Rodríguez Juliá's narrative is significantly linked to the tradition of the national identity topics, due to its affiliation with the imperative ethic regarding the search for the cultural, ethnological, and political origins of the nation and the Puerto Rican. The fundamental aspect of his work is that he proposes a cultural and national development model characterized by transformations, hybridity, the profane, the libidinous, marginality, marronage, contraband, pilgrimage, and specially mutilation, as central elements of our history, formation, and national identity.

A mis padres,

Carmen Gloria

y

Gabriel.

A Carlos Manuel
por su huella imborrable
en mi camino

y a Verónica,
mi anhelo hecho ternura,
mi princesa,
fiesta de mi vida.

Reconocimiento

Mi más sincero agradecimiento a mi consejero y director, el profesor Oscar Montero, por su paciencia, recomendaciones y siempre pertinentes observaciones que enriquecieron notablemente esta investigación.

A la profesora Susana Reisz por su lectura y estudios sobre teoría literaria clásica que fueron decisivos para este proyecto.

Al profesor Ottavio Di Camillo por su solidaridad.

Debo especial gratitud al profesor Isaías Lerner por su nobleza, interés, estímulo y comprensión; por sus sugerencias y excelentes críticas que tanto beneficiaron este trabajo, y por la sabiduría compartida durante la elaboración del presente estudio y en la última etapa de mi formación académica.

También quiero reconocer a mis amigos y amigas, por su cariño y compañía, por nuestras conversaciones sobre la vida e intercambios intelectuales, y sobre todo el haber compartido con júbilo la finalización de este escrito. Enhorabuena.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I - Orígenes de la construcción de la identidad puertorriqueña	
1. Introducción	14
2. Sobre la configuración inicial del discurso de la identidad y su evolución	19
3. A partir de los años treinta y cuarenta	30
4. La conciencia crítica en los años cincuenta	54
CAPÍTULO II - Tradición: continuidad y ruptura	
1. Introducción	67
2. Hacia una contextualización latinoamericana	69
3. Los años setenta: nuevas estrategias de (re)pre- sentación	73
4. Rasgos distintivos de la narrativa de Edgardo Rodríguez Juliá: más allá de la ilusión y la verdad	86
5. Análisis de los orígenes de la nacionalidad en <u>El país de cuatro pisos</u> y en la narrativa de Edgardo Rodríguez Juliá	106
CAPÍTULO III - La relectura del XVIII y la reconfiguración de la imagen nacional	
1. Introducción	126
2. Concepción histórica del siglo XVIII	134
3. A partir de la crisis del desarrollismo: las contradicciones y ideológicas y sociales en Puerto Rico	140
4. La invención e inversión de un siglo	147
5. Estructura significativa	186
CAPÍTULO IV - Variaciones y estrategias: la nación atisbada	
1. Introducción.....	188
2. Historia, ficción y su interpretación	193
3. Puntos de contacto entre la teoría ficcional aristótelica y la novela moderna	208
4. Mirada, configuración y letra	222
CONCLUSIONES	244
BIBLIOGRAFÍA	250

INTRODUCCIÓN

Amamos la patria porque es un punto de partida. La vida es un viaje; la razón no sabría encontrar el punto de partida si no fuera por el terruño cuya imagen atrayente vemos por todas partes.

Eugenio María de Hostos.

La obra literaria de Edgardo Rodríguez Juliá tiene una importancia fundamental para el desarrollo de las letras en la literatura puertorriqueña y latinoamericana del siglo XX. Rodríguez Juliá ha publicado cuatro novelas y varios libros de crónicas y es autor de una extensa obra ensayística.

En 1974 publica La renuncia del héroe Baltasar, que Andrew Hurley traduce al inglés en 1997. La noche oscura del niño Avilés se publicó en 1984 y su segunda edición en 1991; además fue publicada en francés por Ediciones Belfond. En 1994 publica El camino de Yvaloide y en 1997 Cartagena. La importancia de la obra de Rodríguez Juliá ha sido reconocida por los diversos premios que han recibido sus novelas. En 1992 fue primer finalista del Premio Planeta-Joaquín Mortiz con su novela Cartagena. También fue primer finalista del Concurso Internacional de Novela "Francisco Herrera Luque", con El camino de Yvaloide. Y en 1995 recibió la misma

distinción con la novela Sol de Medianoche, que permanece inédita.

En la producción ensayística de Rodríguez Juliá se destacan las crónicas: Las tribulaciones de Jonás (1981), El entierro de Cortijo (1983), Una noche con Iris Chacón (1986), Puertorriqueños. Album de la sagrada familia puertorriqueña a partir de 1898 (1988). El cruce de la bahía de Guánica (1989) y Los peloteros (1997). En 1986 publica el libro Campeche o los diablejos de la melancolía, donde comenta la obra pictórica del pintor del siglo XVIII José Campeche. En 1994 publica Cámara secreta, donde mezcla diversos géneros y discursos para ofrecernos parte de la evolución de la fotografía como arte desde 1888.

Para los propósitos y mejor comprensión de esta investigación y de las novelas de Rodríguez Juliá, conviene aclarar de forma general el proceso y elaboración de La noche oscura del Niño Avilés y El camino de Yvaloide, explicado por el propio escritor en su entrevista con Julio Ortega. Ambas novelas pertenecen a una amplia obra que lleva por título Crónica de Nueva Venecia escrita entre 1972 y 1978. La obra se compone de los siguientes tomos: La noche oscura del niño Avilés, El camino de Yvaloide, 1797 y Pandemonium; todavía no se han publicado los restantes dos tomos. La novela titulada 1797 ("ciudad histórica") corresponde al período posterior del regreso del Niño Avilés

a San Juan de su "viaje filosófico" al Colegio de los Jesuitas en La Habana. En ese mismo año el Niño Avilés se destaca como militar ilustre y preponderante en la defensa de San Juan durante el ataque inglés en el 1797. Vale adelantar el hecho de que en el prólogo de la novela La noche oscura del Niño Avilés se menciona que en el año 1797 el Niño Avilés funda la ciudad de Nueva Venecia. Por último el tomo de Pandemonium ("la ciudad utópica") es una crónica de la fundación de la ciudad, de los incidentes de la ciudad ("falansterio") como comunidad transformada en burdel, especie de palenque habitado por los cimarrones, los avileños, los jornaleros, los mulatos y los negros reunidos por el Niño Avilés.

Por otra parte, la obra de Edgardo Rodríguez Juliá ha sido objeto de numerosos acercamientos críticos y agudos estudios que reflejan la riqueza y complejidad de su producción literaria y particularmente de sus novelas. La mayoría de los críticos coincide en destacar el predominio de los recursos literarios de la parodia, la ironía, el pastiche, la alegoría, la falsificación como forma narrativa y la utopía como elementos significativos y coordinadas de su escritura. Dicha crítica se ajusta a los parámetros del postestructuralismo francés y los postulados teóricos postmodernistas.

Con esta investigación se pretende establecer un modelo discursivo crítico para situar la obra de Rodríguez Juliá en el campo del diálogo histórico-literario que le corresponde. Se destacará principalmente la pertinencia del tema de la identidad y su finalidad en la historia y la cultura puertorriqueñas. Así también es fundamental la explicación de la génesis de los recursos retóricos clásicos que vinculan la obra de Rodríguez Juliá a una forma original prestigiosa de la tradición. Además se estudiará el por qué de la transformación del relato de la novela La noche oscura del Niño Avilés, más cercano a la epopeya y fundamentado en la memoria testimonial de la crónica, a El camino de Yyaloide, narración en la que se destaca (sin abandonar definitivamente la función testimonial) la actividad cognoscitiva del héroe problemático del niño Avilés, quien paulatinamente se perfila como generador de conocimiento y de acción.

La investigación que presento en esta tesis es producto de mi interés por el estudio y la crítica de las producciones culturales y literarias puertorriqueñas. He seleccionado las novelas de Edgardo Rodríguez Juliá, La renuncia del héroe Baltasar (1974), La noche oscura del niño Avilés (1984) y El camino de Yyaloide (1994) para iniciar el estudio, puesto que sus novelas son fundamentales en el

desarrollo de una etapa específica de la literatura puertorriqueña.

El discurso narrativo en la obra de Rodríguez Juliá se caracteriza por la intertextualidad, la parodia y lo lúdico. Así se relativiza el carácter unívoco del mundo representado y se desarrolla un universo narrativo complejo y múltiple, capaz de representar realidades históricas multifacéticas y conflictivas. Por una parte las novelas de Rodríguez Juliá adquieren un carácter interrogativo y demoledor de los relatos culturales y políticos legitimados, pero por la otra son también un nuevo modelo interpretativo de la identidad nacional que ambiciona la legitimidad y que demuestra la calidad proteica de esa misma tradición. Este proceso de continuidad y ruptura, de confirmación y renovación, de afirmación y de novedad otorga a su obra la dimensión de legado estético y homenaje implícito a la tradición "clásica" reconocida por el propio autor. Ante esta práctica (aparentemente contradictoria) el escritor aspira a que la obra en cuestión se ajuste a los parámetros de un modelo discursivo orgánico. No obstante, en sus novelas hay una mezcla sistemática de elementos (los enigmas, el caos y la confusión) que resultan en apariencia incompatibles con la pretensión de crear un discurso armonioso.

A través de la creación de universos imaginarios y de los procesos de simbolización que representan su percepción

de la realidad, la obra de Rodríguez Juliá se instala en el terreno político. En la medida en que sus novelas son ejemplos de la filiación entre historia y el poder de la escritura como ejercicio político, el novelista pretende mostrar las múltiples verdades de un mismo hecho y con ello descubrir y emitir un veredicto sobre la verdad ya que no hay consenso acerca de ella. El proyecto de Rodríguez Juliá es retornar a los comienzos conflictivos de la nacionalidad para explicar el presente y otorgar nuevas formas al discurso del debate cultural y nacional. Por ello el escritor imagina un mundo nuevo para revelar la otra historia deseada; por consiguiente, en cierta medida utiliza la estructura del viaje. De este modo se corrobora la función del escritor análoga a la del cronista que relata, con la veracidad o la verosimilitud que exige el destinatario, los hechos y las realidades descubiertas en ese mundo nuevo dieciochesco.

En otro plano, esta investigación refleja mi interés por el tema de la identidad y la nación en la producción literaria puertorriqueña y latinoamericana. Las diversas propuestas sobre la identidad y la nación tienen sus raíces en el siglo XIX y en Puerto Rico se renuevan en la crisis sociopolítica del XX. Las novelas de Rodríguez Juliá representan e interpretan la realidad contemporánea puertorriqueña a través de la relectura del siglo XVIII,

aspecto clave en la reconstrucción de la génesis de la cultura, la nación y de la idiosincrasia del puertorriqueño. En efecto, uno de los elementos temáticos más sobresalientes de su producción literaria, tanto en las novelas, como en las crónicas y ensayos, es el tema de la identidad nacional.

Esta investigación ofrece nueva información que permite reflexionar desde otras perspectivas la larga y rica tradición del tema de la identidad tanto en la producción cultural puertorriqueña como en la del escritor Rodríguez Juliá. Especialmente dentro de esa tradición la idea del jibarismo y el tema de la identidad como corrientes que constituyen una respuesta válida para Puerto Rico por constituir una estrategia defensora de la puertorriqueñidad. En su obra Rodríguez Juliá produce conocimientos nuevos sobre Puerto Rico e introduce una perspectiva diferente sobre lo genuinamente puertorriqueño y la historia nacional en la medida en que hay contradicciones y abismos entre el "ser" y sus representaciones. En la medida en que el concepto de la identidad y de la formación cultural que Rodríguez Juliá propone en sus novelas responde a una visión dinámica y heterogénea. La narrativa de Edgardo Rodríguez Juliá se vincula significativamente a esa tradición por su filiación con el imperativo ético en torno a la búsqueda por los orígenes culturales, etnológicos y políticos del puertorriqueño.

Es cuestión de repensar cómo Rodríguez Juliá imaginó, diseñó y dibujó la imagen de los orígenes de la historia puertorriqueña. También se trata de presentar una perspectiva lúcida sobre el diálogo sincrónico que Rodríguez Juliá articula con el siglo XVIII, puesto que para el escritor el siglo XVIII es un importante período formativo de la cultura vernácula puertorriqueña. Es por ello que los libros Historia Geográfica, Civil y Natural de la isla de San Juan Bautista de Puerto Rico de Abbad y Lasierra y Viaje a la isla de Puerto Rico en el año 1797 de André Pierre Ledrú junto a los óleos de José Campeche y sobre todo el autorretrato de Paret y Alcázar intervienen significativamente en las novelas y por ello contribuyen a la perspectiva bidimensional evidente en algunos relatos de Rodríguez Juliá. Es decir, hay una conciencia respecto a la relación histórico-literaria con el pasado y con los predecesores.

El título de esta investigación: Refiguración e interpretación de la identidad nacional en la narrativa de Edgardo Rodríguez Juliá refleja precisamente la idea de que lo que sirve de fundamento a las narraciones de Edgardo Rodríguez Juliá es alcanzar el conocimiento sobre Puerto Rico. El conocimiento se obtendrá mediante el proceso de interpretación y refiguración. Ambos procedimientos se apoyan en el proceso de imaginación propio del arte de

fabular ya que Rodríguez Juliá crea un universo imaginario de naturaleza épica basado en la historia alterada del siglo XVIII, para definir y redefinir la identidad nacional y elaborar la epopeya deseada para la nación. El procedimiento de la observación corresponde a la técnica del cronista ya que la "verdad histórica" en la novela se basa en la memoria o en la evocación, según lo han difundido los cronistas principales de las novelas. Así también los dibujos en miniatura de Silvestre Andino sobre Nueva Venecia y de José Campeche sobre el Niño Avilés en el momento de fundar la ciudad libertaria de Nueva Venecia corresponden al proceso de observación.

De igual modo las portadas de las novelas son retratos que simbolizan al Niño Avilés: el retrato de "El niño Juan Pantaleón Avilés de Luna Alvarado", fechado en 1808 y pintado por José Campeche y el grabado de Juan de la Cruz sobre el primer retrato del jíbaro puertorriqueño; Gíbaro de la Isla de Puerto Rico que pintara Luis Paret y Alcázar en el siglo XVIII. Cada uno de los dibujos (los apócrifos y los verdaderos) están fundamentados en la autoridad de lo visto y lo vivido.

Así también el procedimiento de la refiguración e interpretación determina en cierta medida, algunos de los recursos empleados por su quehacer narrativo. Como por ejemplo: el estilo neobarroco por su capacidad descriptiva

que le permite al escritor caracterizar, revelar y reconfigurar la historia, la nación y el puertorriqueño; la identificación entre el cronista y el escritor para otorgar a sus narraciones la autenticidad y credibilidad y los discursos históricos para revestir sus narraciones de erudición y ciencia. Por consiguiente, dicho procedimiento permite tanto al escritor como a los lectores obtener el conocimiento y de esta forma se descubre la verdad o se demuestran los errores.

En el primer capítulo se revisan algunos textos de la metanarrativa de interpretación nacional por su carácter fundacional y por el impacto en el contexto de nuestra cultura. Se presenta por ello una visión de algunos de los discursos originarios más importantes sobre el tema. Se enfatiza el discurso ideológico y político del nacionalismo albizuista, ya que, como es sabido, entre las décadas del treinta al cuarenta, Albizu Campos jugó un papel preponderante en la plataforma nacional y política de Puerto Rico. Además se analizarán los mitos y utopías que se produjeron para definir la puertorriqueñidad junto a la práctica de convertir al jíbaro en ícono nacional, siempre en el contexto de que estas prácticas se elaboraron como gesto de defensa frente a la presencia agresiva del imperialismo yanqui en Puerto Rico. De igual modo se estudiarán los ensayos paradigmáticos de interpretación

nacional de Antonio S. Pedrera y Tomás Blanco. La búsqueda analítica prosigue con los escritores del cincuenta, ya que el tema de la puertorriqueñidad y la nación se destaca en la producción literaria de esos años. Particularmente me detendré en algunas obras de René Marqués, uno de los nuevos modelos interpretativos de la identidad nacional de esa década.

En el segundo capítulo se vinculará la narrativa de Edgardo Rodríguez Juliá con la tradición latinoamericana del carnaval y la parodia y su aportación a la tradición de interpretación nacional. En esta sección se desarrolla el concepto de parodia tal como lo construye Linda Hutcheon. Por otra parte, en este apartado se utilizan los planteamientos de Luckács que relacionan la novela con la ironía pues esta categoría estructural permite al escritor "revelar las trampas" y "corregir" las irregularidades sobre la verdad. La última división de este capítulo corresponde al análisis de los orígenes de la nacionalidad y las características proto-nacionales esbozadas por José Luis González en su ensayo El país de cuatro pisos. De igual forma se señalarán aspectos temáticos comunes entre la obra de Rodríguez Juliá y la de González.

El tercer capítulo se centra en el análisis de la relectura del siglo XVIII, que el escritor visualiza como cimiento de la formación de la identidad puertorriqueña. Por

ello se comentan dos crónicas principales de la tradición fundacional puertorriqueña: Viaje a la isla de Puerto Rico en el año 1797 e Historia geográfica, civil y política de la isla de San Juan Bautista de Puerto Rico, para determinar los puntos de contacto entre dichas crónicas y las novelas de Rodríguez Juliá. En esta parte de la investigación son esenciales los conceptos de Hayden White sobre el desplazamiento de los recursos retóricos entre el discurso histórico y el ficcional.

El método del estructuralismo genético permite examinar algunas de las principales corrientes histórico - filosóficas, políticas y económicas del siglo XVIII; y es también útil para el estudio de las corrientes ideológicas y sociales de la sociedad puertorriqueña contemporánea.

En el cuarto y último capítulo se retoman algunos postulados de la teoría de Hayden White, como por ejemplo, las "intuiciones poéticas" y la "poética de la historia" como parámetros para explicar la narrativa y la imagen cultural y nacional que Rodríguez Juliá esboza en sus relatos. De igual modo las nociones semiológicas desarrolladas por Roland Barthes son fundamentales para destacar la relación y conexión de la narrativa de Juliá y el tópico de la identidad con la plástica de José Campeche y Paret y Alcázar.

Finalmente se estudia la filiación entre la ficción, la historia y los recursos retóricos que corresponden a la tradición clásica. Igualmente se analizará la estrategia diseñada por el escritor de establecer contacto entre la teoría ficcional aristotélica, la novela moderna y sus propias novelas.

Capítulo I
Orígenes de la construcción
de la identidad puertorriqueña

1. Introducción

En este capítulo se examinan algunos textos de la metanarrativa¹ de interpretación nacional. Dichos textos demuestran la preocupación fundacional por la identidad cultural, etnológica y política del "ser" puertorriqueño. Como es sabido, la preocupación ontológica en torno al tema de la identidad nacional figura prominentemente a partir del siglo diecinueve en la producción literaria latinoamericana. En Puerto Rico la temática de interpretación nacional tiene repercusiones peculiares, que ni se agotan ni dejan de figurar en prácticas culturales contemporáneas. De más está decir que no es cuestión de reducir la producción literaria puertorriqueña a dicha temática; se trata, sin embargo, de señalar su importancia, sus idiosincrasias y su impacto en el contexto de nuestra cultura.

Las páginas que siguen ofrecen una visión integral de algunos de los discursos originarios sobre este tema, tanto

¹ Jean-Francois Lyotard define las metanarrativas de la modernidad como los grandes relatos unificadores o legitimadores fundamentados en la autoridad o el consenso. The Postmodern Condition: A Report on Knowledge (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984).

en el ámbito hispanoamericano como en el puertorriqueño. También se examina una selección de obras publicadas en momentos distintos entre las décadas del treinta, cuarenta y cincuenta que han servido de paradigma. Sin aspirar a ofrecer una enumeración total de títulos y autores que sería imposible por la naturaleza de esta investigación, se explorará cómo algunos escritores configuran discursivamente el tema. Se estudiará algunos aspectos del pensamiento ideológico y político del nacionalismo albizuísta ya que para la década del treinta aparece como centro del escenario político puertorriqueño. Además entre los años de 1930-1950, Pedro Albizu Campos, jugó un papel significativo en el complicado proceso político de la sociedad puertorriqueña de la época. Su pensamiento es relevante en la discusión sobre la cuestión nacional. El objetivo es demostrar cómo los contenidos básicos del discurso literario, histórico y político han ido formulándose.

La práctica histórica y literaria de interpretación que ha caracterizado a la intelectualidad puertorriqueña y que se asentó en la década del treinta, se ha distinguido por su visión orgánica y armónica de la identidad nacional. Esta visión armónica se planteaba en tres dimensiones: en lo cultural orientada hacia la noción hispanófila; en lo social, se fundaba en la estirpe de las hazañas heroicas de

los liberales y su clase social decimonónica; en el plano racial destacaba la figura del jíbaro blanco como prototipo de la puertorriqueñidad. La tarea de construir una imagen como grupo o cultura distinta ha sido principalmente un gesto de defensa ante nuestro "status" colonial.

No se puede soslayar el hecho históricamente comprobable que la práctica de mitologizar la figura del campesino como un ícono nacional (en el caso particular de Puerto Rico, el jíbaro), fue una costumbre continental generalizada durante el período de las guerras de independencia hispanoamericana (1810-1825), cuando se delinearon los espacios étnicos mediante una representación homogénea de lo nacional. Por consiguiente, un efecto inmediato es la creación de mitos culturales y metáforas fundacionales que se han constituido en canon² para fijar la señas de identidad y las "alegorías de lo nacional" cuando la cosmovisión de la clase social que asume la voz autorial

² Utilizo el término "canon" en el sentido de norma y regla que devienen en "clásicos" y, por tanto, es sinónimo de consagración. T.S. Eliot, en su ensayo "What is a Classic" señala algunas condiciones para alcanzar lo canónico, como por ejemplo, la madurez del pueblo que produce el texto y por consiguiente, su lengua y literatura; también la capacidad del texto de configurar la pluralidad de voces culturales y su universalidad. Cabe señalar otros factores como su difusión oficial como popular y muy especialmente su huella en autores posteriores, que pueden imitarlo como parodiarlo.

del discurso es postulada como imagen de la colectividad.³ Se conciben muchos de los textos puertorriqueños considerados canónicos como un intento de fundar discursivamente la nación frente a la ausencia de un estado nacional independiente. Sobre este fenómeno Juan Gelpí ha declarado que "En una sociedad colonial, el canon literario puede hacer las veces de una constitución nacional" (Literatura y paternalismo 50), pero así es también, en la novela de la tierra como en las literaturas fundacionales de América con el gaucho, el llanero, el jíbaro, etc., que son versiones de la misma vertiente independientemente de la dimensión colonial que tenga. Es significativo señalar que el canon literario como constitución nacional fue así, sólo para algunos letrados puertorriqueños hasta la creación de la carta orgánica de 1952 conocido como el Estado Libre Asociado. Por lo tanto, el concepto de intelectual desarrollado por Antonio Gramsci en sus dos dimensiones, el orgánico y el tradicional, resulta adecuado para comprender la función esencial de muchos de los intelectuales

³ Este fenómeno no es privativo de la producción literaria puertorriqueña y según Jean Franco es común a todas las prácticas histórico-literarias hispanoamericanas a partir del romanticismo. ("Cultura y crisis" 412-413). Y respecto a la formulación de Jean Franco, ¿no es así también, en Europa y Estados Unidos.?

¿Cuál es la diferencia con Gran Bretaña, por ejemplo, John Galsworthy (1876-1933) y Thomas Hardy (1840-1928)? Y de igual forma en Estados Unidos con Mark Twain.

puertorriqueños, según el lugar y desempeño en una estructura social y en el proceso histórico.

Todavía, hoy, este tópico tiene pertinencia no porque la puertorriqueñidad esté en crisis sino porque ninguna de las organizaciones que abogan por la independencia nacional ha resuelto el problema del sujeto colectivo llamado a transformar la realidad colonial. Tampoco existe un movimiento independentista significativo y capacitado ya que la debilidad le es inherente y no le permite articular la multiplicidad y realidad cambiante de la sociedad puertorriqueña ni el carácter dialéctico de la historia. Además, considero que el tema de la identidad no está reñido con la modernidad a pesar de que la crítica más radical y de vanguardia lo considere ideológicamente peligroso. A este respecto las reflexiones de Lefebvre en su ensayo "Qué es la modernidad" aclaran este malentendido. De acuerdo a la postura filosófica del crítico, si el hombre es devenir e historicidad, entonces existe una relación enigmática entre el devenir del ser y el ser del devenir. Ahora bien, para comprender los límites de la imagen fija de la identidad, explica Lefebvre:

Por otra parte, sabemos precisamente por las filosofías que el ser de nuestra conciencia y nuestra conciencia del ser pueden discrepar, siendo ilimitada la desviación posible; en este margen incierto pululan las representaciones. De ahí la aplicación indispensable de la crítica radical en las representaciones, porque son

presencias ilusorias del "ser" y representaciones de la ausencia.

La ilusión ontológica, en la modernidad, confunde el "ser" y la "representación"; se aferra a las representaciones para figurarse que está representando al ser y satisfacer así la subjetividad desencadenada. (Lefebvre Introducción a la modernidad 197-198)

2. Sobre la configuración inicial del discurso de la identidad y su evolución

El tema de la identidad nacional y su revaloración en la literatura hispanoamericana han sido recurrentes desde sus orígenes en el siglo XIX ; también en la literatura española el tópico del revisionismo es evidente a partir del '98, con escritores como Unamuno, Azorín y Pío Baroja, entre otros. En el modernismo hispanoamericano en escritores y ensayistas como José Enrique Rodó y Rubén Darío.

Fernando Ainsa en Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa, ha señalado que gran parte de la identidad cultural en Hispanoamérica se ha definido por su narrativa. Desde el movimiento romántico hispanoamericano podemos trazar esta constante con textos forjadores y legitimadores de las nacionalidades : Facundo de Sarmiento, El matadero y La cautiva de Esteban Echevarría, Amalia de José Mármol, María de Jorge Issac, Cecilia Valdés de Cirilo Villaverde, entre otros; en el discurso de la crisis del culturalismo

nacionalista latinoamericano con José Enrique Rodó, José Vasconcelos, Alfonso Reyes, Eduardo Mallea, Jorge Mañach, Fernando Ortiz, Juan Carlos Mariátegui, Pedro Henríquez Ureña; y de igual forma el tópico aparece en países del continente americano no hispanoparlantes, con escritores como, Jean Price-Mars⁴ y su indagación de los orígenes, del ser y del destino de las formaciones nacionales hispanoamericanas, proponiendo modelos coherentes de la cultura nacional. Entre este grupo de escritores e intelectuales fue común argumentar sobre la crisis de la "quiebra moral" de la sociedad de la época como resultado del crecimiento económico. Por consiguiente, algunos de los intelectuales de la época señalaron una serie de problemas como por ejemplo, el desajuste de los valores, las estructuras y las relaciones tradicionales de la sociedad. Al mismo tiempo se erigieron como la voz autorizada y portadora de la conciencia moral de la sociedad tradicional. La propuesta cultural de este grupo presenta un discurso culturalista ordenador y de cohesión frente a la especialización y heterogeneidad, producto del proceso de modernización.

El tema de la identidad aparece inclusive hasta en el neobarroco de Alejo Carpentier fundado en una reconstrucción

⁴ Ansi parla l'Oncle de 1927 es una revalorización de los elementos africanos en la vida haitiana.

arqueológica del pasado y su concepto de lo real maravilloso -teorización o formulación de una idea de la identidad y la cultura americana-. Además, en la década del cuarenta, Pablo Neruda, con Alturas de Machu Pichu crea un nuevo espacio poético geográfico para definir la identidad americana.

La tradición de la escritura fundacional latinoamericana tiene sus orígenes en las crónicas de la conquista y la colonización. Los orígenes de la tradición fundacional dieciochesca en Puerto Rico se remontan al Diccionario geográfico histórico de las Indias Occidentales o América de Antonio de Alcedo, con una breve descripción geográfica de la isla. Se encuentra también en el cronista o historiador que ofrece el cuadro más extenso y heterogéneo de la sociedad puertorriqueña, sus hábitos, costumbres, creencias y conducta social: Fray Iñigo Abbad y Lassiera⁵

⁵ El monje benedictino Iñigo Abbad y Lasierra (1745-1813) llegó a Puerto Rico en el 1772 en calidad de secretario y confesor del obispo Manuel Jiménez Pérez. Durante los once años en Puerto Rico viajó por diferentes pueblos y recogió diversos datos de la tradición oral, además de consultar los archivos oficiales y las crónicas de Indias que se referían a Puerto Rico. En 1773 regresa a Madrid e ingresa al servicio real; por orden de Carlos III el Conde de Floridablanca, trabajaba en algunas descripciones geográficas e históricas sobre las provincias de América, especialmente sobre la isla de Puerto Rico. La obra la caracteriza el estilo de la crónica didáctica. Abbad y Lasierra comenta detalladamente aspectos topográficos, de la historia natural, la demografía, la agricultura y el comercio.

La crítica en general ha señalado la relación entre el texto historiográfico de Iñigo Abbad y Lasierra y la segunda novela de Rodríguez Juliá. Véase para mayor detalle el

con su Historia geográfica, civil y política de San Juan Bautista de Puerto Rico, publicada en 1788.

Fray Iñigo Abbad comenta y detalla sucesos ocurridos en la isla entre 1493 y 1776. El texto es una muestra del pensamiento iluminista español, es decir, del pragmatismo racionalista y la fe en el progreso científico y social que caracterizó la filosofía del siglo dieciocho. El libro citado se considera la primera historia formal de Puerto Rico, por consiguiente, es un texto fundacional de la historia puertorriqueña, punto de partida en el discurso historiográfico y la reflexión sobre los orígenes puertorriqueños.

Las novelas de Rodríguez Juliá están significativamente vinculadas a esta tradición -el gesto fundacional de su escritura- por la relación entre escritura y poder⁶ y también, por su filiación con el imperativo ético de la búsqueda de un origen genealógico del alma nacional. Rodríguez Juliá utiliza el texto de la crónica, es decir, la técnica del cronista como testigo de los acontecimientos y del suceso registrado. El texto paradigmático de sus novelas sería la crónica del siglo dieciocho. En la medida en que el

artículo de Aníbal González, "Una alegoría de la cultura puertorriqueña: La noche oscura del Niño Avilés " y el "Niño Avilés, o la libido de la historia" de Antonio Benítez Rojo.

⁶ Este tema ha sido trabajado por Rubén Ríos en "La invención de un autor: escritura y poder".

discurso literario de sus novelas dieciochescas se aparta de la rigurosa y ordenada prosa neoclásica, el estilo que prevalece en sus textos es el del lenguaje y la estética barroca. De la estética barroca para Rodríguez Juliá es significativo, principalmente, todo aquello relacionado con lo extraño, singular y exótico que tiene como meta asombrar y maravillar. Comparte con la estética barroca el gusto por la fascinación, los monstruos y los híbridos, como por ejemplo el personaje del héroe Baltasar que guarda cierta similitud con Segismundo- figura del monstruo calderoniano- en su entrega a la violencia y a las pasiones; o, el niño Avilés asociado con lo diabólico, lo tenebroso y lo prodigioso. A su vez tiene como pretexto el cuadro del deforme niño Avilés pintado por José Campeche, el personaje del diablo cojuelo en El camino de Yvaloide, el Jardín de los Infortunios y las sirenas. En el universo imaginario de Rodríguez Juliá predomina cierta fidelidad con la sensibilidad barroca. Así pues, Rodríguez Juliá con sus novelas no sólo entronca con la tradición nacional puertorriqueña al intentar crear una imagen y explicar qué es Puerto Rico, sino que se inserta en la tradición hispanoamericana de la búsqueda de la identidad y "la expresión americana", para citar el título del célebre ensayo de Lezama Lima.

Manuel A. Alonso figura entre los escritores que editaron el Album puertorriqueño de 1844 llamado el "Grupito Criollo", y el Cancionero de Borinquen de 1846. Alonso publica en el Album un soneto titulado "El puertorriqueño", en el cual intenta una descripción física y moral de la identidad criolla.⁷ La búsqueda de los orígenes del ser nacional en Puerto Rico comenzó con El Gíbaro⁸ (1849) de

7-Por la importancia que ha tenido este tema en el debate cultural nacional se reproduce el soneto "Un puertorriqueño":

Color moreno, frente despejada,
 Mirar lánguido, altivo y penetrante,
 La barba negra, pálido el semblante,
 Rostro enjuto, nariz proporcionada,

Mediana talla, marcha compasada;
 El alma de ilusiones anhelante,
 Agudo ingenio, libre y arrogante,
 Pensar inquieto, mente acalorada;

Humano, afable, justo, dadivoso,
 En empresas de amor siempre variable,
 Tras la gloria y placer siempre afanoso,

Y en amor a su patria insuperable!
 Este es, a no dudarlo, fiel diseño
 Para copiar un buen Puertorriqueño.

Obsérvese en Puerto Rico, el adjetivo moreno para describir la tez puertorriqueña. El adjetivo se aplica generalmente a las personas de raza blanca que tienen la piel algo oscura y el pelo negro o castaño. (Moliner Diccionario de Uso del Español).

⁸ Se mantiene la grafía que usó Manuel Alonso en la edición de 1849.

Manuel Alonso.⁹ Los historiadores literarios oficiales de la literatura puertorriqueña en la década del treinta - Antonio S. Pedreira y Manrique Cabrera- señalaron la obra de Manuel Alonso como el comienzo de nuestra literatura y como la primera expresión auténtica de carácter nacional de la puertorriqueñidad.

La lectura ideologizada de El Gíbaro de algunos críticos de la generación del treinta tuvo su base en el conservadurismo cultural de la época y en el nacionalismo culturalista de 1934, y es desde esa perspectiva que Antonio S. Pedreira afirma en su clásico ensayo Insularismo (1934),

⁹ Album puertorriqueño y el Cancionero de Borinquen juntamente con los Aguinaldos puertorriqueños de 1843 y 1846 testimonian el posible comienzo de la actividad literaria en Puerto Rico; en todo caso su documentación más temprana; el último lleva el siguiente epígrafe: "Un libro enteramente indígena"; además Salvador Brau lo llamó "Primer vagido de la musa puertorriqueña". Y desde esa primera publicación es palpable el afán de fijar la imagen del puertorriqueño. En este texto se intenta establecer el carácter diferente de lo criollo frente a lo peninsular. Por su parte, El Gíbaro es una colección de escenas costumbristas en prosa y verso; en él se pueden identificar las características de la vida rural de la época, las formas dialectales del habla campesina puertorriqueña y algunos rasgos de la personalidad del puertorriqueño de la zona rural en el siglo XIX. Este libro no refleja la composición real de la sociedad de la época - no menciona la población esclava y mulata- y, muy sorprendentemente el texto tampoco se refiere esencialmente al campesino puertorriqueño de la época. Los historiadores y críticos han señalado que la imagen de la identidad nacional descrita por Alonso era la del sector ilustrado de la clase dirigente del país. Alonso es considerado como el iniciador del criollismo literario puertorriqueño y, así también uno de los primeros en practicar el costumbrismo en Hispanoamérica. Además, uno de los que hizo de Puerto Rico un tema literario.

que con Alonso se "descubre por fin el alma de Puerto Rico"

(60).¹⁰ En esa misma tónica es que Manrique Cabrera en

Historia de la literatura puertorriqueña se refiere a Manuel

Alonso :

Alonso es la primera personalidad que a solas y sin temor, se lanza a la aventura de salir a la plaza pública con una obra de sentido tan hondamente puertorriqueño. Estas páginas son ya la cabal expresión de una prosa literaria que en lo cercano tendrá logros de ciertos alcances. (101).

¹⁰ Es significativo señalar algunas de las razones por las que estos intelectuales erigieron la figura de Alonso como la iniciadora de la literatura puertorriqueña y, no así, Alejandro Tapia y Rivera que antecede en publicaciones a Alonso. La generación del treinta se considera en la historia literaria puertorriqueña como la iniciadora de una ideología de carácter pasatista o del jibarismo. Este grupo responde a una voluntad de recuperación histórica dado el proceso de cambio social, económico y político (y por esto cultural) por el que atravesó la sociedad puertorriqueña en la década del treinta a raíz del desarrollo de un capitalismo ausentista; por esta razón, cierto sector de la clase burguesa criolla comenzó a sufrir los efectos de la marginación. Manuel Alonso también se inscribe dentro del marco de recuperación histórica pero desde la óptica del liberalismo regionalista de 1849. El gíbaro es la expresión literaria de una burguesía en ascenso que se identificó con la fe en el progreso. Así pues, el modo de vida del campesinado puertorriqueño de su época no constituía la esencia del ethos nacional: al contrario lo señala como atrasado y antiguo. El texto deja constancia de una realidad que desaparece y está muy lejos de la lamentación; quienes lamentan ese pasado idealizado son los creadores de la ideología pasatista. El cosmopolitismo presente en las obras de Alejandro Tapia y Rivera y su condena del sistema esclavista en Puerto Rico son el punto de partida de la literatura puertorriqueña. (Véase para un análisis más detallado a José Luis González, "Literatura e identidad nacional en Puerto Rico").

A partir de la lectura del treinta es que se da inicio al mito del jíbaro blanco y pálido como típico de la cultura y la identidad nacional.

La temática de la identidad nacional en el siglo XIX continúa con Manuel Zeno Gandía y su serie de novelas recogidas bajo el epígrafe de Crónicas de un mundo enfermo. La crítica en general considera La charca de 1894 como la más importante de esta serie.¹¹ Zeno Gandía concibió estas novelas en una serie con el propósito de presentar una visión patológica de la sociedad puertorriqueña.

La visión de Puerto Rico como una sociedad enferma y desamparada es característica de la intelectualidad

¹¹ Manrique Cabrera en su ya citada antología ubica a Manuel Zeno Gandía entre los escritores de la generación del tránsito y el trauma: "El gran novelista se halla en la cumbre de sus facultades creadoras. Las obras van saliendo de su pluma como torrente de caudal infinito. Pero... ¡vino el 98! Brusco cambio de dominación. Se sacude hasta los cimientos el alma colectiva y se produce un desgarrón espiritual. Se entorpece el ser y con esto se paraliza todo aliento creador." (186). Sonia Rivera Valdés intenta demostrar el origen del mito del puertorriqueño dócil y analiza su desarrollo a partir de La charca. (Véase "La cración del mito del puertorriqueño en la literatura de Puerto Rico: La charca de Manuel Zeno Gandía" Diss. CUNY, 1990). Por su parte, Juan Gelpí en su libro Literatura y paternalismo en Puerto Rico, desarrolla el tema de cómo se constituye el canon literario en Puerto Rico y analiza el lugar que ocupa Zeno Gandía dentro de la llamada literatura canónica nacional puertorriqueña. Más bien, Gelpí analiza las "técnicas políticas" de lectura y los valores literarios que utilizaron los miembros de la Generación del 30 para incluir a Zeno Gandía dentro de las llamadas "obras maestras".

progresista del siglo diecinueve puertorriqueño.¹² La definición conceptual y la imagen del pueblo puertorriqueño aparece en las cuatro novelas en el estilo realista-naturalista que caracterizó al escritor. La preocupación ontológica de Zeno Gandía no sólo lo relaciona con la generación del treinta, sino que podríamos señalar que lo convierte en su precursor: " Nos ataron al caballo de guerra del vencedor. ¿Qué hicieron de nosotros? ¿Qué somos? ".¹³

Esta tradición de concebir la imagen del ser puertorriqueño prosigue con Alejandro Tapia y Rivera¹⁴ y su obra literaria publicada póstumamente en 1928: Mis memorias o Puerto Rico como lo encontré y como lo dejo (una crónica sobre la vida puertorriqueña en el siglo diecinueve) que en cierta medida, sienta las bases de la modalidad convertida en tradición de utilizar el género del ensayo para reflexionar sobre los males de la colonia y el tema de la

¹² La expresión más radical de esta tónica fue la de Eugenio María de Hostos.

¹³ Manuel Zeno Gandía. Redentores (San Juan: Club del Libro de Puerto Rico, 1960, 81).

¹⁴ Como se ha señalado anteriormente los historiadores y escritores principales de la generación del treinta no reconocieron en Tapia y Rivera el iniciador de la literatura puertorriqueña. Por el contrario sí lo reconocieron sus contemporáneos. En una carta publicada en 1882, Manuel Zeno Gandía y Rafael del Valle dicen lo siguiente: "Cualquiera que sea el juicio que forme de sus obras la que ya hoy es su posteridad, es innegable que a Tapia corresponde la gloria de haber sido el iniciador de la literatura en Puerto Rico".

puertorriqueñidad. En sus novelas La leyenda de los veinte años (1874) y la novela regionalista Cofresí de 1876, inscritas ambas en la corriente romántica, se identifica la insistencia en lo criollo, propia del nacionalismo literario de la época como fórmula de la expresión autóctona. En ambas novelas se puede señalar cómo contrasta la vida urbana en la ciudad murada - La leyenda de los veinte siglos- y el estado social de los campesinos en Cofresí. En esta última hay una mayor intención de la búsqueda de la expresión puertorriqueña a través del estilo costumbrista y naturalista.

Así también, en escritores decimonónicos aparece con insistencia la imagen del puertorriqueño y la cuestión de la puertorriqueñidad utilizando como prototipo la figura del jíbaro: en Ramón Méndez Quiñones con Un jíbaro como hay pocos (1878), Los jíbaros progresistas (1882) y La vuelta de la feria (1882); en los cuadros y artículos de costumbres de Manuel Fernández Juncos: Tipos y caracteres (1882) y Costumbres y tradiciones, publicada en 1883; por último, en Salvador Brau y La campesina, de 1886 y en Francisco del Valle Atilas, autor de El campesino puertorriqueño (1887).

3. A partir de los años treinta y cuarenta

El tema de la puertorriqueñidad fue tratado con gran amplitud por los escritores de la década del treinta. Durante ese período se construyeron los proyectos nacionales que produjeron los mitos y utopías para definir la puertorriqueñidad, convertidos en textos y proyectos canónicos a lo largo de la tradición literaria e histórica puertorriqueña. La ensayística del treinta armonizó la "vieja historia" con la utopía de la modernidad que comenzaba a experimentarse en esa época.¹⁵

María Elena Rodríguez Castro ha señalado que para ese período la intelectualidad puertorriqueña había abandonado los espacios públicos de la bohemia, el periodismo, las revistas y los pequeños círculos intelectuales que ocupaban dentro del orden social establecido por el poder metropolitano.

La intelectualidad puertorriqueña como la latinoamericana se reacomodaba a un nuevo orden socioeconómico impuesto por la división del trabajo basado en la especialización. Dicho fenómeno comenzó a experimentarse desde el modernismo hispanoamericano. Los

¹⁵ Para un análisis más detallado de cómo este grupo de escritores articuló de modo coherente el pasado con la realidad puertorriqueña del treinta, véase Arcadio Díaz Quiñones "Recordando el futuro imaginario: la escritura histórica de la generación del treinta".

intelectuales del treinta en Puerto Rico conquistaron un nuevo espacio de autoridad y se trasladaron al Ateneo y la Universidad:

Su aspiración a la hegemonía intelectual se fundamentaba en el rol que se adjudicaban como conciencia y defensa de la nacionalidad(...) los letrados también se especializaron. Al poder real-social y político-enfrentan el poder que les confiere ser dueños del capital cultural".¹⁶

En Puerto Rico los años treinta se caracterizaron por un proceso de penetración cultural norteamericana, la reorientación del modelo de producción de un capitalismo agrario a uno industrial, las compañías azucareras, en su mayoría de capital ausentista norteamericano, y la política del Nuevo Trato.¹⁷ Este panorama económico, social y político-cultural provocó, entre un sector del ambiente

¹⁶ María Elena Rodríguez Castro ("La escritura de lo nacional y los intelectuales puertorriqueños." Diss. Princeton University, 1988, 148).

¹⁷ La llamada política del Nuevo Trato fue un programa de rehabilitación económica y social que funcionó a través del programa Puerto Rico Emergency Relief Administration (PRERA), en 1933. Algunas de las medidas del programa eran: aliviar el problema del desempleo en la burocracia, beneficiar al sector agrícola y promover el aumento de la producción por medio de las ventas con el mercado libre de Estados Unidos. En 1935 se aprobó otro programa de rehabilitación, pero esta vez, con el adjetivo de permanente; dicho programa se conoció como: Puerto Rico Reconstruction Administration (PRRA). La tarea de reconstruir el país tuvo un desarrollo marcadamente lento. Además, rehabilitar permanentemente la economía puertorriqueña no era viable con una asignación de fondos escasos. Véase Thomas Mathew, La política puertorriqueña y el Nuevo Trato, trad. Antonio T. Colorado (Río Piedras: Editorial Universitaria, 1975 349).

cultural puertorriqueño, la preocupación de la pérdida de la nacionalidad puertorriqueña. Vale recordar que este discurso de la crisis fue común también al culturalismo nacionalista latinoamericano.

En el discurso ideológico cultural de la llamada generación del treinta se destaca por supuesto la obra de Antonio S. Pedreira como ya se mencionó. Su ensayo canónico Insularismo de 1934¹⁸ fue en parte, una respuesta a ese período crítico del panorama político-cultural en el que prevalece la coexistencia de corrientes independentistas y anexionistas en un mismo movimiento.¹⁹ Insularismo es un libro fundacional en la literatura ensayística puertorriqueña y la frase clave del texto es "qué somos y cómo somos los puertorriqueños globalmente considerados".

¹⁸ Insularismo fue fundamental en la conformación del programa político del Partido Popular Democrático. Sobre este tema, véase Jorge Rodríguez Beruff, "Antonio S. Pedreira, La Universidad y el proyecto populista", Revista de Administración Pública (Universidad de Puerto Rico) 18.2 (1986): 5-20.

Ver también sobre el tema del canon y la literatura fundacional el ya mencionada trabajo de Arcadio Díaz Quiñones: "Recordando el futuro imaginario: la escritura histórica de la década del treinta"; y de Juan Gelpí El paternalismo literario en la literatura puertorriqueña y, "Tradición y modernidad: el intelectual puertorriqueño ante la década del treinta" de María Elena Rodríguez.

¹⁹ En el 1932 se constituye la alianza entre el Partido Unión Republicana y el Partido Socialista. Para este período las facciones del Partido Republicano se unen con el Partido Unión Republicana junto a los grupos más reaccionarios del antiguo Partido Unión.

Pedreira en su discurso asume la voz del maestro y se comprueba en la organización del texto, desde la "brújula de tema" hasta la sección de la "luz de la esperanza". Así también, enfatiza en su relato la idea de la "discontinuidad" acentuada por la invasión norteamericana del 98, que de acuerdo con Pedreira, interrumpió el desarrollo nacional de nuestra literatura:

Yo veo tres momentos supremos en el desarrollo de nuestro pueblo: el primero, de formación y acumulación pasiva, que empieza con el descubrimiento y la conquista y termina en los últimos años del siglo XVIII y primeros del XIX; el segundo, de despertar e iniciación, que empalma con el anterior y cierra con la guerra hispanoamericana, y el tercero, de indecisión y transición en que estamos. Así, pues, en el primer momento, no fuimos otra cosa que una fiel prolongación de la cultura hispánica; en el segundo empezamos a descubrir un ademán independiente dentro de aquélla, y en el tercero hemos querido continuar su desarrollo, pero con la modificación de un nuevo gesto de la cultura occidental (el sajón) superpuesto a su crecimiento. No me interesa, por ahora, discutir el resultado de este último injerto, sino señalar la discontinuidad de nuestra íntima evolución, que no llegó a madurar perfectamente.

Tuvimos nacimiento y crecimiento, pero no, renacimiento... (Pedreira 25).

Pedreira destaca el hecho de la inexistencia de un Estado nacional independiente y de una constitución nacional:

"¿Cómo puede nacer fuerte y original una cultura que jamás logró cuajar sus inquietudes jurídicas en un Estado propio?" (Pedreira 105).

Insularismo es el ensayo paradigmático de la interpretación cultural y de reflexión nacional. Lo central de su propuesta es identificar el elemento criollo de la sociedad puertorriqueña. La retórica de este texto canónico es abiertamente ordenadora y establece un sistema de autoridades y tradiciones que definen la puertorriqueñidad. Por ejemplo, Antonio S. Pedreira favorece el siglo diecinueve y exalta las gestas heroicas de los liberales autonomistas y abolicionistas de ese siglo. A su vez, los considera portavoces de la conciencia puertorriqueña. En efecto, Pedreira propone un relato de armonía social en el que basa su utopía sobre la formación de la conciencia nacional puertorriqueña. En Insularismo el modelo de la puertorriqueñidad se crea en "... el pasado cuando la tierra era plural y cobraba su mejor expresión entre el paréntesis que formaban el estanciero y el poeta".(45)

En la propuesta de Pedreira se excluyen otras capas sociales de su representación nacional. El jíbaro blanco es el prototipo representativo de lo puertorriqueño y de un programa cultural armónico claramente orientado hacia lo hispánico.

Por otra parte, Tomás Blanco -otra figura tutelar de la ensayística del treinta- señala a los autonomistas decimonónicos como los fundadores de la nacionalidad;

proceso que de acuerdo con los escritores del treinta fue interrumpido por la invasión norteamericana de 1898. Esta postura se puede corroborar con toda nitidez en el discurso ensayístico de Blanco de Prontuario histórico:

Al terminar el siglo, los habitantes de Puerto Rico, casi totalmente agrupados bajo el ideal autonomista, pudieron lograr conciencia de pueblo, de unidad social... sobre todo, por la parcial fusión de nuestros entronques étnicos y la total convivencia de sus ramas; por la calidad de nuestros mejores hombres representativos (Prontuario 71-72).

Es evidente que la visión y comprensión de la nacionalidad está asociada a la evolución de las corrientes abolicionistas nacionales vinculadas a los movimientos peninsulares. No obstante, Blanco, al igual que Edgardo Rodríguez Juliá, se desplaza al siglo XVIII como horizonte primario de la gestación del pueblo puertorriqueño:

El primer período en la formación de nuestro pueblo no se logra sino mediado el siglo XVII, seco ya en sus raíces el poderío español, cuando Puerto Rico empieza a vivir en paz para sí mismo. La población se sedimenta; se abre cauce a las inmigraciones y al comercio; entra en relativa abundancia dinero de las Indias realmente doradas, pagando así al imperio colonial nuestra función de avanzada y parachoques. (Obras Completas 71)

El discurso de Tomás Blanco se opone, en parte, al discurso de Pedreira pero, a su vez presenta significativas semejanzas con Insularismo. Blanco con sus ensayos responde al debate cultural de la época y se identifica con un

mestizaje racial pero defiende la pureza cultural de valores occidentales e hispanófilos. La contradicción es inherente a esta visión de la cultura puertorriqueña. Si bien se aleja de la definición de identidad de Pedreira, pues para Pedreira el mestizaje es símbolo de la debilidad del pueblo; sin embargo Blanco celebra un mestizaje racial pero niega el cultural y lo relega exclusivamente al folklore para defender la cultura hispánica.

En El prejuicio racial Tomás Blanco afirma lo siguiente: "Nuestra población de color está completamente hispanizada culturalmente y son escasas las aportaciones africanas a nuestro ambiente, salvo en el folklore musical.²⁰" La posición esencialista de la identidad nacional de la mayoría de la intelectualidad y del pensamiento político del país guarda una estrecha vinculación con la tradición arielista, irreconciliable con el mundo sajón y antagónica de los valores materiales y

²⁰Tomás Blanco, El prejuicio racial, p.132. Sobre el tema de lo racial en Blanco véase el prólogo de Díaz Quiñones a la reedición del ensayo de Blanco, "Tomás Blanco la reivindicación de la tradición". Véase también otros ensayos relacionados con el tema racial y cultural como los siguientes: María Elena Rodríguez Castro "Tradición y modernidad: el intelectual puertorriqueño ante la década del treinta", Op.Cit. Boletín del centro de Investigaciones Históricas 3 (1987-88):46-65; el trabajo de Juan Flores, 'Insularismo' e ideología burguesa: nueva lectura de Antonio S. Pedreira y Oscar Montero "Alterando el canon: El prejuicio racial en Puerto Rico" La Torre, NE 3.11 (julio-septiembre 1989):505-511.

consumistas de la sociedad norteamericana; por supuesto, esta postura no podemos disociarla de la presencia colonial estadounidense en Puerto Rico. En las páginas finales de Prontuario histórico (1935), Blanco traza nítidamente su proclama conciliadora:

El remedio fundamental estriba en romper, con un programa concreto, de aspiraciones bien definidas, el círculo vicioso en que nos debatimos(...) Cuidemos nuestra modalidad diferencial, influenciada por el trópico y la mezcla de sangres, que nos matiza dentro de la comunidad de los pueblos hispánicos. Erradiquemos toda sombra de ajenos prejuicios raciales que repugnan a la convivencia y la composición étnica de nuestro pueblo (...); pero procuremos depurar los elementos dispares, inarmónicos, que conviven en la olla podrida de nuestro ambiente. Sinteticemos y conjugemos módulos y tendencias para fundir la diversidad heterogénea en algo propio y característico, con sentido y razón de ser en nuestra tierra. Seleccionemos y coordinemos los materiales de diverso abolengo para crear una originalidad típica con raigambres en nuestras tradiciones y nuestra idiosincrasia. (110-111)

Por consiguiente, existe una intercorrelación entre el anti-yanquismo arielista, el contexto ideológico, político y cultural de la década del treinta en Puerto Rico y el discurso armonizador del proyecto populista de los años cuarenta para lograr la estrategia de reconstrucción nacional propuesta por Tomás Blanco en su ensayo.

Arcadio Díaz Quiñones lo define muy claramente al referirse a los parámetros centrales de Prejuicio racial:

Estas son las tesis centrales de Prejuicio racial: un paradigma de armonía bajo la supremacía altruista de la hispanidad, una versión de la historia que borra los conflictos y postula la convivencia pacífica, borrando también la historia misma de los subordinados. Para cohesionar al país en su proyecto era preciso "atraerse" al "pueblo", pero, simultáneamente, era preciso apaciguarlo, hacer, hasta donde fuera posible, tabula rasa de su historia, y reducir los conflictos, sobre todo los conflictos que amenazaran la legitimidad de la hegemonía de los intelectuales y profesionales que pretendían dirigir el proyecto populista. La convivencia es una palabra clave en El prejuicio racial²¹.

La imagen del siglo diecinueve como la utopía de la "época dorada" de la hacienda cafetalera decimonónica frente a la realidad urbana e industrializada de los años treinta, que emplearon algunos escritores, intelectuales y hombres de acción de la época, surgió como espacio de cohesión interna frente a la amenaza del imperialismo norteamericano.²²

El asimilismo, la americanización y el bilingüismo caracterizaron la política cultural de la alianza republicana anexionista a la que también respondió este

²¹ Tomás Blanco, El prejuicio racial, p.36-37.

²² Sobre la falacia de una sociedad armónica en el siglo diecinueve puertorriqueño, véase los siguientes trabajos históricos en los que se señalan la división racial, cultural y económica durante la época: Laird Bergard: "Hacia el Grito de Lares: "Café, estratificación social y conflictos de clase 1828-1868", Inmigración y clases sociales en el Puerto Rico del siglo XIX (Río Piedras: Huracán, 1985, 143-185) , el libro de Fernando Picó, Historia general de Puerto Rico (Río Piedras: Huracán, 1986, 190-200) y por último de Francisco A. Scarano, Sugar and Slavery in Puerto Rico. The Plantation Economy of Ponce, 1800-1850. (Wisconsin: The University of Wisconsin, 1984)

grupo de intelectuales. El género del ensayo les sirvió como instrumento para exponer sus ideas sobre la cultura y la nación puertorriqueña. Las figuras tutelares de Pedreira y Tomás Blanco consolidaron en su discurso el espacio no conflictivo, es decir, la utopía donde los grupos sociales ocupan un lugar determinado y uniforme, visión fundada sobre la idea de un pasado heroico. El ensayista Emilio S. Belaval ejemplifica la misma retórica y temática de Insularismo en Los problemas de la cultura puertorriqueña de 1935: "Somos españoles hasta los huesos" (Belaval 2). También, Vicente Géigel Polanco, colaborador de Pedreira en la revista Índice, que agrupó a los intelectuales del treinta, en su ensayo El despertar de un pueblo (1942) retoma e innova la temática y oratoria canónica del debate cultural treintista.

Enrique Laguerre, uno de nuestros escritores más prolíficos, que hasta hoy se mantiene activo en el campo literario, responde a los propósitos generacionales del treinta. Laguerre ha dedicado varios de sus artículos y ensayos al tema de la imagen del puertorriqueño, pero el estudio de la imagen y el concepto del puertorriqueño se destaca en sus novelas. Laguerre interpreta la personalidad puertorriqueña desde una perspectiva reflexiva y ontológica que tiene como meta la búsqueda de nuestro ser colectivo. En su interpretación destaca la presencia de tres tipos: el

jíbaro, el negro y el emigrante y señala la situación política de Puerto Rico como el origen de la crisis de la conciencia nacional²³.

Por otra parte, la revista Indice (1929-31) sirvió de foro donde los ensayistas del treinta expusieron su propuesta nacional sobre la cultura y la nación integrada. La preocupación central de dicha revista fue la búsqueda del "alma nacional". La orientación principal de la élite intelectual del treinta, en sus interpretaciones sobre la cultura puertorriqueña, tiene sus raíces en los valores del pasado que se convierten en símbolos de resistencia cultural. En el discurso del treinta destaca la exaltación de los valores culturales y la pureza lingüística de la tradición hispánica:

En la España que representa la fiesta de la lengua, la familia patriarcal, la religión católica, el machismo, la virginidad, los viejos patrimonios y los viejos apellidos. (Silén Hacia una visión positiva del puertorriqueño 57).

Sobre la importancia de la lengua en la ideología nacionalista David Lloyd indica en su libro Nationalism and Minor Literature. James Clarence Mangan and Emerge of Irish Cultural Nationalism que "The 'self' of the nation is, in

23 Las siguientes novelas de Enrique Laguerre son un ejemplo del modo en que interpreta la realidad puertorriqueña: La llamarada (1935), Solar Montoya (1941), El treinta de febrero (1943), La resaca (1949), Los dedos de la mano (1951), La ceiba en el tiesto (1956), El laberinto (1959) y Cauce sin río (1962).

the first instance, discerned in the language that provides the objective basis for cultural unity" (p.63)²⁴. Por consiguiente, la afirmación de la personalidad puertorriqueña constituye el elemento de coherencia del grupo de intelectuales de la década del treinta. Esta orientación en común por la amenaza de la pérdida de la personalidad se expresa abiertamente en sus ensayos de carácter ideológico-cultural. Se trata de una preocupación de primer orden por la que asumirán una postura de naturaleza defensiva hacia los problemas culturales.²⁵ Este grupo como movimiento literario reacciona ante un proceso de penetración cultural que se agudizó en la década del treinta. Su enfoque de la sociedad puertorriqueña corresponde a una concepción hispanófila de la cultura puertorriqueña y por consiguiente se proponía:

²⁴ Juan Gelpí en Literatura y paternalismo sintetiza la tesis de Lloyd, y menciona que la imperfección o la contaminación de una lengua por otra se ve, dentro del nacionalismo cultural, como una amenaza a la nación y por lo tanto, la lengua se ve como una "esencia nacional" cuya pureza hay que defender. (75, nota 21).

²⁵ Mariana Robles de Cardona en su ensayo "El ensayo en la generación del treinta", señala algunas constantes temáticas de este grupo de intelectuales: 1- Planteamiento de nuestro destino como pueblo; 2- señalamiento de los caracteres definitorios de la personalidad puertorriqueña; 3- Enjuiciamiento de nuestra cultura; y por último, 4- Exposición, muchas veces erudita, sobre temas estéticos, filosóficos, históricos, sociológicos, lingüísticos, con el propósito del mejoramiento colectivo. Literatura puertorriqueña: 21 conferencias (San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1969, 338).

...la búsqueda de todo lo que defina y cohesione; formulación de una nueva interpretación de nuestro pasado histórico que sirva de base para la creación de una conciencia de la patria a la vez que de reconstrucción futura, de nuestro destino; revisión de valores, análisis de nuestro campesinado para buscar en nuestro jíbaro la unidad del espíritu boricua, y paralelamente a lo apuntado la proclamación de la necesidad de la educación como único camino de solución para nuestros problemas junto a la crítica reiterada de nuestra institución educativa imperante en la época de tipo bilingüe. (Robles de Cardona 328)

El movimiento atalayista fundado por Graciany Miranda en 1929, uno de los últimos "ismos" de las vanguardias poéticas en Puerto Rico, asume una actitud política nacionalista, inspirada en el discurso y en la figura de Pedro Albizu Campos como respuesta al debate cultural del treinta. Los vínculos de este grupo de poetas con el Partido Nacionalista comenzaron cuando Pedro Albizu fue electo presidente del partido. Por lo tanto, la tendencia nacionalista de los atalayista se intensifica al pasar el tiempo.

El poemario Petardos cúbicos de Alfredo Margenat es un ejemplo de esta nueva tónica marcadamente nacionalista de la poesía atalayista. El grupo de los atalayistas rechaza la literatura anterior, concediéndole importancia a la innovación temática y estilística. Algunas de sus características principales son el rechazo al academicismo y al romanticismo. Muchos de los temas que cultivó este grupo

de poetas durante la década del treinta están inspirados en asuntos de índole política y en la situación colonial puertorriqueña. Algunos de sus miembros fueron Clemente Soto Vélez, Fernando González Alberty y Luis Hernández Aquino.

En ese contexto del debate histórico-cultural treintista, Luis Palés Matos, publica Tuntún de pasa y grifería en 1937. Además su poesía es una respuesta al jibbarismo literario de Luis Lloréns Torres paradigma de la tradición criolla puertorriqueña. En el campo literario es iniciador del negrismo en el área hispánica caribeña, con el poema "Danzarina africana" de 1917-1918.²⁶ La propuesta poética fundamental del poemario es la defensa de la herencia africana y una visión integral antillana. Palés Matos fue el primero en reconocer el elemento del mestizaje antillano como esencia distintiva de la puertorriqueñidad y no la pureza racial.²⁷

²⁶ Mercedes López-Baralt La poesía de Luis Palés Matos Edición crítica (Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1995) señala que dicho poema es anterior a la exploración sobre el tema que hacen figuras como Guillén, Pereda, Guíarao, Tallet, Carpentier, Ballegas; e inclusive a las de Langston Hughes y Claude McKay. Además, señala que Luis Palés Matos desde Tuntún tiene un debate enmascarado con muchas y diversas voces.(7). Consúltese el ensayo introductorio de la edición citada titulado "El extraño caso de un canon marginal: La poesía de Luis Palés Matos."

²⁷ Sobre esta idea Mercedes López Baralt señala: "Pionero de la celebración de nuestro fecundo mestizaje antillano ("Al ritmo de los tambores/tu lindo ten con tan bailas,/una mitad española/y otra mitad africana"), Palés se atrevió a incorporar la cultura popular isleña de la costa,

En su artículo "La poesía negra de Luis Palés Matos: realidad y conciencia de su dimensión colectiva", Arcadio Díaz Quiñones señala que Palés tiene conciencia de cómo la historia antillana ha sido escamoteada al suponer la "hispanidad" como ideología. No obstante, según Díaz Quiñones, Palés Matos reconoce que lo africano se ha transformado por el "proceso de integración racial y cultural". La poesía afroantillana de Palés Matos intenta denunciar la crisis de la sociedad puertorriqueña de la época. Así pues, su discurso poético presenta otras capas de la memoria colectiva puertorriqueña y también desmitifica con un tono irónico el orden social prevaleciente. En 1932 Palés Matos concede una entrevista al periódico El Mundo, que es un texto fundamental para comprender su posición política y literaria en el debate cultural del treinta:

La vida espiritual de nuestras islas -Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico, que por su comunidad de tradición y origen pueden sintonizarse en un acento, en un modo, en un ritmo peculiar y homogéneo de cultura- exige adecuada expresión de sus artistas y pensadores. Esto no es ya mera necesidad estética, sino imperativo especial de una personalidad que debe protegerse y afirmarse para que cumpla plenamente su destino histórico. Crear un arte que extraña su propio escenario: paisaje, costumbres, sentido de afinidad histórica, sentimiento cósmico de región es sólo crear un espejismo literario en la indispensable

de profundas raíces negras, a su poesía: desde el baile de la bomba y la plena hasta el lenguaje ritual africano y el coloquialismo español menos prestigiado por la letra impresa." ("El extraño caso de un canon marginal..." 9).

gravedad específica de sustancia humana que le imprime carácter de permanencia. Poeta que se abstrae de su genuino elemento so pretensa aspiración de universalidad y trascendentalismo, es pez fuera del agua, y sólo realizará una poesía académica para uso de intelectuales. Esto no debe en modo alguno interpretarse en el sentido de que yo pretendo que el poeta se subordine literalmente a los motivos populares o regionales, recargando su obra con un lastre espeso y crudo de especificación local. No. El poeta tomará asunto para su arte de su propio ambiente, de la baraja de intereses y pasiones que le rodea, del ritmo vital en que se desenvuelve su pueblo, y estilizándolo a golpes de gracia, de ironía y de selección, le quitará pesadez y cotidianismo, que es como romper las estrechas fronteras regionales e intentar fortuna en espacios más dilatados de universalidad, sin que se quiebre por ello la raíz viva que le sostiene adherido a su tradición y a su pueblo. Y por pueblo debe entenderse, acomodación básica entre raza y paisaje. En un sentido general, el hecho de que las Antillas hayan sido colonizadas y pobladas por la raza hispánica, no significa que después de cuatrocientos años, que representan tiene que haber influido tan poderosamente en ellos y nosotros que hoy poseemos, sin duda, rasgos, actitudes y características de raza nueva.(...)

Nosotros, en las Antillas como punto de partida podríamos tomar a Lloréns Torres y a los poetas cubanos Guillén y Ballagas. estos poetas con manera personal y distinta, han elevado el andamiaje ideal de nuestra poesía típicamente antillana y están llevando nuestro verso a sus niveles lógicos y naturales. Lloréns, sin embargo, se limita a la pintura del jíbaro campesino de pura descendencia hispánica adaptado al trópico y hace abstracción de otro núcleo racial que con nosotros se ha mezclado noblemente y que por lo fecundo, lo fuerte y lo vivo de su naturaleza ha impreso rasgos inconfundibles en nuestra psicología, dándole precisamente su verdadero carácter antillano. Me refiero al negro. Una poesía antillana que excluya ese poderoso elemento me parece imposible.(...)

No conozco, pues, un sólo rasgo colectivo de nuestro pueblo que no ostente la huella de la deliciosa mezcla de la cual arranca su tono verdadero el carácter antillano. Negarlo me parece gazmoñería. Esta es una realidad y sobre ella debemos edificar una cultura autóctona y representativa con nobleza, con orgullo y con plena satisfacción de nosotros mismos.²⁸

Lo polémico de la propuesta de Palés Matos es el elemento transformador que ofrece para la cultura puertorriqueña; en ella redime la presencia africana y la dimensión caribeña. Sobre este particular- el mestizaje racial- Arcadio Díaz Quiñones, ha señalado lo siguiente:

Al mismo tiempo, en Tun-tún se va formando, explícita y tácitamente una visión de la cultura y la sociedad antillanas...Su visión pretende rectificar, al subrayar la otra mitad africana..., el error de quienes insistían en presentar exclusivamente la dimensión hispánica del mundo antillano... También se propone enfrentarse al mito del jíbaro como encarnación de lo puertorriqueño, tan arraigado en la literatura criollista del signo nostálgico de la élite patriota del país. Palés Matos quiso, desde la literatura, contribuir a una mejor comprensión de la realidad nacional, colocando en primer plano- en una sociedad abierta o solapadamente racista- aspectos que hasta entonces habían pasado casi inadvertidos en la literatura. (Díaz Quiñones El almuerzo en la hierba 113-114)

Si bien se justifica que la crítica reconozca, que Palés y otros escritores consideran otros aspectos étnicos de la sociedad a través de la literatura, otra cosa es acusar al jibarismo de "abierto o solapadamente racista" para definir la ideología del treinta; insistir en ese

²⁸ El Mundo 13 de noviembre de 1932.

análisis es hacerle el juego a los modos norteamericanos de ver la realidad y por lo tanto el ataque es impropio y falaz.

No obstante, la figura de Palés Matos se convirtió en el canon marginal de la época - como muy acertadamente señala Mercedes López Baralt- y su discurso poético demuestra también, la pluralidad de voces culturales. Así pues, su discurso adquiere un carácter contestatario y polifónico que se aparta de la visión canónica de la puertorriqueñidad prevalente desde la publicación del Aguinaldo puertorriqueño en el siglo diecinueve.

A pesar de las diferentes interpretaciones del discurso cultural-político treintista - criollismo hispanófilo y antillanismo- como una sola versión legítima de la representación territorial, constituyen propuestas militantes de la representación nacional.

Es importante subrayar algunos aspectos del discurso político ideológico del nacionalismo albizuista debido al carácter marcadamente político del debate cultural de la época; y por su ingerencia en el discurso nacional de la época y posteriormente en la década del cuarenta y cincuenta. En la década de 1930 quedó configurado el discurso nacionalista albizuista que articula diferentes elementos de la actividad social en un todo coherente,

dirigido a poner fin al colonialismo a través de la conquista de la independencia de Puerto Rico. El discurso albizuísta reúne una visión de la cultura puertorriqueña, de las raíces históricas del puertorriqueño, de las gestas independentistas decimonónicas; una comprensión de las fuerzas materiales que existen en la sociedad puertorriqueña y que es expuesta en su programa económico y, una exigencia de naturaleza ética, postulada por el imperativo albizuísta: "yanquis o puertorriqueños".

El Partido Nacionalista combatió vehementemente la imposición del inglés como instrumento de enseñanza en las escuelas del país. Además, dicho partido ocupó un papel de relevancia en las contiendas políticas y culturales de la década del treinta por su rechazo abiertamente radical de la situación colonial que prevalecía en los años treinta. Una de sus principales demandas era la "supresión inmediata del coloniaje norteamericano". Además, señalaba al imperialismo norteamericano como la causa de la pobreza y crisis de la sociedad puertorriqueña. Exponer algunos aspectos del discurso político ideológico del nacionalsimo albizuísta: su concepción de lo nacional, su descripción de la realidad y su pensamiento social y económico y diferenciar estos conceptos permitirá reconocer la visión del mundo de la que el grupo nacionalista participa y la representación de cómo

el grupo piensa que es el mundo. Según la representación del mundo del grupo nacionalista, surge su ética o aspiración utópica que guía la acción que transformará el mundo. Se trata de una ética constituida por el honor, el valor, y el sacrificio, ética que determinará la actitud del grupo, hacia la aspiración utópica del porvenir y definirá la conducta y le pensamiento nacionalista.

El Partido Nacionalista es el instrumento para rescatar el patrimonio nacional, ya que "el nacionalismo puertorriqueño es la patria organizada para el rescate de la soberanía."²⁹ El proyecto económico del nacionalismo albizuísta se centraba principalmente en la posesión de las riquezas materiales en manos puertorriqueñas. Cada puertorriqueño que posea tierras propias será un "baluarte de resistencia contra la invasión". La nación se constituirá en la medida en que todas las riquezas materiales estén en manos nativas. Sobre este principio es que Albizu Campos se refiere a la época de la "vieja felicidad colectiva", que significa en el proyecto económico y nacional del nacionalismo albizuísta la constitución de la desaparecida "legión de propietarios"; ésta se componía de pequeños propietarios que desaparecieron a causa del avance del

²⁹ Pedro Albizu Campos, La conciencia nacional puertorriqueña, selección, introducción y notas por Manuel Maldonado Denis (México: Siglo Veintiuno, 1972, 21).

capital norteamericano y los intereses económicos del sistema capitalista en la colonia:

Se olvidaron de que en el 98 éramos dueños de nuestra propia riqueza. Estaba en nuestras manos casi totalmente. Esa era la base de la vieja felicidad colectiva que se ha extinguido. (Albizu Campos Obras escoquidas T.I 146).

Según con la ideología nacionalista y a su concepción de la patria a todos los puertorriqueños los unía un sentimiento patriótico. Maldonado Denis nos define el concepto de la nación que posee el nacionalismo, como una realidad metaclasista en la que se apelaba al sentido patriótico para que unidos los puertorriqueños vencieran al invasor. La definición albizuísta de la nación nos permite tener un cuadro más amplio de su proyecto nacional:

No sólo es la unidad étnica, cultural y religiosa de la sociedad humana, sino también la comunidad de sus intereses materiales sobre un territorio determinado, en la cual sus propios hijos sean dueños y señores. (Albizu T.I 14)

En el proyecto nacional del nacionalismo albizuísta se descarta la lucha de clases, en pro de una unidad nacional, ésta es necesaria para combatir la presencia de las fuerzas extranjeras representadas por el imperio norteamericano. Frente a esa realidad, Pedro Albizu Campos recurre a la idea de la "vieja felicidad colectiva" y la "legión de

propietarios"³⁰ como lo hacen los literatos. Se trata de la utopía de una sociedad que lleva a Albizu a concebir una visión mítica de la realidad puertorriqueña antes de 1898. En esa situación de quiebra total, económica, social y política de la década del treinta, el proyecto del Partido Nacionalista surge como respuesta de afirmación nacional que favorecía el cambio revolucionario.

Así pues, la consigna albizuísta de "yanquis o puertorriqueños" -valor absoluto en cual descansa las acciones armadas de los nacionalistas- manifiesta el contenido antimperialista y revolucionario propio de un movimiento de liberación nacional. La estrategia y la táctica político militar del nacionalismo se apoya en esa ética, antes que en una comprensión real de las relaciones de fuerza y de los procesos políticos. Esa dimensión ética de la acción político militar del nacionalismo, se convertirá en el elemento sobresaliente del discurso

³⁰ Albizu Campos emplea la frase de la "vieja felicidad colectiva" por razones ideológicas; por su concepción del pequeño propietario, lo que garantizaba la felicidad era las riquezas, que aseguraban la prosperidad e independencia. En particular, la tierra bien distribuida entre el mayor número posible de terratenientes. No obstante, por las razones expuestas estoy en desacuerdo con José Luis González cuando se refiere a la frase de "la vieja felicidad colectiva" como una respuesta del conservadurismo característico de la ideología que llevó a Albizu a "(...) tergiversar la verdad refiriéndose al régimen español en Puerto Rico(...)". (José Luis González, El país de cuatro pisos, 18).

nacionalista a fines de la década del '40 y comienzos del '50.³¹

El discurso nacionalista de este período ya no responde a la situación revolucionaria que prevalecía en la década del treinta. Esta había sido transformada por el proyecto económico de industrialización y modernización de la sociedad puertorriqueña. Ahora bien, la desvinculación entre el pensamiento que se ideologiza, es decir, su pensamiento económico y cultural, y el Partido y entre ambos y la sociedad, conlleva a que la ética ocupe el lugar central en

³¹ El segundo ciclo de la acción nacionalista que se inicia con el regreso de su líder Pedro Albizu Campos en 1947, se inserta en el contexto de transformación social y económica creada por el reformismo dirigido por Luis Muñoz Marín y el Partido Popular Democrático. El reformismo de este período conlleva a la renuncia de la soberanía nacional y la afirmación de las ventajas de la unión permanente que son de naturaleza material con Estados Unidos. En ese segundo momento se reafirman la guerra abierta y radical contra el colonialismo y sus representantes, la táctica de no-cooperación con el régimen colonial y su represión inmediata. El 30 de octubre de 1950 estalla lo que se conoce como la Revuelta Nacionalista, que tuvo diferentes puntos de ataque: La Fortaleza, Peñuelas, Arecibo, Utuado, Mayagüez y Jayuya. El primero de noviembre, Oscar Collazo y Griselio Torresola realizan un atentado contra el presidente Truman frente a la Casa Blair. A raíz de las acciones nacionalistas Pedro Albizu Campos vuelve nuevamente a la cárcel. Las acciones nacionalistas responden a su rechazo de la política del Partido Popular Democrático, por lo que consideraban que el gobierno muñocista impedía las actividades independentistas. Pedro Albizu Campos es indultado en 1953 por Luis Muñoz Marín, para ser encarcelado nuevamente el primero de marzo de 1954, cuando los nacionalistas: Lolitas Lebrón, Rafael Cancel Miranda, Irvin Flores y Andrés Figueroa atacan el Congreso. Con el encarcelamiento de su líder se completa el segundo ciclo de la acción nacionalista.

el '50. En ese contexto, la consigna de "yanquis o puertorriqueños", que en el treinta fue revolucionaria respecto a la situación socio-económica y política del '50, alcanza un contenido trágico en la acción de los cincuenta.

Más adelante, en los años cuarenta, el proyecto nacional esbozado por los letrados de la década anterior y basado en un modelo homogéneo e integrador de la identidad nacional y de la cultura se institucionaliza definitivamente. Los años cuarenta corresponden a la época en que comienza a desarrollarse la reforma nacional del popularismo de Muñoz Marín orientado hacia la modernización social y económica del país. En ese marco económico y político se celebró en el Ateneo Puertorriqueño, el Foro de 1940, cuyo título completo es Problemas de la cultura en Puerto Rico, y que posteriormente dio origen al proyecto político populista del Estado Libre Asociado (1952). En dicha conferencia nacional, donde participan intelectuales de diferentes ramas del saber queda establecido desde el espacio político que la nación y la cultura están armónicamente integradas.³² Por consiguiente, dicha propuesta supone utópicamente la suma de todos los sectores

³² En el Foro se retomó el texto canónico de Pedreira como parte esencial del programa político cultural. Véase el trabajo de Jorge Rodríguez Beruff, "Antonio S. Pedreira, La universidad y el proyecto populista," Revista de Estudios Hispánicos 13 (1986): 79-90.

nacionales con la finalidad de minimizar las diferencias sociales y raciales. Esta estrategia tiene como uno de sus objetivos silenciar las voces de la disidencia para finalmente fundar la "gran familia puertorriqueña" bajo la tutela del Partido Popular Democrático. Ahora, los grupos periféricos integran "la gran casa de todos" en un ambiente triunfalista y mesiánico.³³ Este es el panorama político cultural que servirá de escenario para el discurso literario del cincuenta.

4. La conciencia crítica en los años cincuenta

El tema de la puertorriqueñidad y la nación también fue explorado intensamente por los escritores del cincuenta. Existen ciertos paralelismos entre la afirmación del sentimiento nacional y la defensa de la puertorriqueñidad como temas literarios. La crítica coincide en destacar que la producción literaria de los años cincuenta en Puerto Rico representó una nueva etapa en la historia de las letras puertorriqueñas. Al mismo tiempo, los escritores fueron herederos y críticos de la tradición canónica de Pedreira y Blanco. En el período que corresponde desde 1945 a 1960, es conocido por la gran intensidad en la producción literaria

³³ El texto El despertar de un pueblo de Vicente Géigel Polanco es un ejemplo del espíritu de optimismo, triunfalismo y mesianismo de la época.

puertorriqueña. Algunos críticos y estudiosos de nuestra literatura nacional han denominado esta producción como Generación del '50.

La insatisfacción con el término (no exclusivamente mía), se revela en cierta medida en las dificultades para identificar a esta producción como generación o promoción del '40, del '50, e incluso del '45. Así también, en cuanto a los escritores que pertenecen a ella ya sea por criterios de edad, como por cuestiones de tipo estilístico y temático.

René Marqués en varios de sus ensayos revela las dificultades que debe enfrentar al intentar emplear este término. En ocasiones se refiere al término de generaciones o promociones. No obstante, cuando fija un tema presente desde el siglo XIX en los escritores puertorriqueños, es decir el pesimismo³⁴ que reúne a los escritores de la década del cincuenta, afirma:

Sin rodeos ni preámbulos que no se trata en modo alguno de un fenómeno generacional. En estos años han estado activas tres generaciones y sus exponentes, en mayor o menor grado, y desde distintos puntos de vista, interpretan la realidad puertorriqueña desde una perspectiva pesimista. (Marqués Ensayos (1953-1971) 65).

³⁴ Véase el ensayo "Pesimismo literario y optimismo económico: su coexistencia en el Puerto Rico actual". En: Ensayos (1953-1971), 51.

Según Marqués, la expresión pesimista en estas tres generaciones, -aquí el criterio temático-, le permite reunir en una misma unidad a:

Escritores tan dispares en estilo y técnica, en ideología y trasfondo cultural, y pertenecientes a promociones tan distintas como Laguerre, Soto, Belaval, Arriví, Salvador Tió, Andreu Iglesias, Díaz Valcárcel, José Luis González, Tomás Blanco, Abelardo Díaz Alfaro, Edwin Figueroa, coinciden, en último análisis, en la expresión pesimista. (Marqués Ensayos 66).

Otro crítico importante de nuestras letras, José Luis González hace hincapié en las características formales e ideológicas como elemento para denominar lo que es una generación. Por lo que considera que la generación del cincuenta marcó una nueva etapa en la historia literaria puertorriqueña:

...Esa corresponde, y no por accidente a una nueva etapa en la historia social, económica y política del país: la que se inicia en el 1940 con el ascenso el Partido Popular Democrático al poder colonial. No creo necesario hacer el análisis detallado de lo que esa etapa ha significado para el país, pero podría intentar un resumen. En lo económico: "la industrialización" colonial mediante la importación de empresas norteamericanas a base de mano de obra barata y exención de impuestos. En lo social; la urbanización acelerada del país como consecuencia del éxodo poblacional rural a las ciudades y a los Estados Unidos. En lo político: el triunfo del reformismo del nuevo tipo, que liquidó por igual a dos corrientes políticas tradicionales representadas por el Partido Socialista y el Partido Nacionalista (...), yo empecé a hablar del proceso de modernización dentro del subdesarrollo que se ha dado en Puerto Rico , a partir de 1940. Ese proceso, es decir, la crítica a ese proceso,

ha sido el tema central de mi generación literaria. Qué si no eso, es Paisa, Usmaíl, En una ciudad llamada San Juan, Los derrotados, Figuraciones en el mes de marzo, Inventario. (Díaz Quiñones Conversación con José Luis González 71-71-75)

José Luis González y José Luis Vega, respectivamente, coinciden en que el elemento de cohesión crítica del grupo de escritores del '50, es el proceso social y político que se inició en 1948 con "Operación Manos a la Obra". Este último al referirse a los cuentistas del '50 señala que su literatura "es la oposición al proyecto desarrollista colonial que a partir de 1952 se llamará Estado Libre Asociado, lo que permitirá consolidar su visión crítica." (Vega Reunión de Espejos 21)

Para Juan Angel Silén los valores de sangre-raza y familia del movimiento nacionalista albizuísta constituyen elementos de cohesión entre el grupo de escritores del cincuenta. De forma tal que su producción literaria y en su defensa de los valores culturales y la puertorriqueñidad "se hace más nacionalista" (La generación de escritores del '70 21):

De ahí su recurrencia a la mitología nacionalista, en busca de unos símbolos que den unidad, de unos valores que sean homogéneos y de unos héroes que dramaticen el proceso de resistencia. (21)

En esta investigación aunque se alude al aspecto temático - la nación y la puertorriqueñidad- de la producción literaria

nacional, dicho aspecto no es el instrumento conceptual para el análisis ya que no abarca lo suficiente las complejas dimensiones del diálogo textual y las discrepancias entre las obras literarias.

Durante ese período se innovó formal y estilísticamente en los géneros de la novela, el cuento y el teatro. Los temas de carácter metafísico como el tiempo y la soledad existencial del hombre aparecen y se combinan con los problemas sociales y políticos tratados tradicionalmente por la literatura puertorriqueña.³⁵ El tema del nacionalismo, el estudio y tratamiento literario de esa visión del mundo, fueron foco de interés particular para muchos de los autores que publicaron durante la década del cincuenta.³⁶ El nacionalismo no sólo fue motivo para defender la puertorriqueñidad y criticar la carta orgánica de 1952

³⁵ Además, René Marqués señala la irrupción de tres temas nuevos que responden a la situación creada después de la Segunda Guerra Mundial: "La literatura descubre, además, tres nuevos filones dramáticos en la realidad nacional; el fenómeno Nacionalista, la agonía del obrero puertorriqueño en Nueva York y la participación puertorriqueña en la Guerra de Corea." "Pesimismo literario y optimismo político: su coexistencia en el Puerto Rico actual", (Ensayos (1953-1971) Río Piedras: Editorial Antillana, 1972 62).

³⁶ A manera de ejemplo enumero algunos escritores y sus obras: Otro día nuestro (1955), La muerte(1955), La sala (1958), Palm Sunday (su estreno fue en 1956), Un niño azul para esa sombra (1958) de René Marqués; Encrucijada(1958) de Manuel Méndez Ballester, La ceiba en el tiesto (1956) de Enrique Laguerre; Salón Boricua (publicado en 1962) de Edwin Figueroa y El final de la calle (1959) de Gerard Paul Marín.

(Estado Libre Asociado), que no satisfizo las condiciones mínimas asociadas a la soberanía nacional como es reconocido por todos hoy, en Puerto Rico, sino también criticó las acciones heroicas del Partido Nacionalista.

Por otra parte, los narradores de los años cincuenta comienzan a rechazar el proyecto modernizador y se enfrentan al optimismo económico que caracterizó la época, estos escritores escriben desde un presente descalabrado y desesperanzado. En ese sentido es que Efraín Barradas analiza la generación del cincuenta: "Estos autores representan un esfuerzo por destruir la tradición nativista y mitificante. Como generación logran construir una 'figura' que intenta explicar y solucionar el trauma social y político que vive el puertorriqueño...Esta generación intenta desenmascarar la angustia del puertorriqueño frente a la política colonial que domina al país".³⁷ Algunos de los escritores que forman parte de la llamada generación de 1950 son: José Luis González, René Marqués, Pedro Juan Soto, Gerard Paul Marin, Emilio Díaz Valcárcel, César Andreu Iglesias y José Luis Vivas Maldonado, entre otros.

³⁷Efraín Barradas, ("La figura en la alfombra", 5). Juan Angel Silén desde una perspectiva marxista analiza la generación del cincuenta: "Al darse el proyecto de anexión, la élite intelectual del país se hace más nacionalista en la defensa de la puertorriqueñidad, frente a una revolución que no entiende y que destruye su concepción del mundo". ("La generación de escritores", 20- 21)

La nueva configuración social y económica del país más acorde con el diseño de los países industrializados y urbanos, dio paso a nuevos temas y personajes literarios. Aparece el personaje alienado de la sociedad industrial en contraposición al mito del jíbaro de la sociedad agraria. Los narradores del cincuenta abandonan el telurismo narrativo en favor del espacio urbano y del discurso estético del realismo social.³⁸ La inmigración interna y externa, el proletariado y los marginados del arrabal, entre otros fueron temas esenciales de esta producción literaria. Así pues, la imagen utópica de la gran familia puertorriqueña, ideologema que consolidó el Foro de 1940, comenzó a dar señas de resquebrajamiento al manifestarse las diferencias entre los componentes de la nación.

La obra de René Marqués se convirtió en el nuevo modelo interpretativo de la identidad nacional y reproduce, en cierta medida, parte de la mitología institucionalizada por la escritura tradicional que se vincula a la visión utópica del pasado. No pretendo examinar el conjunto de la obra de René Marqués pero, por la pertinencia de esta voz autorial en las letras puertorriqueñas en general y en la

³⁸ José Luis González en su dedicatoria de El hombre en la calle de 1948 dice: "En Puerto Rico queda por iniciarse una literatura urbana." Literatura que a mi juicio se inició con los escritores del cincuenta. Y el libro de cuentos de José Luis González inicia la llamada literatura urbana.

obra de Edgardo Rodríguez Juliá en particular es relevante destacar ciertos aspectos que guardan correspondencia con el clásico imperativo ético del tema de la puertorriqueñidad. Además, tanto las propuestas literarias de René Marqués, como la de la tradición que lo antecede, constituyen textos fundacionales a partir de los cuales Rodríguez Juliá inscribe su discurso contestatario.

En varios de los escritos agrupados en su clásico libro Ensayos (1953-1971), René Marqués estudia algunos aspectos de nuestra literatura nacional y reflexiona acerca de la condición política, social y psicológica que caracteriza a la sociedad puertorriqueña después de la Segunda Guerra Mundial y sobre el clásico tema de la identidad nacional. Los escritos recopilados en este libro de ensayos revelan su forma de entender el mundo y su concepción de la sociedad puertorriqueña. El discurso ensayístico permite a Marqués estructurar sus reflexiones sobre las corrientes políticas y el debate cultural del cincuenta.

En cuanto a la presencia del nacionalismo en la historia política puertorriqueña de la década del cincuenta, Marqués expone el problema desde dos posiciones: una de crítica a la estrategia revolucionaria, y otra de reconocimiento en la defensa de la puertorriqueñidad. René Marqués argumenta que los nacionalistas albizuístas fueron

los únicos como colectividad política que intentaron superar lo que se considera el patrón puertorriqueño: la docilidad. La docilidad se manifiesta, según señala Marqués, en la pasividad ante el crecimiento de la penetración del poder colonial en las fases económicas, políticas y culturales. En el clásico ensayo "El puertorriqueño dócil" de 1960, Marqués analiza el fenómeno nacionalista como expresión ideológica del fenómeno de autodestrucción y a su vez es parte de esta serie de textos que invoca y recontextualiza el tema de la puertorriqueñidad.³⁹ Marqués señala que las acciones políticas llevadas a cabo por los nacionalistas representaban actos suicidas aún cuando para este grupo sus acciones simbolizaban la salvación de la patria.⁴⁰

En algunas de sus obras y particularmente en las que trata el tema del nacionalismo y la defensa de los valores culturales, René Marqués es heredero de la exigencia radical del todo o nada del imperativo albizuista de "yanquis o puertorriqueños" que orienta al nacionalismo y que en la década del cincuenta adquiere un contenido trágico. Algunos

³⁹ Otros escritores que coinciden y exploran este tema son los siguientes, entre otros: José Luis González, Pedro Juan Soto, Emilio Díaz Valcárcel, Francisco Arriví, Abelardo Díaz Alfaro, Edwin Figueroa, César Andreu Iglesias, José Luis Vivas Maldonado, Marigloria Palma, Francisco Matos Paoli.

⁴⁰ Las otras tendencias políticas que reflejaban el "impulso suicida" son: el asimilismo y el estadolibrismo.

de los personajes de René Marqués participan de esa visión apocalíptica de la realidad.⁴¹ Si para los nacionalistas lo importante era la lucha armada para recuperar la patria a través de sus actos heroicos, en algunas obras de René Marqués la muerte está presente como salvación nacional, actitud que él mismo criticó al movimiento nacionalista.

En algunas obras de René Marqués se identifica la visión ideológica que vincula la identidad nacional con lo telúrico, visión que caracterizó el discurso ideológico del Partido Nacionalista de Pedro Albizu Campos. En La carreta (1952), por ejemplo, Marqués manifiesta su fe en la agricultura y en la sociedad agraria para reafirmar la identidad nacional y su rechazo definitivo de una sociedad industrial. En este drama en particular se manifiesta la posibilidad de la esperanza futura en la medida en que propone como alternativa la vuelta a la tierra. Se trata de una alternativa de carácter ideológico que irá perdiendo vigencia en las obras posteriores hasta el extremo de percibir la situación político-cultural como un "callejón sin salida".

⁴¹ Algunos de los protagonistas de sus obras se aproximan a lo que René Marqués llama el "impulso suicida" ya sea por motivos políticos o de orden existencial. Así lo demuestran los protagonistas de Otro día nuestro, Un niño azul para esa sombra, Los soles truncos, En la popa hay un cuerpo reclinado y otros.

Los ensayos de René Marqués revelan una comprensión conceptual crítica del nacionalismo albizuísta. En cambio, las obras dramáticas expresan un universo más cercano a ciertos valores nacionalistas. En el clásico Los soles truncos (1959), Marqués construye un universo literario cercano también a ciertos valores que abren la vía de resistencia y recuperación de la nacionalidad. Los personajes del drama enfrentan el mundo que los rodea con valores idealistas en el nuevo contexto nacional. En la visión trágica de Los soles truncos⁴², se dramatiza el último día en la vida de tres viejas hermanas solteras, descendientes de la alta burguesía puertorriqueña del siglo XIX, que frente a la pérdida de su casa en ruinas en el Viejo San Juan (que se convertirá en una hostería de lujo para los turistas), las dos hermanas que sobreviven juran incendiarse en la casa y así salvar su dignidad.

La visión trágica de Los soles truncos critica la inautenticidad de la reforma colonial que impulsó el Partido Popular Democrático en la década del cincuenta, el proceso de industrialización y modernización de la sociedad, el fomento del turismo y el acelerado proceso de movilidad social. La crítica a esa nueva realidad, la denuncia de las

⁴² En términos generales la crisis política, cultural y el independentismo tienen repercusiones significativas en la obra literaria y en el desarrollo de lo conciencia trágica de Los soles truncos.

limitaciones del cambio social, están hechas desde una perspectiva que no posee futuro. La crítica y la oposición radical al mundo que hace la conciencia trágica cuando convierte sus valores en valores absolutos, descansa en la actitud del "todo o nada". Esta actitud, dada la degradación del mundo en que se desarrolla la conciencia trágica sólo puede tener por desenlace la muerte. Para la conciencia trágica la apuesta de todo o nada significa la pretensión de que se realicen en el mundo social los valores considerados auténticos y válidos por ella. Sin embargo, la degradación del mundo en que se encuentra el personaje, degradación que es constitutiva del conflicto dramático, es de tal naturaleza que no ofrece espacio alguno para la realización de esos valores considerados absolutos. Por ello, para esa conciencia trágica, los resultados del conflicto no pueden ser otros que la ruptura radical que es simbolizada por la muerte.

La muerte significa además y de manera paradójica, el triunfo de la conciencia trágica sobre el mundo degradado, el triunfo de "todo o nada"; es por ello, que en el drama de Marqués, el personaje de Emilia exclama ante la muerte: "¡Hemos vencido el tiempo, Inés! ¡Lo hemos vencido!. (Marqués Los soles truncos 83)

En el contexto de este drama el tiempo, símbolo de la degradación del mundo para las hermanas, es vencido a través de la muerte que es la anulación del tiempo. La única victoria posible para la conciencia trágica es la que conduce necesariamente a la muerte. Por consiguiente, si la conciencia trágica critica de manera radical el mundo circundante, es evidente que la dimensión del futuro es por completo ajena a esa conciencia.

Por lo tanto, lo que sirve de fundamento para algunas de las obras de René Marqués es, en ocasiones, el problema del destino histórico de Puerto Rico y el trastocamiento de valores ligados a una cultura tradicional que cedieron el paso a la nueva sociedad moderna e industrial. Los soles truncos como sus otras obras pasaron a ser el arquetipo interpretativo de la identidad cultural. Aún cuando se reconozca la vinculación de gran parte de su producción con las grandes mitologías de la memoria colectiva, como por ejemplo, "la gran familia puertorriqueña", la "vieja felicidad colectiva" y el "trauma del 98", es necesario no perder de perspectiva el momento de crisis política, cultural y el independentismo que tienen repercusiones significativas en la obra literaria y en el desarrollo de una conciencia trágica en algunas de sus obras dramáticas.

Capítulo II Tradicición: continuidad y ruptura

1. Introducción

En el capítulo anterior se presentaron algunos de los temas esenciales de la producción literaria puertorriqueña desde el siglo XIX hasta los años cincuenta. En este capítulo me propongo examinar algunos elementos de la narrativa de Edgardo Rodríguez Juliá que lo vinculan con la tradición latinoamericana del carnaval y la parodia. Además se señalará la aportación de sus novelas a la metanarrativa de interpretación nacional. En esta investigación se puntualizarán las diferencias y semejanzas entre la narrativa de Rodríguez Juliá y algunas de las otras producciones literarias puertorriqueñas que guardan correspondencia con el tema de la identidad nacional. Igualmente se comentará la forma en que la narrativa de Edgardo Rodríguez Juliá se aparta de la forma canónica de la ruptura del antes o después.¹ De esta manera se destaca el diálogo literario, social y político que existe entre la

¹ Esta forma es el modo de dividir la cronología de la literatura y la cultura puertorriqueña a partir de la invasión norteamericana de 1898. Manrique Cabrera identifica a la "Generación del tránsito y el trauma", como el grupo de escritores que escriben a partir de la invasión y, ésta como "el trauma: el violento desgarré histórico consumado sin la intervención nuestra." Historia de la literatura puertorriqueña (New York:Las Américas Publishing Co., 1956, 160)

obra de Edgardo Rodríguez Juliá y el marco de la tradición de la literatura e historia como disciplinas autolegitimadoras de la representación nacional.

El diálogo que Edgardo Rodríguez Juliá sostiene en su narrativa con los textos institucionalizadores de nuestra memoria cultural resulta por momentos desmitificador, pero a la vez conserva rasgos irónicos y paródicos. También, se investigará el modo en que el escritor se acerca al tema y la forma de percibir la realidad como él mismo explicó, es decir, la aproximación formal a la materia (como por ejemplo, lenguaje y estrategias narrativas). Dejo para más adelante la importancia de la búsqueda de nuevas formas y manera que Rodríguez Juliá explora en su narrativa.

Por último, se analizarán las ideas sobre los orígenes de la nacionalidad desarrolladas por José Luis González en El país de cuatro piso² y por Edgardo Rodríguez Juliá en su narrativa. Para ello, se examinará la significación histórica del mulato en la configuración de nuestra nacionalidad. Sobre este tema se comentará principalmente el diálogo entre la narrativa de Edgardo Rodríguez Juliá y, "El país de cuatro pisos", uno de los ensayos más significativos y polémicos de José Luis González.

² En adelante se referirá como El país.

2. Hacia una contextualización latinoamericana

La obra de Rodríguez Juliá se sitúa en la tradición latinoamericana de la carnavalización y la parodia - también como respuesta a lo nacional y a la identidad - que según el crítico Rodríguez Monegal tiene sus orígenes con Sor Juana Inés de la Cruz³ en el barroco colonial. Conviene señalar un aspecto clave del debate sobre la originalidad de los poetas coloniales comentado por Daniel Torres. Es decir:

(...)la batalla de los críticos por calificarlos entre meros "imitadores" o "innovadores", y ver si se trata de una conciencia criolla en pleno desarrollo, primicia de lo que será el siglo XIX en Hispanoamérica, el siglo de las independencias políticas y definitivamente estilísticas; o de una continuación servil de los modelos metropolitanos en una suerte de perpetuación de sus valores. (El palimpsesto del calco aparente 93)

En efecto, la idea que se establece es la de ver el Barroco de Indias como un proyecto cultural de diferencia entre la metrópolis y América, que más adelante desemboca en el proyecto político de las guerras de independencia y en el Romanticismo hispanoamericano.

Es sabido que la tradición de la carnavalización y la parodia continúa en el modernismo hispanoamericano y su descodificación grotesca de los modelos franceses. Con el tono de autoparodia en el juego de ambigüedades, Rubén Darío imita y desacraliza los modelos del simbolismo francés como

³ Emir Rodríguez Monegal desarrolla ampliamente esta idea en su artículo "Carnaval/Antropofagia/Parodia".

por ejemplo, en "Era un aire suave", Leopoldo Lugones y Herrera Reissing son más radicales con Lunario sentimental (1909) y Los peregrinos de piedra (1910), que anticipan los modelos que la vanguardia hispanoamericana necesitó para transformar la herencia modernista.

A partir de entonces, Huidobro y Borges, con sus distorsiones paródicas, y el movimiento antropofágico de los modernistas brasileños. Este movimiento brasileño fue la respuesta carnavalizada que los modernistas como Mário de Andrade y Oswald de Andrade dieron al falso problema del colonialismo cultural, al subrayar que todo proceso de asimilación es canibalístico. El otro grupo de escritores que es también un ejemplo de este proceso de carnavalización y parodia es el de aquellos que podríamos incluir dentro del neobarroco o barroco americano como, por ejemplo, Alejo Carpentier, a partir de Concierto barroco y El arpa y la sombra⁴ con las cuales se produce la ruptura con el barroco

⁴ Lo lúdico, el humor y la ironía que se hallan en esta novela la acercan a Concierto barroco. No obstante,

(...) la transgresión de dogmas, oficios y rituales de la Iglesia católica decimonónica, así como la revisión de Cristóbal Colón al limbo de la historia - una vez fracasado el intento de su beatificación- revelan la presencia de una concepción ideológica que denuncia el carácter político de los designios de Pío IX, la naturaleza reaccionaria de la lucha de la iglesia católica contra el pensamiento progresista del siglo XIX y lleva a cabo una especie de ajuste de cuentas con la tradición literaria católica francesa (Reselly de Lorgues, León Bloy) y su concepción providencialista de la historia. En este sentido El arpa y la sombra puede ser incluida entre las novelas presididas

anterior - el arqueológico e histórico - y, evoluciona a un barroco de carácter lúdico⁵:

Concierto barroco, la única novela en la que lo político no aparece de manera explícita, inaugura una nueva política de la práctica literaria, según la cual los modos lúdicos de significar relativizan el carácter unívoco del mundo representado en beneficio del desarrollo de un universo complejo y múltiple. (Acevedo, "Estudio preliminar" XI)

En esa misma tradición, pero reconociendo las diferencias y las distancia, puede ubicarse la obra de Lezama Lima, Guillermo Cabrera Infante, Gabriel García Márquez, Reinaldo Arenas, Julio Cortázar, Abel Posse, entre otros. Algunos de los mecanismos operativos en sus novelas son el dialogismo, la polifonía, la carnavalización, la intra e intertextualidad, que reflejan la ruptura con la idea de homogeneidad y constituyen una nueva forma de representar la realidad latinoamericana.

El novelista contemporáneo tiene que ir al barroco o neo-barroco latinoamericano para interpretar y comprender la realidad americana. La escritura barroca como estrategia permite la ambigüedad y la ironía. Por otra parte, la exigencia ética del escritor de describir la naturaleza y la

por la voluntad política presente en las funciones del escritor de la revolución. (Federico Acevedo, "Estudio preliminar" de Concierto barroco, LXXVIII)

⁵ Véase para un análisis más detallado sobre este tema el estudio preliminar de la edición de Concierto Barroco de la editorial de la Universidad de Puerto Rico de 1994.

historia americana admite una escritura que recurre a la teoría del espejo, del doble, y se transforma en un arte de contrastes y tensiones, para lograr una unión más o menos armoniosa y a su vez esotérica y hermética. En ese mismo marco puede situarse el neo-barroco tal como lo define Severo Sarduy, quien, por otra parte rechaza la tesis de que el barroco remite a lo primigenio a la manera de lo "real maravilloso". Según Sarduy, el neo-barroco es más lúdico y artificioso pero también es un intento de respuesta a lo nacional y al problema de la identidad. Así pues, para fundar la esencia americana hay que subvertir el centro; lo discordante se hace fuerza constitutiva de la identidad:

Neobarroco del desequilibrio, deseo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia. La mirada ya no es solamente infinito: en tanto que objeto parcial se ha convertido en el objeto perdido. ("El barroco y el neobarroco" América Latina en su literatura 183)

En este mismo orden de ideas y con relación a la función del estilo barroco en la producción literaria de Alejo

Carpentier cito a Federico Acevedo:

Carpentier acogió este estilo, ante todo, por su capacidad descriptiva que le permitía revelar las esencias americanas e inscribirlas dentro del contexto de las culturas universales. ("Estudio preliminar" X)

¿Debe ser entonces la literatura americana barroca o realista en relación a lo histórico y social?. De nuevo,

Severo Sarduy, explica el neobarroco como "...Arte del destronamiento y la discusión... barroco que recusa toda instauración que metaforiza al orden discutido, al dios juzgado, a la ley transgredida".(184)

3. Los años setenta: nuevas estrategias de (re)presentación

A partir de los años sesenta en los poetas y narradores puertorriqueños se identifican huellas de fragmentación en relación con la estética de los años treinta y cuarenta. Muchos de sus textos son innovadores en el orden semántico, en las estrategias narrativas y en lo temático hasta alcanzar la transgresión total en los escritores de la década del '70. El libro de cuentos En cuerpo de camisa (1966) de Luis Rafael Sánchez es significativo para identificar el proceso de renovación que se inició en la década de los sesenta, así como la publicación en 1962 de la revista Guajana⁶ y posteriormente las revistas Mestre⁷ y

⁶ Los fundadores de la revista fueron: Vicente Rodríguez Nietzsche, Andrés Castro Ríos, José Manuel Torres Santiago, Marcos Rodríguez Frese, Wenceslao Serra Deliz y Edgardo López Ferrer. Con dicha publicación se inició una revolución poética que impuso para 1966, una poesía politizada, militante y comprometida. Solidarios con las teorías estéticas e ideológicas del marxismo internacional, influye en su poética la poesía política de autores como Neruda, Vallejo, Miguel Hernández, Blas de Otero, Gabriel Celaya entre otros. Más adelante influirán los poetas Nicanor Parra, Ernesto Cardenal y los autores cubanos de la revolución del '59. Josefina Rivera de Alvarez resume la práctica poética de este grupo de escritores:

"Atacaran la estética burguesa, haciendo especial

Palestra.⁸ A partir de la dicotomía que produjo la creación de las últimas dos revistas mencionadas, los integrantes del grupo Guajana, se inclinaron más por lo temas de índole política y los de Mestre y Palestra, cultivaron los temas

objeto de sus críticas a la poesía de la generación anterior, desacralizando los conceptos de la torre de marfil y del arte que entendían ésta representaba, y oponiendo a las mismas las ideas de un cultivo artístico proletario identificado con el cuerpo de la sociedad". (Literatura puertorriqueña su proceso en el tiempo, 674)

Además, véanse los estudios de José Luis Vega, Aurea María Sotomayor y Arcadio Díaz Quiñones, entre otros, sobre la poesía contemporánea puertorriqueña.

⁷ Este grupo se fundó en Aguadilla en 1967 luego de afianzada la revolución poética que inició el grupo de Guajana y al igual que ésta buscó nuevas formas artísticas en el verso. Los poetas básicos de este órgano literario fueron Carmelo Rodríguez Torres, Juan Inés Crespo, Billy Cajigas, Iván Silén, Salvador López González y Sotero Rivera Avilés. Este grupo también está comprometido con la independencia política y el socialismo internacional. Su compromiso social es exponer la violación de los derechos fundamentales del ser humano. Indiscutiblemente se pueden trazar paralelos en la estética y el compromiso ideológico de este grupo y el de Guajana. A diferencia de este último hay un deseo de establecer una armonía entre el compromiso político y el estético. El grupo de Mestre expande la temática poética con temas como el sexo, el de la invasión española, la naturaleza y sus desastre, el desengaño, lo maldito, etc.

⁸ Esta revista se fundó en 1967 en Guayanilla. Los poetas centrales fueron: Irving Sepúlveda Pacheco, Angel Luis Torres y Juan Torres Alonso. También se declararon independentistas y socialistas y al igual que las revistas mencionadas estaba disponible para los poetas que quisieran participar. Tuvo una primera fase de afirmación regionalista, al margen del partidismo político; luego siguió la línea politizada de Guajana y Mestre. En el 1970. los integrantes de este grupo tomaron una postura crítica interna que los vinculó a Mester en cuanto ala preocupación por la calidad de la poesía revolucionaria proletaria.

relacionados con lo fantástico, el erotismo y el lenguaje asociado con la subcultura de la droga. Se podría señalar que la postura de los escritores de esa década es un preámbulo ideológico que se consolidará en la práctica discursiva de los años setenta, al alejarse de la hispanofilia mental y de los valores tradicionales del discurso nacional culturalista, que hasta ese momento constituía la tendencia oficial en la tradición institucionalizada del puertorriqueñismo.

La nota editorial del último número de la revista Mestre demuestra la nueva postura crítica de muchos escritores, que entre otras cosas, margina la hispanofilia del núcleo esencial del ser nacional:

(...) el reiterado sentimiento de hispanidad que corre subrepticamente en la obra, junto con los empeños puertorriqueñistas, podría guiarnos hacia una concepción equivocada de la nacionalidad. Es evidente que nuestra fisonomía espiritual está forjada sobre una base de origen español. Somos, no obstante, una criatura diferente. Por lo tanto, nuestro empeño habrá de ser de radical criollidad(...). Ello no quiere decir, de ninguna manera, que en él no quepa nuestro agradecimiento a España. A lo que no debe dársele paso es a una exaltación peligrosa de la Madre Patria que ponga en precaria situación nuestra verdadera identidad(...) Si algunas veces nos ocupamos de enjuiciar con rigor una buena parte de los hombres de la generación del 30 es en esta equivocada ecuación sostenida de "hispanidad" vs. "norteamericanidad". (Mester 2.12 (1969):1)

El tema de la puertorriqueñidad reaparece en el grupo de escritores del setenta pero en un contexto en el que el

modelo económico muñocista ha hecho crisis. Además, la nueva historiografía puertorriqueña de los años setenta se caracterizó por sus enfoques desmitificadores de la historia nacional. Por consiguiente, los narradores de ficción y los historiadores inician una nueva forma de interpretar y leer la realidad, la memoria colectiva y el debate nacional. No obstante, la temática abre sus fronteras nuevamente, por ejemplo, a grupos marginales- homosexuales, obreros- al feminismo, a nuestra tercera raíz, la africana, en un contexto nacional y caribeño⁹. Juan Angel Silén expresa sobre este momento literario e histórico que:

La generación de escritores de 1970 se ve obligada a romper lanzas con las concepciones ideológicas de la generación de escritores de 1950. Por eso combate su concepción sobre el puertorriqueño, su anti-feminismo, su concepción de la historia, su ideología de clase y su actitud ante la historia. (La generación de escritores 46)

El discurso de la crisis socio-cultural y las nuevas manifestaciones de lo social en los años setenta se materializan en, por ejemplo, La guaracha del Macho Camacho (1976) de Luis Rafael Sánchez, y en el ensayo histórico dialéctico El país de cuatro pisos (1980) de José Luis González subtítulo "Notas para una definición de la cultura puertorriqueña".

⁹ Indudablemente que en una sociedad dividida en clases sociales los grupos marginales no se limitan únicamente a los mencionados.

La década del setenta marca la crisis política y económica del Estado Libre Asociado. Se desmantela el llamado "milagro económico" y triunfa un partido asimilista el Partido Nuevo Progresista. En "El país de cuatro pisos" de José Luis González describe ese momento histórico puertorriqueño:

Lo que está ocurriendo en el Puerto Rico de nuestros días es el resquebrajamiento espectacular e irreparable del cuarto piso que el capitalismo tardío norteamericano y el populismo oportunista puertorriqueño, le añadieron a la sociedad insular a partir de la década de los cuarenta... el evidente fracaso del llamado Estado Libre Asociado revela con perfecta claridad que el colonialismo norteamericano - después de haber propiciado, fundamentalmente para satisfacer las necesidades de la metrópoli, una serie de transformaciones que determinaron una muy real modernización-en-la-dependencia de la sociedad puertorriqueña- ya sólo es capaz de empujar a esa sociedad a un callejón sin salida y a un desquiciamiento general cuyos síntomas justamente alarmantes todos tenemos a la vista: desempleo y marginación masivos, dependencia desmoralizante de una falsa beneficencia extranjera, incremento incontrolable de una delincuencia y una criminalidad en gran medida importadas, despolitización e irresponsabilidad cívica inducida por la demagogia institucionalizada... (El país 40-41)

Es este el marco socioeconómico y político que servirá de trasfondo literario para algunos escritores de la promoción del setenta y que, al igual que la nueva sociedad puertorriqueña, es "hija de la desilusión" como la ha llamado Manuel Ramos Otero.¹⁰ La complejidad de la nueva

¹⁰ Manuel Ramos Otero en el ensayo "De la colonización a la culonización" se refiere a la promoción del setenta y a

realidad puertorriqueña desmantela la utopía de un Puerto Rico y una cultura armónica y homogénea. La multiplicidad de voces sociales y los conflictos de clases servirán de marco teórico para la literatura de algunos escritores de la década del setenta.

En La guaracha del Macho Camacho, Luis Rafael Sánchez utiliza el tapón de tránsito para parodiar el estancamiento moral de la situación colonial de Puerto Rico. El recurso alegórico del tapón tiene dos niveles de significación, uno social, es decir, político, y otro individual en el plano de cada uno de los personajes. Esta metáfora refleja la concepción totalizadora de la literatura y la sociedad puertorriqueña del escritor y en ese contexto recrea el universo imaginario de los personajes de la novela. Luis Rafael Sánchez plantea el rescate de la cultura popular y de masas como respuesta al discurso de la crisis y de las nuevas articulaciones del imaginario social a partir de la industrialización y la modernización de Puerto Rico. Lo significativo de La guaracha del Macho Camacho es que el tema de la identidad nacional aparece oblicuamente, es

la sociedad puertorriqueña de la época como descendientes de no sólo de la desilusión sino también del fracaso del Estado Libre Asociado: "(...) y, a su vez, el espejismo de un Puerto Rico y una cultura queda desintegrado por la multiplicidad de voces que al reconstruir el rompecabezas de nuestra historia colonial encuentra varios Puerto Ricos en pugna". (67)

decir, lo analiza como discurso, pero no constituye el asunto principal del análisis. El crítico González Echevarría dice respecto al tema de la identidad nacional en la novela de Luis Rafael Sánchez:

"(...) está presente no ya como predicado -lo puertorriqueño es o no es tal o cual cosa- sino, como sujeto, verbo y predicado de una indagación en que la pregunta misma y su lenguaje son el principal objeto de análisis."("La vida es una cosa fenomenal: La Guaracha del Macho Camacho y la estética de la novela actual", Isla a su vuelo fugitiva 93)

En La guaracha del Macho Camacho, se reclama una tradición afroantillana que aparece entonces como una de las fuentes de la identidad nacional.

En esta misma tradición se inscribe El país de cuatro pisos (1980) de José Luis González uno de los ensayos más importantes y polémicos publicados en Puerto Rico en los últimos años.¹¹ El subtítulo del ensayo de José Luis González "Notas para una definición de la cultura puertorriqueña" es la respuesta a la pregunta que le hizo un grupo de estudiantes puertorriqueños: "¿Cómo crees que ha

¹¹ José Luis González escribe una memoria-ensayo, titulada Nueva visita al cuarto piso (1986); en el cual se retoma el debate iniciado por el ensayo El país de cuatro pisos. Específicamente el ensayo se circunscribe a su estadía en el "cuarto piso", el escritor entreteje situaciones cotidianas con reflexiones sobre temas claves, como el papel de Puerto Rico en el Caribe, la identidad cultural, el lugar del negro en la sociedad puertorriqueña o la literatura caribeña puertorriqueña.

sido afectada la cultura puertorriqueña por la intervención colonialista norteamericana y cómo ves su desarrollo actual?". Como respuesta José Luis González examina las formaciones sociales y económicas a partir de la invasión norteamericana que son el foco de su propuesta cultural y nacional. González se aparta del tono canonizado que desde la época del treinta había caracterizado el discurso de reflexión nacional. En su interpretación González no intenta recuperar un pasado idealizado sino que ve las perturbaciones sociales y económicas de la época como producto del resquebrajamiento del "cuarto piso" y del programa socioeconómico del Partido Popular Democrático. Su propuesta es la idea de una nación caribeña mulata y la subsistencia de una cultura popular sobre la cultura de la élite. Así pues, González coloca en el centro de la nación los sectores sociales de la periferia. Es necesario señalar que José Luis González al igual que otros intelectuales repite la idea que ha dominado el pensamiento crítico puertorriqueño: presentar un grupo único como espacio de cohesión interna para configurar la puertorriqueñidad.

Al igual que otros escritores contemporáneos, José Luis González inscribe su obra en la tradición de los textos fundacionales de la construcción de la identidad nacional. Además, continúa con la estrategia discursiva característica de los textos de este grupo de escritores e intelectuales.

González coincide con ellos en que el tema de la identidad nacional es un elemento de cohesión crítica contra el coloniaje, el tópico de la búsqueda del ser puertorriqueño, el linaje heroico decimonónico y el destino de las formaciones nacionales. Así pues, González se inscribe en la tradición como otra voz autorizada para explicar e interpretar a Puerto Rico como la metáfora del país de "cuatro pisos".

Edgardo Rodríguez Juliá pertenece al grupo de escritores de la década del setenta que en Puerto Rico renovó y enfrentó críticamente los cánones del modelo narrativo del realismo mimético.¹² Entre este grupo de escritores coexisten diversas formas de transgredir el

¹² A manera de ejemplo enumeraré algunos escritores que también pertenecen a la década del setenta. A pesar de que el éxito literario de Luis Rafael Sánchez comenzó desde la década del sesenta se le puede considerar como parte de este movimiento de renovación, especialmente, desde la publicación de En cuerpo de camisa en 1966. Emilio Díaz Valcárcel en su artículo lo considera como "el adelantado de una nueva generación..."; por su parte Efraín Barradas, señala que Sánchez pertenece a "una nueva generación que aparece en 1966". Manuel Ramos Otero con su primer libro Concierto de metal para un recuerdo y otros orgías de soledad en 1971, ese mismo año, Tomás López Ramírez, publicó Cordial magia enemiga. Magali García Ramis publicó La familia de todos nosotros en 1976, Carmelo Rodríguez Torres con su primera novela Veinte siglo después del homicidio en 1971, Rosario Ferré con su antología de cuentos Papeles de Pandora de 1976, Juan Antonio Ramos con Démosle luz verde a la nostalgia de 1978, Edgardo Sanabria Santalíz, en 1978, publicó Delfia cada tarde, Mayra Montero con Ventitrés y una tortuga en 1981, Carmen Lugo Fillipi y Ana Lydia Vega, en colaboración publican Virgenes y mártires en 1981.

modelo realista. En primer lugar, los que persisten en el modelo mimético pero incorporan elementos lúdicos y experimentales. En segundo término, los que lo superan mediante una escritura mágico-realista o mítico-maravillosa. Por último, los que escriben desde una perspectiva de un realismo grotesco. Quiero señalar que en la narrativa de algunos de estos autores se encuentra la fusión simultánea de estas nuevas formas. Así pues, las nuevas estrategias que se presentan en la narrativa puertorriqueña contemporánea demuestran un cuestionamiento de la capacidad representativa del lenguaje, propio del pensamiento moderno en el que el acto de escribir se somete a un proceso paródico.¹³

Una de las principales características de esta nueva hornada de escritores es la actitud del narrador ante la materia narrativa y el lenguaje; versus los cánones

¹³ En Puerto Rico la década del setenta se caracterizó por cierta polémica cultural en torno a la función político-social y artística del escritor. En las revistas literarias Penélope o el otro mundo, Ventana, Zona de Carga y Descarga -que marcaron las rutas al "boom" hispanoamericano- algunos críticos literarios y escritores expresaron sus posiciones al respecto. Se determinó entonces que la función del escritor era emplear un lenguaje de excelencia y eficiencia utilizando nuevas formas narrativas, que expresaran la crisis personal y colectiva. Esto se explica, porque en parte, Puerto Rico atravesaba por una serie de problemas de índole intelectual, económica, política y social reflejadas en la crisis del ELA -Estado Libre Asociado- y el triunfo de un partido asimilista (el partido Nuevo Progresista); en el aspecto estético se materializaba en la actitud de renovación de las formas literarias y, la confrontación crítica con el modelo narrativo del realismo social.

oficiales sobre lo bello, lo serio y lo elevado. Se supera la solemnidad realista del discurso sociológico y existencialista. Algunas de las técnicas narrativas que caracterizan esta nueva narrativa son las siguientes: el "collage", las formas polifónicas y los complejos juegos espacio-temporales. Las estructuras del punto de vista se complican, se prescinde de signos ortográficos y se incorporan a la visión realista elementos de la escritura poética de la vanguardia. En cuanto al lenguaje coexisten tres tendencias: el estilo lírico, el paródico y el dialectal. Además, los escritores no dudan en incorporar, para asombrar, el aspecto soez del lenguaje y la realidad; sobresalen las alusiones a la sexualidad y se hacen frecuentes. Introducen una dimensión maravillosa al contexto social y en cuanto a lo temático muchos exploran el universo del microcosmo familiar, el espacio doméstico pequeño-burgués y burgués que a su vez es un reflejo de la crisis de la sociedad.

La concepción del espacio narrativo se amplía, como por ejemplo: las urbanizaciones, las calles de la zona urbana, los moteles y la ciudad de Nueva York. En la producción literaria del grupo de escritores del setenta la visión de la ciudad de Nueva York aparece como un arquetipo de lo urbano junto a los tópicos clásicos de la narración urbana como la soledad, el aislamiento, el anonimato, junto con la

nostalgia e idealización de Puerto Rico y sobre todo, el viaje recurrente entre Nueva York y Puerto Rico, es decir, los temas característicos del exiliado puertorriqueño. Específicamente en la producción literaria de Manuel Ramos Otero¹⁴ la ciudad de Nueva York se perfila desde vivencias más personales y sobre todo desde la perspectiva del escritor puertorriqueño que escribe y vive en la ciudad. En sus cuentos abundan los territorios más habituales de la ciudad y el lector los va descubriendo a través de las experiencias del escritor.¹⁵ Así también, en la producción poética de Carmen Valle¹⁶, el espacio de Nueva York está concebido como testimonio de sus vivencias neoyorquinas. Tanto para Valle como para Ramos Otero, la ciudad es un entorno vital, íntimo, erótico y real que se aleja de la imagen creada a través del mito.

¹⁴ La visión de la ciudad de Nueva York la encontramos desde el primer libro de cuentos de Ramos Otero: Concierto de metal... (1971), El cuento de la mujer del mar (1979) y en Página en blanco y staccato (1987). Igualmente en algunos cuentos de la colección póstuma Cuentos de buena tinta (1992). También se encuentran imágenes neoyorquinas en su libro de poemas Invitación al polvo (1991).

¹⁵ Resultó enriquecedor para estas líneas el capítulo "Tres miradas sobre Nueva York": José Martí, Federico García Lorca y Manuel Ramos Otero" del libro de Dionisio Cañas: El poeta y la ciudad de Nueva York, Madrid: Cátedra, 1994, 114-135.

¹⁶ En cada uno de los siguientes textos el tema neoyorquino aparece: Un poco de lo no dicho, Glenn Miller y varias vidas después, De toda la noche al que la tienta y Entre la vigilia y el sueño de las fieras.

Otros escritores elaboran sus ficciones desde la óptica de: 1) el negro, 2) la presencia femenina y la conciencia feminista, 3) el homosexual y 4) un gran interés por las capas populares y del lumpen capitalino. Algunos narradores critican y parodian al proletariado y la clase media y, de este modo, interpretan la realidad nacional desde un ángulo innovador. Además, se explora el mundo caribeño vinculado a una nueva conciencia de la identidad antillana.

Entre este grupo de escritores hay una atracción por el ambiente histórico y el personaje histórico es un elemento de intertextualidad para darle mayor verosimilitud o veracidad a las historias apócrifas. Efraín Barradas afirma que este grupo de escritores se interesa por crear un relato que parta de la historia pero que, a su vez, la violente con el propósito de que corresponda con ciertos patrones estéticos y, añadido, ideológicos. Las novelas de Edgardo Rodríguez Juliá, revelan una cercanía a los procedimientos artísticos y postulados del relato histórico. Además se puede mencionar a Luis López Nieves con Seva de 1984 y, aunque no pertenece a ese grupo de escritores, sino a la llamada Generación del 45, José Luis González con su novela La llegada de 1980.

Algunas novelas de los escritores hispanoamericanos consagrados como Alejo Carpentier, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa y Augusto Roa Bastos que participan de la

corriente latinoamericanista de la novela histórica han alcanzado la dimensión de arquetipo para la narrativa latinoamericana contemporánea. La proliferación de novelas que tienen como uno de sus propósitos desconstruir la historia oficial es una tendencia que marca el decenio de los ochenta: La guerra del fin del mundo (1981) de Mario Vargas Llosa, Cristóbal Nonato (1987) de Carlos Fuentes, Los perros del paraíso (1987) de Abel Paso y Noticias del Imperio (1987) de Fernando Del Paso y las del puertorriqueño Edgardo Rodríguez Juliá, por mencionar algunas.

4. Rasgos distintivos de la narrativa de Edgardo Rodríguez Juliá: más allá de la ilusión y la verdad.

En su proyecto de crear una imagen "certera" sobre los orígenes del "ethos nacional" Rodríguez Juliá se inserta dentro de la tradición nacional puertorriqueña. Su producción literaria es un intento de ordenar e indagar los enigmas de nuestro devenir histórico. Rodríguez Juliá se convierte en un ironista de la Historia. En una entrevista con Julio Ortega, Rodríguez Juliá, subraya cuál es el fundamento ético de su creación literaria y el papel del escritor:

Lo más importante es insistir en el hecho de la tradición y esa tradición es explicar lo que es Puerto Rico. 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. Si hay alguna ruptura respecto de generaciones anteriores, esa ruptura se refiere principalmente al hecho de la forma, a la búsqueda de nuevas formas para expresar contenidos sociales nuevos, a la búsqueda de un nuevo decir. Pero la intención fundamental de mi obra es la de reflejar lo que es Puerto Rico, Entender lo que es Puerto Rico; es decir, una búsqueda que comienza con Alejandro Tapia y Rivera, el fundador de nuestra literatura, recalca en la generación del 50, que es una de las generaciones principales porque abrió camino en una serie de temas inexplorados hasta ese momento. Y lo que se ha llamado la generación del 70, me parece que también tiene como principal ocupación esa búsqueda, ese buceo en la personalidad puertorriqueña. Esa es a grandes rasgos nuestra literatura, y esa es mi inserción en ella: en ese sentido, me siento muy orgulloso de pertenecer a ese proceso. ("Edgardo Rodríguez Juliá: crónica de entierros, ficción de nacimientos"
Reapropiaciones.Cultura y nueva escritura en Puerto Rico 123-124)

Así pues, según Rodríguez Juliá, el tema de la identidad nacional constituye uno de los fundamentos principales de su creación literaria y ese tema es un elemento de explicación de su narrativa.

Es innegable que los nuevos modos de representar la realidad puertorriqueña exigen que la tradición canónica se deforme en producciones culturales. Según Terry Eagleton: "Significant developments in literary form, then, result from significant changes in ideology. They embody new ways of perceiving social reality and new relations between

artist and audience."¹⁷ Como ha señalado Arcadio Díaz Quiñones, la nueva conciencia de la crisis económica, política y cultural de los años setenta presume además "redefinir el papel de los intelectuales y la memoria histórica" (La memoria rota 66). No obstante, a pesar de que se inscribe dentro de la tradición, su escritura es contestataria; además, posee ciertos rasgos que le otorgan una configuración polifónica¹⁸ a su proyecto literario: reflejar una visión conflictiva de la cultura puertorriqueña marcada por la crisis social, política y económica ya que entre los años cincuenta y setenta se derrumba el viejo modelo económico del Partido Popular Democrático instalado como discurso cultural y político. Por consiguiente, la ruptura consiste en la búsqueda de nuevas formas para interpretar la realidad contemporánea, que exige formas diferentes de articularla en la escritura. Así pues, la narrativa de Rodríguez Juliá dialoga con la realidad cultural y la interroga desde una perspectiva crítica e irónica; pero a la vez intenta hacerlo con los textos

¹⁷ En Garreth Williams. Marxism and Literature (Oxford and New York: Oxford UP, 1987) p. 24

¹⁸ El concepto de prosa polifónica lo empleo según la definición bajtiniana. El texto polifónico se comunica en una amalgama de voces que provienen de contextos sociales y orígenes diversos. La esencia de la polifonía radica en que sus voces se mantengan independientes y que como tal se acoplen a una totalidad comparable con la homofonía.

fundadores de la memoria cultural. Se deduce, pues, que Rodríguez Juliá emplea el tropo retórico de la ironía junto a estrategias literarias como el humor y la parodia como instrumento para definir la identidad nacional y reconstruir la epopeya de la nación.

El tropo de la ironía es idóneo para el proyecto de Juliá ya que es un instrumento retórico amparado en el principio de la contradicción y el disimulo y se asocia con una visión del mundo que tiene como centro la desilusión y el desengaño. Ahora bien, la ironía ataca al mundo para descubrirlo y la meditación irónica le permite al escritor o filósofo descubrir las artimañas de la Historia y las falsedades de la sociedad en que vive. Por consiguiente, cuando se alude a la ironía de la historia no se pretende atribuirle algún poder a los dioses malignos o soñadores que entretejen o hacen fracasar la estratagema de un hombre. La siguiente cita resume muy atinadamente por qué existe la ironía en la historia:

(...) si hay ironía en la historia es porque hay historia, verdaderamente historia, con algo trágico y algo cómico imprevisto. A la inversa, porque hay verdaderamente historia y problemática, hay ironía. (Lefebvre Introducción a la modernidad 42)

Importa considerar la relación entre la ironía y el género de la novela.

Lukács en Teoría de la novela (1916), que corresponde al período hegeliano, idealista y premarxista de su evolución filosófica, relaciona novela e ironía, y establece la tesis de la ironía como una categoría estructural.¹⁹ Para Lukács la ironía es el principio que orienta y organiza la forma de la novela y por lo tanto le atribuye a la ironía una función ética. La ironía constituye un principio determinante que revela la verdad de la situación paradójica y discontinua que la novela representa de forma orgánica cuando el escritor recrea artísticamente un universo imaginario unificado:

La composición novelesca es una fusión paradójica de elementos heterogéneos y discontinuos llamados a constituirse en una unidad orgánica siempre puesta en tela de juicio. Las relaciones que dan coherencia a esos elementos abstractos no son, en su pureza abstracta, sino de naturaleza formal. También el último principio unificante no puede

¹⁹ Este aspecto de la teoría de Lukács ha sido reconocido por muchos críticos, por ejemplo, Paul de Man, en Visión y ceguera (1991):

Esta dualidad temática, la tensión entre el destino del hombre confinado a este mundo y la conciencia que busca trascender esta condición, lleva a la discontinuidad estructural en la forma de la novela. La totalidad procura una continuidad que es comparable a la unidad que posee una entidad orgánica, pero la enajenación se sobrepone a esa continuidad y la interrumpe. Junto a una "estabilidad homogénea y orgánica" la novela también exhibe una "discontinuidad heterogénea y contingente". Lukács llama ironía a esta discontinuidad. La estructura irónica actúa como agente interruptor; sin embargo, revela la verdad de la situación paradójica que la novela representa. Lukács puede afirmar, por tanto, que la ironía proporciona los medios por los que el novelista trasciende, dentro de la misma forma de la obra, la contingencia de su condición. (67)

ser sino la ética de la subjetividad creadora, ética que se ha hecho evidente en los propios contenidos. Pero es necesario que esta última se abolida a fin de que se pueda realizar la objetividad normativa del creador épico y ella es, no obstante, incapaz de penetrar enteramente en los objetos que debe formar, no puede despojarse enteramente de su aspecto subjetivo para aparecer como el sentido inmanente al mundo de los objetos. También es necesario que, para alcanzar el acto creador de equilibrio, se corrija ella misma por medio de una nueva ética determinada, a su vez, por los contenidos. Es esa interacción entre dos complejos éticos, esa dualidad en la creación y esa unidad en la forma la verdadera sustancia de la ironía, esa intención normativa propia de la novela, que la estructura de sus datos condena a una extrema complejidad. (Lukács 89)

Según Lukács la novela conserva la exigencia de la totalidad presente en la epopeya, pero como aspiración y no como realidad vivida. Así pues, los personajes mantienen una relación problemática y degradada con el mundo ya que la unidad espontánea que se daba en el mundo griego de la epopeya ha sido quebrada. La explicación de esta ruptura es de naturaleza metafísica y respondía al concepto de épocas histórico-filosóficas.

En el mundo moderno la unidad ha desaparecido y por ello es un mundo abierto en el que los personajes tienen una relación problemática y degradada con el mundo. No obstante, la ironía según Lukács, es "la autocorrección de la fragilidad" (79) del mundo, y es esta idea la que permite la noción de la ironía como estrategia para crear una totalidad enlazada, que permite revelar todos los componentes de la

realidad en todas sus dimensiones. Precisamente la ironía permite al escritor enlazar lo incoherente y a su vez la voluntad de otorgarle sentido y ello constituye la más alta libertad del escritor, en un mundo sin Dios. No obstante, el sujeto creador sabe que el sentido que le otorga a las cosas es transitorio:

La ironía que, por doble visión distingue a la vez el mundo privado de Dios y toda la riqueza de que Dios lo llena, que ve la patria utópica de la idea devenida ideal bajo su condicionamiento subjetivo psicológico, bajo su única posible forma de existencia; la ironía que, ella misma demoníaca, aprehende al demonio en el sujeto como esencialidad metasubjetiva y, de tal suerte, en un presentimiento inexpresado, habla de los dioses pasados y por venir cuando habla de la aventura de las almas extraviadas en el seno de una realidad inesencial y vacía; la ironía que, en la vía dolorosa de la interioridad, debe buscar un mundo a su medida sin jamás encontrarlo; que figura conjuntamente la alegría maligna del dios creador al ver fracasar todas las miserables rebeliones contra su imponente y vano decorado artificial y el dolor que siente, más allá de toda expresión, el dios redentor por no poder aún venir a este mundo. En tanto que autodesconcertamiento de la subjetividad llevada a sus últimos límites, la ironías, en el mundo sin Dios, las más alta libertad posible.

Así, no es ella solamente la única condición a priori posible de una objetividad verdadera creadora de totalidad, pero, gracias a la adecuación constitutiva de sus categorías estructurales sobre la situación misma del mundo, eleva esa totalidad- la novela- hasta hacer de ella la forma representativa de toda una época.
(98-99)

Por lo tanto, parte del proyecto de la ironía es descubrir las trampas para revelar la realidad en todas sus

dimensiones, y "corrige" , según Lukács, las irregularidades de la percepción del escritor sobre la verdad.

Las novelas de Edgardo Rodríguez Juliá -La renuncia del héroe Baltasar (1974), La noche oscura del niño Avilés (1984) y El camino de Yyaloide (1994)- son fundamentales para comprender el momento específico de la literatura puertorriqueña que acabo de esbozar. Por su parte las ficciones narrativas de Rodríguez Juliá corresponden al estilo literario llamado realismo grotesco -deformante, serio, cómico, burlesco-. En sus novelas encontramos una visión mítico-maravillosa de la realidad. Los mecanismos retóricos principales en su producción narrativa son la alegoría, la ironía y la parodia. Muy particularmente se destaca en sus textos el tratamiento paródico de los cánones normativos occidentales y europeos -el paradigma del logocentrismo, el discurso monológico y la tradición de la novela realista, burguesa- y del lenguaje. Además la escritura de Rodríguez Juliá interpela, intertextualiza, parodia y se nutre de la tradición canónica para instituir un nuevo espacio narrativo en la memoria cultural. Puede afirmarse que la obra de Edgardo Rodríguez Juliá puede leerse como una carnavalización de la historia que implica la parodia bajtiniana es decir, alimentada de transgresiones contra el mundo oficial:

Según Bajtin, carnaval y realismo grotesco ("carnavalización") desmontan el mundo porque están asentados en la ambivalencia, la incertidumbre, revelan la "otredad", la alteridad, frente a producciones culturales que asientan la cohesión y el orden. Se levantan contra el discurso especular, que se devuelve su propia imagen y que sólo piensa su propia imagen; el discurso sin otro que aliena y que excluye. (Iris Zavala La posmodernidad y Mijail Bajtin 76-77)

Así pues, el tropo de la parodia y el carnaval son adecuados para replantear las premisas fundamentales del discurso oficial y canonizar a su vez las formas marginales (Bajtin, Tinianov).

El concepto de parodia desarrollado por Linda Hutcheon como estrategia "desautomatizadora" -transgresión y crítica de los modelos pre-establecidos-, es útil para analizar la relación entre la narrativa de Rodríguez Juliá y el canon literario. Según Hutcheon la parodia moderna es una imitación "con diferencia crítica" de un discurso preexistente y por consiguiente:

Parody is intended to have higher semantic authority and the decoder is always sure of which voice he or she is expected to agree with. Admittedly, as a form of criticism, parody has the advantage of being both a re-creation and creation, making criticism into a kind of active exploration of form. (A Theory of Parody 50-51)

De esta forma cuando el escritor emplea la parodia y evoca los pre-textos no es en el sentido de una repetición parasitaria sino, más bien, como una transgresión constructiva. Así la distancia irónica es una condición para

activar la competencia del lector; en el nivel pragmático produce una serie de efectos: degradación cómica, auto-reflexión, transgresión crítica o creativa de modelo-respetuosa o irrespetuosa - y la subversión ideológica. La parodia, además, se precisa como una imitación singularizada por la inversión irónica. (Hutcheon Theory of Parody 6). La ironía se destaca como la estrategia retórica más significativa del género que se ha considerado como signo de la modernidad (25).

La significación y riqueza de sus textos consiste en la gama de problemas e ideologías²⁰ que Edgardo Rodríguez Juliá

²⁰ El concepto de ideología de Karl Marx, tiene el significado de falsa conciencia de las relaciones de dominación entre las clases. Para Marx este concepto significaba las ideas y teorías que son determinadas por las relaciones de dominación entre las clases y que justifican tales relaciones dotándolas de una falsa conciencia. En muchos teóricos y sociólogos ha mantenido su carácter de determinación social, perdiendo su concepción de falsedad. Otro de sus significados es para indicar el sistema de creencias políticas, conjunto de ideas y de valores referentes al orden político en función de guiar los comportamientos políticos colectivos. Para Louis Althusser, la ideología representa un sistema que posee su propia lógica y rigor. Sistema de representación (mitos, ideas, conceptos), dotado de una existencia y un papel histórico en el seno de la sociedad dada. Para Althusser la ideología se diferencia de la ciencia en el sentido de que constituye su pasado. Además, la ideología no es conocimiento (según Althusser) por lo tanto, hay que transformar la ideología en ciencia. La sociedad es siempre ideológica y lo único que permite superar la ideología es la ciencia, superando ésta el elemento deformador de la ideología. La función práctico-social de la ideología es más importante que la teórica, la función del conocimiento esta reservada a la ciencia. Por lo tanto, la ideología no es un sistema de conocimientos sino que su función primordial es regular las relaciones en la

recoge y expresa de manera coherente. El mecanismo de la carnavalización es el elemento que le permite al autor emplear el humor, la ironía y la crítica. Por ello, en sus textos, hay una gran carga de ironía intelectual y de falsificación para cuestionar la veracidad del hecho histórico registrado -es decir, la historia oficial-. A través de la parodia, Rodríguez Juliá crea una escritura que pretende subvertir los orígenes y el desarrollo de la cultura oficial, la tradición intelectual en particular, la de la década del treinta, fundadora de la ensayística revisionista del ser nacional y de la historia puertorriqueña. Antonio S. Pedreira y Tomás Blanco son las figuras tutelares de este período y sus ideas llegarán a constituirse en textos institucionalizadores de la nueva política modernizadora auspiciada por el Partido Popular, así también, en los modelos oficiales de interpretación de la identidad nacional.

sociedad y no conocer. Aparece entonces como un sistema de representaciones inconscientes: se trata de imágenes, a veces de conceptos pero, ante todo, de estructuras que se imponen a la mayoría de los hombres sin pasar por su conciencia sino como un objeto de su mundo. La relación entre lo vivido de los hombres es la ideología; ésta expresa cómo viven esas relaciones. Además es una representación deformante de la realidad y esa deformación es intrínseca a la ideología. Esto se debe al elemento de pasividad de lo social y la ciencia cumple la función de descubrir desde la apariencia la esencia, cumpliendo así una función social, asegura la cohesión de los miembros de una sociedad.

En la narrativa de Rodríguez Juliá podemos identificar nuevas formas de indagar y abordar el tema del discurso cultural y de la identidad nacional. La compleja estructura narrativa de sus novelas, en particular, La noche oscura del niño Avilés y la pluralidad de los puntos de vista narrativos, son formas innovadoras de explorar la realidad nacional, histórica y social de Puerto Rico. En su última novela, El camino de Yvaloide, emplea el viaje iniciático filosófico dieciochesco para fraguar la identidad nacional entre la búsqueda del Paraíso y la próxima fundación utópica de Nueva Venecia. Además, le sirve de estrategia para demostrar las fuerzas y virtudes del niño Avilés. Al finalizar el viaje, éste ha sido estudiante y viajero; es decir, ha adquirido conocimiento y madurez para fundar en un mañana la ciudad utópica de Nueva Venecia. Así pues, su escritura es la parodia de la memoria cultural y su entonación -solemne y "oficial"- de la historia y sus discursos "objetivos"; como también, la propuesta de un nuevo discurso histórico literario.

No obstante, Rodríguez Juliá participa de esa preocupación ontológica por la identidad cultural, etnológica y política del ser puertorriqueño - metanarrativa de interpretación nacional-. Por consiguiente, podemos señalar que la escritura de Juliá desea ser oficial y paródica simultáneamente, al afanarse por crear una imagen

"certera" sobre los orígenes de la historia puertorriqueña. Sus novelas tienen la intención de denunciar la experiencia nacional e interrogar la experiencia cultural desde una perspectiva crítica y, sobre todo, a los textos fundadores de la tradición. Y si como explican los críticos Genette, Rose y Hutcheon, la parodia es una práctica transtextual y si dicho término significa etimológicamente "deformar," "cantar de lado a lado con otra voz u otro tono", entonces, las novelas, al parodiar, necesitan la presencia de otras voces textuales o discursos ya sea desfiguradas o explícitas y así se supera la intrascendencia de un simple juego intertextual. Es por ello que tiene que haber un discurso subvertido con dos niveles, el tono negativo y el positivo. Así, sus novelas se distinguen por una distancia crítica impregnada de humor e ironía, que va más allá del juego intertextual. En ese sentido la parodia en una obra no es solamente una técnica que podría clasificarse de cómica. Instituye un juego de comparaciones y comentarios con la obra u obras parodiadas y con la tradición canónica.

La narrativa de Rodríguez Juliá, junto a sus pre-textos, se convierte además, en un discurso enunciativo a través de las diferentes formas discursivas para especular sobre la historia y lo literario como metadiscursos críticos. Es decir, lo que importa es la parodia del marco retórico (la tradición) y el cuestionamiento de los

diferentes modelos de interpretación de la cultura nacional. La parodia al evocar los pre-textos no lo hace con el sentido de una repetición parasítica sino, más bien, como una transgresión constructiva. (Hutcheon: A Poetics of Postmodernism). Por consiguiente, cuando el escritor combina los intertextos con el recurso paródico en su narrativa ésta adquiere una dimensión subversiva, a nivel estructural, ideológico y lingüístico.

Ziva Ben-Porat (1987) enumera varios tipos de parodia que nos ayudarían a comprender cómo opera la dimensión subversiva del discurso narrativo. Las categorías están descritas según la relación entre el parodiante y el parodiado: 1) la parodia cómica cuando se altera el modelo, pero sin transgredir los preceptos ideológicos (como por ejemplo, la práctica del carnaval, espacio en el que se contraponen las jerarquías, pero temporalmente y en escenarios aceptados por el sistema oficial); 2) la parodia satírica que utiliza un pre-texto para criticar la realidad extra-textual; y 3) la parodia secretamente satírica y seria que se producen cuando los códigos ideológicos del texto y su modelo superior son diferentes.

La historia conjetural en las novelas de Edgardo Rodríguez Juliá, se enmarcan en el siglo XVIII puertorriqueño y su versión de la historia nacional y cultural se contraponen al pasado auténtico. Es decir a la

realidad histórica registrada por las voces oficiales. La parodia, la ironía, la sátira, la desacralización y la alegoría a través de las correspondencias, distorsiones y semejanzas con la historia oficial tienen la función de revisar e interrogar. Proponer, organizar y rehacer otro pasado no sólo implica querer cambiar el presente sino nuevas formas de examinar la normatividad impuesta por la tradición. Por ello, el discurso narrativo en las novelas de Rodríguez Juliá funciona como un metacódigo que transmite mensajes acerca de la naturaleza de la realidad nacional. Vale recordar que en sus novelas, Rodríguez Juliá, parte de una situación imaginaria para flexibilizar las relaciones entre el hecho histórico y la ficción y, por consiguiente, le resta todo valor de infalibilidad a la realidad cuestionada. Por tal razón, el sueño, las delirantes imágenes eróticas, la erotomanía, la ciudad lacustre - Nueva Venecia y el Jardín de los Infortunios - del deseo y la libido, el viaje tropical dieciochesco para recuperar, replantearse y crear la memoria de un cuerpo histórico borrado por la explotación esclavista. Nueva Venecia es la suma de las ciudades transgresoras, la ciudad utópica que se anuncia en el prólogo de La noche oscura del niño Avilés. Nueva Venecia no se materializa en ese primer tomo de la trilogía anunciada por Rodríguez Juliá ni tampoco en su segunda novela; la ciudad es también, como lo ha señalado él

mismo, el "otro" Caribe, la comunidad de cimarrones y palenques, el subversivo, el "oscuro reverso" de la manipulada historia de las islas caribeñas. Es la ciudad utópica próxima a mostrarse que se puede figurar en El camino de Yyaloide a través de las tres jornadas que lleva a cabo el Niño Avilés, en su viaje visionario entre los caños y manglares que rodean la ciudad de San Juan Bautista.

En "La novela de América: Literatura y sociedad", Carlos Fuentes comenta que la novela latinoamericana contemporánea transgrede la idea de la realidad y la historia como fenómenos infalibles, es decir, las plantea como una posibilidad y no como un hecho:

Lo mismo ha ocurrido en la literatura, con la historia, dentro de la historia, contra la historia, la literatura como contra-tiempo y segunda lectura de lo histórico... La novela iberoamericana es la creación de otra historia que se manifiesta a través de la escritura individual, pero que también propone la memoria y el proyecto de nuestras comunidades.(9)

En el contexto descrito por Carlos Fuentes respecto a la novela latinoamericana, pueden trazarse similitudes con los relatos de Rodríguez Juliá, en la medida en que el escritor también, formula otra rememoración de parte de la historia puertorriqueña.

Las novelas de Edgardo Rodríguez Juliá constituyen un desafío por su compleja estructura narrativa.

Particularmente, La noche oscura del niño Avilés despliega

una pluralidad de sujetos y visiones sobre la realidad. Los juegos con los recursos retóricos del discurso histórico: citas de documentos, diarios, cartas, uso de notas al calce - que fungen como contrapuntos discursivos: poemas en prosa, meditaciones lírico- filosóficas o dramas del "viejo poeta de la ciudad", Alejandro Juliá Marín, para debilitar la versión historiográfica de los hechos.

Pero Rodríguez Juliá no se contenta con ofrecer una inversión de la perspectiva histórica, sino que además invierte el proceso histórico puertorriqueño. Dicha compleja estructura narrativa se constituye también en el mecanismo para descifrar las raíces ontológicas del ser nacional; a través, de la mirada que escudriña la colección de crónicas y miniaturas. Como por ejemplo, en La renuncia del héroe Baltasar la complejidad narrativa se observa a través del formato de las conferencias dictadas por el historiador Alejandro Cadalso en el Ateneo Puertorriqueño en 1938. El conferenciante es el autor ficticio que asume la voz narrativa. Además importa considerar que el Ateneo fue considerado un espacio público privilegiado por la intelectualidad de los años treinta para dialogar sobre el tema de la formación e identidad nacional. El personaje de Alejandro Cadalso en ocasiones, refuta los documentos oficiales, los corrige y a través de esta estructura dialoga irónicamente con algunos aspectos de la religión y lo

político de la segunda mitad del siglo XVIII. El proceso historiográfico se advierte claramente, ya que el narrador organiza los datos sobre el héroe Baltasar en un relato, apoyando sus observaciones sobre documentos del siglo XVIII, que son las crónicas que le servirán de testimonio. Por último, los distintos discursos cronísticos en La noche oscura del niño Avilés, el enfoque testimonial, la voz del cronista que pone en orden los hechos narrados son ejemplos de la multiplicidad de la estructura narrativa que emplea Rodríguez Juliá en sus novelas.

A través de la diversidad de los puntos de vista de los cronistas, el autor logra una armoniosa polifonía de voces y nos introduce a un insólito universo imaginario de visionarios y fanáticos, teólogos y hechiceros en el que las culturas representadas por Obatal, Mitume, el cronista Gracián, el obispo Trespalacios y el espía llamado el Renegado se pierden en una " pesadilla" epopéyica degradada, que tiene como escenario histórico el siglo XVIII. Al mismo tiempo, invierte la tradición canónica ya que sitúa el germen del ser nacional en el dieciocho y no en el diecinueve. Esta propuesta refleja un proyecto revisionista al identificar el siglo XVIII con los "primeros puertorriqueños" y articula un nuevo discurso sobre la identidad.

La intertextualidad, entre otras cosas, crea una especie de imagen convexa de los orígenes de la historia puertorriqueña y toma la tradición literaria para reelaborarla. Por consiguiente, en las novelas de Rodríguez Juliá el lector se enfrenta con la artificialidad del texto creado. La presencia en estos textos de las revueltas de los negros, las matanzas, los ejércitos de cimarrones, los crímenes, los demonios, las fantasías, la esclavitud y la explotación son estrategias para reflexionar sobre los errores y desastres de la historia nacional y el legado de España en la colonización de las tierras americanas. Parte de esa herencia española fue una economía feudal que se reproduce en América con las características de un capitalismo incipiente. Así también, la polémica de quién es el que descubre a América. Además, la inconformidad del sector negro y mulato de la sociedad del dieciocho- es decir, los esclavos- constituye el fundamento histórico de sus novelas. Esto nos permitirá comprender la visión autorial de la realidad social, la identidad nacional y la experiencia cultural puertorriqueña.

Sus novelas son significativas por la concepción de la identidad cultural y nacional, fundamentada en la invención y reinterpretación para proponernos un concepto dinámico y heterogéneo lo oficial y no-oficial, el centro y la periferia que no se centra exclusivamente en lo económico.

Sus novelas son fundaciones utópicas que disfrazan de historicismo su textualidad y proponen no sólo una imagen reveladora sobre el pasado y el presente, sino también, otro proyecto cultural.

No obstante, a pesar de que en la novelística de Rodríguez Juliá se retoma el debate de la identidad cultural desde la postura del "contra-canto" y que las formas narrativas se debaten en un cuestionamiento continuo de sí mismas y de la tradición, paradójicamente también se inscribe en la tradición de la literatura e historia como disciplinas autolegitimadoras de la representación nacional. Como apunta el crítico Rubén Ríos, Rodríguez Juliá hereda de esa otra voz autorial de nuestra literatura, René Marqués, la conciencia de la escritura como la hermenéutica del alma nacional.²¹

²¹ Según Rubén Ríos, René Marqués, es el predecesor de la idea que tanto Luis Rafael Sánchez como Rodríguez Juliá tienen de un escritor, y si este último adquirió la destreza de interpretar el alma nacional; Luis Rafael Sánchez heredó la necesidad de la pericia formal, es decir, llevar el drama, la narrativa y la ensayística a las técnicas más experimentadas. (Véase "La invención de un autor: escritura y poder", en: Las tribulaciones de Jonás, 34-37.)

5. Análisis de los orígenes de la nacionalidad en El país de cuatro pisos y en la narrativa de Edgardo Rodríguez Juliá

A partir de los años setenta escritores como José Luis González y Edgardo Rodríguez Juliá han producido agudas observaciones sobre la sociedad puertorriqueña contemporánea. En la producción ensayística de Rodríguez Juliá se destacan las crónicas, por ejemplo: Las tribulaciones de Jonás (1981), El entierro de Cortijo (1983), Una noche con Iris Chacón (1986), Puertorriqueños (1988), El cruce de la bahía de Guánica (1986) y Los peloteros (1997). El ensayo de González "El país de cuatro pisos" publicado en 1979 es un clásico por su consagración, su difusión y su impacto literario y cultural. Además, su reputación es a la de otros análisis sobre la sociedad puertorriqueña como lo fueron en la década del treinta los trabajos de Antonio S. Pedreira y Tomás Blanco y en los años cuarenta y cincuenta los de René Marqués.

El ensayo de José Luis González revela su forma de entender los orígenes de la nacionalidad puertorriqueña, sin duda, su interpretación ha producido polémicas.²² El género del ensayo le permite a González no sólo exponer sus juicios sobre los orígenes de la nación y explicar qué es Puerto

²² Véase las páginas 53-55 del primer capítulo en las que se comenta sobre los otros temas que González analiza en su ensayo.

Rico; su discurso ensayístico le permite estructurar sus críticas a otras interpretaciones en las que reconoce los aspectos positivos o negativos de cada una de ellas. Además reflexiona acerca de la cultura puertorriqueña y las características proto-nacionales a la llegada de los norteamericanos en el 1898.

José Luis González concibe a Puerto Rico como un "país de cuatro pisos". La célebre imagen arquitectónica de José Luis González permite analizar el desarrollo de la formación nacional a través de los diferentes bloques inmigratorios desde los comienzos de la colonización. La construcción de esta imagen para explicar la nación puertorriqueña entraña ciertas contradicciones y deficiencias que más adelante se puntualizarán. Si lo que se propone González es señalar en cuál de los "pisos" está el germen de la nacionalidad puertorriqueña, como se verá más adelante, entonces queda implícito que su definición de la nacionalidad se basa en un criterio racial. Juan Manuel Carrión ha expresado respecto a la metáfora de José Luis González lo siguiente: "El gran problema con la "teoría" de González es que se basa en una

definición "racial" de la nacionalidad.²³ Hay una concepción de raza implícita en su metáfora de los "pisos".²⁴

Por otra parte, el análisis de González se apoya en la distinción leninista de la "cultura de élite" y "cultura popular" o, de los opresores y de los oprimidos que coexisten en toda sociedad dividida en clases sociales. Juan

²³ Juan Manuel Carrión al discutir la relación entre etnia, raza y nación en el caso de Puerto Rico, señala que en el Caribe, es indiscutible la trascendencia de la cuestión racial en la formación de las nacionalidades. Y, menciona que "se podría decir que la etnicidad puertorriqueña responde a un tipo particular de relaciones raciales." Mas adelante señala sobre el análisis de la cuestión nacional en Puerto Rico: "en el Caribe no hispano la cuestión racial resalta como un issue primordialmente divisivo y de mayor relevancia en el análisis y descripción de los parámetros de formación étno/nacional. Las diferencias que se pueden ver en el Caribe en la forma en que se expresan las relaciones raciales explican en gran parte las diferencias que también se pueden ver en los procesos de formación nacional. Considerando la región del caribe y, en términos generales, el nacionalismo y las identidades nacionales surgen primero en el Caribe hispano. Mientras que en le Caribe los orígenes del nacionalismo se remontan a principios del siglo XIX, si no más temprano, en el Caribe no hispano los orígenes de las luchas nacionalistas los encontramos en la década del treinta de este siglo. Explicar esta diferencia fundamental requeriría abundar en detalle sobre la diversidad que se ha dado entre regiones en cuanto a los factores socio-económicos y políticos que están en la base de sus desarrollos históricos. Factores tales como la importancia relativa de la esclavitud y el campesinado libre, las diversas formas que tomaron las relaciones entre la elites locales y el poder metropolitano, las formas diversas que adquirieron las estructuras de desigualdad socio-racial, etc. ("Etnia, raza y la nacionalidad puertorriqueña", en: La nación puertorriqueña: ensayos en torno a Pedro Albizu Campos, 4-6)

²⁴ Juan Manuel Carrión elabora extensamente esta idea en su libro Voluntad de nación en las páginas 46 y 47.

Manuel Carrión al analizar la clásica metáfora de González afirma que:

La idea de que Puerto Rico es un "país de cuatro pisos" proviene de dos fuentes principales. Primero de la metáfora marxista clásica: base-superestructura. Segundo, de la distinción leninista: cultura de clases dominantes- cultura de clases dominadas. Se puede usar pero también abusar de estos aportes de la teoría marxista tradicional. El origen de la metáfora base-superestructura se encuentra en el combate que Marx y Engels tuvieron que llevar a cabo contra el "idealismo", corriente filosófica importante en su época. La metáfora era importante para combatir la ideología imperante en aquella época, pero hay problemas con esta imagen. La metáfora se presta a un análisis mecánico y economicista, y este problema no queda resuelto ni siquiera con la explicación althusseriana de que es en "última instancia" que la economía determina (Voluntad de nación. Ensayos sobre el nacionalismo el Puerto Rico 47)

En su ensayo González señala que Puerto Rico en el 1898 era una sociedad en un grado primario de formación nacional, afectada por males colectivos y por las divisiones de clase y de raza. Citemos la postura de José Luis González sobre el 98 y la nación puertorriqueña:

(...) que esa nación estaba tan escindida racial, social, económica y culturalmente, que más bien deberíamos hablar de dos naciones. O más exactamente, tal vez, de dos formaciones nacionales que no habían tenido tiempo difundirse en una verdadera síntesis nacional. (El país 25)

La siguiente reflexión sobre el tema permite que se amplíe la idea del escritor sobre las consecuencia de la invasión norteamericana del 98 y su transformación de la dimensión nacional:

Lo que Puerto Rico era en 1898 sólo puede definirse, mitologías aparte, como una nación en formación. Así lo vio Hostos, y la vio bien. Y si a lo largo del siglo XIX, como llevo dicho, ese proceso de formación nacional sufrió profundos trastornos a causa de dos grandes oleadas inmigratorias que, para insistir en mi metáfora, le echaron un segundo piso a la sociedad puertorriqueña, lo que pasó en 1898 fue que la invasión norteamericana empezó a echar su tercer piso, sobre el segundo todavía mal amueblado. (El país 16)

La referencia a Eugenio María de Hostos, defensor de la independencia nacional puertorriqueña, y que declara en el 1898, respecto al régimen colonial español que, Puerto Rico era una sociedad "donde se vivía bajo la providencia de la barbarie" (El país 13) y, que éramos una nación en formación, es para contrastar su visión histórica con la de Albizu Campos. González cataloga la visión de Hostos como verdadera, contrario a las declaraciones de Albizu Campos, en la década del treinta en las que se refiere al régimen español como "la vieja felicidad colectiva" y una sociedad homogénea.

Como se ha señalado en el primer capítulo, González insiste en que la postura albizuista tergiversa la historia pero, insisto, hay que visualizar las declaraciones de Albizu en el contexto colonial estadounidense y teniendo en cuenta su concepción ideológica. Recuérdese que para los años treinta el proceso de penetración cultural norteamericana fue muy agresivo y que defender lo hispánico

para esa generación política y literaria era oponerse a Estados Unidos. Por consiguiente acusar a los intelectuales y políticos de la época de conservadores o racistas por su postura ideológica es perder de perspectiva la presencia imperialista estadounidense.²⁵

José Luis González comienza su interpretación sobre la nación y la cultura puertorriqueña analizando el fracaso de la lucha independentista por los separatistas decimonónicos. Y éste se apoya fundamentalmente en las declaraciones de Ramón Emeterio Betances: "los puertorriqueños no querían la independencia" (El país 15). Betances explica en una carta desde Haití el fracaso del Grito de Lares (1868): "los puertorriqueños ricos nos han abandonado" (El país 16). Según González, la clase hacendada y profesional criolla del XIX no podía desear la independencia:

(...) porque su debilidad como clase, determinada fundamentalmente- lo cual no quiere decir exclusivamente- por el escaso desarrollo de las fuerzas productivas en la sociedad puertorriqueña, no le permitía ir más allá de la aspiración reformista que siempre la caracterizó. El relativo desarrollo de esas fuerzas productivas, y por consiguiente de la ideología de la clase hacendada y profesional criolla (lo que más se asemejaba entonces a una incipiente burguesía nacional) entre 1868 y 1887 fue lo que determinó el tránsito del asimilismo al autonomismo en la actitud política de esa clase. A lo que nunca pudo llegar ésta, ni siquiera en 1898, fue a la convicción de

²⁵ Véase para un análisis más detallado sobre esta tema el primer capítulo desde las páginas 24 a la 42 y específicamente la nota al calce 44.

que Puerto Rico era ya una nación capaz de regir sus propios destinos a través de un Estado independiente. (El país 17)

En las líneas precedentes se han mencionado las diferencias de algunos aspectos de la visión del mundo de tres figuras relevantes del proceso histórico político puertorriqueño: Hostos, Betances y Albizu. Cada una de sus posturas ideológicas son relevantes para el análisis de la cuestión nacional. Por tradición la defensa o edificación de la nación-estado ha sido el proyecto de las ideologías nacionalistas. Por tal razón hay una relación entre la nación y el estado sin significar lo mismo. En esa perspectiva es que se debe comprender y examinar el independentismo decimonónico, el nacionalismo albizuista y el independentismo pequeño-burgués del presente.

Ahora bien se mencionó que González distingue entre cultura de élite y cultura popular y que tradicionalmente la "cultura nacional" es la de los dominantes; esta élite social tenía dos sectores: la clase hacendada y la profesional criolla.²⁶ Indudablemente son importantes los aportes de González al análisis social sobre la nacionalidad pero su explicación del aporte cultural de los hacendados a

²⁶ Para una explicación mas detallada sobre las diferencias ideológicas de estos dos sectores. Véase Angel Quintero Rivera; Conflicto de clase y política en Puerto Rico y sus trabajos recogidos en Puerto Rico : identidad nacional y clases sociales.

la nación en formación, que utiliza para explicar desde la perspectiva de clases sociales la obra de René Marqués, resulta algo contradictorio:

La cultura que produjeron los hacendados fue, sobre todo, un modo de vida señorial y conservador. Los propios hacendados no fueron capaces de expresar y ensalzar literariamente ese modo de vida: de eso tendrían que encargarse, bien entrado ya el siglo XX, sus descendientes venidos a menos como clase (como clase, entiéndase bien, porque individualmente los nietos de los hacendados "arruinados", convertidos por lo general en profesionales, empresarios o burócratas, disfrutaban de un nivel de vida como el que nunca conocieron a sus abuelos). Sólo a la luz de ese enfoque puede entenderse bien, por ejemplo, el contenido ideológico de un texto literario como Los soles truncos, de René Marqués. (El país 27-28)

En su ensayo "De la representación a la significación", Federico Acevedo formula varias preguntas a la explicación de González:

Si la clase o sector de clase de los hacendados sólo produjo un "modo de vida" ¿cómo es posible que sus "nietos", que pertenecen a otro sector ("profesionales", "empresarios", o "burócratas") y a otro tiempo, de rápida transformación socio-económica, produzcan la ideología de aquella clase? ¿Qué mecanismos intervienen en la reproducción de una ideología o visión del mundo de una clase que, según afirma González, nunca produjo bienes culturales y artísticos? y aún si los hubiese producido ¿cómo afirmar la continuidad de esa visión del mundo luego de la desaparición de la clase y de los cambios históricos que intervienen en la sociedad puertorriqueña desde la invasión del 1898. (351)

Indiscutiblemente que en una sociedad dividida por tales diferencias de clase y raza no podía existir un

sentido de comunidad nacional homogéneo. Ambos conceptos, cultura de élite y popular, son utilizados por González para explicar los inicios de la nacionalidad puertorriqueña. Se señalarán aquellos aspectos importantes que definen su teoría pero también se enfatizarán los puntos débiles y contradictorios. ¿Por qué no pensar que Hostos, al referirse a que éramos una nación en formación, indicaba la incapacidad de algunos sectores de la sociedad puertorriqueña de la época de articular un proyecto político y económico que tuviera arraigo? José Luis González sigue el modelo marxista para afirma que la cultura nacional no es sino una manifestación de la cultura de la élite. El problema con su modelo y el de Marx es el simplismo; ya que las sociedades están profundamente divididas, es decir, grupos que se distinguen - o que son diferenciados- de los demás tanto objetiva como subjetivamente. La debilidad estriba en que la "cultura dominante" resulta ser en muchos momentos un espejismo ya que la burguesía no es homogénea (puede ser agrícola, mercantil, industrial, financiera, etc.); de la misma manera que la llamada cultura de los dominados tampoco lo es.

En las ideologías nacionalistas lo que se crean son imágenes que no traspasan las barreras de clase y por consiguiente en algunos casos no se consolida el proyecto de

independencia nacional.²⁷ Lo que pasó en Puerto Rico y continúa pasando es que el proyecto de nación que imaginaban no logró incluir a amplios y diversos sectores de la sociedad. No era que la burguesía era débil sino que no se pudieron acoplar proyectos sociales convergentes para alcanzar fines más o menos comunes. Lo importante es recordar que las sociedades (culturas) son entidades increíblemente heterogéneas. Muchos de estos grupos que son reconocidos, no pueden articularse en la arena política (como por ejemplo el caso de los negros en Puerto Rico), otros sí. Los proyectos de algunos de ellos - ya sean facciones de la burguesía, el campesinado o la clase obrera- y las imágenes de la cultura que esbozan reclaman a otros grupos (los incluyen no los excluyen); estas coaliciones con proyectos nacionales que intentan contestar "el quién somos y cómo somos" de Pedreira logran imponer, mediante el control del aparato del estado, sus visiones como las oficiales. Entonces no es tanto que no tenían un sentido de comunidad nacional homogénea, ese sentido seguro que ellos y otros lo tenían, lo que le faltó fue un discurso aglutinador para movilizar, o dirigir, a otros. Enfatizo "dirigir", porque se debe recordar como Pedro Albizu Campos no pudo

²⁷ En México como en Venezuela los indígenas como los llaneros se movilizaron y encontraron causa común con los hacendados y comerciantes e industriales.

dirigir el movimiento social que se desarrolló en los años treinta; y Luis Muñoz Marín sí pudo, lo entendió bien, desarrolló y acomodó ideologías para acaparar a todos los sectores hasta alcanzar el control del estado.

La distinción leninista entre la cultura de clases dominantes y dominadas ha sido estudiada de modos diversos, pero consideraré especialmente las opiniones de Juan Manuel Carrión ya que ha establecido vínculos entre ambos conceptos y el ensayo de González:

Esta distinción leninista es importante y necesaria para señalar las diferencias irreconciliables de intereses entre la burguesía y las clases explotadas. Hay diferencias de "Weltanschauung" (visión del mundo) entre las clases las cuales resultan de las relaciones sociales distintas en que se encuentran los explotados y los explotadores. El radicalismo saludable en esta distinción evita a veces que veamos los problemas y las limitaciones que encierra. Para empezar, esta distinción se presta a un análisis maniqueísta; la realidad se reduce a un par sencillo de opuestos y se pierden los matices y las distinciones intermedias que se encuentran en cualquier fenómeno. La utilidad de esta distinción como lema para la agitación política es mayor que su utilidad para entender "sociológicamente" las expresiones culturales de la lucha de clases. (Voluntad de nación 47-48)

En su análisis, José Luis González examina primeramente el desarrollo y el origen de la cultura popular por entender que ésta surgió primero y concluye que la cultura popular inicial puertorriqueña fue "esencialmente afroantillana". La idea de la esencia afroantillana de la cultura popular

puertorriqueña se repite varias veces a lo largo de su ensayo. Como por ejemplo:

La cultura popular puertorriqueña, de carácter esencialmente afroantillano, nos hizo, durante los tres primeros siglos de nuestra historia poscolombina, un pueblo caribeño más.(22)

Más adelante en su ensayo comenta sobre los esclavos, negros y mulatos libres durante el primer y buena parte del segundo siglo de nuestra vida colonial española:

(...) la masa trabajadora, tanto en el campo como en los pueblos, estuvo concentrada en la región del litoral y fue mayoritariamente negra y mulata, con preponderancia numérica de los esclavos sobre los libertos. Más adelante esa proporción se invirtió y los negros y mulatos libres fueron más numerosos que los esclavos, hasta que la abolición, en 1873, liquidó formalmente el status social de estos últimos. La cultura popular puertorriqueña primeriza fue, pues, fundamentalmente afroantillana.(38)

Debe señalarse que para González nuestra actual "cultura nacional" sería popular, mestiza y afroantillana si a ella no se hubiera añadido un segundo piso compuesto por extranjeros: ingleses, franceses, holandeses e irlandeses y a mediados de siglo, otro grupo de corsos, mallorquines y catalanes. Por consiguiente, ello nos hizo un pueblo caribeño más. González repite la idea consabida de que la cultura puertorriqueña tiene tres raíces históricas: la taína, la africana y la española, pero sostiene que el grupo africano es el más significativo y por lo tanto el más importante en la formación de la cultura popular:

Lo que no es lugar común, sino todo lo contrario, es afirmar que de esas tres raíces, la más importante, por razones económicas y sociales, y en consecuencia culturales, es la africana. (El país 19)

Las razones que ofrece para justificar la supremacía del grupo étnico africano son varias; en primera instancia, señala la exterminación del grupo aborigen durante las primeras décadas de la colonización. Esto no significa que el grupo étnico indígena no haya aportado elementos culturales a nuestra formación nacional pero sólo a través del intercambio entre los otros restantes grupos étnicos, esencialmente por medio del africano (El país 19-20). Lo que sirve de fundamento para su argumento son razones socioeconómicas ya que negros e indígenas ocupan el estrato más bajo de la escala social.

A parte de esta primera observación González sostiene que el grupo español "a lo largo de los dos primeros siglos de vida colonial, fue sumamente inestable" (El país 20) y que el componente español en la formación de la cultura popular lo constituyeron, primordialmente, los campesinos. Queda explícito según González que los africanos constituyeron la infraestructura de la cultura popular. Por otra parte, en relación con esta noción y su clásica metáfora expresa que "los primeros puertorriqueños fueron en realidad los puertorriqueños negros" (El país 20) y que el campesinado blanco pobre, es decir, los primeros "jíbaros"

se limitaron a copiar el modo de vida de los esclavos (El país 21). Evidentemente, para José Luis González el grupo étnico africano es el más significativo en el primer piso de la formación nacional. De su interpretación se deduce que la contribución cultural de los demás grupos es nula aún cuando ambas vertientes interactúan ya que la reduce a la imitación de los hábitos de vida de los esclavos. Por otra parte la denominación de "primeros puertorriqueños" que le asigna a los africanos se basa en la idea de que aunque no tuvieran un concepto de "patria nacional" estaban más vinculados al territorio por su condición de esclavos, y que les impedía emigrar.

Estos juicios proponen una serie de interrogantes. Coincido con Juan Manuel Carrión, en que si no existía un concepto de patria, ¿por qué los africanos eran más "nacionales" que los demás grupos? ¿Cuáles son los criterios para negarles a los otros grupos la puertorriqueñidad? Además, José Luis González incurre en una serie de errores metodológicos al estudiar la formaciones sociales cuando reduce la aportación cultural del campesinado blanco exclusivamente a la reproducción de otros modelos minimizando la complejidad del proceso social y nacional. De hecho la teoría de José Luis González presupone, como ya hemos mencionado, una definición racial e incurre en el error de maximizar un personaje histórico para establecer

las raíces afroantillanas de nuestros orígenes nacionales en detrimento de otros grupos sociales y étnicos dentro del marco de una sociedad colonial.²⁸ No obstante, parecería que su análisis deja afuera las dualidades y la dinámica interna característica de una sociedad colonial dividida en clases.

En otro ensayo del mismo autor "Literatura e identidad nacional en Puerto Rico", presentado como ponencia en 1978²⁹ también, discute la importancia del mestizo o mulato en la sociedad puertorriqueña de la segunda mitad del siglo XVIII. Como ejemplo de la importancia de este grupo menciona dos personajes históricos: Miguel Henríquez y el pintor José Campeche como ejemplo de la importancia social de este grupo. Sobre este conglomerado étnico González ha dicho que su trascendencia social y económica ha sido ignorada por alguno de los historiadores. (49) El siguiente párrafo resulta ilustrativo de la importancia que le asigna González:

²⁸ A pesar de que en su ensayo menciona entre paréntesis que ser más o menos puertorriqueño no estriba en las diferencias de color sino que es una diferencia de "tradición cultural" ("El país de cuatro pisos", en: El país, 25-26)

²⁹ Posteriormente incluido en Puerto Rico: identidad nacional y clases sociales y después en El país de cuatro pisos en 1980. No es mi propósito establecer correspondencias mecánicas entre José Luis González y Edgardo Rodríguez Juliá, pero las observaciones del primero son particularmente interesantes por el diálogo que identificamos entre ambos escritores y la correlación que existe entre ambos.

¿Qué cabe concluir de todo esto si no que a finales del siglo XVIII la población mulata puertorriqueña estaba en vías de convertirse en algo peligrosamente similar a lo que poco después llegó a ser en Haití: el detonador de una rebelión de castas contra el gobierno de los blancos? Con la diferencia, claro está, de que en Puerto Rico la población negra era una minoría y en la porción de isla vecina una mayoría abrumadora; pero esa aparente desventaja quedaba más que compensada por la superior magnitud del sector mulato en Puerto Rico. (El país 50-51)

El análisis de González resulta perturbador e interesante a la vez. Interesante porque conduce a establecer, con las novelas de Edgardo Rodríguez Juliá, un mismo escenario histórico: el siglo XVIII puertorriqueño; el mismo protagonista como germen de la nacionalidad: el mulato y las apócrifas rebeliones de negros y mulatos contra el régimen colonial español; por último, la relación de la pintura del pintor mulato José Campeche con las novelas.³⁰ Y precisamente sobre la primera novela de Rodríguez Juliá, La renuncia del héroe Baltasar, José Luis González opina:

(...) Por otra parte, la conciencia del peligro que representaba la inconformidad de los esclavos desde el siglo anterior constituye el fundamento histórico de una reciente novela del escritor puertorriqueño Edgardo Rodríguez Juliá. (El país 51)

³⁰ Vale la pena recordar las declaraciones de Rodríguez Juliá sobre el personaje dieciochesco de Miguel Henríquez y cómo éste le resultó seductor y fascinante como germen de nuestra nacionalidad, mencionados antes en el presente capítulo.

Ahora bien, se debe examinar el significado y las consecuencias de la reflexión de González desde la perspectiva sociopolítica. Desde este punto de vista y sobre todo teniendo en cuenta las repercusiones distintas de la opresión colonialista en la zona del Caribe, Juan Manuel Carrión advierte que:

En su ofuscación por buscarle raíces raciales africanas a la nación puertorriqueña González incurre en un disparate al afirmar que a finales del siglo XVIII el crecimiento de la población mulata en Puerto Rico "estaba en vías de convertirse en algo peligrosamente similar a lo que poco después llegó a ser en Haití: el detonador de una rebelión de castas...". El peligro real en Haití era el porcentaje "excesivamente" alto de negros esclavos; el mulato muy bien podía ser uno de los sostenes del sistema, algunos de ellos eran, después de todo, esclavistas también. González está consciente de la diferente importancia porcentual de la población negra en Puerto Rico y en Haití, pero para él ese hecho queda superado por el alto número de boricuas mulatos (los mulatos eran los peligrosos). (Voluntad de nación 52)

En cuanto a la presencia de los mulatos y éstos como agentes catalizadores de una rebelión comparable a la haitiana, Carrión concluye:

Ahora bien, ¿es correcto decir que en un sistema donde los mulatos son relativamente privilegiados van éstos a solidarizarse siempre con los negros, y especialmente con los negros esclavos? Los mulatos de Haití en un principio no querían abolir la esclavitud sino igualdad con los blancos. La pugna entre los blancos y los mulatos tuvo grandes repercusiones porque creó las condiciones para que ocurriera la única insurrección servil exitosa en la historia. Los enemigos del esclavo negro eran no sólo los blancos sino también los mulatos. (Voluntad de nación 52)

Es sabido que la cuenca del Caribe tiene una historia en común: la exterminación de la población aborigen y el sistema de plantación y explotación. Sin embargo no se puede establecer una situación homogénea entre el Caribe y el área hispánica ya que el desarrollo del sistema esclavista no fue uniforme en toda la región.³¹ Respecto a ese período Carrión señala:

Lo que pasó en Haití señalaba a los peligros de tener una población esclava mayoritaria, así que había también que fomentar la inmigración de blancos. La oposición británica a la trata "negrera" hacía más difícil obtener esclavos africanos a precios bajos. En Puerto Rico conjuntamente con la importación de esclavos se recurrió a someter a la población libre pobre, que era numerosa, al sistema de explotación agrícola comercial. En esto también Puerto Rico se diferencia de la mayor parte del Caribe. (Voluntad de nación 53)

Sin duda, no es cuestión de negar la importancia del grupo africano en nuestra formación nacional y cultural. Es innegable que el pueblo puertorriqueño es en su mayoría mulato/mestizo y que la contribución africana es parte esencial de la identidad nacional. Lo que sí es refutable es que dicha identidad se defina por categorías raciales y se soslaye nuestra esencia hispánica. Debe entonces concluirse

³¹ Consúltese el libro de Jean Casimir, La invención del Caribe que trata sobre las relaciones entre gobierno y cultura en el Caribe. Uno de los objetivos del escritor es explicar la lógica que ha regido la evolución de la zona caribeña. A través de su lectura se puede obtener una visión socioeconómica de la zona como también del papel protagónico de los diferentes grupos.

que la sociedad puertorriqueña es multirracial y culturalmente heterogénea. Más importante aún es que el negro cumple un papel homogenizador en el espacio antillano.

Hay elementos temáticos en común entre la obra de José Luis González y la de Edgardo Rodríguez Juliá por ejemplo el siglo XVIII y los mulatos. Sin embargo, hay puntos de contacto más significativos. En la escritura de ambos se destaca su interés de indagar sobre los orígenes "étnico-raciales" de la nacionalidad puertorriqueña. A lo largo de este capítulo he mostrado los diferentes factores que conforman el origen de una nacionalidad en la narrativa de Rodríguez Juliá. Respecto a la tónica que marca su narrativa, el siguiente pasaje ilustra la concepción de los universos imaginarios de sus novelas:

Yo que estuve allí cuando fueron descubiertos puedo decir que el mozo era blanco y la hembra más prieta que tizne de fogón, que quizás fue por semejante mezcla que todos nos quedamos como alelados. Para mayor gloria de la estupidez humana se montó grande polémica (...). Algunos pendencieros hasta llegaron a lanzarse cocos y piedras, tontadas y aspavientos a la verdad más dignos de críos que de hombres. Se colmó la copa de la locura cuando algunos se burlaron del encuentro aquel con los amantes, tildándolo de fantasía o vil leyenda.³²

La producción narrativa de Rodríguez Juliá, a pesar de sus interpelaciones, tratan de la puertorriqueñidad como

³² Edgardo Rodríguez Juliá, La noche, 21. De ahora en adelante aparecerá La noche.

paradigma ontológico. En su segunda novela La noche oscura del niño Avilés queda estipulado en el momento en que es elegido el espacio para el asentamiento:

La tierra prometida es el primer cayo con que se topa la distraída mirada. ¡Sólo se trata de fundar la conciencia!. ¡Cualquier sitio es bueno, aunque la tierra anegadiza apenas puede soportar los zocos! (18).

En sus novelas Rodríguez Juliá retrocede a los orígenes conflictivos de la nacionalidad para interrogarlos e ilustrarlos y ofrecer otra versión de los hechos. Pese a que la siguiente formulación de José Ortega es en relación a su novela La noche oscura del niño Avilés y su relación entre el barroquismo y el concepto de teatralidad, lo hago extensiva a sus novelas:

La noche oscura del Niño Avilés es una interrogación, a través del espectáculo barroco, por el rostro: la identidad es lo que motiva a esta novela de aventura violencia y demencia (...) Toda esa historicidad es una indagación por la cultura plural y el sincretismo festivo y vital (...) La identidad histórica, al final, es un espejo convexo que en lugar de un rostro entrega varios, tramados en una agonía y una fiesta, en el drama de unos orígenes de violencia mutua. (Reapropiaciones 64-65).

La obra narrativa de Rodríguez Juliá muestra cómo el tema de la identidad ha estado marcado por la polémica y la diversidad de opiniones en cuanto al lenguaje, el territorio y lo racial.

Capítulo III
La relectura del XVIII
y la reconfiguración de la imagen nacional

1. Introducción

En los capítulos anteriores se estudió el marco general de la producción literaria en Puerto Rico que ha tenido como eje temático la interpretación nacional, tradición literaria que ha predominado a partir del siglo diecinueve. Ya que las propuestas sobre la identidad y la nación tienen sus raíces en el XIX y son reactivadas en las crisis políticas del XX.

Se señalaron también las semejanzas y diferencias entre la narrativa de Edgardo Rodríguez Juliá y algunos de los relatos metanacionales en los cuales la reflexión ontológica del ser puertorriqueño se narrativiza. Se destacó la visión de la cultura puertorriqueña que se articula en los diversos discursos narrativos e históricos y la crítica a la sociedad puertorriqueña. Se señaló también cómo la narrativa puertorriqueña se inserta en los orígenes hispánicos del tema de la identidad que tiene su raíz en la escritura fundacional de las crónicas. Y se analizó el vínculo de Rodríguez Juliá con la narrativa latinoamericana en la que predomina la parodia y la carnavalización como respuesta a los temas de lo nacional y la identidad.

En el presente capítulo se analizará la relectura del siglo XVIII en la obra de Rodríguez Juliá, aspecto clave en su reconstrucción del ethos nacional, y su atención del XVIII para conjurar su visión de la idiosincrasia de la nación puertorriqueña. Se examinarán principalmente las condiciones socio-políticas que caracterizaron el siglo dieciocho, sobre todo, en la sociedad puertorriqueña. Se hará hincapié en la voluntad del escritor Rodríguez Juliá de autolegitimar su discurso narrativo como el verdadero sobre los orígenes y el ser puertorriqueño.

Para el desarrollo de nuestro análisis será central establecer la relación entre el siglo XVIII como cimiento de la formación de identidad y el tema del debate cultural y nacional. Para ello se entablará una relación entre las novelas de Rodríguez Juliá y dos crónicas del siglo XVIII que forman parte de la tradición fundacional puertorriqueña: la crónica de André Pierre Ledrú, Viaje a la Isla de Puerto Rico en el año 1797 que describe las costumbres y características del pueblo puertorriqueño, y también, el clima, la agricultura, el suelo, es decir, todo lo relativo a la historia natural. Vale señalar que Ledrú utiliza a Iñigo Abbad y Lasierra como una de las voces referenciales que estructuran su discurso cronístico. Así también será útil la crónica de Fray Iñigo Abbad y Lasierra, Historia

geográfica, civil y política de la isla de San Juan Bautista de Puerto Rico que, además de ser una descripción histórico-geográfica es un testimonio de la época sobre el uso y costumbre del ser puertorriqueño.¹ Como ha señalado la crítica, la obra de Iñigo Abbad representa el preámbulo de toda la historiografía puertorriqueña posterior. Su crónica describe la vida de la población autóctona y la de los

¹ Cabe mencionar, por la trascendencia e influencia de la Historia geográfica, las fuentes que utilizó Iñigo Abbad, como también, las ideas más revelantes y su posición ante algunos problemas de América. Las fuentes históricas locales de segunda mano en las que se apoyó las siguió con absoluta fidelidad. No obstante, cuando hubo alguna discrepancia recurrió al criterio de la razón muy a tono con el ideal de verdad histórica que caracterizó a los historiadores de Indias. Iñigo Abbad excluyó a Las Casas por no ajustarse a sus dogmas del siglo XVIII históricos y se valió de los datos de dichas fuentes solamente cuando de acuerdo con su criterio eran fidedignos. Las obras de tipo general del siglo XVI fueron: Oviedo, Las Casas, Acosta, Cieza de León, Castellanos y Herrera. Del siglo XVII: Du Tertre, Duval, Rochefort. Las del siglo XVIII: Labat, Charlevoix, Gumilla, González Barcia, Valmont De Bomare, Buffon, Raynal, Ulloa, Feijóo, Bosales, Robertson y Echard.

Algunas de las ideas más relevantes y significativas fueron las siguientes. Su posición ante el indio y su cautiverio. Respecto a este tema supera la corriente del pensamiento dieciochesco del "buen salvaje", de la idealización de sus instituciones y virtudes y actúa con cierta independencia señalando los aspectos negativos y positivos del indígena. Ahora bien en cuanto a las rebeliones indígenas estuvo muy lejos de la imparcialidad y las calificó de actos de traición. Nótese que como religioso vio la conquista como un bien moral y material. Se reconoce que el postulado filosófico de la igualdad natural de los hombres fue un tópico del siglo XVIII. Iñigo Abbad no adoptó una posición radical respecto a la esclavitud y la aceptó como esencial para el funcionamiento económico de Puerto Rico y paradójicamente resintió el trato inhumano. Finalmente, su postura antes los conquistadores es de exaltación y patriotismo.

indios caribes; narra los sucesos históricos no desde la perspectiva militar o política sino desde una marco más general; la otra parte de su obra hace hincapié de forma muy objetiva en la realidad histórica, y examina varias fases de la vida puertorriqueña en el siglo XVIII; por consiguiente, incluye los problemas económicos, políticos y morales.

Obviamente su obra no puede separarse de las consideraciones filosóficas características de la historia del siglo. Se encuentran pues algunas de carácter ético que explican los hechos mediante generalizaciones universales y del comportamiento de la naturaleza humana como lo entendió su tiempo. Por último hay que mencionar que esta relación cronística está escrita en el contexto de las contiendas ideológicas de la época en torno a la esclavitud.

Como ha demostrado Hayden White, el discurso histórico es formulado a través de una pluralidad de figuras retóricas frecuentes en el discurso ficcional y que a su vez se desplazan a los diferentes sistemas ideológicos y de poder a los cuales corresponden (Metahistory). Por consiguiente, en las narraciones de Rodríguez Juliá coexisten los respectivos discursos y desea ocupar, simultáneamente, el territorio del discurso histórico.

El estructuralismo genético parte de la hipótesis de que el comportamiento humano responde al intento de ofrecer

una respuesta significativa a una situación particular. Este método en particular, permite identificar al grupo social como responsable de la estructuración y coherencia de la obra, sin que ello niegue la importancia del escritor en la configuración del universo imaginario, de la conciencia posible de su grupo y de la visión del mundo elaborada por este último. El escritor cristalizará en ese mundo imaginario el conjunto de ideas y las contradicciones de la realidad del momento histórico. El estructuralismo genético parte de la premisa de que la relación entre la vida social y la creación literaria concierne a las estructuras mentales o categorías que organizan la conciencia empírica del grupo social y del universo imaginario creado por el escritor. De acuerdo con Lucien Goldmann, las estructuras mentales no pueden ser elaboradas por un solo individuo sino por:

...la actividad conjunta de un número importante de individuos que se encuentran en una situación análoga, es decir, que constituyen un grupo social privilegiado, individuos que han vivido largo tiempo y de manera intensa un conjunto de problemas y se han esforzado por encontrarles una solución significativa. ("La sociología de la literatura. Definición y problemas de método" 49)

La concepción estructuralista y genética establece una relación entre la estructura de la conciencia de un grupo social y la que rinde cuenta del universo de la obra, en ese sentido, la hipótesis fundamental de Goldmann es que:

...el carácter colectivo de la creación literaria proviene del hecho de que las estructuras del universo de la obra son homólogas a las estructuras mentales de ciertos grupos sociales o en relación inteligible con ellas, mientras que en el plano de los contenidos, es decir, de la creación de mundos imaginarios regidos por esas estructuras, el escritor tiene una libertad total. (Goldmann, "El método estructuralista genético en la historia de la literatura" 226)

Más adelante, Goldmann se refiere al carácter colectivo de la creación literaria:

...las categorías mentales no existen en el grupo más que en la forma de tendencias más o menos avanzadas hacia una coherencia que hemos llamado visión del mundo, visión que el grupo no crea, pero de la que elabora (y sólo él puede elaborar) los elementos constitutivos y la energía que hace posible su reunión. El escritor importante es precisamente el individuo excepcional que consigue crear un cierto campo, el de la obra literaria (o pictórica, o conceptual, o musical, etc.), un universo imaginario, coherente o casi rigurosamente coherente, cuya estructura corresponde a aquella hacia la que tiende el conjunto del grupo, en cuanto a la obra, resulta más mediocre o más importante a medida que su estructura se aleja o se aproxima a la coherencia rigurosa. (226-227)

El concepto de visión del mundo constituye el instrumento conceptual que me permite identificar la estructura global de la obra. Además, en un mismo momento histórico coexisten diversas visiones del mundo, por lo que este concepto facilita la comprensión e identificación de las diferencias que existen entre las obras literarias que pertenecen a ese mismo momento. El escritor critica, expresa y da forma a una realidad, a partir de las diferentes visiones del mundo

presentes en ella en un momento dado. El concepto de visión del mundo permite comprender la pluralidad de sujetos, que coexisten en esa misma realidad. Lucien Goldmann expresa que:

Una concepción del mundo es precisamente este conjunto de aspiraciones, de sentimientos y de ideas que reúne a los miembros de un grupo (o lo que es más frecuente de una clase social) y los opone a los demás grupos. (El hombre y lo absoluto 29)

en otro pasaje añade que esa conciencia de grupo o visión del mundo es:

...la tendencia común (...) que se desarrollaprecisamente a partir de una situación económica y social que engendra una actividad cuyo sujeto es la comunidad, real o virtual, constituida por la clase social. (29)

Así por ejemplo, el problema hay que plantearlo entre la relación del escritor-texto y la sociedad.

Para Lucien Goldmann, la comprensión de una obra literaria es un proceso intelectual de naturaleza descriptiva, orientado a conocer la estructura significativa de una obra literaria. Se trata de una descripción inmanente y rigurosa de la totalidad del texto. Según Goldmann, ese momento de comprensión del texto constituye sólo una etapa del conocimiento de la obra literaria. Una vez elaborada una hipótesis sobre la estructura significativa inmanente de un texto literario, es necesario insertarla en una estructura más vasta, con la que mantiene relaciones funcionales. La

significación real del texto literario cristaliza a través de esa inserción. La explicación de un texto literario reside siempre fuera de él, en su inserción en una estructura más vasta, dentro de la que cumple una función significativa. Al respecto Goldmann dice:

...en la práctica resulta que hay un progreso, el cual es la clave de la proposición inicial que afirmaba la inseparabilidad de la explicación y la comprensión en las ciencias humanas, seguramente discontinuo pero permanente, tanto en la comprensión como en la explicación genética, a medida que se consigue insertar los todos relativos estudiados en las totalidades cada vez mayores que los comprenden y de las que son elementos constitutivos. Todo objeto válido en ciencias humanas, y ello significa toda la totalidad significativa relativa, se comprende en su significación y se explica su génesis por su inserción en la totalidad espacio-temporal de la que forma parte. (El hombre y lo absoluto 121)

La explicación, a su vez, es dividida en dos partes: primero, al relacionar la estructura significativa inmanente del texto literario a la visión del mundo elaborada por un sujeto o grupo social; segundo a través de la inserción de esa visión del mundo del grupo social en la estructura ideológica de la sociedad correspondiente. Por ello Goldmann postula tres etapas en el modelo de investigación que propone:

...Texto -comprensión del mundo, concepción del mundo - conjunto de la vida intelectual y afectiva del grupo, conciencia y vida Psíquica [sic] del grupo - vida económica y social.(127)

El esquema de investigación goldmaniano constituirá en parte el instrumento metodológico para comprender los diferentes discursos y corrientes analizadas en este capítulo. Así también, el valor significativo de las novelas de Edgardo Rodríguez Juliá y la génesis de sus textos literarios.

Por consiguiente, en esta investigación es de particular importancia examinar algunas de las principales corrientes histórico filosóficas, políticas y económicas dieciochescas; de igual modo, conviene describir algunas de las contradicciones ideológicas y sociales de la sociedad puertorriqueña contemporánea. El estudio de cada uno de estas corrientes, sus relaciones y rupturas ayudará a una mejor comprensión ideológica de las novelas de Edgardo Rodríguez Juliá, ya que su producción literaria sostiene relaciones significativas de primer orden con ellas. Su estudio permitirá explicar la génesis de algunas de las estrategias narrativas utilizadas por Juliá como también una mejor comprensión de la estructura significativa de sus novelas.

2. Concepción histórica del siglo XVIII

Las doctrinas en las que se apoya la visión histórica de la época son ante todo de tipo filosófico y responden a

un nuevo humanismo que tiene como sujeto al hombre como un ser dotado de razón. El nuevo orden social se fundamenta en premisas racionales y el pensamiento dieciochesco se basa en un criterio universalista e igualitario que, reclama el postulado de la radical unidad del ser humano. Por consiguiente hay un interés en determinar cuáles son las relaciones del hombre con la naturaleza y la divinidad.

En definitiva el hecho de pretender conocer la vida del hombre en todas sus expresiones, lleva a superar la visión parcial del contenido histórico y a incluir todos los aspectos de la vida de los pueblos.²

La confianza que el pensamiento de la época tiene en la razón como instrumento del conocimiento influirá en el método de la obra histórica. Por consiguiente el ideal de verdad constituirá el núcleo del pensamiento histórico. Paralelo a esta postura ideológica la crítica racionalista determinará la autenticidad de los hechos a base de la evidencia legítima. Así pues, el historiador excluye los hechos que crea incongruentes pero esto no implica que se rechace las fuentes documentales. Hay otra corriente metodológica aunque minoritaria fomentada por el

² El siglo de Luis XIV de Voltaire es un ejemplo de esta nueva visión ya que es un texto sobre la historia de la civilización y de una dimensión más universal el "Ensayo sobre las costumbres". Así también en este período proliferó la "filosofía de ejemplos" dentro del género histórico.

cientificismo empírico que cree en la posibilidad de hallar un método científico comparable al de las ciencias naturales. Este tiene como fundamento la observación y la experimentación y además exige las fuentes primarias, el testimonio y evidencia documental. No obstante, el historiador asume una actitud suspicaz pero confía en que la metodología le permita encontrar la verdad.

Obsérvese la técnica empleada por Rodríguez Juliá en sus novelas. El historiador ficticio Alejandro Cadalso, autor de Historia y guía de San Juan, ofrece unas conferencias en el Ateneo Puertorriqueño en 1938 sobre la enigmática figura dieciochesca de Baltasar Montañez; Cadalso asume, pues, la voz narrativa en la novela. El narrador ficticio utilizó para su relato varias fuentes primarias: documentos, el testimonio de las crónicas y textos de historia y otro tipo de fuentes como la colección de dibujos de Juan Espinosa. Estas fuentes corroboran sus teorías sobre la renuncia de Baltasar. En ocasiones impugna datos que antes consideraba fidedignos. En su segunda novela y en la tercera: La noche oscura del niño Avilés y El camino de Yyaloide respectivamente, la técnica es muy similar. El prologuista que también es Alejandro Cadalso utiliza crónicas, documentos, artículos periodísticos, el tríptico de Silvestre Andino que confirman la existencia del niño

Avilés, futuro fundador de la ciudad lacustre de Nueva Venecia, y las revueltas de los negros en el siglo XVIII. El formato temático corrobora su filiación con el ideario dieciochesco de la verdad histórica.

Finalmente, el pragmatismo que tiene su génesis en uno de los postulados más importantes del siglo XVIII, la creencia en un progreso racional en beneficio de la humanidad, exige entonces una actitud objetiva e imparcial.

a. Determinismo geográfico³: Tesis aceptada que postula la influencia directa y determinante del medio geográfico sobre el carácter y la idiosincrasia de los pueblos. Así pues, la atracción que ejerció el medio físico y sus fenómenos sobre la forma de pensar del siglo XVIII se compenetró con la idea del efecto del medio geográfico.⁴

b. Providencialismo: Esta noción sostiene la intervención divina en los acontecimientos terrenales. Conviene observar que el providencialismo influye para favorecer o premiar acciones o, sancionar o castigar las desviaciones del bien. Además para la época, la naturaleza

³ Esta idea no es originaria del dieciocho ya que desde el siglo XVI persiste la creencia en diversas formas del determinismo.

⁴ Iñigo Abbad en su Historia hace referencias continuas al carácter de los puertorriqueños: flojos, indolentes, desidiosos y holgazanes son rasgos esenciales del puertorriqueño y estas características las considera efecto del clima.

constituye una potencia inmanente, es decir, con la capacidad para realizar acciones o producir ciertos efectos que se originan en la misma naturaleza o actúan internamente.

c. Nociones políticas: El absolutismo monárquico se transforma en despotismo ilustrado. Surge una nueva concepción política que le otorga una nueva función al gobierno: la idea de servicio. Se intensifica la centralización del poder en una persona; y su soberanía será total, ilimitada, inviolable y su criterio estará bajo el canon del bien común.⁵

d. Génesis de la sociedad: Este tema fue de vital importancia para la intelectualidad del siglo XVIII. La línea de pensamiento ortodoxa sostenía que la sociedad surge naturalmente de la población. No obstante, los clásicos argumentos de Rousseau que exaltan el estado natural del hombre y desprecia el estado civil cuestionan la idea de la sociedad como tan natural al género humano.

e. Ideas económicas: El sistema mercantilista se somete a revisión. Dada las teorías de los fisiócratas y los economistas ingleses surge una nueva filosofía económica: el liberalismo económico. Para mediados del siglo muchos aspectos del mercantilismo clásico han sido superados hasta

⁵ El reinado de Carlos III en España es ejemplo de este ideal político: el rey servidor del Estado.

lograr medidas liberalizadoras en el orden industrial y mercantil. Hay una transición del capitalismo mercantil al industrial. Por consiguiente, esta nueva realidad económica, estimula el interés por los problemas sociales.

Las diferentes nociones sociales e ideológicas expuestas del pensamiento dieciochesco son decisivas para comprender las principales categorías que informan la poética y ética de la novelística de Edgardo Rodríguez Juliá: el ideal de verdad, la concepción esencialista del hombre, la vuelta hacia el pasado, el relato histórico, la identidad cultural y nacional y las utopías. Así también para una mejor interpretación de las técnicas literarias: distintos discursos cronísticos, los recursos retóricos del discurso histórico, citas de documentos, de diarios y cartas, el uso de las notas al calce y el discurso denotativo⁶ objetivo del historiador y el cronista. La descripción de estas ideas permite entender las caracterizaciones y la relación que guardan con la realidad ficticia los personajes dieciochescos: el obispo José Larra de La renuncia del héroe Baltasar, el obispo Felipe José Trespalacios y Verdeja⁷ de La noche oscura del niño Avilés y

⁶ En el sentido de demostrar, indicar, revelar o significar.

⁷ Corresponde al personaje histórico de Don Felipe de Tres Palacios, natural de Avilés, en el Obispado de Oviedo,

El camino de Yyaloide, los cronistas: Gracián, el Renegado, el propio héroe problemático de su primera novela, Baltasar Montañez, el niño Avilés, y los caudillos de las campañas campales, Obatal y Mitume, entre otros. La ideología de inspiración dieciochesca forma parte principal de la realidad social que se explora en el discurso narrativo de la producción literaria de Rodríguez Juliá. Junto a ello, Rodríguez Juliá traspone literariamente los inicios del proceso de formación nacional y los orígenes del "ethos nacional". Además le permite revelar la presencia de una concepción ideológica que denuncia el carácter político y degradado de los eclesiásticos, la naturaleza reaccionaria y el carácter farsesco de la lucha de la iglesia católica. Edgardo Rodríguez Juliá ataca de este modo la concepción providencialista de la historia y de la lucha política.

3. A partir de la crisis del desarrollismo: las contradicciones ideológicas y sociales en Puerto Rico

La historia moderna de Puerto Rico puede dividirse en dos etapas: el populismo muñocista (1940-1968) y la contemporánea (1968 al presente). La primera etapa corresponde al Partido Popular Democrático, fundado en 1938

canónigo de la Iglesia de Santo Domingo, electo Obispo de la de Puerto Rico el año de 1784. (Tomado del Diccionario geográfico histórico de las Indias Occidentales o América, 246).

por Luis Muñoz Marín. Fue un partido de grandes ambiciones de justicia social y comprometido con la independencia de Puerto Rico, pero fue transformando su ideología política en la medida en que su proyecto económico de industrialización y modernización de la sociedad puertorriqueña alcanzó a transformar la realidad nacional. La segunda etapa se caracteriza por un nuevo orden económico-industrial y un sistema de gobierno bipartidista (entre los dos principales fuerzas electorales, el Partido Nuevo Progresista y el Partido Popular Democrático). A partir de la década de los años setenta puede describirse la situación general como de sobreconsumo. Es importante, pues, señalar que la población en general sigue los patrones de aspiraciones y de consumo de Estados Unidos. El período a finales de la década del sesenta se ha señalado como la etapa decisiva en la configuración socioeconómica de la sociedad puertorriqueña contemporánea. Emilio Pantojas García ha indicado sobre este particular lo siguiente:

1963-1978: El período del capital monopólico intensivo; caracterizado por inversiones masivas de capital en la producción de bienes intermedios para la exportación a EE.UU. (petróleo y sus derivados), bienes de consumo duradero y productos farmacéuticos, para el mercado interno y exportación a EE.UU. y el Caribe, y en menor proporción bienes de capital para la exportación (maquinaria, productos electrónicos, etc.). El Estado se convierte en el elemento estabilizador dentro de la economía que tiende a marginar grandes sectores de la población (por el

predominio de la industria de capital intensivo, convirtiéndose en un estado benefactor ("Welfare State") y en la mayor fuente de empleos (no productivos) en el país. ("Estrategias de desarrollo y contradicciones en Puerto Rico: 1940-1978" 79)

Luego de la era muñocista y de la transformación de la industria moderna, especialmente, entre la década del setenta y el ochenta se fiscaliza y debate los principios en los que se basó la industrialización de la economía y la modernización social.⁸ A partir de los noventa los especialistas se interrogan sobre la capacidad de la economía para absorber el aumento progresivo de la población y la capacidad para expandirse para que así muchas familias puertorriqueñas puedan superar el nivel de pobreza. Y en relación a lo antes mencionado los estudiosos se han cuestionado lo siguiente, ¿por cuánto tiempo la economía de Puerto Rico podrá mantenerse a base de transferencias? Indudablemente esta interrogante conlleva a otra: ¿por cuánto tiempo el gobierno estadounidense estará dispuesto a sufragar la crisis para evitar un colapso económico.? Las

⁸ Las nuevas estrategias desarrollistas adoptadas a partir de 1963 acentuaron la naturaleza enclavista de la economía ya que las compañías transnacionales que controlan la producción están desconectadas de los intereses y necesidades locales, e incorporan a Puerto Rico al campo industrial militar norteamericano.

Véase para una análisis más detallado y exhaustivo del proceso y las características de esta época el artículo de Emilio Pantojas García y los libros sobre el tema de Gerardo Navas.

respuestas a estas preguntas dependerán de las estrategias de desarrollo que beneficie a la mayoría de la población.

¿Cuáles son algunos de los problemas que se discuten en el Puerto Rico contemporáneo.? El clásico dilema del status político; la emigración a Estados Unidos y la reversión del movimiento migratorio; la inmigración de otros países, (principalmente, Cuba, por razones políticas, y de la República Dominicana por razones políticas y económicas); los problemas ambientales; la dependencia de los fondos federales; el crimen; la drogadicción y el deterioro de la infraestructura física.

La década del setenta marca la peor crisis de la economía puertorriqueña. Durante esta época se fortalece el poder económico de la burguesía financiera estadounidense, y el desarrollo de la industria de capital intensivo acentúa los desequilibrios sociales que venían fraguándose desde los inicios de la industrialización basado en la importación de capitales. El llamado programa de "industrialización por invitación" se vio afectado por el conflicto bélico entre Israel y los países árabes ya que Puerto Rico depende del petróleo importado. Esta crisis se dividió en dos fases: 1973-1976 y 1980-1983. Por consiguiente hubo inflación, reducción en la producción y el empleo, con la considerable reducción de ingresos de las familias puertorriqueñas.

Paralelamente, se incrementan los gastos de la ayuda federal y esto intensifica la dependencia personal de muchos puertorriqueños de los programas sociales del Estado. Se recrudece la dependencia de este tipo de ingreso de la economía puertorriqueña y el campo de acción del Estado Libre Asociado se reduce frente al gobierno federal. Evidentemente, esta crisis demuestra las deficiencias de la economía insular.

La crisis económica y el estancamiento posterior provocaron cambios fundamentales en distintos órdenes de la vida social. Algunos de los más sobresalientes fueron la acelerada urbanización de los procesos sociales, con una serie de corolarios como la aglomeración y escasez de servicios; el aumento de la drogas y la criminalidad que va gestando un polo marginal y una subcultura dentro de la sociedad; la emigración a Estados Unidos y la emigración del "capital" intelectual; la crisis del sistema educativo; la pérdida de confianza en el gobierno, los líderes y los partidos.

Algunos sociólogos y especialistas han señalado este período de 1968 a los años 90 como la época de la combatividad. Durante este período se han desarrollado diferentes movimientos sociales que se caracterizan por la diversidad de sus componentes sociales. Por lo tanto,

durante estos últimos años han proliferado agrupaciones y movimientos no partidistas. Algunas de sus metas han sido solucionar la escasez de vivienda, desarrollar mejores servicios para determinadas comunidades, la criminalidad, la explotación de la mujer, la contaminación del ambiente y la pérdida del patrimonio cultural, entre otros.

El debate del status político ha constituido no solamente una tradición en la literatura nacional sino en la historia política puertorriqueña. Al finalizar la década del sesenta las fuerzas asimilistas han cobrado gran auge y abogan por la estadidad como una forma de superar la relación desigual y colonialista con Estados Unidos. Igualmente, el gobierno estadounidense también ha reevaluado el asunto de Puerto Rico ya que ha sido llevado al Comité de Descolonización de las Naciones Unidas; desde 1978 estadistas y autonomistas empiezan a acudir a las reuniones, uniéndose con independentistas y socialistas que han convertido el viaje en un ritual de la izquierda puertorriqueña. Manuel García Passalacqua y Carlos Rivera Lugo han analizado esta coyuntura:

La revaluación norteamericana de la década de los setenta cambió la vieja posición de que la solución del problema del status dependía exclusivamente de "la voluntad del pueblo puertorriqueño", por la que sostiene que depende fundamentalmente del "timoteo norteamericano". También cambió la vieja idea de que la dilucidación de la cuestión gira en torno al ejercicio, por parte del pueblo puertorriqueño, de su derecho a la

"libre determinación", por la nueva idea y práctica de la "mutua determinación", es decir, que cualquier decisión debe tomarse conjuntamente, dándole a Estados Unidos un papel mucho más activo en el proceso. Por último, la idea de que la Isla constituía una "vitrina del desarrollo" pasó a ser reemplazada por la percepción de que "Puerto Rico le cuesta a Estados Unidos" (Puerto Rico y los Estados Unidos: el proceso de consulta y negociación de 1898 y 1990 5)

Estas sesiones en la ONU se han convertido para muchos en una función con matices circenses amparadas por la política partidista y por los foros internacionales. Estas discusiones han tenido varias etapas. En 1975 se crea un Comité Ad Hoc (compuesto por representantes del gobierno norteamericano y el insular) para formular un informe sobre el desarrollo del ELA. La idea matriz de este proyecto fue ampliar la autonomía del ELA dentro de la soberanía estadounidense. Luego con el triunfo de un partido asimilista en 1976 la política oficial fue adelantar la estadidad. No obstante, estas discusiones también están manejadas por la administración norteamericana y de acuerdo con el tipo de gobierno (conservador o liberal) el asunto se mueve por canales distintos. Indiscutiblemente es en el Congreso estadounidense donde se llevan a cabo las decisiones para autorizar los plebiscitos; los miembros del Congreso, por ello, optan por la salida más cómoda, no tomar ninguna decisión. A pesar de que el entusiasmo por el caso de Puerto Rico en las Naciones Unidas ha declinado a partir

de 1982, se han celebrado continuos plebiscitos a lo largo de las últimas décadas, en los cuales se han ventilado las tres opciones: la estadidad, la autonomía y la independencia. Así pues, cada uno de los comediantes tienen una idea más atinada de lo que es admisible para el Congreso estadounidense, y parecería que el pueblo puertorriqueño es el protagonista de un burdo retablo, donde todavía hoy no ha bajado el telón.

El universo imaginario de la narrativa de Edgardo Rodríguez Juliá se inserta en el contexto histórico que se acaba de describir. Los diferentes discursos y estrategias de desarrollo de las dos principales fuerzas políticas: el Partido Popular Democrático y el Partido Nuevo Progresista, y el alcance de su acción en la sociedad puertorriqueña de estos años, constituyen un elemento importante para la narrativa es el tema de la identidad cultural y nacional de Puerto Rico. Así pues, el desarrollo de su estética narrativa se orienta a la descripción y explicación de qué es Puerto Rico para una mejor comprensión del presente histórico.

4. La invención e inversión de un siglo

Edgardo Rodríguez Juliá utiliza como horizonte retrospectivo en sus novelas el siglo XVIII por el carácter

marcadamente político de este siglo, escenario histórico significativo para las alegorías, reflexiones sobre la nación y las parodias que formula en sus ficciones narrativas. Es de interés señalar que las narraciones de Rodríguez Juliá están enriquecidas por textos y protagonistas del siglo XVIII y que ellos constituyen un elemento intertextual⁹ de gran significación ya que le otorgan una naturaleza dialógica a su discurso narrativo. Es preciso consignar lo que los críticos han llamado intertextualidad, la cual exige del lector y el escritor la competencia literaria y lingüística, es decir, reconocer los textos que constituyen el marco de referencia inmediato, a través de la cita, la alusión, la alegoría, incluso, la parodia. Así pues, esta forma de competencia intertextual está relacionada con la cantidad de lecturas y lenguajes catalogados en la memoria y con el conocimiento profesional sobre la materia. De esta forma se extiende una cadena paradigmática y sintagmática a través de diferentes épocas y sistemas culturales. Por consiguiente, el lector experimenta el placer de rastrear la cadena textual y su lectura se convierte un acto de deleite al descubrir e identificar en

⁹ Empleamos este concepto de acuerdo a la teoría sobre intertextualidad (Barthes, 1973 - Kristeva, 1969), que postula que el texto sólo es comprensible por el juego de textos que le precede y que, por transformación, intervienen y lo forjan.

el texto las resonancias de otros discursos que materializan una relación dialógica con el pasado.¹⁰ Desde esta óptica esta claro que mientras más el lector conozca sobre la tradición histórico literaria mayor placer experimentará en la lectura. Y en cuanto al escritor el éxito dependerá del acierto en combinar su producción textual

Conviene explicar que el concepto de nación se desarrolla como fenómeno político moderno desde los finales del siglo dieciocho a raíz de la revolución norteamericana y francesa. Además cito una de las teorías marxistas más destacadas de este siglo, la del por otra parte infame José Stalin:

Nación es una comunidad humana estable, históricamente formada y surgida sobre la base de la comunidad del idioma, de territorio, de vida económica y de psicología, manifestada ésta en la comunidad de la cultura. (El marxismo y la cuestión nacional 25)

El XVIII es el siglo de las luces y de las tinieblas: de los grandes sistemas filosóficos asentados en el culto a la razón y de los Derechos Universales del Hombre, pero también de la brutalidad de la Revolución Francesa y la Haitiana; en el campo artístico pictórico hallamos los monstruos de Goya y también a Piranesi. Por ello, en este

¹⁰ Según Susana Reisz este ejercicio intelectual es parecido al que Aristóteles describe como fuente primaria del gozo artístico. (Véase, Teoría Literaria. Una propuesta 35-102)

período coexisten el optimismo del progreso y el pesimismo existencial, característico del período barroco.

El siglo XVIII se caracterizó por las expediciones científicas que enviaron a distintas partes del mundo los ingleses y los franceses y es por ello, que este período se conoce en la historia moderna como la "era de las expediciones científicas". Particularmente, quiero resaltar para los propósitos de esta investigación el viaje realizado por el naturalista francés André Pierre Ledrú en el año 1797 a Puerto Rico. Nótese que en la última novela de Edgardo Rodríguez Juliá, El camino de Yyaloide el Niño Avilés efectúa un viaje visionario alrededor de los mangles sanjuaneros que, a su vez, es una peregrinación hacia los desvaríos del amor. La trayectoria del protagonista en su viaje de iniciación es muy similar a la que llevó Pierre Ledrú en su recorrido por la bahía de San Juan y el islote Miraflores. De igual modo se establecen conexiones entre la ruta del joven viajero Avilés y la crónica de Iñigo Abbad y Lasierra específicamente con el capítulo XX en el cual hace una descripción topográfica de la ciudad de San Juan y sus inmediaciones:

La bahía es bastante capaz, de buen fondo y resguardada: la lengua de tierra, que llaman la Puntilla, se avanza en el agua y la divide por el medio, dejando formadas dos ensenadas bastante capaces en que pueden fondear navíos de línea. La entrada del puerto necesita de algún cuidado por

un peñasco que sale por debajo del agua. Los escombros de las fábricas de las casas, que llevan las lluvias por falta de policías, han deteriorado bastante la bahía. En lo menos hondo de ella hay muchos manglares, que cubren el agua, y una hermosa isleta, que llaman Miraflores, en la que hay un gran almacén de pólvora, con un cuerpo de guardia para el destacamento que lo custodia.
(Abbad y Lasierra Historia de Puerto Rico 104)

El dato relevante en lo descrito es "hermosa isleta, que llaman Miraflores, en la que hay un gran almacén de pólvora"; es significativo porque para Edgardo Rodríguez Juliá en nuestro siglo XVIII se esbozaba un mundo ciudadano en un bastión militar y ello es trascendental como germen de nuestra nacionalidad.

Por consiguiente, Rodríguez Juliá desarrolla una escritura cercana a la épica para elaborar grandes frescos históricos que relatan las gestas victoriosas y las derrotas de los ejércitos de cimarrones y blancos, la presencia de los negros, las matanzas, los crímenes políticos, la esclavitud y la explotación en el siglo XVIII. Es de particular importancia señalar que Rodríguez Juliá abre su novela La noche oscura del niño Avilés, con una descripción de la expedición: el viaje a los caños capitaneado por el Avilés y sus trece chalupas para fundar Nueva Venecia, precisamente en el 1797, año del bombardeo inglés a Puerto Rico y ficcionalmente el año en que el Niño Avilés funda la colonia lacustre:

El 3 de agosto de 1797, trece chalupas de doble palo se internaron en los mangles al sur de Isla Grande. José Campeche acompañó aquella expedición del Niño Avilés a los umbrosos caños que rodeaban la ciudad de San Juan Bautista. Aquel gran pintor nos relata el singular suceso en su Diario de la muy apoteósica fundación de Nueva Venecia: "Iba yo en la chalupa capitana, la más vistosa de las trece que zarparon... Navegaba toda ella muy engalanada con guirnaldas de variadísimas flores, como si se tratara de las bodas de la ciudad con el mar. Allá íbamos hacia los lejanos caños donde sólo habitaban las peregrinas garzas, donde los hombres jamás pensaron fundar ciudad o convivencia(...). Los negros sonaron conchas y entonaror cánticos de la muy lejana Africa; saludaban así, con música tan dulce salpicada de tristeza, los amarillos destellos que se colaban por la enramada del mangle; celebraban, con lamentos tan alegres, aquella grande ocasión que fue el nacimiento de Nueva Venecia, pues toda fundación aviva la esperanza, esa nostalgia del porvenir, ese recuerdo jamás logrado(....). Ocurrió que muy pronto quedé como suspendido, y sólo recuerdo la grito de los negros que llamaban sitio. ¡Allí se fundaría Nueva Venecia! Aquella lenta seña de su mano se detuvo la búsqueda y marcó la tierra prometida. (17-18)

Se observa pues que el viaje tiene una doble función en la narrativa de Rodríguez Juliá: primeramente, su viaje al siglo XVIII es de carácter fundacional para elaborar una imagen autóctona; y segundo, las expediciones del niño Avilés como ritual de aprendizaje que lo prepara para su tarea futura, fundador y caudillo de la ciudad de Nueva Venecia. Sin embargo, esta última interpretación se basa en la información que se obtiene del prólogo de La noche oscura del niño Avilés en el cual se señala a Avilés como el futuro fundador de la ciudad lacustre de Nueva Venecia. Ya que la

función del Avilés, para el obispo Trespalacios, era educarlo para aprender a gobernar como un buen príncipe experto en las artes políticas. Y sobre el viaje el obispo Trespalacio comenta:

"He querido que el Niño dé paso al hombre. Para muchos sabios los viajes son el último primor en la formación de los príncipes, que estos peregrinajes nos vuelven prudentes, siendo como son emblemas de la humana vida. Pero también su alma quedará templada por el espacio; como el viaje es descubrimiento reconocerá en los paisajes buena ocasión para conocer su alma, que ésta se fortalecerá para despejar los miedos que ella misma desata y vencer las tentaciones que acuden al la voluntad cual moscas al la miel. Y, sobre todo, es bueno que el viaje sea largo y a lo desconocido, que sólo así la vanidad y la soberbia se atemperan, dándole muestra al conocimiento de nuestra debilidad ante el tiempo y la inclinación de a voluntad al extravío. (El camino de Yyaloide 54)

El siglo XVIII es para Edgardo Rodríguez Juliá una mezcla de crítica trascendental y la crítica a la teología y, a su vez, una combinación de racionalidad e irracionalidad.¹¹ En términos generales en el siglo dieciocho hay un afán por ordenar una cultura nacional junto a un espíritu heroico capaz de ejecutar hazañas grandes y, sobre todo, útiles. Obviamente una cultura dirigida por una minoría selecta orientada a pacificar o reprimir las

¹¹ Véase la entrevista "Edgardo Rodríguez Juliá: Crónica de entierros ficción de nacimientos", en: Reapropiaciones (cultura y nueva escritura en Puerto Rico 129-130.

revueltas populares. No obstante, la razón está ligada al poder de organizar las prácticas sociales y políticas.

Desde el punto de vista religioso y ético, en los siglos XVII y XVIII se produjo una ruptura entre la religión y la moral. Por consiguiente,

Al sistema que hacía de las creencias el marco de referencia de las prácticas, se sustituyó una ética social que establecía un "orden" de prácticas sociales y convertía a las creencias religiosas en un "objetivo" útil. (Certeau La escritura de la historia 164)

Sin embargo, paralelamente existía una tradición moralista que se proponía guiar a los ciudadanos confusos en tiempos de desorden o crisis. Considero necesario puntualizar que en las novelas de Rodríguez Juliá la representación del populacho se da como la de un cuerpo incapacitado para discernir. Es por ello que en las novelas de Rodríguez Juliá el poder eclesiástico representado por el obispo Larra y José de Trespalacios junto al ejército y la administración colonial que representan el estado colonial tienen la encomienda civil y divina de dirigir y orientar al pueblo. Esta práctica implica, de forma muy particular, que el poder eclesiástico abandona los asuntos místicos y se observa a los obispos como gobernantes y administradores de los bienes, verdades y enigmas de la escolástica, como también de los asuntos de la colonia. Por lo tanto está explícita la fusión de los intereses supranaturales y los terrenales

encarnados en el Estado. Ya que el principio que domina la ética política en el siglo XVIII es que:

Esta otorga al Estado el papel que había sido hasta entonces reclamado por la Iglesia, el de ser el mediador social para la salvación común- el sacramento de lo absoluto. Se trata de una eclesiología católica, pero encargada a un Estado que jerarquiza los órdenes sociales, da origen a las liturgias de su poder, distribuye las gracias y racionaliza los intereses particulares. (Certeau La escritura de la historia 202)

Gran parte de la expresión religiosa popular del siglo XVIII en Puerto Rico se desarrolló a pesar de las reservas de la sede eclesiástica:

En la sociedad del siglo XVIII la práctica religiosa oficial era clara y minuciosamente reglamentada por el obispo. Fuera de esa práctica reglamentada el territorio de lo religioso era problemático. (Picó "El catolicismo popular en el Puerto Rico del siglo 19" 153)

La Europa del siglo dieciocho proyectaba sobre América dos mitos paradójicos; uno, el de la utopía, habitada por buenos salvajes y otro, el de los pueblos inferiores que necesitan ser civilizados por Europa. Además, en Hispanoamérica se inicia la conciencia de un destino separado de España, lo que da paso a la definición de las nacionalidades hasta la culminación de la independencia latinoamericana, en 1825. En Puerto Rico, el siglo XVIII constituyó para la historia nacional un período significativo ya que hubo cambios importantes en lo

económico, lo social, lo cultural y político.¹² El panorama poblacional se transformó considerablemente ya que a principios de siglo hubo un ritmo de crecimiento bastante acelerado, junto al crecimiento natural debemos considerar las tres corrientes migratorias más significativas: canarios, negros prófugos y esclavos.¹³ Sin embargo, en el último tercio del siglo se experimenta un ritmo acelerado de transformación. Al analizar el siglo XVIII ("La plaza fuerte y la colonia transición") en Prontuario histórico de Puerto Rico, Tomás Blanco expone sus ideas enfatizando la formación de diversos tipos de criollos y el carácter civil:

La conquista del trópico proseguía; la tierra había sido modificada y poblada; el interior no era ya una selva virgen; con la mezcla de sangre y las modificaciones impuestas por el clima, habían aparecido varios tipos criollos; y la civilización occidental había arraigado en el nuevo medio. Por el mismo tiempo se había ido organizando la colonia como tal, con carácter de población civil,

¹² Para comprender más cabalmente la historia puertorriqueña de este período debemos situarla específicamente en dos contextos: el español y el antillano. Durante la época que comprende los años de 1700-1750 Puerto Rico siguió siendo una posesión de segunda categoría y solamente se consideraba su importancia en el aspecto militar. Podríamos señalar que la primera mitad del siglo el panorama isleño se distinguió por el asilo a los esclavos fugitivos, las correrías de los corsos, el contrabando y las guerras navales en el Caribe. Dada la posición geográfica de Puerto Rico durante ese período hubo contacto con las colonias extranjeras ya fueran amistosos o bélicos. (Francisco A. Scarano, Puerto Rico: Cinco siglos de Historia 280-283)

¹³ Para información más detallada consúltese Francisco Scarano, cap.11.

además del eclesiástico y militar que desde su origen tiene. Y al finalizar el siglo XVII, Puerto Rico es ya algo más que un mero peñón fortificado y una iglesia catedral sin rentas. (52)

Es entonces en la segunda mitad del siglo XVIII, a partir de 1750-1795, época que comprende el reformismo borbónico, que se consolidan los cambios iniciados en el primer período de militarizar la colonia. La meta principal era transformar la isla en un país productor unido a la aspiración principal de los reformistas de convertirla en la plaza más poderosa de América. Así lo expresó John H. Parry en su libro El imperio español de ultramar cuando señala que para finales del dieciocho las obras de fortificación convirtieron a San Juan en "la fortaleza más poderosa de toda América". Un buen ejemplo fue la ofensiva militar de los milicianos criollos¹⁴ y la Compañía de Morenos que resistió diez semanas contra los ingleses en 1797. Esta defensa les impidió que la escuadra de los invasores ingleses que ancló en Punta de Cangrejos, se aproximara a la ciudad murada de San Juan.

Este dato histórico es pertinente para los objetivos del proyecto ideológico del discurso narrativo de Rodríguez

¹⁴ La milicia de los criollos estaba compuesta por agricultores, artesanos, agregados, peones, obreros, pescadores e individuos de diferentes oficios. De ahí que se señale que el triunfo de 1707 lo ejecutaron los héroes del pueblo. Véase sobre este particular Fernando Picó, Historia general de Puerto Rico.

Juliá ya que el Capítulo I: "Un viaje a los caños", de la primera parte de Crónicas de Nueva Venecia, La noche oscura del Niño Avilés, inicia con la expedición del Niño Avilés en 1797 para fundar Nueva Venecia para esclavos y cimarrones, jornaleros¹⁵ y libertos. La retirada de los ingleses significó para los puertorriqueños de distintas partes de la Isla que vinieron a defender la capital una gran victoria de dimensiones épicas ya que se derrotó la escuadra naval más poderosa del mundo. Para el historiador Fernando Picó esta hazaña bélica significó que: "Para muchos criollos el 1797 puede haber marcado la cristalización de un sentimiento nacional, al calor de la victoria contra Gran Bretaña".¹⁶

¹⁵ La definición de jornalero ofrecida por Fernando Picó: El jornalero era una designación artificial, que surgió de las circulares de los gobernadores, pero que resultó conveniente para señalar la gente sin tierra, al peón de ajuste, al recogedor de café, al agregado medianero, al aserrador, al muchacho sin padres recogido no se sabe si por caridad, o para que le diera de comer a los cerdos. (Libertad y servidumbre 164).

¹⁶ Fernando Picó, Historia general de Puerto Rico, 123. No obstante, a pesar de señalar esta acción como posible germen de la identidad colectiva propia, los intereses coloniales en la isla manipulan la situación en favor de los intereses metropolitanos:

Las autoridades españolas aprovecharon el momento psicológico del triunfo para consolidar todas las expresiones posibles de lealtad hacia la corona de parte de los criollos. San Juan obtuvo el título de Muy Noble y Muy Leal; se distribuyeron profusamente condecoraciones y prebendas (123).

Además, es conveniente puntualizar que, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, los puertorriqueños comienzan a afirmar rasgos de su nacionalidad y de todos los grupos que llegaron a Puerto Rico a finales de siglo, el más numeroso e importante, para el crecimiento económico del país y el enriquecimiento de nuestra cultura nacional fue el africano.¹⁷ La nueva historiografía, a partir de los años setenta, ha señalado que para esa época existía una cultura popular africana paralela a la hispánica. Ese paralelismo no es, sin embargo, desplazamiento sino fusión para ir formando la cultura puertorriqueña y en la raíz misma de ese mestizaje se encuentra el sincretismo que define la esencia de nuestra identidad. Tampoco significa que el grupo étnico africano constituya el más importante frente a las demás etnias en la constitución social y nacional del Puerto Rico de finales del siglo dieciocho e igualmente de los siglos posteriores. En Prontuario histórico de Puerto Rico Tomás

¹⁷ El rey Carlos IV en 1789 estableció la plena libertad de comercio de esclavos en las Antillas y la región limítrofe de Caracas lo que facilitó considerablemente el crecimiento de la población africana en el Caribe. Las cifras de la población esclava en Puerto Rico fueron de 11,250 en 1780 a 18,053 en 1795 y 21,952 en 1800. Por lo tanto, según los censos oficiales los habitantes en 1765 eran aproximadamente 45,000, 75,000 en 1780, 107,000 en 1790 y, en 1800, 155,000 (Puerto Rico: Cinco Siglos de Historia 316-329.) También véase Loida Figueroa, Breve historia de Puerto Rico, Río Piedras: Editorial Edil, 1971.

Blanco resume la configuración de los nuevos inmigrantes que llegaron a la Isla a partir de la segunda mitad del XVIII:

Las inmigraciones fueron de diversas clases, y se debieron a causas distintas: a) El aumento de la guarnición y los numerosos casamientos de la tropa "Con mulatas y otras hijas del país", que dieron lugar a repetidas y pintorescas pugnas entre obispos y capitanes generales. b) La importación de confinados y desterrados. c) El arribo de esclavos extranjeros prófugos, a quienes, bajo la protección del Consejo de Indias y del Gobierno local, se les concedió amparo, libertad, tierras y recursos, mostrándose ellos, en cambio, "morigerados, laboriosos y leales". d) El traslado de familias canarias comenzando desde el siglo anterior, que en número de setenta y tantas "se avencindaron por el Toa, Bayamón y Loíza". e) Desertores y pasajeros de las flotas españolas que recalaban anualmente en Aguadilla. Flotistas y pasajeros que deciden quedarse en este primer puerto, atraídos por la "abundancia de víveres, la humanidad y buen rato que encuentran en los isleños de Puerto Rico; la situación deliciosa". Y "muchos marineros y soldados que se ocultaban al abrigo de los naturales: de suerte que en la flota del año 72 (1772), mandada por el señor don Luis de Córdoba, se quedaron en esta isla más de mil españoles; y no fueron muchos menos los que se ocultaron en el 76, en la "que mandaba el señor don Antonio de Ulloa" (Abbad). f) Los extranjeros católicos peritos en la fabricación de azúcar, que se acogieron a una real orden en que se les permitía avencindarse. g) Los refugiados franceses de la revolución haitiana, que buscaron asilo en nuestras playas. h) Dominicanos y peninsulares procedentes de Santo Domingo que prefirieron acogerse a Puerto Rico antes que vivir bajo extraña soberanía, cuando se cedió a Francia la vecina isla. (51-52)

A manera de ejemplo cito parte de la crónica de Antonio Ledrú en la que describe parte de las costumbres y el

carácter de los habitantes ya que resulta bastante representativo:

Sábese cuanto gustan a los Españoles las fiestas y las ceremonias públicas. En Europa son apasionados a las corridas de toros; en América por las carreras de caballo. Hacía dos días que este último espectáculo ocupaba la ciudad entera, que me pareció convertida en un vasto picadero. Una multitud de habitantes de los campos habían concurrido para esta diversión [sic]. Imagínese tres a cuatrocientos caballeros, enmascarados o vestidos con trajes extraños, corriendo sin orden por las calles, tan pronto solos, tan pronto reunidos en grupos numerosos. (...) Los habitantes de Puerto-Rico celebran con semejantes carreras las principales fiestas del calendario romano, especialmente las de pascuas, San Juan, Santiago, San Mateo. Desde la víspera viene a la ciudad un gran número de ginetes de todos los puntos de la Isla. Los juegos comienzan a mediodía precisamente y continúan sin interrupción hasta la noche. Es un espectáculo agradable ver las calles y las plazas llenas de curiosos: por todas partes se oyen risas, provocaciones que recuerdan los picantes placeres del carnaval. (Viaje a la isla de Puerto Rico en el año 1797 42-43)

Hay dos datos que el cronista observa como representativos del carácter y costumbres que son decisivos para la formación del ser puertorriqueño: el gusto por las carreras de caballo con motivo de una celebración, especialmente las religiosas, y el ambiente carnavalesco. Sobre esta conducta el cronista falso de Severino Pedrasa describe a los criollos:

Y fueron muchos los curiosos que acudieron tan pronto llegó a sus oídos aviso de naufragio, ya que pronto corríamos por toda la ciudad portando antorchas y montando guasa. La multitud llegó a iluminar con sus antorchas todo el ámbito de la

ciudad, como si se tratara de rogativa o verbena, fiesta o procesión, buena prueba todo ello de cuán noveleros y exaltados somos los criollos de esta isla. A la verdad que nos mostramos, más que curiosos, verdaderos husmeadores, y de todos los sucesos hacemos bullanga, hasta de los más trágicos y solemnes diría yo, como lo fue aquel infausto y jodido naufragio. (La noche 19-20, subrayado mío)

Ambos aspectos guardan correlación con la narrativa de Rodríguez Juliá, precisamente, porque su escritura, vinculada al imperativo ético de la búsqueda del origen del alma nacional, gira en torno a las imágenes posibles de Puerto Rico. El universo imaginario de su producción narrativa está informado por esa categoría llamada a describir la esencia del ser puertorriqueño en cumplimiento de su tarea primigenia de nombrar. Además, la narrativa de Rodríguez Juliá posee una significativa dimensión lúdica hasta el extremo de carnavalizar la historia en la ficción para refractar la versión oficial de la historia.

Como se ha mencionado, dentro del marco de la tradición latinoamericana de la era de la independencia se crearon vínculos entre la élite y los grupos plebeyos; la producción literaria puertorriqueña participa de esa tradición. Principalmente la de la primera mitad del siglo diecinueve crea el ícono nacional del jíbaro para delinear una cultura e identidad homogénea como parte del proyecto de construir un discurso nacional. Es decir los campesinos pobres nativos

llamados "jíbaros" por los habitantes urbanos. En este sentido se establece una filiación y diálogo histórico literario con la tradición, el tema del carnaval y el presente narrativo de la producción literaria de Rodríguez Juliá. Como muy acertadamente explica Francisco Scarano:

Like the carnival in Rodríguez Julia's allegorical novel about Puerto Rican ethnogenesis, these tropes provided a discursive means to blur lines of social difference. They permitted some members of the society to imagine a broader community amid the sharp contrast of race, class and gender attendant on the native-born. ("The Jibaro Masquerade" 1 399)

No se puede ignorar los nexos de la producción literaria del escritor con la concepción bajtiniana de la novela como una forma literaria en transformación constante que es un antigénero en el sentido de que incorpora el espíritu del carnaval para desenmascarar lo relativo de los sistemas - literarios, sociales y políticos- hasta cuestionar y parodiar su propio sistema. Por consiguiente, el carnaval ridiculiza el "otro" y a su vez es un metacomentario burlón. Así pues, la "otredad" en Bajtin equivale a las voces de la oposición dentro de una cultura, voces que, reducidas al silencio, recobran su voz en el escenario del carnaval. De este modo, el acto carnavalesco se transforma en un espacio utópico que simboliza el deseo de libertad sexual, cultural, racial y social de las voces silenciadas.

Primeramente, en La renuncia de héroe Baltasar, el escritor utiliza como subtexto la leyenda del milagro de 1753 como recurso emblemático para resaltar paródica y sarcásticamente el heroísmo de su personaje Baltasar. Según la tradición oral en ese año se conmemoraba la celebración de la fiesta de San Juan Bautista con las típicas carreras de caballos, y el jinete Baltasar Montañez perdió el dominio de su caballo y se desbocó cayendo desde lo alto de la muralla. Tomás Mateo Prats invocó al Cristo de la Salud y se extendió el rumor de que el jinete sobrevivió, a pesar de que existen pruebas de su muerte. Como medida de prevención Mateo Prats mandó construir la Capilla del Cristo para prevenir tragedias similares. Esta leyenda fue registrada por Cayetano Coll y Toste¹⁸ en sus narraciones históricas y legendarias que tituló Leyendas puertorriqueñas (1924-1925). La versión de Coll y Toste subraya la redención o salvación del héroe y la celebración del milagro. Sin embargo, en la

¹⁸ A tono con la tendencia en la que se inserta Rodríguez Juliá, es decir, la producción literaria que tiene como eje temático la interpretación nacional, también intercala subtextos que guardan correspondencia con el tema de la identidad nacional.

La producción escrita del historiógrafo, ensayista, periodista, poeta y autor de leyendas Cayetano Coll y Toste se fundamenta en la esencia histórica de Puerto Rico y lo puertorriqueño. Principalmente sus actividades como intelectual fueron dirigidas a destacar los valores de nuestra herencia de pueblo hispánico y americano. (Véase Josefina Rivera de Alvarez, Diccionario de Literatura Puertorriqueña. T.2)

novela, Rodríguez Juliá enfatiza que el supuesto milagro fue una farsa ideada y edificada por el obispo Larra para otorgarle a la "negrada inquieta" un héroe y mantenerla en un estado de inactividad complaciente¹⁹, como también para exaltar la fe cristiana:

Hoy no nos cabe la menor duda de que el incidente del caballo despeñado en las fiestas hípicas del 1753, fue un milagro montado para cautivar la imaginación popular. (La renuncia 10)

Coll y Toste subraya en su leyenda histórica la acción de redimir que por antonomasia se refiere al género humano a través de Jesucristo y ésta como representación de una fe común característica de nuestra idiosincrasia puertorriqueña. Por otra parte, Rodríguez Juliá acentúa la deserción y la abdicación del género humano a través de la

¹⁹ Estelle Irizarry en su artículo "Metahistoria y novela: La renuncia del héroe Baltasar de Edgardo Rodríguez Juliá" centra su análisis en la influencia que han ejercido las teorías de Hayden White en el pensamiento histórico y desglosa las semejanzas entre el novelista-historiador y el auténtico tomando como ejemplo la primera novela de Edgardo Rodríguez Juliá. Señala los diferentes elementos de la novela que destacan el proceso historiográfico, en la medida en que el narrador organiza el relato basado en los documentos cronísticos que resultan una "alucinante invención". En su estudio describe las modalidades narrativas, particularmente, los elementos metahistóricos, que White llama "emplotment". De acuerdo con Irizarry la novela tiene sus raíces en el "romance" al que caracteriza la trascendencia y victoria del héroe. Su hipótesis está fundamentada en el hecho de que la novela se basa en la leyenda de Coll y Toste aún cuando la novela contrasta notablemente con la leyenda histórica. Irizarry destaca el hecho de que Rodríguez Juliá renuncia al "romance" por la forma satírica ya que en la novela el milagro es una farsa organizada por el poder eclesiástico.

figura antiheroica de Baltasar Montañez.²⁰ Por consiguiente, como categorías fundamentales de nuestra formación nacional. Tampoco se puede soslayar la idea de que la fábula, la farsa y la falsedad son polos constitutivos de la historia nacional. Igualmente, esta concepción está presente en su narrativa, como por ejemplo en el texto de La noche oscura del niño Avilés:

Algunos locos incrédulos han echado a correr por ahí, hace ya algunos días, el rumor de que la condición diabólica del Avilés es toda ella falsedad, vil engaño creado por el obispo Larra para alimentar insaciable poderío, satisfacer urgente necesidad de estado. Es por ello que yo - humildísimo testigo de cámara del Obispo- he decidido tomar pluma y deshacer tan viles mentiras. Le conté cómo algunos lengüilargos habían dicho que todo aquello era invención suya, herramienta de poder, sutil ejercicio de la macavélica [sic] razón de estado. (32)

El gusto del pueblo por los mitos/ la fábula es evidente en la admiración y fervor que el niño Avilés provoca:

En los pequeños altares domésticos, las viejas beatas que todas las mañanas acudían a misa de Catedral con el cantío del gallo, adornaban como milagritos las imágenes mal dibujadas del una vez Niño poseso. Y les ofrecían a las "milagrosas estampitas del redento" sus mejores gladiolas, sus más aromático pacholí. No era para menos; entre nosotros había nacido el Mesías. (El camino 9)

No obstante, la religiosidad popular, las interrelaciones entre lo profano y lo sagrado también resultan idóneo para reflexionar sobre lo que somos y la afirmación de una

²⁰ Ver los artículos de Rubén González sobre este tema.

identidad. No cabe duda que la mujer ha sido mentora de historias, tradiciones y la afirmación de la religiosidad. Se podría afirmar que dada la importancia política e histórica que tendrá el personaje del Avilés, las prácticas religiosas populares que se asocian a su figura están vinculadas a un movimiento social.

En cuanto a la comparación que hace el cronista Ledrú de las fiestas con un espectáculo carnavalesco como característica del ambiente social y nacional de la época, quiero resaltar la gran carga de contenido político de la carnavalización - el anhelo de libertad- y su carácter de contracultura que se opone a la norma y la autoridad. De hecho, el carnaval tiene una característica utópica al transformarse en un espectáculo sin divisiones en el que todos participan. En cierta medida, se vive momentáneamente en un "mundo al revés", ya que hay una inversión y el trastocamiento de los valores oficiales. De este modo la risa es crítica y queda implícita la conciencia de las divisiones de clases y los problemas sociales. Tradicionalmente, lo que marca sustancialmente este tipo de actividad es el encuentro de los cuerpos en los placeres, la lujuria y el coito, como también, en gran medida, conduce directamente a los movimientos corporales, externos e internos - bailes, gestos/muecas, festines y excrementos.

Como por ejemplo, las transgresiones escatológicas y sexuales, los elementos escandalosos, subversivos y antisociales del antihéroe Baltasar en La renuncia del héroe Baltasar. Así también, cabe mencionar la visita del Renegado, uno de los cronistas de La noche oscura del niño Avilés, al reino de las Quimbambas por la ruta laberíntica del placer, recorrido que para el personaje es más "oculto prodigio" nunca advertido y "pesadilla de la historia".

Particularmente, en la primera y segunda novela de Rodríguez Juliá la imagen del frenesí erótico y de la erotomanía - asociada con la metáfora del carnaval - es recurrente como un intento de recuperar el cuerpo y la nación anulados o marginados en parte por la explotación y la esclavitud. Sobre este particular Antonio Benítez Rojo ha señalado sobre la primera novela de la trilogía de Rodríguez Juliá que trata de la representación de la ciudad del deseo, es decir, "de la libido misma cuyo impacto vital y excesivo inviste todo el texto". (Benítez 592) Es por ello que los espacios de libertad en las novelas de Juliá son transitorios y utópicos porque sólo se manifiestan en la dimensión carnavalesca.

Por otra parte, en la segunda novela de la trilogía, El camino de Yvaloide, el retorno del Niño Avilés de su viaje menino por los caños es un suceso de índole carnavalesco.

Para celebrar ese acontecimiento el obispo Trespalacios ordenó la construcción de un retablo en la plazoleta del Antiguo Convento de las Carmelitas. El obispo, que era muy aficionado a las cartas del Tarot (recuérdese la relación entre la superstición y la religión en la época), abre la función y comienza el espectáculo para asombro del pueblo en el que actores y cómicos, representan las figuras del Tarot, danzan y entretienen al público con sus travesuras y chistes. Sin embargo, el Niño Avilés reta al poder y vislumbra un juego mucho más peligroso que su viaje:

"organizar la mala fortuna, remediar los dolores del mundo y su travesía con aquel juego en que los emblemas, representados en el retablo, quedarían fijos dentro de un espacio sujeto a su voluntad." (El camino 192).

En principio, la plaza es un símbolo de lo popular y según las ideas de Bajtin sobre la literatura carnavalizada, en tanto lugar de acción, es biplana y ambivalente. En ella se efectúa el libre contacto familiar, las coronaciones y degradaciones universales y en ella se escenifican los conflictos del lenguaje y del poder.

Se ha examinado el fenómeno carnavalesco, que de acuerdo a las crónicas de Ledrú, es distintivo de la conformación de la identidad socio-cultural del dieciocho. Hay otro dato que debe tomarse en cuenta de los comentarios

de Ledrú que describen la convivencia de la cultura africana e hispánica en las prácticas sociales y musicales:

Durante mi permanencia en casa de Don Benito, fui testigo de un baile que daba el mayordomo de la hacienda para celebrar el nacimiento de su primer hijo. La reunión estaba compuesta de cuarenta a cincuenta criollos de los alrededores, de uno y otro sexo. Algunos habían venido desde seis leguas de distancia, porque estos hombres, de ordinario indolentes, son muy apasionados por el baile. La mezcla de blancos, mulatos y negros libres formaba un grupo bastante original: los hombres con pantalón y camisa indiana, las mugeres [sic] con trages [sic] blancos y largos collares de oro, todos con la cabeza cubierta con un pañuelo de color y un sombrero redondo galoneado, ejecutaron sucesivamente bailes africanos y criollos al son de guitarra y del tamboril llamado vulgarmente bomba. (54)

El comentario del cronista nos permite reconstruir parte de la imagen socio-cultural del Puerto Rico del siglo XVIII; ya que el pasaje muestra signos que caracterizan la identidad sociocultural de Isla. En dicho espacio musical convergen diferentes voces y poses desde las coordenadas históricas del dieciocho. La música y el baile son motivos de "encuentros" interétnicos y a través de las situaciones musicales se trasciende momentáneamente los límites de las fronteras sociales y raciales. Así pues, las tradiciones musicales hispánicas y africanas contribuyen a la expresión musical puertorriqueña y son significativas para la comprensión de la etnicidad en la configuración de la identidad sociocultural puertorriqueña.

El cronista francés tuvo una particular visión del mulato en la sociedad puertorriqueña del siglo XVIII: para Ledrú, era esencial para entender la personalidad del puertorriqueño. Y en la novelística de Rodríguez Juliá también el mulato es fundamental para la comprensión de los orígenes de nuestra nacionalidad. Sin duda para el escritor, el personaje de Baltasar Montañez representa el mundo mulato dieciochesco. Evidentemente hay similitudes entre lo que observa el botánico francés y el mundo imaginario poblado por mulatos y negros libertos de las novelas de Juliá. El siguiente pasaje resulta ilustrativo:

Los mulatos forman la mayor parte de la población. Compréndese en esta clasificación los descendientes de blancos y negras. Tienen la piel color canela, los ojos pequeños y tiernos, y el cabello crespo; pero son de estatura grande, bien formados y más fuertes y laboriosos que los blancos y los criollos. La mayor parte de los mulatos abrazan la carrera de las armas, se dedican al cultivo de las tierras o emprenden algún oficio. (Ledrú 111-112)

Son sumamente significativas también, las observaciones de Ledrú sobre la intransigencia del elemento criollo dentro de los parámetros de una sociedad racista:

Si un blanco sirviere a otro blanco, ambos se deshonrarían ante la opinión pública. El insulto más grande que pudiera el orgullo dirigir a un criollo sería decirle que tiene parientes en la costa. (118)

Las historias y los acontecimientos apócrifos de la segunda mitad del siglo XVIII, narrados por los cronistas en las

obras de ficción de Rodríguez Juliá, tienen como fuentes documentales los testimonios, comentarios y observaciones de extranjeros: Iñigo Abbad y Lasierra, cuyo texto se considera medular en la historiografía puertorriqueña, y el científico francés Ledrú. Esta estrategia del autor le otorga una dimensión arqueológica a su escritura y es correlativa con su reflexión sobre los orígenes de la puertorriqueñidad. También es con la idea de que su trilogía: Crónicas de Nueva Venecia se propone como un texto fundacional. Recuérdese que el Niño Avilés ha de fundar en los caños y pantanos, próximos a San Juan la increíble y desaparecida ciudad de Venecia.

Rodríguez Juliá ha mencionado en su crónica Campeche o los diablejos de la melancolía que el XVIII en Puerto Rico fue un siglo donde fundamentalmente se estaba planteando la posibilidad del mundo ciudadano en un bastión militar. Por consiguiente en la plástica puertorriqueña surge un artista como José Campeche, pintor áulico que comienza a pintar al ciudadano y al funcionario. De hecho, y como ya lo he señalado para recrear cómo era la imagen de Puerto Rico a partir de 1775 existen dos testimonios de la época que describen el estado social, económico, político y militar del país: Historia geográfica, civil y natural de la Isla de San Juan Bautista de Puerto Rico (1782) de Iñigo Abbad y las

Noticias particulares de la Isla y Plaza de San Juan
Bautista de Puerto Rico de Fernando Miyares, y
 específicamente a partir esta segunda mitad del dieciocho
 que se inicia el proceso en que comienzan a definirse rasgos
 de la personalidad de Puerto Rico como pueblo.

Precisamente Iñigo Abbad y Lasierra en su historia
 canónica examina y describe el proceso intercultural que
 desembocó en la formación del nuevo producto que constituyó
 al ser puertorriqueño:

Los europeos de diferentes naciones que se han
 establecido en esta Isla, la mezcla de éstos con los
 indios y negros y los efectos del clima que obra
 siempre sobre los vivientes, han producidos diferentes
 castas de habitantes, que se distinguen en su color,
 fisonomía y carácter. Verdad es que mirados en globo y
 sin reflexión, se nota poca diferencia en sus
 cualidades, y sólo se descubre un carácter tan mezclado
 y equívoco, como sus colores; efecto sin duda de los
 diferentes mixtos de los transmigrados, que han
 comunicado con la sangre su color y pasiones a sus
 descendientes en este país. (Abbad y Lasierra
Historia 181)

Así pues, juzga el carácter de los criollos²¹ como "equívoco
 y difícil de explicar" por la variedad y mezcla de los
 habitantes y para él todos los habitantes eran "indolentes y
 desidiosos" por el calor del clima. No obstante:

Tienen inclinación a las acciones brillantes, y de
 honor: han manifestado intrepidez en la guerra y
 sin duda son buenos soldados para expediciones, y

²¹ Iñigo Abbad define al criollo de acuerdo a la
 acepción general en la Isla: "Dan el nombre de criollos
 indistintamente a todos los nacidos en la Isla de cualquiera
 casta o mezcla de que provengan." (Historia 181)

campañas cortas, pues acostumbrados a una vida sedentaria, sienten dejarla por mucho tiempo: se inclinan más a las expediciones navales, y se dedican al corso y contrabando con afición y valentía; resisten mucho el hambre, y tienen grande espíritu y resolución para un abordaje. (Abbad y Lasierra Historia 182)

Su testimonio refleja la mentalidad pseudocientífica a tono con la época. Como parte de su desglose sobre las características de los habitantes, reconoce a su manera que:

De esta variedad y mezcla de gentes, resulta un carácter equívoco y difícil de explicar; pero a todos convienen algunas circunstancias que podemos considerar como características de los habitantes de Puerto Rico; el calor del clima los hace indolentes y desidiosos; la fertilidad del país que le facilita los medios de alimentarse, los hace desinteresados y hospitalarios con los forasteros; la soledad en que viven en sus casas de campo, los acostumbra al silencio y la cavilación; la organización delicada de sus cuerpos auxilia la viveza de su imaginación, que los arrebatara a los extremos; la misma delicadeza de órganos que los hace tímidos, los hace mirar con desprecio todos los peligros, y aún la misma muerte, las diferentes clases que hay entre ellos infunde vanidad en unos, abatimiento y emulación en otros... El platanal lo tienen junto a las casas; cogen el racimo verde cuando los plátanos ya están grandes; éstos lo asan al fuego (...) Son apasionados por los juegos sedentarios; el de gallos es muy común en toda la América y más en esta Isla (...) La diversión más apreciable para estos isleños son los bailes; lo tienen sin más motivo que el de pasar el tiempo y rara vez falta en una casa u otra. (183-188)

En la novela Don José de Trespalacios y Verdeja escribe en su diario secreto sobre los habitantes de la isla:

Mucho se ha repetido que la naturaleza perezosa de los habitantes de esta isla se debe al calor; pero

a fe mía que los húmedos vaporizos no son causa segura de aquella condición. La razón más reciente para que los peregrinos avileños sean tan perezosos es que vivieron en montes sin la preocupación del sustento, así de abundante en frutos es la tierra de esta isla. (La noche 307)

Además constata la opinión sobre los criollos de un viajero francés que estuvo en Perú:

...los criollos de esta isla son muy alegres y retozones, no hay traza de hosquedad en ellos, son hospitalarios con el forastero y generosos con el vecino (...) para los nativos de esta isla el sustento no es grande ocupación ni cuidado, que los he visto tomar almuerzo y merienda de los muchos árboles frutales que abundan, sin más preocupación que alargar la mano y comer golosamente. (La noche 307)

Seguidamente esta impresión es corroborada por la voz autorizada del prelado:

Lo dicho por este viajero es muy cierto; en todo el santo orbe no hay gente más fiestera y perezosa que los criollos de esta isla de San Juan Bautista. A fe mía que este pecado de la pereza es muy fecundo en desatar sobre el mundo enormes males (...) No debemos olvidar que igualmente el tedio causa un general desprecio por la vida, ya que para el tedioso sobra su propia existencia o la del otro (...) Y no es de extrañar que para estos lares haya tanto viejo hastiado con el duro oficio de vivir; ello obedece a que tan pronto pierden dureza en el hueso, agilidad para el baile y maña en el juego, la vida se vuelve nada para estos hombres de juventud y madurez tan bullanguera. (La noche 307-308)

Iñigo Abbad y Lassiera en sus crónicas describe la "naturaleza" de los habitantes de acuerdo al color de las distintas castas. Así, en los criollos, "el demasiado ardor

y vivacidad de éstos en sus operaciones los incomoda y los domina siempre la emulación" (182); sobre los mulatos:

(...) de que se compone la mayor parte de la población de esta Isla, son los hijos de blanco y negra. Su color es obscuro desagradable, sus ojos turbios, son latos y bien formados, más fuertes y acostumbrados al trabajo que los blancos criollos, quienes los tratan con desprecio. Entre esta clase de gentes hay muchos expeditos y liberales para discurrir y obrar; se han distinguido en todos los tiempos por sus acciones y son ambiciosos de honor. (182)

Por último, de los negros le resulta más difícil la descripción ya que provenían de diferentes regiones de Africa, igualmente la de los criollos descendientes de africanos sin mezcla racial, libres o esclavos; en resumen a Abbad le parecen infieles o leales, cariñosos o suicidas, "persuadidos que van a renacer en su patria, que tienen por el mejor país del mundo: son muy inclinados al bayle [sic] y a la música y mucho más al otro sexo y a la venganza" (183). Al igual que Iñigo Abbad, Rodríguez Juliá, otra vez por medio de la voz de Trespalacios describe los diferentes grupos étnicos que habitaban la isla:

De los indios heredó la creencia de que las mujeres nacieron para el trabajo; de los españoles cobró fe en un honor que siempre reside en la saya, cintura abajo en la prenda recatada. Del gusto por la espada más que por la hacienda - herencia del peninsular- nació su afición al machete, ¡miren ustedes que este jíbaro nuestro en todo fue unión del hambre con las ganas de comer! (...) Novelero pero no curioso-justo como los indios-siempre vivirá husmeando yerbas y mezclando pócimas (...) Así que atildan la vagancia con la

novelería, que el otro gran vicio de esta raza, ¡el maldito compadrazgo(...) (281).

No obstante, la aportación negra proviene del testimonio de un desconocido y constituye una transgresión de la voz autorizada:

Como la naturaleza está tan abundante, estos criollos se conforman con sobrevivir de los pocos alimentos que cultivan. La tierra nunca los obligó al comercio, tampoco a la fabricación. Si alguna inquietud hay en el criollo, le pertenece al negro que trajo para socorrer la vagancia. (281)

Un ejemplo del ambiente racial en la isla en el siglo XVIII se deduce cuando Iñigo Abbad menciona que: "no hay cosa más afrentosa en esta Isla que el ser negro o descendiente de ellos: un blanco insulta a cualquiera [sic] de éstos impunemente con las expresiones más vilipendiosas: algunos amos los tratan con un rigor indigno, recreándose en tener siempre levantada la vara de tiranos". (42) A pesar de las diferencias raciales y sociales lo que marca la uniformidad es sobre todo la desmesura.

En las novelas de Rodríguez Juliá también lo desmedido, lo monstruoso junto a la perversión, constituyen categorías que informan su estética e igualmente imágenes que demuestran cómo es el ser puertorriqueño. No se trata de oponer la desmesura a la racionalidad en forma negativa, sino de demostrar los placeres y la exuberancia en Puerto

Rico. Conviene destacar tres aspectos importantes de su novela La noche oscura del niño Avilés:

Sexualidad:

Sentada justo en el centro de ansiosos cerco de hombres, una prieta de mirar fulguroso y piernas repantigadas, graciosamente apagaba una vela con su hirsuto sexo poderoso. Y allí todos reían y apostaban a la curiosa diversión. Allá abajo en un tenderete de pencas, sonaba la frenética orgía, que en ella se probaban todos los perversos placeres que conoció la vil Sodoma. (La noche 29)

Droga:

Alrededor de la alta tarima, que era como columna de Simón el mágico, había grande tropa de africanos, todos ellos muy arrebatados con el toque de sus tronantes tambores. A la verdad que estaban como en un raptó de locura: Bamboleaban las cabezas a la vez que sus ojos lucían sacados de órbita o desfallecidos. Y pronto descubrí que todo aquel delirio se debía a unos pases de cohoba (...)(29).

Gastronomía:

Advertí, muy al fondo de la última morada del Obispo, unas doncellas en cueros, y por todas partes abundancia de azafates repletos de confituras harto regaladas al paladar y la vista, que allí había piñas embutidas con guindas del trópico, papayas cocidas en almíbar, mangó embutido con jalea de limón, besitos de coco recubiertos de caramelo, en fin, que con tantos dulces aderezados con los favores de las doncellas, todo estaba dispuesto para grande orgía del gusto y de la carne.(42)

Iñigo Abbad también describe detalladamente la vestimenta de los hombres y mujeres campesinos del XVIII. La descripción femenina corresponde a la del personaje de la segunda novela de la trilogía, la indiana, reina de Yyaloide:

El vestido que usan los hombres, es muy sencillo, proporcionado al calor del clima, o más bien a cubrir la desnudez: unos calzoncillos de lienzo pintado largos hasta los tovillos, [sic] sus camisas de lo mismo, un sombrero de palma o negro con su galón de oro, un sable que llevan siempre ceñido, o debajo del brazo, con un pañuelo atado a la cabeza, es toda su gala. No usan medias ni zapatos con el mucho calor les lastiman los pies; por otra parte la tierra llana y arenosa que pisan no les ofende y como viven en sus estancias, que están inundadas la mayor parte del año, no podrían dar paso sin necesidad de descalzarse o de perder zapatos.

Las mugeres [sic] van igualmente descalzas; llevan uno o dos pares de sayas de indiana o lienzo pintado, una camisa muy escotada por los pechos y espaldas, toda llena de pliegues de arriba a abajo: las mangas las atan sobre los codos con cintas y un pañuelo en la cabeza (...). Quando van a bailes montan a caballo, llevan sombrero redondo de paloma con muchas cintas, o negro con galón de oro (...) Clavan en el pelo y en los sombreros cucuyo, cucubanos y otra mariposas de luz, que les sirven de brillante pedrería y lucen con mucha gracia. (Abbad y Lassiera 187)

Es posible observar ciertas semejanzas entre la descripción de Iñigo y la del cronista Gracián sobre la indiana de Yyaloide; pero la mirada de Gracián acentúa el erotismo y la vestimenta sensual del personaje femenino contrario a la de Iñigo Abbad:

Aquella guapa indiana llevaba la flor de sus pechos a ras del abierto escote de su camisa. (...) A fe mia que estaba descalza, que así van por caminos y veredas las indianas que viven en los montes. A pesar de que el camisón era muy largo y casi le llegaba a las rodillas, sus carnes abundosas se le marcaban bajo la saya de algodón (...) Y los muchos pliegues que lucía la camisa no podían ocultar el breve talle de aquella ricura de aparición. No menos coqueta que guapa, la

indianita tenía las mangas fruncidas con cintillas tan rojas como nuestro bochorno de varones tocados por su belleza. Y que no se me olvide el pañuelo azul atado por la cabeza, cuyo nudo le acariciaba la mejilla, ni aquel sombrero de paja con anchísimas alas y cintas de variados colores atadas a la copa, ostentación verdadera de la indiana parura. Sus ojos eran tan negros, como el azabache, de lozana piel color canela y las facciones delicadas (...). (El camino de Yvaloide 84-85)

De igual modo el encantamiento que provoca la indiana en el Niño Avilés es muy similar a la que provocó Francisca, hija de Don Benito, a Pierre Ledrú en su viaje a Aibonito:

Largos cabellos negros y rizos flotaban sobre sus espaldas. Llevaba por tocado un pañuelo amarillo con listas azules que envolvían negligentemente su cabeza y cuya orilla anterior trazaba una línea curva sobre su frente. Su traje se componía de un vestido blanco de algodón, ajustado por debajo del seno y cuyas mangas cortas dejaba ver completamente desnudos sus brazos de alabastro... Pero su belleza es superior a mi pobre descripción...;Cómo pintar el fuego de sus ojos, los delicados perfiles que dibujaban su rostro, el colorido de su tez, sobre la que la naturaleza había sembrado todas las rosas de la primavera... aquel talle esbelto y ligero y aquellas formas torneadas por el amor! Un aire de candor y de ingenuidad embellecía aún más aquella encantadora figura, cuya vista me hizo estremecer. (Ledrú 53)

Finalmente, para Edgardo Rodríguez Juliá la cuestión del contrabando, de la piratería, la élite mulata y artesanal de raíz popular -desaparecida- constituyen el germen de nuestra nacionalidad.²² El abandono oficial por parte de los monopolistas de Sevilla y el interés

²² Véase la entrevista de Julio Ortega en Reapropiaciones.

estrictamente militar por parte de la Metrópoli provocaron que se generalizara el contrabando a partir del siglo diecisiete hasta alcanzar su mayor apogeo durante la primera mitad del siglo XVIII. Así pues, la vía del contrabando constituyó para Puerto Rico la salida para el comercio regional caribeño. Las playas se convirtieron en el escenario de los traficantes y contrabandistas que intecambiaban esclavos y mercancías a cambio de productos agrícolas. Otro dato notable es que Puerto Rico fue un punto estratégico para interceptar buques corsarios de franceses e ingleses. Durante ese período no era extraño que los criollos antillanos obtuvieran patentes de corso y a los mulatos y negros libertos les atraía por la oportunidad de enriquecerse rápidamente ya que en la sociedad isleña el abolengo y el color eran determinantes para ascender en la escala social.²³ Los historiadores han identificado en la historia puertorriqueña al protagonista más sobresaliente en el período de 1710 a 1730 : el zapatero mulato Miguel Henríquez, capitán corsario que llegó a convertirse en uno de los pobladores más acaudalados. Las características de

²³ Antes de que los corsarios obtuvieran licencia de la gobernación de Puerto Rico, eran considerados enemigos de la Corona ya que interceptaban el comercio y se les consideraba responsable de la falta de recursos y de mercado. Recuérdese que durante la Guerra de Sucesión (1702-1713) se propagaron por el mar Caribe bandas de corsarios ingleses, franceses, holandeses y españoles.

este personaje histórico resultaron fascinante para Edgardo Rodríguez Juliá "como semilla de nuestra nacionalidad".²⁴

Este contexto le permite al autor una reflexión sobre el poder, el estado colonial, la Iglesia y la conciencia de la puertorriqueñidad. El espacio dieciochesco en el contexto puertorriqueño le resultó interesante para las articulaciones del discurso mesiánico (Baltasar Montañez y el Niño Avilés), al debate cultural y nacional y a la filosofía política de la utopía social.

La relectura del siglo XVIII en la obra de Rodríguez Juliá tiene la encomienda ética de la búsqueda del principio rector, de un origen genealógico del ethos nacional. Transgrediendo y parodiando los paradigmas oficiales de la versión histórica que dominó el ámbito cultural puertorriqueño, a partir de la ensayística revisionista de la década del treinta, el tiempo fundacional para Rodríguez Juliá es el siglo XVIII y no el XIX, las gestas significativas son las rebeliones de esclavos, las respuestas al estado colonial: obispos y gobernantes; la convivencia entre negros y blancos y no el liberalismo de

²⁴ Julio Ortega. (Reapropiaciones. Cultura y Nueva Escritura en Puerto Rico 131) Vale la pena mencionar a Pedro Vicente de la Torre, oriundo de San Juan que para el año 1740 acumuló capital asaltando barcos ingleses durante la guerra europea de 1739-1748. (Ver Arturo Morales Carrión, "Real Orden dando patentes de corso contra los ingleses", (18 de agosto de 1739) en Boletín histórico de Puerto Rico IV, 134.)

los criollos autonomistas.²⁵ El interés de Rodríguez Juliá por el siglo XVIII es proponernos otro modelo del desarrollo cultural. Modelo que se aparta del que establece al XIX como el siglo en que se consolida la sociedad colonial y la fórmula de la ruptura o el trauma, como lo llama Manrique Cabrera en su canónica Historia de la literatura puertorriqueña, modo de dividir la cronología de la literatura y la cultura puertorriqueña: antes o después de la invasión norteamericana de 1898. Viajar al pasado histórico en cuanto incide en el presente. No obstante, las imágenes desmesuradas y deslumbrantes, propias del lenguaje y el estilo barroco por su capacidad descriptiva de integrar lo disímil, y no el estilo ordenado y depurado del neoclasicismo, el mito, las utopías que más bien son antiutopías ya que ninguna se materializa, son necesarias para evocar el inicio de la cultura puertorriqueña en el XVIII mediante la escritura paródica de las crónicas de la época. Para Rodríguez Juliá el modelo de desarrollo de la cultura que nos propone está enmarcado más por los ritos, la renuncia y la falla que por la crisis de la ruptura. La duplicidad, la debilidad e ilegitimidad, más que la

²⁵ Consúltese los trabajos de María Elena Rodríguez Castro en los cuales trata exhaustivamente el tema de la identidad nacional, el liberalismo, los autonomistas, la tradición y la generación del treinta.

invasión, aparecen como fuerzas constitutivas de la historia y los espacios culturales puertorriqueños.

¿Por qué la reiteración del tema de la búsqueda del alma nacional (tópico decimonónico) y de la imagen del ser puertorriqueño en nuestra literatura.? La renovación de los temas de la identidad y la nación son notables en la producción cultural y en los "clásicos" del siglo XX. Las características de muchas de las representaciones culturales y literarias desde Antonio S. Pedreira hasta por ejemplo, René Marqués, son el maniqueísmo, el modismo, la homofobia, el racismo y el dualismo.

Rodríguez Juliá se inserta con sus novelas en la tradición de explicar lo que es Puerto Rico, en la que reaparece el problema de la identidad. Transgrede la tradición en cuanto a las nuevas formas y el tono paródico, pero su intención sigue siendo la de reflejar y entender qué es Puerto Rico. Y es esto lo que nos parece paradójico e irónico ya que a su vez, Rodríguez Juliá, desea ser la voz autorial que nombre y fije el rostro de lo que es Puerto Rico y la puertorriqueñidad. Por ello, la técnica del cronista (el asombro, la reflexión, repensar toda la historia de Puerto Rico y darle una explicación) es medular en el quehacer narrativo de Rodríguez Juliá. Su intención se aparta del tono solemne y culturalista del qué somos y cómo

somos de la generación del treinta, de la comprensión de la realidad a base de antinomias como por ejemplo civilización y barbarie, del nacionalismo culturalista hispanoamericano en un contexto neocolonial de autoafirmarse ante la amenaza del imperialismo norteamericano. Tampoco es la estrategia militar del nacionalismo albizuísta que se apoyó en la exigencia ética de "yanquis o puertorriqueños" para afirmar la nacionalidad, ni la actitud trágica del "todo o nada" de algunos personajes de René Marqués. Como se ha señalado anteriormente, su narrativa se aparta de la forma canónica de la ruptura del antes o después de 1898.

La obra literaria tiene dos dimensiones temporales fundamentales y la significación ideológica de un texto reside en el momento en que es producido y no en el momento al que se alude. El texto se desarrolla en una temporalidad doble: la del presente histórico de su creación y la del porvenir que intenta modelar aún cuando se desarrolle como una reconstrucción de un pasado histórico y, en el caso de las novelas de Rodríguez Juliá un pasado histórico apócrifo. Edgardo Rodríguez Juliá opta por la producción de un espejo deformado y deformador -frente al XVIII puertorriqueño- y logra recrear una imagen más plural, más abierta, más generadora, menos racista del ethos nacional puertorriqueño. Así también, le permite elaborar una comprensión más amplia

y vasta de la realidad puertorriqueña. Lo que es más significativo e importante es que la imagen del ethos nacional que Rodríguez Juliá logra en sus novelas está hecha desde una conciencia dialéctica. En la conciencia dialéctica el tiempo recupera sus tres dimensiones. No se trata sólo del presente y del pasado, sino también del futuro. La importancia del futuro para la conciencia dialéctica reside en que se concibe como una categoría real que opera sobre el presente y que va dirigida hacia su transformación.

5. Estructura significativa

La estructura significativa rinde cuenta del conjunto de relaciones entre los diferentes elementos que constituyen la obra y, a su vez, le otorga la coherencia interna del texto. La concepción esencialista del hombre, el regreso al pasado, el relato histórico, el neobarroco descriptivo y los procedimientos literarios como lo lúdico, la ironía y la parodia son las principales categorías que dictan la poética de la narrativa de Edgardo Rodríguez Juliá.

Edgardo Rodríguez Juliá inaugura una nueva práctica literaria que lo vincula con una tendencia fundamental del devenir cultural y literario puertorriqueño. Se trata, pues, de que la narrativa de Edgardo Rodríguez Juliá siempre ha

cumplido con una función fundacional y arqueológica en la que se buscan las identidades étnicas y culturales que permiten la comprensión del presente nacional puertorriqueño. De ahí que la estructura del viaje que remonta la historia constituya la ocasión para elaborar una imagen autóctona de dimensión universal, imagen que permite (o abre paso a) la indagación sobre los enigmas de la conciencia y la historia nacional. En Rodríguez Juliá, además de su función como escritor hay una voluntad política. De esta forma hay un punto de encuentro entre lo literario y lo político. Así, su oficio de escritor es similar al del cronista que exige de su narración la veracidad o la verosimilitud. Al parecer lo significativo de su narrativa no es el proceso de formación y desarrollo de una cultura e identidad original, sino su apertura histórica, su capacidad de futuro, su disposición hacia el porvenir. De ahí que el núcleo de la verdad esté en el futuro, en una concepción de la identidad y lo nacional más abierta, dinámica y pluralizada. La propuesta sobre la identidad y la nación de Rodríguez Juliá está fundada en el principio del recogimiento de los opuestos en la superación representada por la síntesis que caracteriza la comprensión dialéctica de la historia.

Capítulo IV
Variaciones y estrategias:
la nación atisbada

1. Introducción

En el primer capítulo se examinó la producción literaria puertorriqueña que tiene como fundamento el tema de la interpretación nacional; además, se consideraron algunos discursos originarios tanto hispanoamericanos como puertorriqueños sobre el tema y se analizó el pensamiento nacionalista albizuista ya que acopló diversos componentes de la actividad social en un todo coherente. El partido nacionalista de Pedro Albizu Campos fue una colectividad política que tuvo como objetivo ponerle fin al colonialismo a través de la conquista de la independencia de Puerto Rico. El discurso nacionalista albizuista ofrece una visión de la cultura puertorriqueña, de las raíces históricas del puertorriqueño y de las gestas independentistas decimonónicas. Además expresa una nueva comprensión de las fuerzas materiales que existen en la sociedad puertorriqueña y que es expuesta en su programa económico como también una exigencia de naturaleza ético-cultural, postulada por el imperativo albizuista: "yanquis o puertorriqueños".

En el segundo capítulo se indicó el enlace de la narrativa de Edgardo Rodríguez Juliá con la tradición literaria latinoamericana del carnaval y la parodia.

Igualmente se señaló su inserción con el tema de la identidad que tiene su raíz en la escritura fundacional de las crónicas, como también el diálogo con las disciplinas literarias e históricas autolegitimadoras de la representación nacional. Luego en el tercer capítulo se analizó la dimensión dialógica de la producción literaria de Edgardo Rodríguez Juliá, su relectura del siglo XVIII, las crónicas y la estructura del viaje para la configuración de la imagen autóctona. Al comentar esta vertiente se subrayó la voluntad del escritor de autolegitimar su discurso como el verdadero sobre los orígenes de la puertorriqueñidad y la nación. De ahí la función política del escritor y la técnica del cronista que exige de la narración la veracidad o la verosimilitud.

En el capítulo presente me interesa ver inicialmente los deslindes de los procedimientos retóricos de la historia y la ficción como un elemento esencial para la caracterización de la narrativa de Edgardo Rodríguez Juliá. Por medio de este análisis es posible obtener una mejor comprensión literaria e ideológica del uso del prólogo, la técnica del cronista, las notas al calce y la función de la voz del poeta.¹ Así también se comentará el énfasis sobre la

¹ En la segunda edición de La noche oscura del Niño Avilés (1991) publicada por la Editorial Cultural y la de la Universidad de Puerto Rico, hubo modificaciones textuales serias. Así, se eliminaron y redujeron capítulos, la letra

versosimilitud del relato ficticio, la reflexión sobre la intención del escritor de presentar su relato como fidedigno e imperativo, a lo que ya se aludió en el tercer capítulo. En la escritura de las novelas estudiadas abundan el mito, la leyenda y la parodia, (procedimientos narrativos que obedecen al arte de fabular); pero igualmente están inscritas en el relato formas del discurso que abundan en el texto de carácter histórico. El escritor incorpora, por lo tanto, el material legendario e iconográfico sobre el cual se articula la narración en su totalidad junto a formas que representan el discurso histórico para presentar una peculiar valorización y un análisis totalizador de la imagen cultural y nacional. Para el análisis de estos elementos se utilizarán ciertos postulados de la teoría de Hayden White, especialmente el de las "intuiciones poéticas" y el de la "poética de la historia" en la construcción de las narraciones históricas. A partir de ellas y siguiendo a White se establecen los hechos sobresalientes y los juicios sobre la "verdad" (Metahistoria 11). Conviene recordar que la historia como la literatura han sido áreas decisivas para desarrollar las nociones sobre identidad y cultura nacional.

es más grande; las notas al calce y los "poemas en prosa" fueron eliminados. No obstante, esta técnica reaparece en la segunda novela de la serie El camino de Yvaloide. Para los propósitos fundamentales de esta investigación todas las referencias al texto corresponden a la primera edición de la novela.

Tanto las estructuras narrativas de la ficción y la historia organizan su relato a partir de una reflexión sobre lo "verdadero/real" que se transcribe en una trama con el propósito de concebir y difundir significados. (White, Tropics of Discourse y The Content of The Form: Narrative). Los ensayos teóricos de Hayden White sobre la relación entre ficción e historia me sirven como instrumento conceptual para acercarme a las novelas de nuestro escritor y establecer su relación con el tópico de la identidad nacional. En los ensayos mencionados del historiador norteamericano se cuestiona la tradicional distinción entre el discurso histórico y el de la ficción; al mismo tiempo, se afirma la función legítima de la imaginación en la representación del pasado. Dichos planteamientos resultarán significativos en la medida en que la historia es llevada al plano de la literatura y a su vez constituye otra visión del legado histórico puertorriqueño.

Obsérvese que los hechos históricos narrados en las novelas que se investigan son deliberadamente apócrifos, para refutar la "verdad" canónica; en otras palabras, sus obras de ficción son "crónicas falsas". No obstante, las obras de ficción y las leyendas pueden llegar a ser más verídicas, como producto de la fe colectiva. Las siguientes líneas corroboran la anterior formulación:

Pensaron que semejante mito era gravísima amenaza para la moral de esta comunidad cristiana. Era necesario destruirlo, puesto que muchas veces las leyendas terminan teniendo más realidad que lo histórico. (La noche 14)

Por último me interesa destacar la relación entre la pintura de José Campeche y la obra narrativa de Rodríguez Juliá como testimonio de la cultura puertorriqueña, ya que su "imaginación narrativa se articula sobre la memoria visual" (Sotomayor Las tribulaciones 122). Me refiero especialmente a la noción que Rodríguez Juliá enfatiza en Campeche o los diablejos de la melancolía, que define la obra pictórica de Campeche como un "rococó criollo" que adelanta la imagen a la letra. Así también la obra de José Campeche como precedente del mito fundador de la cultura puertorriqueña. Más significativa aún es la lectura de sus cuadros como un deseo más que como un hecho histórico, es decir, "el anhelo de fundar un estado, el intento de convertir la incipiente nacionalidad puertorriqueña en organización de poder" (Campeche 7). Para ello resultan muy útiles algunas nociones del análisis semiológico que emplea Roland Barthes Mitologías y en Image-Music-Text para descodificar diferentes imágenes en diferentes medios, especialmente los concernientes a la plástica.

2. Historia, ficción y su interpretación

Edgardo Rodríguez Juliá abre su segunda novela, La noche oscura del niño Avilés, con un prólogo, recurso con el que pretende privilegiar su ficción narrativa y que corresponde a la retórica clásica. En su afán de legitimar su discurso narrativo el escritor emplea irónicamente el venerable recurso del "exordium".² A través de la fórmula del proemio busca esclarecer la controversia en torno a la existencia de la ciudad lacustre de Nueva Venecia fundada por el Avilés en el 1797; ya que de acuerdo a las normas retóricas este procedimiento le ofrece al orador la oportunidad de influir en el público.³

El prologuista ficticio, Alejandro Cadalso, se establece como el orador y emisor de las diversas voces y manuscritos que se disputan la verdad ya que su finalidad es dar a conocer la otra verdad:

² El objetivo del exordio es ganarse la simpatía del juez (o en sentido más amplio, del público) hacia el asunto del discurso (defendido parcialmente). La simpatía del juez (público) depende del grado de defendibilidad de la causa defendida. (Lausberg Manual de retórica literaria 240). Véase para una descripción más detallada sobre las diferentes fórmulas del exordio las páginas siguientes 240-260.

³ Sobre la relación entre la historia, la utopía y el prólogo, véase; Rubén González, "La noche oscura del Niño Avilés: La subversión de la historia" y Alberto Martínez Márquez, "De la utopía histórica a la utopía textual: La noche oscura del niño Avilés de Edgardo Rodríguez Juliá".

Escuchemos a Don Rafael González Campos, cronista del siglo dieciocho quien arriba la comparó con Venecia, describiéndonos algunos de los perversos encantos: "Y toda aquella colonia era de muy negra fama(...) (La noche 9)

A pesar de que utiliza las palabras del otro para entretejer una amalgama de voces autorizadas respecto a la controversia cada una pretende demostrar la verdad autoritaria. Del mismo modo, Alejandro Cadalso como el autor, paradójicamente pretenden cuestionar todos los valores, pero aspiran a que su palabra se imponga y en ese sentido el lenguaje no puede llegar a ser bivocal:

La palabra autoritaria es siempre un discurso ideológico que se impone: es palabra religiosa, política, moral; es palabra del padre, del maestro, del adulto, etc (..) La palabra autoritaria, en resumidas cuentas, se vale de una autoridad superior para demostrar su verdad, que está más allá de la argumentación interna; no permite que se juegue con el contexto que la enmarca, no deja posibilidad para que haya una variedad de distancias que se puedan tomar frente a ella: la distancia ha de ser siempre la misma, sin divergencias. (Bubnova 105-106)

Hay que subrayar otra fuente clásica: la "insinuatio" que consiste en un procedimiento diferente del "exordium".⁴ En

⁴ La "insinuatio" se emplea cuando:

- 1) la causa que defendemos pertenece al "genus admirabile (turpe)";
 - 2) cuando el orador de la parte contraria que nos ha precedido en el uso de la palabra ha ganado ya el público para su causa, de suerte que nuestra causa es considerada como perteneciente al genus turpe;
 - 3) y, análogamente, cuando el público se halla ya cansado (oir el discurso del orador de la parte contraria).
- (Lausberg 255)

la medida en que las crónicas y el tríptico se ubican del lado opuesto del canon y en la medida en que constituyen una desfiguración del discurso del "otro", es necesario emplear los recursos psicológicos de la "insinuatio": "suposición, imputación, sorpresa, incluso algún rasgo ingenioso" (Lausberg 255) para influir en los lectores (público) y que emitan su fallo; ya que la "causa" ("el objeto de litigio", Lausberg 112) es contraria a la conciencia de los valores y de la verdad institucionalizados. Estos recursos responden a un objetivo: llamar la atención de una sociedad/lectores deseosos de conmoción y sorpresa por lo legendario del asunto.

El prologuista, Alejandro Cadalso, pretende iluminar la polémica al presentarle a los lectores los documentos históricos hallados (las actas y las crónicas) por el archivero Don José Pedreira Murillo en 1913; documentos que fueron rescatados por Ramón García Quevedo en 1820 y

Cualquiera de las tres variantes se relacionan con la producción narrativa de Rodríguez Juliá. Primeramente por la temática de su narrativa que se inscribe en la tradición literaria puertorriqueña de la búsqueda del "ethos nacional"; en cuanto al *genus* turpe el ordenamiento de Rodríguez Juliá es falso y distorsionado; y por último esta preocupación de intelectuales y políticos se remonta al siglo diecinueve.

guardados en una "torrecilla".⁵ Este último, secretario del Archivo Obispal escribió:

Pasadas algunas horas, cuando la oscuridad ya puede ser fiel cómplice, con lámpara y sigilo emprenderé travesía hacia los islotes y caños al este de esta maldita ciudad. Cruzaré a tiro de remos las fétidas aguas donde el Avilés fundó, en el siglo pasado, aquella magnífica visión que fue la ciudad lacustre de Nueva Venecia. Dejaré allí, en lugar secreto, estos folios tan codiciados por la intolerancia. También quedará allí esta carta dirigida al luminoso porvenir, a esos ojos que rescatarán del olvido lo que la ignorancia ha pretendido enterrar. (13)

Además transcribiré las diferentes posturas de algunos historiadores escépticos que niegan la existencia de la ciudad y le impugnan autenticidad a los documentos de la colección Pedreira ya que consideran la historia ilegítima. Sin embargo, Alejandro Cadalso ofrece a los lectores otra explicación del recelo de los historiadores:

Como partidario de esta ciudad invisible que redime nuestra historia y fundamenta nuestra esperanza, ofreceré una explicación que por evidente ha escapado a la ya notoria miopía de los colegas opositores. Nueva Venecia desaparece de la historiografía por decisión de las autoridades coloniales del siglo pasado. La presencia de

⁵ Este incidente nos remite inmediatamente a técnicas narrativas ampliamente usadas en el Siglo de Oro. Martínez Márquez señala que los "motivos cervantinos son frecuentes: Verbigracia, la quema de la torrecilla que guarda los manuscritos de la Nueva Venecia, además de la consabida frase: "ya al atardecer, cuando el rubicundo Apolo..." ("De la utopía histórica a la utopía textual" 8).

Por otra parte, en las novelas de Rodríguez Julia al igual que en el Quijote, el recurso de los falsos documentos "históricos" para legitimar una realidad imaginada, pero que habla de la situación histórica de Cervantes mismo.

aquella ciudad libertaria y utópica en la memoria colectiva, debió resultar inquietante para un régimen español amenazado por el esfuerzo libertador de Bolívar. Pero lo que resulta verdaderamente extraño es que el pueblo haya olvidado aquel recinto donde el Avilés pretendió fundar la libertad (...) Lo cierto es que Nueva Venecia también desapareció de la memoria colectiva del pueblo, ya para siempre desterrada al olvido, convertido su recuerdo en pesadilla de la historia, borrada de libros y canciones su breve posadura en el tiempo. (11)

El enigma no solamente se aclarará por medio de la palabra, ya que también, la imagen plástica será fuente para develar el mito de la ciudad maldita.⁶ Es necesario señalar que de acuerdo al prologuista las palabras - es decir, las crónicas- dilucidan e interpretan la imagen plástica, mientras que el lenguaje plástico pretende contar el mito. En efecto, en el prólogo de la novela se menciona que Silvestre Andino⁷, a través de su tríptico⁸, ofrece una

⁶ Indiscutiblemente hay que destacar la conexión con la concepción barroca en la medida en que el escritor pretende que la palabra se transforme en pincel. Además este período es una época de florecimiento de la pintura en España y el contacto entre pintores y escritores fue muy frecuente.

⁷ Se desconoce la fecha de nacimiento y muerte de Silvestre Andino y Campeche. Este es hijo de Laureana Campeche, hermana de José Campeche, y de Domingo Andino Muriel (1738-1820), platero y músico. Andino y Campeche trabajó junto a su tío en su taller pero su técnica y lenguaje plásticos son de poca calidad y genio. (La Gran Enciclopedia de Puerto Rico). Por su parte, Rodríguez Juliá define a Silvestre Andino Campeche en su prólogo como: "genial sobrino de José Campeche(...)" (10).

⁸ Desde su primera novela La renuncia del héroe Baltasar la pintura ha sido una emblemática en su narrativa. Los cinco dibujos del pintor Espinosa que ofrecen

visión en miniatura de Nueva Venecia. Alejandro Cadalso el prologuista resume la dimensión conceptual en la que aparece la comprensión de la ciudad que el pintor ofrece:

El retablo narra, sirviéndose de oscuras visiones simbólicas y paisajes realistas del más minucioso detallismo, verdaderas miniaturas, la historia del singular poblado y su fundador, el Niño Avilés. (10)

Los retablos⁹ de Andino Campeche se salvaron de la quema de 1820 al no ser clasificados como actas o crónicas y 20 años más tarde, Don Ramón Mellado, funcionario del Archivo Municipal, emite la siguiente censura:

Hace ya veinte años que el honorable Cabildo de esta plaza quemó todos los documentos que, testimoniaban la existencia de aquella vil ciudad lacustre llamada Nueva Venecia, verdadera Sodoma del ancho Caribe, peste feroz para los ojos y el alma. Pero las autoridades olvidaron destruir los paisajes endemoniados del pintor Silvestre Andino Campeche, esa vistas más apestosas de la ciudad luciferina. Quiso el pintor leproso contagiar nuestros ojos con semejante visión de Pandemónium, desquitándose así del triste destino que convirtió su piel en pudridero. Y son muy peligrosos estos lienzos de Andino, pues contienen escenas lascivas que seducen la honestidad de nuestros pensamientos. Formados por miniaturas abigarradas

descripciones detalladas de las orgías y la metamorfosis de Baltasar a través del erotismo remiten al tríptico del Bosco "El jardín de las delicias". Elementos que están presentes en el tríptico de Silvestre Andino y que afloran en el imaginario sociocultural que construye Rodríguez Juliá en la primera y segunda parte de las "Crónicas de Nueva Venecia."

⁹ La utilización del término recuerda deliberadamente la idea de que se representa un suceso histórico y a su vez de connotaciones sagradas y reafirma la idea barroca de la vida como teatro y el hombre un personaje de la representación.

en total confusión, sin jerarquía ni concierto, esos paisajes diabólicos continúan torturando la memoria(...). Es necesario borrar de nuestra conciencia aquella mancha maloliente, desterrar de nuestra lucidez caprichos monstruosos de Satanás, soberbias locuras del hombre.(12)

Tanto en las crónicas como en la pintura se destaca una geografía fabulosa y amenazante vinculada, en ocasiones, a la presencia de vaginas y falos que aseguran el erotismo y las pulsaciones libidinosas de la historia y la naturaleza. También demuestran una relación de sucesos prodigiosos, experiencias insólitas, oníricas y visiones paradisíacas, de los cuales ocasionalmente nace la parodia y la ironía, pivote estructural de la narrativa de Rodríguez Juliá. Por ello, la dimensión paródica, por momentos, relativiza la credibilidad de los narradores.

Por consiguiente, Edgardo Rodríguez Juliá encuentra en la pintura de Durero, Brueghel y, sobre todo, el Bosco¹⁰, interlocutores que mostraron el lado umbroso de lo humano, su lóbrega demencia y le otorgaron a la dimensión onírica

¹⁰ Lisa Paravisini en su artículo sobre la primera novela de Rodríguez Juliá señala precisamente ese diálogo con la pintura de Bosco como cimiento de su narrativa: La articulación poética del mito encuentra un paralelo en otro nivel de "diálogo" en la novela: el texto con la obra del pintor holandés del siglo XV Jerónimo Bosch. Los rasgos esenciales de la obra de Bosch - el erotismo, la trampa siempre amenazante, la representación del populacho como una masa incapaz de discernimiento, el tormento de los inocentes, y sobre todo, el tema de la tentación- son componentes esenciales de esta obra de Rodríguez Juliá. ("La renuncia del héroe Baltasar: parodia, mito e historia")

más verdad y realidad que la que posee la realidad misma a través del empleo de formas amenazantes, fundadas en el delirio de la imaginación y de la fantasía. Por ello ese diálogo con la plástica, resulta idóneo para que el escritor pueda abandonar, momentáneamente, la celebración de la herencia hispánica de nuestra cultura y la posibilidad de reanudar un intercambio con otras tradiciones. La posibilidad de dialogar con esas otras tradiciones a través de las delirantes epopeyas y con la plástica que constituyó el eje sobre el que giró la transición de la Edad Media a la Epoca Moderna, resulta oportuno, por su carácter contestatario y porque invita a una reflexión sobre el poder, el gran proyecto "civilizador" y conmemora la presencia del pueblo. Las divinidades, los personajes (cimarrones, esclavos, libertos, jornaleros, campesinos ciegos, judíos, masones, soldados, escribanos, obispos, demonios, bufones, soneros urbanos), los mitos, los paisajes y las figuras de Africa, componen la historia concebida. Precisamente el universo narrativo, no sólo ha sido imaginado, sino verdaderamente contemplado para otorgarle forma y valor histórico.

No obstante, la "verdad histórica" se basa en la memoria o en la evocación, según lo han difundido los cronistas (los cronistas principales de las novelas son el

secretario del obispo Trespalacios, Gracián y el Renegado¹¹,

¹¹ Anteriormente se ha mencionado que las novelas de Rodríguez Juliá establecen un diálogo con la tradición literaria puertorriqueña, las alegorías sobre los diferentes discursos sobre la identidad y su relación significativa con la realidad puertorriqueña. Es por ello que existe cierta complicidad entre el cronista el Renegado y la figura histórica de Luis Muñoz Marín, fundador del Partido Popular Democrático y del Estado Libre Asociado y constructor de la transformación económica y social de Puerto Rico. Dicho Partido en sus inicios tuvo una orientación hacia el desarrollo autónomo y la superación de la condición colonial en algún momento del proceso. En Las tribulaciones de Jonás, Rodríguez Juliá, escribe:

"Allí frente a mí permanecía imperturbable aquel viejo cansado aunque febril en la apología de su obra, reclamando una lectura de lo que consideraba como uno de sus mejores momentos ideológicos... ¿ Con quién se cree que está? Con Antonio J. Colorado y Font Saldaña, con Salvador Tió y Doña Fela? Por qué no lo lee Doña Inés? ¿Por qué este gesto de emperador chino? De nuevo resurgen los modos patriarcales, la hacienda... Y en mí afloró una súbita rebeldía contra ¡país tan estancado en el siglo XIX!... Le pasé el texto a mi esposa, Yvonne, a ella tocaría ensuciarse con aquel maldito texto del Renegado". (44-45)

El viejo poeta de la ciudad, Alejandro Juliá Marín, comenta sobre el oficio del Renegado:

"El pobre Renegado desfallece en su oficio. Se le ha caído la pluma, y ya apenas puede capturar ese "fantasma del recuerdo". La crónica, esa letra ominosa que atrapa la voluntad, convirtiéndola en destino se le rebela aquí abajo en el papel, traviesa miniatura, telaraña donde se cifra toda su culpa. Bien sabe que este fracaso contiene una semilla inquietante, ese silencio... ¡Algún día tronará la voz liviana de Obatal sobre la espesa lengua del amo!" (La noche 104).

Lo interesante es que la figura del patriarca aparece como un traidor en la producción literaria puertorriqueña, desde la década del cincuenta, como por ejemplo, en la obra La muerte no entrará en Palacio (1959) de René Marqués. Tragedia cuya acción gira en torno a la figura del gobernante insular y examina el problema político del ejercicio autoritario del poder público.

quien actúa como un doble espía para el Obispo y los caudillos africanos). También a través de los dibujos de Silvestre Andino ya que dichas relaciones están fundamentadas en la autoridad de lo visto y lo vivido. Lo que he formulado indica que el vínculo de la escritura con el dibujo triple atestigua, desde el plano semántico, la existencia de la ciudad libertaria. Ese diálogo simbiótico entre ambas disciplinas parece confirmar la idea de que la "Nueva Venecia el oscuro reverso", desaparecida de la memoria colectiva y de la historia oficial complementa la verdadera historia colonial. Como resultado, las nuevas evidencias invitan al lector a reconsiderar los textos seminales e incorporar esta historia a contraluz en la memoria nacional:

A pesar de los sucesivos y tenaces esfuerzos de tan piadosos ciudadanos, el milagro se ha consumado: Nueva Venecia ha vuelto a nosotros, sus asombrosos canales evocados en los lienzos de Silvestre Andino, comentados sus laberintos morales y teológicos en estas crónicas de la colección Pedreira. El silencio de los herméticos paisajes ha quedado abolido por tantas voces que nos hablan desde aquel siglo.

¿Existió Nueva Venecia? Ahora le corresponde al lector otorgar su fallo, resolver tan largo litigio, contemplar este tríptico infinito y desolado. (La noche 14)

Por consiguiente, desde esta perspectiva y con las nuevas pruebas sobre la existencia de Nueva Venecia: dibujos y cricones, el lector someterá los textos a un examen

según el esquema hermenéutico de preguntas y respuestas. Al cumplirse el ciclo, en la clausura de la lectura, el lector tendrá la oportunidad de emitir su dictamen y en esta medida participar del relato. De esta manera la intención del escritor es negarle todo carácter ficcional al discurso y presentar una serie de hechos que esperan un veredicto.

Se podría, pues, formular tres nociones teóricas: a) que el relato deber ser sedicioso pero "objetivo", b) que el escritor/cronista debe revelar y no deliberar y c) que el relato debe ofrecer la concepción totalizadora de la realidad. La novela moderna aspira a la totalidad y la unidad y para ello se vale del discurso (la forma particular en que el narrador presenta su historia). Debido a la ambición totalizadora de la novela, el escritor, pretende describir toda la realidad de modo que los lectores reconstruyan el universo narrativo imaginario a través del discurso (Todorov, Culler). Además, la dimensión fundacional del relato de Rodríguez Juliá también pretende crear una nueva inteligibilidad de la nación.

Sin embargo el lector no podrá finalizar el ciclo hermenéutico hasta la novela tercera. La idea de la existencia de la ciudad libertaria sólo se menciona en el prólogo. En el relato cronístico se va tejiendo el mito de la ciudad. El primer capítulo comienza con la primera

descripción de la fundación de la ciudad el 3 de agosto de 1797 que consta en el Diario de la muy apoteósica fundación de Nueva Venecia. Ilógicamente la epopeya queda consignada por el "sueño engañoso, o quizás uno de esos temibles saltos en que nuestra lucidez vaga fuera del mundo sensible" (La noche 19). De esta manera aflora desde los comienzos uno de los elementos de la concepción poética del escritor: el sueño como símbolo de alucinación y por consiguiente la dualidad de apariencia y realidad.

La narración se inicia con una tragedia, el naufragio del navío de Felipe II, el 9 de octubre de 1772, del cual es rescatado el Niño Avilés. Al infortunio le acompaña un milagro: la salvación del niño que se equipara al nacimiento, pero esta acción origina la leyenda ("por lengua de mujer" La noche 23) cuando se elabora una imagen ambivalente: mesiánica y demoníaca. De esta manera el "huérfano universal" se convierte en objeto de deseo por los que ostentan el poder clerical: los obispos Larra y Trespalacios, y el popular, los caudillos negros: Obatal y Mitume. De ahí en adelante, la figura del niño es velada, ya que lo que ocupa el primer plano es la narración de los acontecimientos bélicos. Se narra en los cronicones las hiperbólicas rebeliones y asedio de los negros esclavos por apoderarse de la Plaza de San Juan Bautista, tras derrotar

las fuerzas defensoras capitaneadas por el obispo Larra. También se alude a la muerte de Larra y al éxodo de los criollos. Los negros insurgentes posteriormente tienen que defenderse del contraataque del obispo Trespalacios y los militares españoles para retomar la capital. La novela finaliza acentuando el desdoblamiento por la presencia del espejo, que refleja los vicios y virtudes del hombre, el desorden y el desvarío ya que el obispo Trespalacios enloquece, y así se enfatiza el abandono de los modos de conocer racionalistas. Por ello no debe extrañar la parodia de la primera estrofa del poema "Canción de la vida retirada"¹² de Fray Luis de León. Leemos en la novela:

Allí sentía lástima por el bueno de Don José, pues él ya no era él, sino triste sombra de aquel Obispo pico de oro que quiso devolvernos la esperanza...!Pobre Don José! !Tantos demonios que había desalojado para terminar atado al peor de todos! Pero estos son los riesgos que han corrido todos los buenos exorcistas que en el mundo han sido (La noche 328).

El relato concluye igual como comienza, para el personaje histórico de José Campeche, al cual se le adjudica el Diario de la muy apoteósica fundación de Nueva Venecia, la fundación, simultáneamente, parece ser un espejismo y error,

¹² !Qué descansada vida
la del que huye del mundanal ruido,
y sigue la escondida
senda por donde han ido
los pocos sabios que en el mundo han sido!.

fuera de la dimensión terrenal y el tiempo histórico. El final verifica la primera impresión del pintor cortesano dieciochesco, ya que uno de los padres del expósito (Trespalacios) queda atrapado en sí mismo, en su propia mentira, es decir, en el error. Si la senda en Fray Luis es la verdad, lo acertado, el beatus illes, en Rodríguez Juliá, el camino lo caracteriza lo equivocado y la fatalidad. La visión que este gran retablo de La noche oscura del niño Avilés y que los cuadros explicitan es que los discursos sobre el imaginario nacional puertorriqueño han estado animados por la sospecha. Y por consiguiente, la idea de la semejanza de verdad o verosimilitud se concibe como engaño de los sentidos.

Tampoco en la segunda novela de la serie, El camino de Yvaloide, se materializa la fundación. Los pequeños cuadros y crónicas han sido desenterrados por el archivero municipal Don Eleuterio Fernández Vargas. La novela consta de tres capítulos, el primero relata la formación aristocrática del niño desde los 3 a 17 años, por tutores y sabios europeos, según lo ha diseñado Trespalacios para hacer de él un futuro gobernante. A través de su educación cortesana se revela que el niño, posible libertador, es venerado por el pueblo, también sabemos de las dudas de los cronistas acerca de las virtudes del niño y de las sospechas, especialmente del

Obispo, acerca de la veracidad de la esencia sacra o endemoniada del Avilés. Durante esa primera jornada asistimos igualmente a otro tipo de aprendizaje, el que reside en el libertinaje. El segundo capítulo trata sobre el "viaje menino" por los mangles y caños de San Juan. Esta travesía tiene connotaciones ontológicas y de metamorfosis, ya que en él se efectuará el paso de niño a hombre y lo llevará a el enfrentamiento con la autoridad de Trespacios. También será ocasión para conocer y fortalecer el alma. El Niño Avilés, en el peregrinaje filosófico y de exploración, se extravía en los desvaríos del amor (aquí lo erótico es confusión, locura y muerte) en la arcadia de Yyaloide. Irónicamente, no cultiva las virtudes de la prudencia y la sabiduría ni atenúa la vanidad y la soberbia. Por consiguiente, las aventuras legendarias de carácter valeroso se sustituyen por las aventuras amorosas, reemplazando la hazaña fabulosa por la carnal.

En el tercer capítulo "El tarot" el niño Avilés regresa a la plaza de San Juan Bautista el 31 de mayo de 1793. Como resultado del viaje, el Avilés, es recibido por el pueblo como un héroe y lo honran con un acogida grandiosa. El espectáculo adquiere tonos de carnaval y mojiganga pero el Niño por sus desventuras y tristeza hace caso omiso de la bienvenida protocolar organizada por el Obispo. Este segundo

ciclo termina con el montaje de un retablo organizado por Trespalacios que, para perplejidad del pueblo, representa las figuras del Tarot. Seguidamente el Avilés concibe un juego tan audaz como su viaje: enfrentar la voluntad e ingenio de su padrino, es decir a Dios y el Estado. Trespalacios, como medida disciplinaria y de formación, decide enviar al Niño Avilés al Colegio de los Jesuitas en La Habana a estudiar derecho canónico y organiza un festín para celebrar la partida del Avilés. Finalmente, se perfila la visión de la Nueva Venecia/ Nueva Jerusalén cuando el Avilés se retira a su aposento a ordenar la ciudad en miniatura que le obsequió Trespalacios. No obstante, su razón histórica sigue inconclusa ya que la ciudad utópica todavía está instalada en el porvenir. Por consiguiente, se amplía el concepto de identidad ya que recoge la dimensión del porvenir. No solamente lo reúne, sino que convierte el futuro en lo esencial ya que por ser porvenir es que resulta prodigioso.

3. Puntos de contacto entre la teoría ficcional aristotélica y la novela moderna

La novela es el género propio de la época moderna, en esto la descripción de Lukács¹³ coincide con la de Hegel,

¹³ El Lukács de Teoría de la novela (1916), que corresponde al período hegeliano, idealista y premarxista de

Bajtin y Kristeva (19-20) que denominaron a la novela como epopeya del mundo moderno. Respecto a la modernidad del género de la novela y de su predominio sobre los demás géneros definidos por Aristóteles en su Poética, Mijail Bajtin señala sobre la novela lo siguiente:

The novel is not merely one genre. Among genres long since completed and in part already dead, the novel is the only developing genre. It is the only genre that was born and nourished in a new era of world history and therefore it is deeply akin to that era, whereas the other major genres entered that era as already fixed forms, as an inheritance, and only now are they adapting themselves - some better, some worse- to the new conditions of their existence. Compared with them, the novel appears to be a creature from an alien species. It gets on poorly with other genres. It fights for its own hegemony in literature; wherever it triumphs, the older genres go into decline. (The Dialogical Imagination 4)

Bajtin indica, sobre el género de la novela, que es el único que en la época moderna ha evolucionado y que adopta otros géneros en su forma. Mientras que los otros géneros agonizan, la novela domina en la época moderna.

Julia Kristeva advierte que la teoría literaria define la novela:

...como un reflejo de la pérdida de la unidad mítica, cediendo el lugar, sucesivamente y en diversos tipos de novela, a lo social, lo personal y lo particular. En la novela, la unidad del universo no es ya un hecho, sino un fin, en el que la investigación introduce un elemento dramático

su evolución filosófica que sitúa a la novela dentro del género épico y la contrasta con otro producto de ese género, la epopeya.

en el relato épico. Iniciado con la Grecia tardía, este período de disolución de la unidad mítica termina con la instauración del cristianismo como doctrina oficial, y triunfa con la decadencia del mismo. Así, la novela aparecida después de La Odisea será la imagen de un mundo de sospecha y ambigüedad. (109)

Al situar el género de la novela dentro de la categoría de la epopeya, al concebirla como la continuación apropiada de la novela en el mundo moderno, Lukács señala:

La novela es la epopeya de un tiempo donde la totalidad extensiva de la vida no está ya dada de una manera inmediata, de un tiempo para el cual la inmanencia del sentido de la vida se ha vuelto problema, pero que, no obstante, no ha dejado de apuntar a la totalidad. Teoría de la novela 59)

Lukács conserva el criterio de totalidad que caracteriza el género de la epopeya, pero se diferencia en que es sólo como aspiración y no como realidad a la que se tenga acceso. La época del mundo griego clásico se caracteriza por las "civilizaciones cerradas" en las que hay una profunda unidad. Contrariamente al mundo moderno, en el que esa unidad desaparece y por ello es un mundo abierto, en la novela, los personajes tienen una relación problemática y degradada con el mundo. No obstante, el realismo épico obliga a que la forma de la novela, en su estructura misma, revele según Lukács la situación trascendental del hombre moderno:

La epopeya forma una totalidad de vida acabada en sí misma, la novela busca descubrir y edificar la totalidad secreta de la vida. La estructura dada

del objeto que se resume en la expresión subjetiva porque la totalidad objetiva de la vida tanto como su relación con los sujetos no posee nada de espontáneamente armonioso, indica el espíritu; es necesario que, en esa forma se incorporen todas las fallas y todos los abismos que compartan la situación histórica y que no pueden ni deben ser recubiertos por artificios de composición... (63-64)

La novela es el género que surge con la burguesía en la época moderna y es, por lo tanto, la que mejor expresa la sociedad moderna. Para Lukács, como señalé anteriormente, la novela pertenece al género épico al igual que la epopeya. La similitud con esta última reside en que existe una comunidad constituida por el héroe y el mundo, o en otros términos, que héroe y mundo configuran una comunidad.

Algunas de las diferencias entre el género de la novela y la epopeya es que la comunidad héroe-mundo en la epopeya es de armonía. La epopeya narra un mundo de unidad y valores absolutos que:

...expresa la adecuación del alma y del mundo interior y del exterior, el universo en el que las respuestas están presentes antes de que sean formuladas las preguntas, donde haya peligros, pero no amenazas, sombras pero no tinieblas, donde la significación es implícita en cada aspecto de la vida y pide solamente ser formulada y no descubierta... (Lukács 185)

En la novela la sociedad ya no constituye un todo porque la unidad del mundo se ha quebrado. Por consiguiente la relación entre el héroe y el mundo social es contradictoria, de lucha, no de armonía:

La forma novelesca analizada por Lukács es caracterizada, ya lo hemos dicho, a la vez por una comunidad y el antagonismo radical entre el héroe y el mundo: la comunidad tiene su fundamento en la degradación del mundo común de uno y otro con relación a los valores auténticos que rigen la obra, al absoluto, a la divinidad, el antagonismo está fundado en la naturaleza diferente y aún opuesta de esa degradación. (187)

Las novelas de Rodríguez Juliá llamaron la atención de estudiosos de la literatura e historiadores por la naturaleza de su trama y por el juego con recursos retóricos de la historiografía. Por cierto, La noche oscura del niño Avilés y El camino de Yvaloide no son relatos testimoniales o "novelas históricas", pero se sirven de una referencia a lo remoto-histórico como procedimiento para autorizarse. En su segunda novela, el Niño Avilés, reaparece dotado de psicología propia, en un mundo ambiguo y sin dioses donde los héroes se hacen problemáticos. Este cambio induce a que el relato hasta el momento cercano al testimonio de las epopeyas de otros, ceda, entonces a la actividad cognoscitiva del héroe novelístico, gestador de acción, conocimiento y conciencia. A pesar de la parodia y la ironía, la concepción del tiempo y de la historia son el espacio en el que el héroe busca un sentido o una verdad que le permita instalarse de manera significativa en el mundo y fundamenta el proyecto de transformación de la realidad.

Entre las múltiples lecturas que se pueden hacer de las novelas de Rodríguez Juliá, no cabe duda de que la alegoría sobre la historia de la cultura puertorriqueña orienta la escritura del autor.¹⁴ Aún cuando este tropo está asociado al dogmatismo teológico y que aparece en las novelas como alegoría ironizada para discutir los orígenes y el desarrollo de la cultura puertorriqueña. La idea de Benjamín sobre la alegoría en el mundo moderno capitalista, es significativa para una mejor comprensión del vínculo de la producción narrativa de Rodríguez Juliá con la tradición literaria puertorriqueña. También por su atracción por instaurar la verdad:

Alegoría es, en Benjamin, disolución de la subjetividad en el sistema de referencia dado del objeto, es aproximación máxima a la cosa hasta superar su apariencia calcinada, subversión de la

¹⁴ Remito a las observaciones sobre el tema de Aníbal González, "Alegoría de la cultura puertorriqueña". Resumo algunas de las ideas desarrolladas por González. Las utopías que aparecen sintetizan diferentes concepciones de cómo debería ser la realidad puertorriqueña:

- 1- La Torre de Babel de Obatal y el paraíso gentil de Yyaloide es una utopía de corte neoafricano;
- 2-La Ciudad de Dios de trespalacios es de hispanizante y neomedieval;
- 3- El modo de vida representado por el caudillo avileño, Pepe Díaz representa la utopía de los criollos blancos;
- 4- La "ciudad aérea", es la más pura, especie de "archiutopía" y alegoriza el concepto mismo de alegoría, en el sentido de que no hay tal lugar.

Según González, cada una de estas utopías guarda correlación con las diferentes interpretaciones y teorías que en el siglo XX se han hecho sobre el pasado y el presente histórico puertorriqueño.

legalidad aparente para instaurar en su lugar la legalidad humana verdadera... En segundo lugar, esta sentencia designa, de manera indirecta o por vía de la negación, la afirmación de la teoría de la alegoría en la medida en que ésta constituye un modelo- aún no declarado- de recuperación de la identidad del hombre en el mundo, en cuanto la alegoría se instituye en la forma de superar, en el plano gnoseológico, el extrañamiento y la reificación sobre la cual se fundamenta la sociedad capitalista actual. (Martínez 54-55).

Como he mencionado, la historia aparece no en su carácter verdadero sino que propone una relación lúdica entre ficción e historia que relativiza el carácter unívoco de representar el mundo. La estrategia del escritor es utilizar la historia como molde o punto de partida al relato que desarrolla y que permite hábiles juegos de fórmulas y recursos imaginativos.

Lo decisivo es la estrategia de los cronistas análoga a la función del escritor que relata, si no con veracidad, al menos, con credibilidad. Lo que se plantea es una narración de hechos verdaderos o ficticios, la ficción puede ser fabulosa o verosímil. Por lo tanto las ficciones creíbles o verosímiles son aquellas que narran hechos que parecen semejantes a la verdad y que pueden ser creídos por el lector.¹⁵

¹⁵ En esa misma línea argumentativa Pinciano precisó ciertas diferencias de lo verosímil en el discurso histórico o literario: "El objeto no es la mentira, que sería coincidir con la sofística, ni la historia, que sería tomar la materia al histórico; y no siendo historia, porque toca fábulas, ni mentira, porque toca a historia, tiene por objeto el verosímil, que todo lo abraza". (Philosophía antigua poética, 2 vols. Madrid, Consejo Superior de

Aristóteles en la Poética, supera la polémica sobre la censura platónica respecto a que "los poetas mienten". En el capítulo IX distingue al poeta del historiador:

De lo que hemos dicho se desprende que la tarea del poeta es describir no lo que ha acontecido, sino lo que podría haber ocurrido, esto es tanto lo que es posible como probable o necesario. La distinción entre el historiador y el poeta no consiste en que uno escriba en prosa y el otro en verso; se podrá trasladar al verso la obra de Herodoto, y ella seguiría siendo una clase de historia. La diferencia reside en que uno relata lo que ha sucedido, y el otro lo que podría haber acontecido. De aquí que la poesía sea más filosófica y de mayor dignidad que la historia, puesto que sus afirmaciones son más bien del tipo de las universales, mientras que las de la historia son particulares. Por proposiciones universales hay que entender la clase de afirmaciones y actos que cierto tipo de personas dirán o harán en una situación dada, y tal es el fin de la poesía, aunque ésta fija nombres propios a los caracteres. (46,47)

En la primera edición de La noche oscura del niño Avilés (1984), los poemas en prosa ubicados al calce funcionan como recurso deconstructor de la novela, disgregaciones, comentarios, aclaraciones y el habla de grupos socio-ideológicos diferentes. El autor es Alejandro Juliá Marín, quien es caracterizado como el viejo poeta de la ciudad de Nueva Venecia. Aun cuando los poemas pueden constituir instancias autónomas cumplen la función del contrapunteo entre el poeta y lo narrado por los cronistas. El poeta

Investigaciones Científicas, 1953, 220). La cita proviene de Enrique Pupo-Walker, La vocación literaria del pensamiento histórico en América 75.

sirve como testigo ocular que disiente y argumenta sobre lo acontecido. El longevo testigo pretende profundizar y reflexionar, descubrir otra verdad de los acontecimientos y de las contradicciones de la condición humana. Siempre como mero espectador, dialoga y explica sobre las causas y finalidad de los sucesos o de lo dicho. El siguiente "poema en prosa" verifica la interacción que acabo de señalar:

No hubo momento de irresolución en los molongos.
El fin estaba bien definido. El lujo de ilusión
tan necesaria precisó del sudor criminal de la
guardia brava.

El Renegado se equivoca: Obatal sí estuvo
presente. (La noche 55)

También es interesante el siguiente comentario por su fundamento metafísico y la intelectualización que formula el poeta de la ciudad. Además la palabra es pronunciada con la mayor profunda sentencia:

El historiador se equivoca. Toma por bueno el testimonio del humilde cronista, tan dado a la exageración como al error. No se trata del gobernante perfecto o del espacio ideal. Se trata de la compasión, ese vanidoso intento de borrar el rostro cruel de la naturaleza. El gobierno del Avilés no será sobre los hombres, ni sobre el espacio, sino sobre el ánimo confundido y quizás benévolo de Dios. (El camino 48)

Si los cronistas escriben lo que fue o será, lo cual es propio de la historia, los poetas, para Aristóteles, también

narran hechos, porque esos hechos pueden hacerse probables si se someten a la causalidad.¹⁶

Esta estructura se justifica por la intención de persuadir al lector y por la dimensión de probabilidad de lo acontecido amparado en la autoridad de la información, lo mirado y la morada. En efecto, lo que interesa es la función de plausibilidad de la situación:

...Aristóteles explica la práctica de los poetas trágicos de poner a sus caracteres los nombres de personajes considerados históricos adjudicándoles una función versosimilizadora: lo objetivamente posible, lo que se ha demostrado como posible por haber ocurrido realmente, vuelve "convinciente", subjetivamente posible, lo que de suyo podría no parecer posible. Lo que en definitiva cuenta para el poeta, conforme a dicha argumentación, no es por tanto ser fiel a lo fáctico, sino valerse de lo fáctico para convencer. (Reisz Teoría literaria 150)

También el debate sobre la separación entre los métodos discursivos de la ficción y la historia se remonta originalmente desde la Poética de Aristóteles. No es hasta el siglo XVIII que se establecen las diferencias entre los recursos literarios de la prosa novelada y la narración histórica. Por consiguiente esta amplitud es lo que permite

¹⁶ Susana Reisz sostiene que "aun cuando el poeta trabaje con materiales históricos, lo específico de su tarea, lo que lo hace poeta, es seleccionar del conjunto de la fáctico lo poéticamente apropiado, lo posible para una tragedia e incorporar este fáctico poéticamente apto al universo de "las cosas posibles según lo verosímil o lo necesario" ". (Teoría literaria. Una propuesta 150)

que en las crónicas históricas medievales se favorezca las reciprocidades estructurales y de otra naturaleza con la ficción.¹⁷ En las últimas décadas se ha replanteado, sobre todo la estrecha relación que guarda la historia y la ficción, y cómo los espacios imaginarios suelen infiltrarse en la escritura histórica:

Muchos olvidan - aunque se trata de un hecho elemental- que toda narración (histórica o ficticia) siempre nos lleva a imaginar la circunstancia relatada; circunstancia que obedece a un proceso selectivo impuesto por la narración y que no puede ser ajeno a las elaboraciones creativas del lenguaje. (Pupo-Walker 20)

El concepto de novela moderna conserva el criterio de mimesis postulado por Aristóteles en su Poética que se aplica a la acción humana. Por ello, la fábula, es decir, la "composición de los hechos" (24), es lo más importante y su reconstrucción. Además el término de novela se enlaza a la literatura imaginaria, que limita la invención a los relatos de ficción, tal y como lo heredó la tradición cultural occidental. Hayden White establece los nexos y distancias entre los hechos históricos y ficticios:

Historians are concerned with events which can be assigned to specific time-space locations, events which are (or were) in principle observable or perceivable, whereas imaginative writers- poets, novelists, playwrights- are concerned with both

¹⁷ Véase las observaciones de Enrique Pupo-Walker en cuanto a la relación del contenido imaginativo y el relato histórico en, La vocación literaria del pensamiento histórico en América (Madrid:Gredos,1982).

these kinds of events and imagined, hypothetical, or invented ones. The nature of the kinds of events with which historians and imaginative writers are concerned is not the issue. What should interest us in the discussion of "the literature of fact" or, as I have chosen to call it, "the fictions of factual representation" is the extent to which the discourse of the historian and that of the imaginative writer overlap, resemble, or correspond with each other. Although historians and writers of fiction may be interested in different kinds of events, both the forms of their respective discourses and their aims in writing are often the same. (Tropics of Discourse 121)

Por consiguiente, las estructuras narrativas de la ficción y de la historiografía no son tan disímiles. Según White ambas parten de una reflexión sobre lo "real" que se traduce en una trama para transmitir unos significados. Es decir, son las narraciones - la "poética de la historia"- las que fijan los "hechos" estimados como trascendentes y por consiguiente, se establecen los criterios de "verdad":

A rhetorical analysis of historical discourse would recognize that every history worthy of the name contains not only a certain amount of information and an explanation (or interpretation) of what this information "means", but also a more or less overt message about the attitude the reader should assume before both the data reported and their formal interpretation. (White Tropics 105)

Si los "hechos" resultan decisivos es porque validan la interpretación o la narración en la que se insertan. Es por ello que las nociones sobre la identidad han resultado inmutables en la medida en que ha sido codificada como

momento de una esencia nacional. Precisamente ese proceso de simbolización es lo que explica la relación entre historia y poder de la escritura como ejercicio político. El historiador construye un discurso que persigue la verdad; sin embargo, el novelista pretende mostrar las múltiples verdades de un mismo suceso. Tradicionalmente se relaciona el discurso histórico con la verdad y al discurso de ficción con el engaño, pero ambos comparten el discurso narrativo; ello no indica que los historiadores tienen que relatar sus verdades en forma narrativa (White El contenido de la forma 18):

Here the crucial opposition was between "truth" and "error", rather than between fact and fancy, with it being understood that many kinds of truth, even in history, could be presented to the reader only by means of fictional techniques of representation. These techniques were conceived to consist of rhetorical devices, tropes, figures, and schemata of words and thoughts, which, as described by the Classical and Renaissance rhetoricians, were identical with the techniques of poetry in general. Truth was not equated with fact, but with a combination of fact and the conceptual matrix within which it was appropriately located in the discourse. The imagination no less than the reason had to be engaged in any adequate representation of the truth; and this meant that the techniques of fiction-making were as necessary to the composition of a historical discourse as erudition might be. (Tropics 123)

Edgardo Rodríguez Juliá crea narraciones eruditas, voluminosas, mamotréticas acerca del pasado. Amparadas en una impresionante labor documental que le otorga un carácter

de masivo y de majestuosidad a su narrativa. Por otra parte opera como valedero de una memoria que se proyecta como absoluta, pretende decirlo todo, agotar las verdades posibles. Esa aparente cabalidad pretende contener un saber que encierre todos los misterios de la nación. El hecho de que el escritor hipotéticamente base la credibilidad de su texto en su historicidad, la utilización del tipo de representación histórica de la crónica, el uso del punto de vista de los cronistas que le imprime la verosimilitud que representa ser testigo ocular de los acontecimientos y a su vez formar parte del universo narrado, convierten la realidad presentada en objeto de deseo para el escritor y los lectores. Hayden White comenta por qué el discurso histórico resulta tan seductor:

...podemos comprender el atractivo del discurso histórico si reconocemos en qué medida hace deseable lo real, convierte lo real en objeto de deseo y lo hace por imposición, en los acontecimientos que se representan como reales, de la coherencia formal que poseen las historias. (El contenido de la forma 35)

Entonces esta reconstrucción del pasado le proporciona a Edgardo Rodríguez Juliá, la oportunidad de conferirle a la realidad puertorriqueña una naturaleza perfecta.

4. Mirada, configuración y letra:

Sugiero que se lea la pintura de José Campeche¹⁸ como mito y particularmente en relación a la creación de la

¹⁸ José Campeche nació en San Juan, Puerto Rico en 1751, hijo de esclavo "coartado" - este término se refiere al esclavo que compra su libertad a plazos-, Tomás de Rivafrecha y María Jordán y Marqués, natural de Canarias. A pesar de que se ha identificado un trabajo musical a través de la tradición oral en el siglo XVIII, la incipiente tradición artística se ha relacionado, mayormente, con la pintura. Durante este período no se registra una literatura nacional puertorriqueña, pero encontramos señales de una pintura nacional en la obra de José Campeche. Precisamente, Edgardo Rodríguez Juliá señala sobre el particular los siguiente: "Antes que la literatura fue la pintura". (Campeche o los diablejos de la melancolía. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1986, p.7).

Según el crítico de arte Juan A. Gaya Nuño, "Campeche fue el pintor más importante que parió la América Española durante el siglo XVIII", (Revista del Museo de Antropología, Historia y Arte de la Universidad de Puerto Rico, 2 enero-junio, 1980, p.17). La obra de Campeche se concentra en el retrato y en pinturas de temas religiosos. Generalmente, gobernadores, obispos y personas acaudaladas le encomendaban que pintara sus retratos. Por tal razón entre los cuadros más famosos de nuestro pintor nacional figuran los siguientes: los gobernadores Miguel de Ustariz y Ramón de Castro; los obispos Felipe José de Trespalacios y Juan Alejo Arizmendi; el acaudalado criollo Valentín Martínez, entre otros. También le fueron comisionadas pinturas religiosas entre las que se encuentran la Virgen del Rosario, La virgen de Belén, Nuestra Señora de la Merced y Santo Domingo Soriano. El último cuadro de Campeche se aparta de lo que tradicionalmente pintaba, se trata de un retrato de un sujeto común, el niño Juan Pantaleón Avilés de Luna Alvarado (1808). Cabe señalar que el niño Avilés nació sin brazos y fue llevado por sus padres a San Juan para que el obispo Arizmendi lo confirmara. La deformidad despertó la curiosidad del Obispo y le encomienda su retrato a Campeche. Los mulatos, los negros y la gente común están excluidos del mundo artístico de Campeche. Edgardo Rodríguez Juliá afirma: "A Campeche sólo le interesa el establishment [sic] político, como es un pintor de encargos, solamente le ocupa retratar la clase dirigente" (Campeche o los diablejos de la melancolía, 124)

cultura puertorriqueña. Rodríguez Juliá dice en su ya citado libro:

Esta pintura criolla- arte por lo tanto entre dos culturas- refleja el germen de un deseo que por lo pronto deberá persignarse con la piedad, con la obediencia a la iglesia y al estado español colonial. La oculta nostalgia de Campeche tiene su fundamento en el porvenir, es una esperanza cifrada en la culminación venidera de la nacionalidad criolla (...) Le toca testimoniar el mestizaje problemático de su propia época, los callados conflictos dentro de los cuales se escondía, como una semilla inquietante, la pretensión hegemónica de los distintos estamentos y clases que formaban la sociedad colonial. (7-8)

Tómese en cuenta que al leer las novelas La noche oscura del niño Avilés y El camino de Yvaloide presenciamos la fundación de un mito y que dichas novelas establecen un diálogo con la tradición literaria puertorriqueña sobre el tema de la puertorriqueñidad y las identidades étnicas y culturales.

La noción de un mito cultural ha sido analizada por Roland Barthes a partir de la semiología y la lingüística cultural.¹⁹ Todo mito es en última instancia una proposición ideológica (expresión de un proyecto de clase). Cuando el mito se presenta como un "todo inextricable de sentido y forma" (Mitologías 221), la historia (lo cultural) puede llegar a deformarlo a "naturalizarlo" hasta llegar a

¹⁹ La estructura básica del análisis es como sigue: signo (texto, imagen, etc.)- significante- lectura semiológica/significado/contexto de la significación. (Mitologías 206)

justificar un estereotipo y elevarlo a generalidad nacional. La retórica visual que invierte el orden de lo real de los fenómenos es siempre histórica, es decir, nace y se desarrolla en un contexto específico, aunque su connotación estética trascienda su época. Según Barthes, el arte visual es una representación de la realidad (como abstracción ya sea realista, conceptual o simbólica), que contiene además de lo obvio, un mensaje suplementario. Es un habla ("utterance") que esencialmente se apropia de instancias históricas para entender la realidad a través de sinécdoques y se apropia de un imaginario utópico.

Las tres novelas de Edgardo Rodríguez Juliá tienen como portada retratos y sus narraciones van acompañadas de bocetos verídicos y apócrifos sobre los hechos. En su primera novela La renuncia del héroe Baltasar aparece el gobernador Miguel de Ustáriz, pintado por Campeche, que según Rodríguez Juliá "pretende algo más que retratar a un hombre poderoso; su intención también es pintar un emblema de poder" (Campeche 13). Igualmente La noche oscura del niño Avilés y El camino de Yyaloide tienen en su fachada dos representaciones plásticas del siglo XVIII. En la primera edición (1984) de su segunda novela aparece el grabado de Juan de La Cruz sobre el primer retrato del jíbaro puertorriqueño que pintara Paret Alcázar, maestro de

Campeche. Este lienzo, emblema de lo popular, también, ocupará la portada de su tercera novela El camino de Yvaloide. No obstante, la segunda edición de La noche oscura del Niño Avilés (1991) tiene como portada el retrato de "El niño Juan Pantaleón Avilés de Luna Alvarado", fechado en 1808, pintado por José Campeche. En el cuadro el niño no tiene brazos y descansa sobre unos almohadones dentro de su cuna. De acuerdo a la leyenda, este niño nació en Coamo el 2 de julio de 1806 y sus padres lo llevaron a San Juan, donde recibió los sacramentos de la Confirmación del obispo Arizmendi. Es entonces que el eclesiástico le ordena a Campeche el lienzo.²⁰

Las narraciones de Edgardo Rodríguez Juliá no solamente son contempladas, también se escuchan y por medio de estos sentidos, el lector adquirirá el conocimiento para emitir su dictamen sobre la existencia de Nueva Venecia. La información será recibida en la mente a través del ojo y el oído: "llega la imagen de un recinto al parecer reprimido por la memoria colectiva." (La noche 9). Edgardo Rodríguez Juliá nombra, como ya señalé, al pintor José Campeche como el primer pintor que representa en un dibujo la imagen

²⁰ Según Arturo Dávila: "En América y España son frecuentes estos gestos de curiosidad científica de parte de los obispos en el curso de las visitas pastorales, durante la segunda mitad del siglo dieciocho". (José Campeche 1751-1809. San Juan: Instituto de Cultura puertorriqueña, 1971, 40)

real/ficticia del Niño Avilés cuando lo acompaña al viaje por los caños que rodean la ciudad de San Juan Bautista:

Lucía anchísimo sombrero de pajilla blanca, muy engalanada la copa con cintas de festivos colores. La brisa mañanera retozaba con sus largos cabellos, y éstos se recreaban con tantos halagos y caricias del buen aire, como las frondas de las palmeras que crecen en estos trópicos. Las tenues luces del día infante me mostraron sus dulcísimas facciones... Volví a corregir, una y otra vez, los bocetos, pues pretendía capturar el signo de aquella sonrisa que iniciaba un mundo." (18).

El pintor se detiene en el gesto en lo incógnito de su rostro "más que suavizado por sonrisa tan beatífica" (La noche 18). No obstante, es el viejo poeta de la ciudad el que complementa con la palabra los detalles físicos del Avilés: "Su belleza era blanca, perfecta, matemática... Se pudo haber llamado Newton..." (La noche 18). La placidez y la falta de pasión del Avilés, al momento en que se inicia un mundo, parece indicar que ha logrado alcanzar la ecuanimidad y el equilibrio necesario para gobernar. Estado perfecto para un príncipe ya que la voluntad ha sido dominada para ejercer el poder. Además se reconoce en la dimensión beatífica de su rostro la santidad y la soberbia. Pero sobre todo, la falta trágica que conduce al héroe a su ruina, luego de ignorar el aviso de los dioses. Hubris que es inherente a lo trágico y a la grandeza del héroe siempre preparado para asumir su destino. Esta primera descripción corresponde a la imagen del Avilés adulto que vendría a ser

la dibujada por Paret. A pesar de esa primera portada la imagen abstracta, simbólica y alegórica es la del último cuadro de José Campeche, "El niño Juan Pantaleón Avilés de Luna Alvarado". Por consiguiente, ambas imágenes se refieren al mismo objeto, el futuro héroe, el criollo, el puertorriqueño, el pueblo. De hecho, así es relatado en la novela:

Anoche mismo soñé que el Niño Avilés crecía mucho hasta hacerse hombre; pero a medida que crecía sus miembros se achicaban, encogiéndose hasta desaparecer, quedando el pobre muy tullido, imposibilitado de caminar o coger cosas, pues era hombre que sólo tenía tronco. (La noche 295)

Edgardo Rodríguez Juliá en Campeche o los diablejos de la melancolía señala que la mirada del pintor se detiene en lo deforme, en "un hijo del pueblo":

Aquí vemos algo más que la curiosidad científica respecto de un fenómeno, respecto de un error de la naturaleza. Si esta fue la intención inicial, Campeche la rebasa prontamente, convirtiendo el retrato en una metáfora del sufrimiento. Este retrato del dolor trasciende el semblante del niño. La personalidad tiende a desaparecer; sólo permanece un gesto patético, conmovedor y silencioso. Y ese sufrimiento está relacionado con el pueblo: La mirada del pintor- acostumbrada a captar la personalidad y función de la elite criolla y la casta administrativa colonial- se posa aquí en lo disforme, en un hijo del pueblo, (...). De este modo, la curiosidad por lo mórbido, por el cuerpo como geografía del sufrimiento, se relaciona con una intención piadosa. En este retrato confluyen dos miradas: una es la compasión, la otra es la curiosidad. (...) Se trata de atisbar una reducción de la voluntad, un sometimiento particular de ésta al cuerpo. Y es justamente con un sujeto específico que esta

intención artística se cumple: estamos ante un hijo del pueblo, extraño visitante de esa comunidad que apenas entrevemos, aquí y allá, en la pintura de Campeche. (118)

El análisis citado permite establecer coordenadas entre el texto de Rodríguez Juliá y la voluntad dieciochesca de dirigir y ordenar, ya que éste por su condición de niño, su voluntad aún no está plenamente perfilada. Además su albedrío está restringido por su mutilación: la falta de brazos. Podríamos concluir que este "hijo del pueblo" está maniatado y simboliza para el escritor una metáfora de la nación puertorriqueña:

El pueblo encarnado en el Avilés aparece como depositario de la paciencia, justo al reverso de los gobernantes y funcionarios que ejercen su voluntad sobre la colonia y la burocracia (...) Hemos pasado de la piedad a la filantropía; estamos casi en el umbral de una gestión emancipadora. (Campeche 128)

Se trata de una nación que a las postrimerías del siglo dieciocho está en ciernes, en espera de su fundación. En cambio, en la actualidad todavía no ha solucionado el problema del "status" político. Es decir que la nación puertorriqueña en las postrimerías del siglo XX está como en el siglo XVIII, en la espera de un mesías, de un héroe (o, un proyecto político) que consolide la fundación legal de la nación-estado.

La interpretación de Rodríguez Juliá del retrato del niño Avilés dentro de la plástica de José Campeche resulta muy significativa para la comprensión de esta imagen sinecdótica: pueblo/mutilación/nación:

Si bien los retratos están orientados a la captación de unos hombres, y el ejercicio de su voluntad dentro de sus funciones sociales, aquí nos topamos con una suprema negación de esa voluntad. Campeche ha dado rienda suelta a su melancolía, el optimismo propagandístico de algunos retratos desaparece, convertido en una tristeza indefinible. ¿Cuál es el signo de esa tristeza? ¿Cuál es su significación más profunda? Señalábamos que el arte de Campeche se cumple, sobre todo, en los espacios cerrados, en los aposentos y gabinetes donde el espacio queda limitado por la claustrofilia. Pero esta vez el encierro no es arquitectónico, sino orgánico. El cuerpo se convierte en objeto de mirada; la deformidad, la ausencia de brazos, lo ha convertido en una cosa. Esa mirada triste del niño que intenta rebasar con la mera expresión de su dolor esa limitación insoportable. (Campeche 118-121).

Por otra parte, Antonio Benítez Rojo, afirma lo sobre la figura mítica del Niño Avilés en la novela que:

Por su parte, el Niño Avilés, su ojo desesperado y su ojo triste, su deformidad de minotauro, desea despegarse de su indescifrable retrato y estar acá, en el lugar de cualquier niño; tal vez, incluso, pasa la noche eterna de su ahistoricidad desvelado por las ganas de someterse a la disciplina del Padre, de la patria, de la escuela. Podemos suponer que ya está más que aburrido de vivir dentro de su imaginación elemental e instintiva, y anhela una vida civil, una vida histórica. (Benítez Rojo 601)

El niño Avilés en la novela de Rodríguez Juliá representa al mesías que tiene la encomienda ética, política

e histórica de fundar la ciudad utópica de la libertad. Personaje que simboliza no sólo al niño sino también al pueblo ignorante, el salvaje, el enfermo y el loco, los dioses enigmáticos que el ideario de la Ilustración cree haber expulsado. En La noche oscura del niño Avilés se entrelazan las imágenes de lo diabólico y lo místico. La vinculación de lo místico-diabólico²¹ está encarnada en el personaje del niño Avilés que vendría a representar un dios enigmático, "ángel de las tinieblas según vox populi" (La noche 24). El episodio del rescate del niño Avilés sostiene esa visión apocalíptica. El obispo Larra, perplejo, pero a la vez circunspecto, ante la concurrencia ejecuta su tarea. El primer cronista del Cabildo, el criollo Severino Pedrosa narra el suceso en Noticia verdadera del muy famoso rescate del Niño Avilés:

Al poco rato acudió Juan Avilés al encuentro con el corpulento Obispo Larra; se desataba grandísimo revuelo a su alrededor, tembláronle las manos cuando al fin llegó con el moisés al tenderete del prelado. Muy pronto la algarabía se convirtió en silencio. La guardia brava hizo cerco en torno al Obispo; Larra develó el rostro del infante. Nadie pudo ver, de esta manera, la destemplanza que el rostro del furioso niño causó en el talante del Obispo (...) Mantuvo intacta la compostura; en nada se le conturbó el talante. Pero bien pude ver, esto sí- estaba trepado en lo alto del cocotero, que a estos brincos conduce mi oficio de

²¹ Esta relación no se limita exclusivamente al niño Avilés. El obispo Larra también es vinculado al Anticristo por un loco jorobado. Véase la página 23 de La noche oscura del Niño Avilés.

cronista- cuando el Obispo sacó la cruz de Caravaca y se la enseñó al ser que en el moisés estaba, nublándole los ojos con sombra tan ominosa. (La noche 24)

Se trata, pues, de que el maquiavélico obispo Larra arguye la filiación entre la Bestia y el niño Avilés:

Aquella mañana Larra se despertó muy inquieto. Luego de varias consultas con el inglés loco aquel que casi era su sombra, ordenó la construcción del muy delirante aposento, ¡a fe mía!, que con aquel embeleco adosado al Palacio pretendía cultivar aún más el miedo y la superstición. (La noche 25)

La génesis de las equivalencias entre lo místico y lo diabólico están en La renuncia del héroe Baltasar. Rubén González ha analizado detalladamente el subtexto bíblico en esa novela y destaca el carácter del anticristo que se encuentra en el personaje de Baltasar y profundiza sobre la cristalización de lo demoníaco:

Baltasar se instala en un espacio donde goza el horror; de alguna manera emblematiza al anticristo y parece confirmar lo previsto por Daniel en "La gran visión". La esperanza de Baltasar no admite imágenes redentoras para el mundo; él ofrece y apuesta a otras fuerzas que convierte en ideal: la destrucción para su pueblo y para todos los demás. (González, "La renuncia del héroe Baltasar: La utopía del rencor", 91)

Conviene revisar y comentar más detalladamente por lo significativa la pintura de Luis Paret y Alcázar: Gíbaro de la Isla de Puerto Rico (S.XVIII) que sirve, como se indicó, de portada a dos de las novelas de Rodríguez Juliá. El dibujo es un autorretrato del pintor español exilado en Puerto Rico provisoriamente entre 1775-1776, que se pintó

burlonamente, con la indumentaria de un campesino pobre definales del siglo dieciocho.²² Alejandro Tapia se refiere al dibujo de Paret:

(...) Retratóse con el traje de jíbaro o campesino de esta Isla en el siglo pasado, (s. XVIII) en la forma siguiente: gran sombrero o pava de empleita, cinta azul con lazo colgante, camisa o cota muy holgada con las mangas enrolladas en el brazo, ancho calzón e los que solían llamar carandolí, y desnudo de pie y pierna. En la mano derecha un garrote descansado en el hombro, cuyo extremo posterior sostenía un racimo de gordos plátanos, y en la izquierda el machete de costumbre. Envió Paredes [sic] semejante retrato al rey con la súplica competente en que, refiriéndose a la pintura, hacía mérito de la situación a que había llegado por su desgracia. (La Gran Enciclopedia 9)

²² Luis Paret Alcázar (1746-1799), llega a la isla en calidad de exilado a fines de 1775. Su exilio fue por servir de mediador en asuntos amorosos al infante don Luis, hermano del rey Carlos III. Permanece tres años en San Juan y durante ese tiempo alecciona provechosamente a Campeche. Respecto a la vida y obra de Paret en la Isla, sabemos que la nostalgia de los ambientes más refinados a que está acostumbrado le impulsan a solicitar de los oficiales de la Corona la reconsideración de su condena, la que, por otra parte, prescribe que viva en Puerto Rico como mejor le plazca. Al efecto de suscitar un sentimiento de conmiseración hacia su persona, pinta una autorretrato en el que aparece disfrazado de campesino, y lo remite a España. Aparentemente, la pintura logra el efecto deseado o tal vez por las gestiones del infante Luis, lo cierto es que la pena es conmutada y en 1778 abandona a la isla. (La Gran Enciclopedia de Puerto Rico T. 8 7-8 para estos datos).

Para los propósitos de nuestra investigación son significativo los comentarios de Francisco Scarano sobre el autorretrato de Paret Alcázar. De acuerdo con Scarano en esta temprana versión carnavalesca del jíbaro: " Paret Alcázar humorously portrays himself as a poor peasant in order to appeal for pity from the court." ("The Jíbaro Masquerade and Subaltern Politics of Creole Identity Formation in Puerto Rico, 1745-1823" 1418).

El personaje histórico, es parte del universo imaginario de la narrativa de Rodríguez Juliá ya que Paret y Alcázar aparece como un posible compañero de fechorías del Niño Avilés. Los historiadores que le otorgan una realidad histórica al Avilés lo asocian con el pintor de cámara del Infante Luis Antonio de Borbón:

(...) fue un notorio embaucador y libertino de finales del dieciocho, compañero del incorregible Luis Paret Alcázar, aquel estrafalario pintor desterrado a Puerto Rico durante el reinado de Carlos III. (La noche 13)

El niño Avilés comparte la misma conducta despreocupada y de rufián que se le adjudica al pintor. Además la descripción de su indumentaria remite a la imagen, uso y costumbre de los habitantes de Puerto Rico que describe Iñigo Abbad, especialmente el carácter despreocupado y el vestuario. Igualmente remite a las referencias sobre el criollo o el jíbaro de las narraciones de Rodríguez Juliá ya señaladas.

Si bien es cierto que lo descrito hasta ahora constituye una tendencia fundamental en la narrativa de Rodríguez Juliá, también, hay vínculos del niño Avilés con Ramón Power y Giralt²³, primer diputado puertorriqueño

²³ Nació en 1775, hijo del ciudadano acaudalado Joaquín Power. Militar de carrera con el título de teniente de navío, se había destacado en la campaña para reconquistar a Santo Domingo de los franceses. Demostró gran afinidad por las ideas liberales y reformistas. Consiguió la aprobación de la Ley Power (1812) que dispuso una serie de reformas.

electo en 1809 a las Cortes de Cádiz. La encomienda principal del diputado fue representar y promover los asuntos de interés nacional. La elección de Power y Giralt significó en la historia nacional puertorriqueña decimonónica un ejemplo de madurez política de la clase dirigente criolla. Por consiguiente, su selección permitió que la clase criolla manifestara sus sentimientos patrióticos reprimidos por temor a la censura, y sobre todo la conciencia de sí misma como colectividad. Una muestra de sus intereses de clase y del sentimiento nacional fue el discurso que Power utilizó en el servicio religioso oficiado por el obispo Arizmendi²⁴. En él, el militar criollo se dirigió a "sus compatriotas, los naturales de Puerto Rico".

Lo decisivo es que Power Giralt, simboliza la primera culminación del proceso de formación del perfil nacional. En particular, las primeras manifestaciones de una política criolla que indiscutiblemente era leal a España pero que defendía los derechos de una élite criolla. Además tanto

Esta ley disminuía los controles del sistema comercial exclusivista y reducía el poder del gobernador y capitán general en asuntos fiscales. Además representó el principio de una institución cultural, la Sociedad Económica. (Ver: Scarano, Puerto Rico. Cinco siglos de historia y Picó, Historia general de Puerto Rico).

²⁴ Primer y único Obispo puertorriqueño durante la dominación española, también de estirpe patricia.

Power como Arizmendi representan el germen del autonomismo y el separatismo decimonónico.

Para establecer los nexos entre Power y Giralt, el tema del nacionalismo criollo y el niño Avilés, me baso en el cuadro de José Campeche, El salvamento de Don Ramón Power, fechado en 1790. El niño Avilés al igual que Ramón Power y Giralt fue rescatado milagrosamente de un naufragio. La pieza es de gran valor iconográfico porque contiene el retrato del niño Power cuando es rescatado en 1789, durante el naufragio de la fragata La Esperanza en la costa Cantábrica. La leyenda al pie del cuadro²⁵ explica que la salvación de Power fue debido a la intercesión de la virgen Belén. Para Edgardo Rodríguez Juliá este cuadro resulta único en la obra de Campeche:

(...) estamos ante una tabla que pretende narrar un hecho histórico. Si no aceptáramos la fecha dada como año de su ejecución, pensaríamos que se trata de una obra posterior -quizás de la segunda década del XIX- donde se pretende exaltar, a una dimensión heroica, profética, este suceso infortunado de la infancia de nuestro Primer Diputado a Cortes. (Campeche o los diablejos de la melancolía 137)

No obstante, la pintura sí remite a la voluntad dieciochesca de ejecutar grandes hazañas, sobre todo útiles para el bien

²⁵ Naufragio de que, por la intercesión de Nra. Sra. de Belén se libró Dn. Ramón Power al querer saltar en la Costa de Cantabria de La Fragata La Esperanza en una lancha que del puerto de Castro salió a socorrerla de una furiosa tempestad. José Campeche la pin. [sic] José Campeche 1751-1809 (San Juan: Instituto de Cultura, 1971, 52)

común de la sociedad y la concepción católica providencialista de la historia.

Es precisamente por esta idea junto a la voluntad ética de Rodríguez Juliá de indagar sobre los orígenes de nuestra nacionalidad, la conciencia nacional y lo criollo, que sugiero la asociación entre el rescate del niño Avilés y el de Ramón Power. También a Rodríguez Juliá le parece profético por la relevancia y utilidad que tendrá Power y Giralt a principios del siglo XIX en la política insular y peninsular. Al igual que Ramón Power y Giralt, el niño Avilés es el elegido para cumplir con la profecía de fundar Nueva Venecia, es decir, el profeta, el prócer de una nación libre y soberana.

Rodríguez Juliá subraya la relación entre la creación artística de Campeche y la dimensión histórica enlazada con lo trascendental. Esto último es una constante en la estética narrativa de Rodríguez Juliá. Con relación al cuadro/lo histórico/trascendental, Rodríguez Juliá escribe:

No es el destino sino la Divina Providencia lo que intenta simbolizar Campeche mediante esa serenidad del semblante. Una vez consumado el suceso milagroso, una vez reconocida la benigna mano de la Divina Providencia en el salvamento, Campeche ha querido plasmar, en la serenidad del niño, esos contenidos trascendentales, razón última de su confianza ante el peligro. Esa confianza en la mano benévola de la Divina Providencia requiere fe. La esperanza se convierte en certeza. En este cuadro lo histórico está íntimamente ligado a lo trascendental. Y es justamente esa serenidad ante

el infortunio lo que nos lleva a suponer que, en el plano histórico, se trata de la certeza frente al destino propio. Si sustituimos la Divina Providencia por el destino, la obra se convierte en la profecía heroica de un gran hombre.
(Campeche 138)

Se ha señalado en este capítulo la relación de la escritura de Rodríguez Juliá con la obra plástica de José Campeche y a su vez el diálogo de las novelas con los lienzos de pintores históricos y arquitectos apócrifos: Silvestre Andino Campeche de La noche oscura del niño Avilés y El camino de Yvaloide y Juan Espinosa de La renuncia del héroe Baltasar. Es decir que se da un doble proceso, se leen las novelas a través de la palabra y se observan por medio de la imagen pictórica.²⁶ Con relación a esta estrategia Israel Ruiz Cumba dice:

Como sucede con su acercamiento al saber histórico, este gesto de la mirada-escritura tiene valor de "ars poética" y es fundamental en las crónicas contemporáneas y en gran parte de la obra de Rodríguez Juliá. (163)

En torno a la analogía entre la colección de dibujos de Juan Espinosa y la imagen de Baltasar, el narrador conferenciante Cadalso comenta:

Hoy me detendré, al comenzar el paseo que nos llevará a la morada del segundo Baltasar, en una curiosidad bibliográfica poco conocida y comentada. Me refiero a la colección de dibujos de Juan Espinosa que hoy se guardan en el Archivo Municipal de San Juan. Estos dibujos no han sido

²⁶ Sobre este tema consúltese el ensayo "Escribir la mirada" de Aurea María Sotomayor.

estudiados y comentados debido a su escabrosa temática: los dibujos recogen diversas escenas de las orgías que Baltasar celebraba en las recónditas habitaciones del Palacio de Gobernación. Son importantes estos dibujos para descifrar la problemática humana del Baltasar que se casó con la "más bella flor de la sociedad insular" aquel 1 de junio de 1753. (La renuncia del héroe Baltasar 46)

En La noche oscura del niño Avilés el pintor Silvestre Andino Campeche es el primer testigo paisajista de la fundación de Nueva Venecia:

La crónica de González Campos pertenece a una colección de documentos descubierta por el archivero Don José Pedreira Murillo en el 1913. Cuando Pedreira leyó la descripción de la colonia lacustre, recordó haber visto en un rincón del Archivo Municipal de San Juan -"entre olvidadas estibas de folios y arrumbados caballetes", según sus palabras- un tríptico que representaba extraño paisaje de canales e islotes donde se alzan majestuosos edificios parecidos a colmenas". De este modo, el olvidado tríptico de Silvestre Andino, genial sobrino de José Campeche, cobra un nuevo y relevante significado. El retablo narra, sirviéndose de oscuras visiones simbólicas y paisajes realistas del más minucioso detallismo, verdaderas miniaturas, la historia del singular poblado y su fundador, el Niño Avilés. Pero aquí no termina la relación entre los documentos y las miniaturas; aquéllos son, en su mayor parte, detalladas descripciones y comentarios de éstas: mientras la palabra complementa la imagen, descifrando visiones y animando paisajes, el pincel de Andino ha pretendido contarnos el mito de la ciudad maldita. (La noche 10)

Son notables las correspondencias entre dicha estrategia, la tradición de la búsqueda de la identidad nacional en la cual Juliá está inscrito y la obra de José Campeche. Es significativo precisamente que este último

represente un primer ejemplo de pintura nacional. Edgardo Rodríguez Juliá señala:

Antes que la literatura fue la pintura. La obra de Campeche le provee a nuestra nacionalidad una imagen que se adelanta al testimonio literario; tendremos que esperar hasta mediados del XIX para que nuestra cultura se convierta en verbo. En este sorprendente rococó criollo se manifiesta el primer mito fundador de la cultura puertorriqueña, arte mediante el cual aparece de manera insólita- como un desiderátum soñado por la cultura más que como hecho histórico- el anhelo de fundar un estado, el intento de convertir la incipiente nacionalidad puertorriqueña en organización de poder. (Campeche 7)

Como ya se mencionó, La noche oscura del niño Avilés comienza en 1797, en el plano histórico equivale al ataque inglés y en el narrativo a la expedición compuesta por trece chalupas para fundar la ciudad de Nueva Venecia. En ese viaje José Campeche acompaña al niño Avilés "a los umbrosos caños que rodeaban la ciudad de San Juan Bautista" (La noche 17). En ese mismo año Campeche pintó un lienzo sobre la ofensiva inglesa: Sitio de la ciudad de San Juan de Puerto Rico por los ingleses en el año 1797. Por una parte están reunidos en la novela la atmósfera bélica, el miedo, el acecho, la invasión, el providencialismo²⁷ y la acción grandiosa de la fundación de Nueva Venecia y todo ello como germen de la formación nacional y la historia política. En

²⁷ La obra tiene carácter de exvoto y así está explicado en la leyenda al pie. Véase José Campeche 1751-1809, 54.

efecto, esta representación también es un testimonio de la dimensión temporal del momento en el que se producen sus novelas, particularmente el militarismo no porque haya sido parte de nuestra historia política y cultural; ya que la presencia militar en Puerto Rico es consecuencia de la imposición e intereses de los imperios extranjeros, en el siglo XIX y en el XX:

La semilla del militarismo no germinó en nosotros, quizás precisamente por nuestra renuncia histórica a convertir nuestra nacionalidad en nación-estado, a asumir plenamente nuestra soberanía. La ausencia de una guerra de independencia en nuestra historia- el caso de Cuba fue todo lo contrario- también explica este fenómeno (...). Los estados extranjeros aquí implantados- cuya consolidación en este suelo ha sido parte de nuestra formación histórica- nos han concebido de manera estratégica, como peón de guerra o ficha geopolítica. (Campeche 36)

Si la pintura de Campeche es un "desiderátum" de la nacionalidad criolla en ciernes y de la formación de una nación-estado dirigida por la burguesía criolla, es por ello, que en sus lienzos aparecen los emblemas del poder administrativo: el político y el eclesiástico. El mito fundacional es irónicamente articulado por un mulato que al negarse estereotipa la identidad criolla (por cierto un gran desgarré ontológico). La ironía estriba en que precisamente ese sector social mulato se le ha negado su trascendencia en nuestra formación nacional. No obstante, Campeche, retoma como suyo el proyecto político de los que pagan por su

trabajo. Por consiguiente pinta en sus lienzos mitos por encargos, grupos étnicos y culturales torcidos. Pretende por un lado fortalecer, mediante su arte emblemático, un estado consolidado, la modernización y el surgimiento de la burguesía criolla, pero:

Así aflora de nuevo la nostalgia del melancólico Campeche, su insatisfacción radical de utopista.
(Campeche 13)

Su pintura da lugar a la creación de una iconografía criolla y tiene (por anteceder a la literatura) un doble deber de mostrar y decir, pero como toda sociedad de clases ese decir histórico resulta siempre la voz de los que detentan el poder:

Esta pintura es testigo del estamento eclesiástico, administrativo y militar de la colonia; también es el ojo inquieto que retrata a la burguesía criolla aún en ciernes. Pero he aquí que esta mirada triste no testimonia la propia condición; del lado de acá del lienzo, en el mutismo del oficio artesanal, ha quedado la otra clase contendora [sic] de aquella nacionalidad en ciernes del XVIII, es decir, la élite mulata. (Campeche 8)

Es por ello que está ausente lo popular ya sea por su oficio de pintor de encargos o por la propia condición racial y social de Campeche.²⁸ Al estar desterrada de su obra pictórica la otra parte del pueblo (esclavos - sólo aparecen una vez-, negros, mulatos y pobres), se evoca, su

²⁸ Como ya se indicó esta dimensión está presente en la pintura de Campeche con el cuadro del niño Juan Pantaleón Avilés y los esclavos que sólo aparecen una vez.

omisión instauration la presencia de lo distorsionado de la imagen de la identidad criolla oficial, y él como mulato es la prueba patente de la mutilación, de lo borroso de las fronteras étnicas, del mestizaje propio de la época y de nuestra imagen como criollo.

Finalmente considero que en la pintura del niño Avilés (el retrato de 1808) está el resumen de toda su destreza de retratista²⁹, hay una carga frontal, casi una denuncia (y por ello un poder) de algo que quizás ni Campeche pueda articular abiertamente; un ofrecimiento, he aquí el prócer³⁰, pero que está sentenciado a priori a la incapacidad de acción histórica, porque no representa todos los contornos de lo criollo, y todavía está en proceso de formación y madurez. El pintor Campeche como mulato lo sabe, lo vislumbra. Es un fragmento del pueblo, no todo el pueblo.

Por último, si las narraciones de Edgardo Rodríguez Juliá cumplen con una función fundacional e indagan sobre los enigmas de la conciencia, las identidades étnicas y culturales y la historia nacional, entonces, señalan la dimensión del sincretismo (biológico y cultural) que está en la raíz misma del mestizaje como base de la identidad

29 Observación que no es exclusivamente mía.

30 Recuérdese que Rodríguez Juliá en Campeche o los diablejos de la melancolía ha indicado respecto al cuadro del Avilés lo siguiente: "El pueblo encarnado en el Avilés aparece como depositario de la paciencia" (124).

puertorriqueña y ahí reside la especificidad del ser puertorriqueño, caribeño y americano.

CONCLUSIONES

El tema de interpretación nacional es el elemento más característico de la práctica literaria de Edgardo Rodríguez Juliá y de la producción cultural puertorriqueña. Las novelas analizadas se inscriben en dicha tendencia de la narrativa hispánica e hispanoamericana. La postura y filiación de Rodríguez Juliá lo insertan en el diálogo histórico-literario, político y cultural, que desde el siglo diecinueve hasta el presente han dominado y caracterizado nuestro devenir histórico.

Rodríguez Juliá concibe un universo imaginario de naturaleza épica para definir y redefinir la identidad nacional y elaborar la epopeya deseada e imaginada para la nación. Las novelas sobre el siglo XVIII reproducen la estructura novelística en la que la acción de naturaleza épica y los personajes que la realizan constituyen el eje de la forma de la novela. Especialmente en La noche oscura del Niño Avilés, primera parte de Crónica de Nueva Venecia, recrea un universo de delirantes sucesos eróticos, éxodos, viajes, invasiones y batallas que transforman a la ciudad de San Juan Bautista para cada uno de los ejércitos beligerantes en un campo ocupado. De ahí que Rodríguez Juliá muy estratégicamente diseñe la segunda parte de la Crónica de Nueva Venecia, El camino de Yvaloide, como un texto

dividido en tres simbólicas y perfectas jornadas en las que se relata la epopeya individual del Niño Avilés y se prepara el camino para la gesta heroica del libertador, el Niño Avilés.

El personaje del Niño Avilés encarna el reverso de los héroes que ocupan un importantísimo lugar en el ciclo épico de la antigüedad clásica; pero que luego de su fallido viaje de aprendizaje será educado para representar el modelo típico de la audacia y de la sabiduría práctica, para pasar a la historia (ironía de la historia) como la personificación más perfecta de la habilidad y la prudencia. El Niño Avilés es el protagonista histórico ficticio que irónica y paradójicamente funda la ciudad lacustre y libertaria de Nueva Venecia y que redime nuestra historia al consumir la independencia nacional. De ahí que los relatos y héroes de Rodríguez Juliá estén investidos por la nostalgia y el deber-ser para realizar un ideal histórico-político y el cumplimiento histórico de la transformación. Sin embargo dicha acción y la búsqueda del sentido y el conocimiento no se realizan dentro de la rigidez ocasionada por el deber-ser tan característico de la acción histórica y política, sino en un espacio en el que prevalece la relatividad, el escarnio, la incontinencia y la aventura.

No obstante, el personaje del Niño Avilés simbolizará la figura libertadora, providencial y de acción ausente de nuestros anales históricos, en la medida en que trágicamente ninguno de nuestros héroes decimonónicos y del siglo XX ha logrado concretar la independencia nacional. Icono (como muy bien está señalado por las portadas emblemáticas de sus novelas) que representa la imagen del criollo que en el siglo XIX debió estar llamado a obtener la independencia.

En las novelas sobre el siglo XVIII de Rodríguez Juliá son frecuentes los recursos retóricos del discurso histórico como: las citas de documentos, los diarios, las cartas, las notas al calce, que se entrecruzan con el territorio de la ficción con el propósito de otorgar a la narración la rigurosidad e inexorabilidad de la historia.

La escritura de Rodríguez Juliá se apoya en la verosimilitud del discurso histórico (y a su vez lo aleja de los cauces convencionalmente historiográficos) para crear el efecto de la credibilidad/plausibilidad en sus ficciones. Por consiguiente también legitima su versión sobre la génesis de la cultura e identidad puertorriqueñas. La evocación del pasado verdadero del siglo XVIII el cual Rodríguez Juliá en sus novelas inventa, reinventa, transforma y falsifica remite a la voluntad de que sus narraciones tienen el objetivo de interpretar para

reflexionar sobre nuestra realidad política, social y cultural. De ahí, que su narrativa cumpla con una función fundacional y arqueológica en la que se buscan las identidades étnicas y culturales que posibilitan la comprensión del presente nacional puertorriqueño.

Lo decisivo y significativo de su interpretación de la realidad cultural y política es señalar las contradicciones y ambigüedades del proceso nacional. Para explicar el presente contemporáneo recurre a la estructura del viaje y remonta a la historia al siglo XVIII. Acude a los antecedentes históricos para esclarecer y comprender la sociedad puertorriqueña y para reflexionar sobre las causas de por qué todavía hoy, en las postrimerías del siglo XX, ninguna de las organizaciones que abogan por la independencia nacional han diseñado un proyecto que transforme la realidad política colonial. Es por ello que en la representación de la realidad Rodríguez Juliá recurre al mito (para intentar trazar el origen del puertorriqueño) y a la historia (que tendría como objetivo el esclarecimiento racional de la polémica y enigmas sobre los orígenes del ser puertorriqueño).

Por consiguiente, mediante la identificación entre el cronista y el escritor se confiere a la escritura autenticidad y credibilidad. Y es por ello que en la

escritura de Rodríguez Juliá al pretender crear una imagen fija y representativa de la puertorriqueñidad, se reúnen lo literario y lo político, porque al igual que las figuras canónicas de la historia política y cultural puertorriqueña, Rodríguez Juliá, pretende que su interpretación sobre los orígenes de la cultura e identidad constituyan parte del código oficial.

Edgardo Rodríguez Juliá no solamente utiliza el mito y la historia como formas culturales para consolidar y justificar su discurso y crear una imagen certera y en ocasiones falsificada de la identidad, sino que prestigia su relato otorgándole la categoría de clásico fidedigno por los recursos retóricos que utiliza. De igual forma, sus narraciones se revisten de ciencia, de erudición, de paradigma diferente a los otros estudios de la tradición literaria puertorriqueña sobre la cuestión de la puertorriqueñidad.

Lo decisivo, sobre todo, es que Rodríguez Juliá destaca en sus novelas la exigencia, el valor significativo y axiomático de la figura mesiánica y heroica en las acciones de índole política e histórica en Puerto Rico. Más importante aún es el recurso de los falsos documentos "históricos" para legitimar una realidad imaginada. Así también su obra de ficción revela, irónica y paródicamente

que es vital la figura de un mesías, de un héroe como protagonista histórico o, un proyecto político que consolide la fundación legal de la nación-estado.

Lo fundamental es que Rodríguez Juliá propone a través de sus novelas un modelo de desarrollo de la cultura y de la nación marcado por la transformación, la hibridez, lo profano, lo libidinoso, la marginalidad, el cimarronaje, la clandestinidad, el contrabando, el desafuero, la peregrinación y especialmente la mutilación como elementos medulares de nuestra historia, formación e identidad nacional. Por consiguiente, se amplía el concepto de la identidad y de la formación cultural ya que propone un mundo étnicamente heterogéneo e híbrido marcado por los encuentros e interrelaciones.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA GENERAL.

Abbad y Lasierra, Fray Agustín Iñigo. Historia geográfica, civil y natural de la isla de San Juan Bautista de Puerto Rico. Río Piedras: Universitaria, 1966.

Acevedo, Federico. "De la representación a la significación." Revista La Torre XXXIV. 131-133 (1986): 345-362.

---. "Estudio preliminar." Concierto Barroco. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1994.

Acevedo, Ramón Luis. "Poesía puertorriqueña, tradición y originalidad." Antología general de la poesía puertorriqueña, tradición y originalidad. Hato Rey: Borikén Libros, 1982. 3-87.

Adorno, Theodor. "La crítica de la cultura y la sociedad." Crítica cultural y sociedad. Barcelona: Ariel, 1973. 205-230.

---. "El ensayo como forma." Notas de literatua. Trad. M. Sacristán. Barcelona: Ariel, 1962. 11-36.

Ainsa, Fernando. Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa. Madrid: Gredos, 1986.

---. "La nueva novela histórica latinoamericana." Plural 240 (1991): 82-85.

---. "La re-escritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana." Cuadernos Americanos 5.4 (1991): 13-31.

Albizu Campos, Pedro. La conciencia nacional puertorriqueña. Ed. Manuel Maldonado Denis. México: Siglo XXI, 1972.

---. Obras Escogidas. Ed. Benjamín Torres. 4 vols. San Juan: Jelofe, 1975.

Alcedo de, Antonio. Diccionario geográfico histórico de las Indias Occidentales o América. Madrid: Ediciones Atlas, 1967.

Alonso, Manuel. El Jíbaro. Río Piedras: Editorial Cultural, 1974.

- Alvarez- Curbelo, Silvia. y María Elena Rodríguez Castro ed. Del nacionalismo al populismo: Cultura y política en Puerto Rico. Río Piedras: Huracán, 1993.
- Aristóteles. Poética. Trad. y notas Alfredo Llanos. Buenos Aires: Leviatán, 1985.
- Avilés, Luis F. "La alegoría y la mujer monstruo: el problema de la representación femenina en 'El Criticón' de Gracián." La Torre VII:25 (1993): 79-93.
- Bakhtin, Mikhail. The Dialogical Imagination. Trad. Caryl Emerson y Michael Holquist. Austin y Londres: University of Texas Press, 1981.
- . Problemas de la Poética de Dostoievski. Trad. Tatiana Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- . Speech Genres and Other Late Essays. Trad. Vern W. Mc Gee. Austin: University Texas Press, 1985.
- . La estética de la creación verbal. Trad. Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI, 1989.
- Ballart, Pere. La figuración irónica en el discurso literario moderno. Barcelona: Quadernos Crema, 1994.
- Baralt, Guillermo. Esclavos rebeldes: conspiraciones y sublevaciones en Puerto Rico (1795-1873). Río Piedras: Huracán, 1982.
- Barnet, Miguel. "La novela testimonio." La canción de Rachel. Barcelona: Laia, 1979. 125-50.
- Barradas Efraín. "Palabras apalabradas: Prólogo para una antología de cuentistas puertorriqueños de hoy." Apalabramiento. Hanover, N.H.: Ediciones del Norte, 1983.
- . "La figura en la alfombra: Nota sobre dos generaciones de narradores puertorriqueños." Insula XXXI 356-357 (1976):5.
- Barrenechea, Ana María. El espacio crítico en el discurso literario. Buenos Aires: Kapelusz, 1985.
- Barthes, Roland. El placer del texto. México: Siglo XXI, 1982.

- . ¿Por dónde empezar?. Barcelona: Tusquets, 1974.
- . Image-Music-Text. New York: Hill and Wang, 1977.
- . Mitologías. México: Siglo XXI, 1983.
- Bataille, Georges. El erotismo. Trad. de Antoni Vicens. Barcelona: Tusquets, 1985.
- Beauchamp, José Juan. Imagen del puertorriqueño en la novela. Río Piedras: Editorial Universitaria, 1976.
- . "La tragedia de la negación, la resistencia y la recuperación en el universo clausurado de René Marqués." Revista de Estudios Hispánicos XI (1984): 9-41.
- Belaval, Emilio S. Los problemas de la cultura. Río Piedras: Editorial Cultural, 1977.
- Ben-Porat, Ziva. "Ideology, Genre and Serious Parody." Proceedings of Xth Congress of International Comparative Literature Association. New York: Garland, 1987.
- Benhabib, Seyla. Critique, Norm and Utopia. New York: Columbia University Press, 1986.
- Benítez Rojo, Antonio. La isla que se repite: El caribe y la perspectiva postmoderna. Hanover, N.H.: Ediciones del Norte, 1989.
- Benjamin, Walter. Illuminations. New York: Schocken, 1969.
- . "La estética de la melancolía." Trad. José Muñoz Millanes. Revista de Occidente 105 (1990): 5-30.
- Bergard, Laird. "Hacia el Grito de Lares: Café, estratificación social y conflictos de clase 1828-1868." Trad. Francisco A. Scarano. Inmigración y clases sociales en el Puerto Rico del siglo XIX. Río Piedras: Huracán, 1985.
- Beruff-Rodríguez, Jorge. "Antonio S. Pedreira, LA Universidad y el proyecto populista." Revista de Administración Pública (UPR) 18. (1986): 5-20.
- Bhabha, Homi K. ed. Nation and Narration. London: Routledge, 1990.

- Blanco, Tomás. El prejuicio racial en Puerto Rico. Río Piedras: Huracán, 1985.
- . Prontuario histórico de Puerto Rico. Río Piedras: Huracán, 1981.
- Bourneuf, Roland, Real Oullet. La novela. Barcelona: Ariel, 1985.
- Bubnova, Tatiana. "El espacio de Mijail Bajtin: Filosofía del lenguaje, filosofía de la novela." Nueva Revista de filología hispánica 29 (1979): 87-114.
- Cabrera, Manrique. Historia de la literatura puertorriqueña. New York: Las Américas Publishing Co., 1956.
- Caro de Delgado, Aída. El cabildo o régimen municipal puertorriqueño en el siglo XVIII. Municipio de San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1965.
- Carpentier, Alejo. El reino de este mundo. Introd. Federico Acevedo. Río Piedras: EDUPR, 1994.
- Carrión, Juan Manuel y ed. La nación puertorriqueña: ensayos en torno a Pedro Albizu Campos. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1993.
- . Voluntad de nación. San Juan: Ediciones Nueva Aurora, 1996.
- Casimir, Jean. La invención del Caribe. Trad. Isabel Laboy Lloréns. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1997.
- Certeau, Michel de. La escritura de la historia. Trad. Jorge López Moctezuma. México: Universidad Iberoamericana, 1985.
- . Heterologies: Discourse on the Other. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- Corominas, J. y J. A. Pascual. Diccionario crítico etimológico Castellano e hispánico. Madrid: Gredos, 1961.
- Culler, Jonathan. La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística de literatura. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Anagrama, 1978.

- Cvitanovic, Dinko. Estudios sobre la expresión alegórica en España y América. Universidad Nacional del Sur: Bahía Blanca, 1983.
- . De Berceo a Borges. La alegoría en las letras Hispánicas. Argentina: Colección de Estudios Latinoamericanos, 1995, 324.
- Daroqui, María Julia. Las pesadillas de la historia en la narrativa puertorriqueña. Caracas: Monte Avila, 1993.
- Dávila, Arturo V. José Campeche 1751- 1809. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1971.
- Derrida, Jacques. La escritura y la diferencia. Trad. Patricio Peñalver. Barcelona: Anthropos, 1989.
- Díaz- Quiñones, Arcadio. El almuerzo en la hierba: Luis Lloréns Torres, Palés Matos, René Marqués. Río Piedras: Huracán, 1982.
- . Conversación con José Luis González. Río Piedras: Huracán, 1976.
- . La memoria rota. Río Piedras: Huracán, 1993.
- . "Recordando el futuro imaginario: la escritura histórica en la década del treinta." Sin Nombre 14.3 (1984): 16-35.
- Díaz Varcárcel, Emilio. "Apuntes sobre el desarrollo histórico del cuento literario puertorriqueño y la Generación del '40." Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña 44 (abril-junio 1969): 16-25.
- Ducrot, Oswald. Decir y lo dicho. Buenos Aires: Hachette, 1984.
- . Tzvetan Todorov. Diccionario enciclopédico de la ciencias del lenguaje. México: Siglo XXI, 1987.
- Eagleton, Terry. Una introducción a la teoría literaria. Trad. José Esteban Calderón. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Fernández- Méndez, Eugenio. Crónicas de Puerto Rico. Desde la conquista hasta nuestros días (1493- 1955). Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1976.

- Figuerola, Loida. Breve historia de Puerto Rico. Río Piedras: Editorial Edil, 1971.
- Flores, Juan. 'Insularismo e ideología burguesa: nueva lectura de Antonio S. Pedreira. Río Piedras: Huracán, 1979.
- Fothergill-Payne, Louise. "La doble historia de la alegoría (Unas observaciones generales sobre el modo alegórico en la literatura del Siglo de Oro)." Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas. (1980): 15-20.
- Foucault, Michel. El discurso del poder. Argentina: Folios ediciones, 1985.
- . Las palabras y las cosas. México: Siglo XXI, 1990.
- . "What is an Author?" Textual Strategies. Ed. Josué Harari. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1979. 141-160.
- Franco, Jean. "The Nation as Imagined Community." The New Historicism. New York: Routledge, 1989. 204-212.
- . "La heterogeneidad peligrosa: Escritura y control social en vísperas de la independencia." Hispanamérica 34-35 (1983): 3-34.
- . "Narrador, autor, superestrella: la narrativa latinoamericana en la época de cultura de masas." Revista Iberoamericana 114-115 (enero-junio 1981): 129-48.
- . Cultura y crisis. Nueva revista de filología hispánica 35-2 (1987): 411-424.
- Gallas, Helga. Teoría marxista de la literatura. México: Siglo XXI, 1973.
- Garreth, Williams. Marxism and Literature. Oxford and New York: Oxford UP, 1987.
- Gans, Eric. "Hyperbole et ironie." Poétique 24 (1975): 489-94.
- Gaya Nuño, Juan A. "La pintura en Puerto Rico durante el siglo XVIII." Revista del museo de Antropología Historia y Arte de la Universidad de Puerto Rico 2 (enero-junio, 1980): 17.

- Géigel- Polanco, Vicente. El despertar de un pueblo. San Juan: Biblioteca de autores puertorriqueños, 1942.
- Gelpí, Juan. Literatura y paternalismo en Puerto Rico. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1993.
- Genette, Gerard. Figures of Literacy Discourse. Trad. Jane E. Levin. New York: Cornell University Press, 1980.
- . Narratives Discourse. Ithaca: Cornell University Press, 1980.
- . Palimpsestos. La literatura en segundo grado. Trad. Celia Fernández Prieto. Taurus: Madrid, 1989.
- Giusti-Cordero, Juan A. "Labor, Ecology and History in a Caribbean Sugar Plantation Region: Piñones (Loíza), Puerto Rico 1770-1950." Diss. SUNY at Binghamton, 1994.
- Goldmann, Lucien. Las ciencias humanas y la filosofía. Buenos Aires: Nueva Visión, 1972.
- . " El estructuralismo genético en sociología de la literatura". Literatura y sociedad. Barcelona: Martínez Roca, 1969, 300-222.
- . El hombre y lo absoluto. Trad. Juan Ramón Capella. Barcelona: Península, 1968, 530.
- . "Introducción a los primeros escritos de Georg Lukács." En: Georg Lukács, Teoría de la novela. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1974, 143-172.
- . Marxismo y ciencias humanas. Buenos Aires: Amorrortu, 1975.
- . Para una sociología de la novela. Madrid: Auyuso, 1975. Goldmann, Lucien y otros, Sociología de la creación literaria. Buenos Aires: Nueva Visión, 1971.
- Gómez Tejera, Carmen. La novela en Puerto Rico. Apuntes para su historia. Río Piedras: Junta Editora de la Universidad de Puerto Rico, 1974.
- González- Echevarría, Roberto. The Voice of the Masters: Writing and Authority in Modern Latin American Literature. Austin: University of Texas Press, 1985.

- . "La vida es una cosa phenomenal: La guaracha del Macho Camacho y la estética de la novela actual." Isla a su vuelo fugitiva. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1983, 93-100.
- . "El monstruo de una especie y otra." Co-textes 3 (Abril-1982), 28-54.
- González, José Luis. El hombre en la calle. Puerto Rico: Editorial Bohique, 1948.
- . El país de cuatro pisos y otros ensayos. Río Piedras: Huracán, 1980.
- . Nueva visita al cuarto piso. Madrid: Exlesa, 1987.
- Gramsci, Antonio. La formación de los intelectuales. Trad. Angel González Vega. México: Grijalbo, 1967.
- Graña, César. "La identidad cultural como invento intelectual." El intelectual latinoamericano Un simposio sobre sociología de los intelectuales. Ed. Juan F. Marsal. Buenos Aires: Editorial del Instituto Torcuato D. Tella, (1970): 25-36.
- Greimas, A. En torno al sentido. Madrid: Editorial Fragua, 1973.
- Habermas, Jürgen. "La crisis del estado-providencia y el agotamiento de las energías utópicas." Los Cuadernos del norte 38 (1986): 30-38.
- Harnecker, Marta. Los conceptos elementales del materialismo histórico. México: Siglo XXI, 1969, 341.
- Hostos de Adolfo. Crecimiento y desarrollo de la ciudad de San Juan. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1969.
- . Historia de San Juan. Ciudad murada. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1966.
- Hutcheon, Linda. "Ironie et parodie: stratégie et structure." Poétique 36 (1976): 467-77.
- . "The politics of Postmodernism: Parody and History." Cultural Critique 5 (1986-87): 179-207.
- . A Poetics of Postmodernism. New York: Routledge, 1988.

- . A Theory of Parody. Cambridge, Gran Bretaña: Methuen, 1985.
- Issacharof, Michael. "Parody, satire and ideology, or the labyrinth of reference." Rivista di letterature moderne e comparate 3 (julio-septiembre 1989): 211-221.
- Jameson, Frederic. "De la sustitución de importaciones literarias y culturales en el Tercer Mundo: El caso del testimonio." Revista de Crítica Literaria Latinoamericana 36 (1992): 117-133.
- . "Third- World Literature in the Era of Multinational Capitalism." Social Text 15 (Fall 1986): 65-88.
- . "El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío." Casa de las Américas 155-156 (1986): 141-173.
- . The Political Unconscious. Ithaca: Cornell University Press, 1981.
- Kristeva, Julia. Recherches pour une sémanalyse. Paris: Seuil, 1969, 255.
- . El texto de la novela. Barcelona: Lumen, 1981.
- Lasky, Melvin. Utopia and Revolution. Chicago: University of Chicago Press, 1976.
- Lausberg, Henrich. Manual de Retórica Literaria. Madrid: Gredos, 1967.
- Ledrú Pierre, André. Viaje ala Isla de Puerto Rico en el año 1797. Trad. Julio L. Vizcarrondo, San Juan: Editorial Coquí, 1971.
- Lefebvre, Henri. Introducción a la modernidad. Madrid: Tecnos, 1979.
- Lerner, Isaías. Arcaísmos léxicos del español de América. Madrid: Insula, 1974.
- Lezama Lima, José. "La curiosidad barroca." La expresión americana y otros ensayos. Montevideo: Arca, 1969. 30-53.
- Lloyd, David. Nationalism and Minor Literature. James Clarence Mangan and the Emergence of Irish Cultural

- Nationalism. Berkely: University of California Press, 1987.
- López-Baralt, Mercedes. La poesía de Luis Palés Matos. Edición crítica. Río Piedras: EDUPR, 1995.
- Lukács, George. Teoría de la novela. Barcelona: Edhasa, 1971.
- Lyotard, Jean Francois. The Postmodern Condition: A Reflection on Knowledge. Minneapolis: University Press, 1984.
- Maldonado Denis, Manuel. "Aproximación al fenómeno nacional en Puerto Rico." Casa las Américas mayo-junio (1977): 21.
- Man, Paul de. Visión y cequera. Ed. y trad. Hugo Rodríguez-Vecchini. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1991.
- Manrique, Cabrera Francisco. Historia de la literatura puertorriqueña. Nueva York: Las Américas Publishing, 1956.
- Marqués, René. La carreta. San Juan: Casa Baldrich, 1952.
- . En una ciudad llamada San Juan. Río Piedras: Ediciones Cultural, 1983.
- . Ensayos (1953-1971). Río Piedras: Antillana, 1976.
- . Los soles truncos, Un niño azul para esa sombra, La muerte no entrará en palacio. Río Piedras: Cultural, 1972.
- Martínez-A, Agustín. "Reificación y Alegoría (Algunos temas de la crítica inmanente de Walter Benjamin)." Revista de Teoría y Crítica Literarias 4.7 (1979): 47-68.
- Mathews, Thomas G. La política puertorriqueña y el Nuevo Trato. Trad. Antonio T. Colorado. Río Piedras: Editorial Universitaria, 1975.
- Maturo, Graciela. La literatura hispanoamericana: de la utopía al paraíso. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1983.

- Méndez, José Luis. Para una sociología de la literatura puertorriqueña. Río Piedras: Editorial Edil, 1983, 141.
- Moliner, María. Diccionario de Uso del Español. Madrid: Gredos, 2T. 1986.
- Montero, Oscar. "Alterando el canon: 'El prejuicio racial en Puerto Rico.'" La Torre 3.11 (julio-septiembre 1989): 505-511.
- . " 'El prejuicio racial en Puerto Rico ' y las maniobras del crítico. " Hispanamérica: Revista de Literatura 17.49, (1988): 111-115.
- Morales Carrión, Arturo. "Real Orden dando patentes de corso contra los ingleses." en: Boletín histórico de Puerto Rico. IV, 15-25.
- Muecke, D. C. "Analyses de l'ironie." Poétique 36 (1978): 479-94.
- Miyares González, Fernando. Noticias particulares de la Isla y Plaza de San Juan Bautista de Puerto Rico. Río Piedras: Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 1957.
- Navas, Gerardo. La dialéctica del desarrollo nacional: El caso de Puerto Rico. Río Piedras: Universitartia, 1980.
- . Cambio y desarrollo en Puerto Rico: la transformación ideológica del Partido Popular Democrático. Río Piedras: Universitaria, 1980, 214.
- Neususs, Arnhelm ed. Utopía. Barcelona: Barral, 1971.
- Ortega, Julio. Reapropiaciones. Cultura y nueva escritura en Puerto Rico. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1991.
- . "La literatura latinoamericana en la década del 80." Eco 215 (1979): 534-540.
- . "La literatura latinoamericana en la década del 80." Eco 215 (1979): 534-540.
- . " La literatura latinoamericana en la década de los 90." Revista de literatura hispánica 32-33 (1991): 167-171.

- . "El postmodernismo en América Latina." Eds. Mc Duffie, Keith and Rose S. Minc. Homenaje a Alfredo Roggiano: en este aire de América. Pittsburgh: Instituto de Literatura Iberoamericana, 1990:407-420.
- Pagán Bolívar, Simón. Historia de los partidos políticos puertorriqueños (1898-1956). San Jaun: Librería Campos, 1959, 342.
- Pantojas-García, Emilio. "Estrategias de desarrollo y contradicciones ideológicas en Puerto Rico: 1940-1978." Revista de Ciencias Sociales 21.1-2 (marzo-junio 1979): 73-119.
- Passalacqua-García, Juan Manuel y Carlos Rivera Lugo. Puerto Rico y los Estados Unidos: el proceso de consulta y negociación de 1898 y 1990. T.I., Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1990.
- Paz, Octavio. "Manierismo, barroquismo criollismo." Revista canadiense de estudios hispánicos 1 (1976): 3-15.
- Pedreira, Antonio S. Obras. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1970.
- Pereyra, Carlos. Historia ¿Para qué?. México: Siglo XXI, 1986.
- Pérez-Rioja, José Antonio. Diccionario de símbolos y mitos. Madrid: Tecnos, 1980.
- Pezzoni, Enrique. "Transgresión y normalización en la narrativa argentina contemporánea." El texto y sus voces Buenos Aires: Sudamericana, 1986. 8-28.
- Picó, Fernando. Historia general de Puerto Rico. Río Piedras: Huracán, 1986.
- . Libertad y servidumbre en el puerto Rico del siglo XIX (los jornaleros utuadeños en vísperas del auge del café). Río Piedras: Huracán, 1979.
- . "El catolicismo popular en el Puerto Rico del siglo 19." en: Virgenes, magos y escapularios. Centro de Investigaciones Social/EDUPR, Río Piedras: Puerto Rico, 1998, 151-162.

- Piotte, Jean-Marc. El pensamiento político de Gramsci. Buenos Aires: Cuadernos de Cultura Revolucionaria Sarmiento 4581, 1973.
- Pupo-Walker, Enrique. La vocación literaria del pensamiento histórico en América. Madrid: Gredos, 1982.
- Quintero Rivera, Angel. Conflicto de clase y política en Puerto Rico. Río Piedras: Huracán, 1977, 158.
- . y otros. Puerto Rico: identidad nacional y clases sociales. Río Piedras: Huaracán, 1981.
- Rama, Angel. La ciudad letrada. Hanover, N.H: Ediciones Norte, 1984.
- . La novela en América Latina. México: Universidad Veracruzana, 1986.
- Ramos, Julio. Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- . "La Guaracha del Macho Camacho: texto de la cultura puertorriqueña." Texto crítico 8: 24-25 (1982): 171-183.
- Real Academia Española. Diccionario de Autoridades. Madrid: Gredos, 1969.
- Reisz, Susana. "Hablar, repetir, citar. Las voces del discurso literario (y del discurso crítico)." Lexis 12.2 (1988): 139-178.
- . Teoría Literaria. Una propuesta. Pontificia Universidad Católica del Perú: Fondo, 1989.
- Rivera, Sonia. "La creación del mito puertorriqueño dócil en la literatura de Puerto Rico". Diss. CUNY, 1989.
- Rivera de Alvarez, Josefina. Literatura puertorriqueña: su proceso en el tiempo. 2 vols. San Juan: Partenón, 1984.
- Robles de Cardona, Mariana. "El ensayo en la generación del treinta." Literatura puertorriqueña: 21 conferencias. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1969.
- Rodríguez- Castro, María Elena. "Tradición y modernidad: el intelectual puertorriqueño ante la década del treinta"

- OP. Cit. Boletín del Centro de Investigaciones Históricas 3 (1987-88) : 46-65.
- . " La escritura de lo nacional y los intelectuales puertorriqueños." Diss. Princeton University, 1988.
- Rodríguez-Luis, Julio. "Hacia una literatura nacional puertorriqueña." La Torre VI:21 (1992): 59-75.
- Rodríguez-Monegal, Emir. "Carnaval/ Antropofagia/ Parodia." Revista Iberoamericana 108-109 (1979): 401-412.
- Rose, Margaret A. Rece Parody/Meta- Fiction: An Analysis of Parody as critical Mirror to the Writing and Receptio in Fiction. London: Croom Helm, 1979.
- Ruiz- Cumba, Israel. "Las novelas y crónicas de Edgardo Rodríguez Juliá: "narrar" la nación en(frente) a la postmodernidad." Diss. Brown University, 1995.
- Sánchez, Luis Rafael. La guaracha del Macho Camacho. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1976.
- . "Las divinas palabras de René Marqués." Sin Nombre 10.3 (1979): 12.
- Said, Edward. The World, the text, and the Critic. Amherst: Massachusetts, University Press, 1983.
- . Beginnings. New York: Columbia University Press, 1985.
- Sarduy, Severo. Escrito sobre un cuerpo. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.
- . "El barroco y el neobarroco." América Latina en su literatura. Ed. César Fernández Moreno. México: Siglo XXI, 1972. 167-188.
- Sarlo, Beatriz. "Un debate sobre la cultura." Nueva sociedad 116 (1991): 89-92.
- Scarano, Francisco A. Sugar and Slavery in Puerto Rico. The Plantation Economy of Ponce, 1800-1850. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1984.
- . ed. Inmigración y clases sociales en el Puerto Rico del siglo XIX. Río Piedras: Huracán, 1981.

- . Puerto Rico: Cinco Siglos de Historia. San Juan: McGraw-Hill, 1993.
- . "The Jíbaro Masquerade and the Subaltern Politics of Creole Identity Formation in Puerto Rico, 1745-1823." The American Historical Review 101-5, (1996): 1398-1431.
- Selden, Raman. La teoría literaria contemporánea. Barcelona: Ariel, 1993.
- Servier, Jean. Historia de la utopía. Caracas: Monte Avila, 1969.
- . Utopía. Trad. Ernestina Carlota Zenzes. México: Fondo de Cultura Económica. 1995.
- Sepúlveda Rivera, Aníbal. San Juan. Historia ilustrada de su desarrollo urbano, 1508-1898. San Juan: Carimar, 1989.
- Silén, Juan Angel. La generación de escritores del '70 en Puerto Rico. Río Piedras: Cultural, 1977.
- . Hacia una visión positiva del puertorriqueño. Río Piedras: Edil, 1972.
- . Historia de la nación puertorriqueña. Río Piedras: Edil, 1980.
- Skłodowska, Elzbieta. La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1991.
- Stalin, José. El marxismo y La cuestión nacional. Caracas: Editorial Fundamentos, 1976.
- Tacca, Oscar. Las voces de la novela. Madrid: Gredos, 1973.
- Taller de formación política. La cuestión nacional: El Partido Nacionalista y el movimiento obrero puertorriqueño (aspectos de las luchas económicas y políticas de la década de 1930-40). Río Piedras: Huracán, 1982. 207.
- Todorov, Tzvetan. "Las categorías del relato literario." Análisis estructural del relato. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970.

- Torres, Daniel. El palimpsesto del calco aparente una poética del barroco de Indias. New York: Peter Lang, 1993.
- Vázquez Sánchez, Adolfo. Ciencia y revolución, El marxismo de Althusser. Madrid: Alianza Editorial, 1968.
- Vecchini Rodríguez, Hugo. "La parodia: una alegoría irónica. Reflexión teórica a partir del 'Libro de arcipreste' y del Quijote." La Torre VI:23, (1992): 365-432.
- Vega, José Luis. Introducción. Reunión de espejos. Río Piedras: Cultural, 1983.
- White, Hayden. Metahistory:: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe. Baltimore: John Hopkins University Press, 1973.
- . The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation. Baltimore: John Hopkins University Press, 1987.
- . Tropics of Discours. Essays in Cultural Criticism. Baltimore: John Hopkins University Press, 1978.
- Zavala, Iris. La posmodernidad y Mijail Bajtin. Madrid: Espasa Calpe, 1991.
- Zea, Leopoldo. "Latinoamérica, milenarismo en la utopía." Hacia el nuevo milenio. Estudios sobre el mesianismo, identidad nacional y socialismo. 2 vols. México: Universidad Autónoma Metropolitana/ Ed. Villacaña, 1986. 35-59.
- Zeno Gandía, Manuel. Obras completas. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1973.

OBRAS DE EDGARDO RODRÍGUEZ JULIÁ.

La renuncia del héroe Baltasar. San Juan: Antillana, 1974.

Las tribulaciones de Jonás. Río Piedras: Huracán, 1981.

El entierro de Cortijo. Río Piedras: Huracán, 1983.

La noche oscura del Niño Avilés. Río Piedras: Huracán, 1984.

Campeche o los diablejos de la melancolía. San Juan:
Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1986.

Una noche con Iris Chacón. Río Piedras: Antillana, 1986.

Puertorriqueños. Album de la sagrada familia puertorriqueña a partir de 1898. Madrid: Playor, 1988.

El cruce de la Bahía de Guánica. Río Piedras: Cultural, 1989.

El camino de Yyaloide. Caracas: Grijalbo, 1995.

Cámara secreta. Madrid: Playor, 1995.

Peloteros. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1997.

Cartagena. Río Piedras: Plaza Mayor, 1997.

The Renunciation. Trad. Andrew Hurley. New York: Four Door Eight Window, 1997.

PUBLICACIONES EN LIBROS, REVISTAS Y PERIÓDICOS

- "1898." El Nuevo Día 23 de julio de 1989: 55-59.
- "A grandes trazos." Cupey 5 (1988): 8-10.
- "A mitad de camino" en Imágenes e identidades: El puertorriqueño en la literatura. Ed. Asela Rodríguez de Laguna. Río Piedras: Huracán, 1986. 121-139.
- "At the Middle of the road" en Images and Identities: The Puerto Rican in Two World Contexts. Ed. Asela Rodríguez de Laguna. New Brunswick: Transaction, 1987, 117-130.
- "Borges, Lezama Lima y la expresión americana." Cayey 20 (1987): 25-35.
- "Borges, Lezama Lima y la expresión americana." La Torre 2 (1988): 681-688.
- "Borges, Nabokov, siempre Cervantes." Domingo, El Nuevo Día 14 de abril de 1991: 4-8.
- "La cámara: el ojo de la historia." Domingo, El Nuevo Día 15 de abril de 1990: 4-9.
- "Los caprichos de Don Guango." En grande, El Nuevo Día 17 de febrero de 1991:10.
- "La Casita Blanca." En Grande, El Nuevo Día 23 de septiembre de 1990:14.
- "La Cena." Domingo, El Nuevo Día 24 de diciembre de 1989: 5-7.
- "La ciudad invisible." Domingo, El Nuevo Día 25 de septiembre de 1988: 13-14.
- "Copacabana." Domingo, El Nuevo Día 7 de mayo de 1989: 18-20.
- "Cómo escribí Puertorriqueños." Domingo, El Nuevo Día 19 de marzo de 1988:18-20.
- "El cruce de la Bahía de Guánica." Domingo, El Nuevo Día 20 de agosto de 1989:16-19.
- "De cómo la guitarra se parece Al Río Amazonas," en Ana María Rosado: guitarrista. San Juan: Fundación

- Latinoamericana para la Música Contemporánea, 1986: 2-3.
- "De Oller a los Cuarenta." Domingo, El Nuevo Día 12 de febrero de 1989: 7-11.
- "El Desfile." Domingo, El Nuevo Día 11 de junio de 1989:16-17.
- "Don Edmundo B. Fernández y la máquina del tiempo (semblanza)." Cupey 6 (Ene-Dic. 1989):20-43.
- "Dos historias del jazz." Domingo, El Nuevo Día 1 de julio de 1990:4-9.
- "Ensueño de Río." Domingo, El Nuevo Día 7 de agosto de 1988:17-18.
- "Escribir, oficio peligroso." Domingo, El Nuevo Día 6 de enero de 1991: 5-8.
- "La estrategia del retrato." en Catálogo de la exposición de Francisco Rodón, Museo de la Universidad de Puerto Rico, diciembre de 1983.
- "Fiesta Navideña, 1956." Domingo, El Nuevo Día 18 de diciembre de 1988:17.
- "El final del Quijote." Domingo, El Nuevo Día 26 de mayo de 1991:4-9.
- "El final del Quijote II." Domingo, El Nuevo Día 2 de junio de 1991: 16-18.
- "Las fotos de Jack Delano: un mundo de contrastes." El Mundo 5 de diciembre de 1982:10-B.
- "La 'función' o 'misión' de la universidad." Brecha (Mayo 1966):s.f.d.
- "Fragmento de la novela inédita: La noche oscura del Niño Avilés." Zona de Carga y Descarga (Mayo-Junio 1975):25.
- "Frida." Domingo, El Nuevo Día 19 de noviembre de 1990: 4-8.
- "The Great Theater of Caribbean Memory." Trad. Enrique Fernández. The Village Voice 9 de agosto de 1988:s.f.d.

- "Hernández Acevedo: maestro de la luz." Domingo, El Nuevo Día 11 de diciembre de 1988: 16-18.
- "Hostos Romántico." Domingo, El Nuevo Día 8 de enero de 1989:6-10.
- "Image and reality in Edgardo Rodríguez Juliá." The san Juan Star Sunday Magazine June 2, 1991: 14-15.
- "Ipanema." Domingo, El Nuevo Día 28 de mayo de 1989: 16-18.
- "Isla Verde." Domingo, El Nuevo Día 11 de septiembre de 1988; 16-18.
- "Isleños: La literatura de Antonio Benítez Rojo." Domingo, El Nuevo Día 25 de marzo de 1990:16-17.
- "Llegó el Obispo de Roma (I): Los mercaderes." Viva. El Reportero 8 de abril de 1985: 22-23.
- "Llegó el Obispo de Roma (II): Pueblo de Dios." Viva. El Reportero 9 de abril de 1985: 28-29.
- "Llegó el Obispo de Roma (III): El Sacro Imperio." Viva. El Reportero 10 de abril de 1985: 24-25.
- "Llegó el Obispo de Roma (IV): La bóveda de la fe." Viva. El Reportero 11 de abril de 1985: 24-25.
- "Llegó el Obispo de Roma (V): Tú eres Pedro." Viva. El Reportero 12 de abril de 1985: 24-25.
- "Llegó el Obispo de Roma (VI): Cordero de Dios." Viva. El Reportero 13 de abril de 1985:20-21.
- "El Manicomio." Domingo, El Nuevo Día 1 de octubre de 1989:9-11.
- "Manuel Ramos Otero." Domingo. El Nuevo Día 21 de octubre de 1990:10-11.
- "Méndez y su sabrosa compañía." En grande, El Nuevo Día 28 de mayo de 1991:22.
- "Los mericimientos de El cuñao" En grande, El Nuevo Día 7 de abril de 1991; 18.
- "Los modelos de Botello." Domingo, El Nuevo Día 27 de mayo de 1990: 4-9.

- "La noche oscura del Niño Avilés." (fragmento) El diario de caracas 27 de mayo de 1991:51.
- "La noche oscura del Niño Avilés: Fragmento de una novela inédita." Avance 21 de abril de 1974; 46-48.
- "La noche oscura del Niño Avilés: fragmento." Cambio (Enero-Marzo 1977)s.d.f.
- "Nuevo santoral." Domingo, El Nuevo Día 30 de octubre de 1988: 14-15.
- "Pedro Albizu Campos y Camilo Torres: La pequeña y la gran historia." Brecha (Junio 1966):6.
- "La permanencia del pasado en las fotos de Jack Delano." El Mundo 6 de diciembre de 1982: 12-A.
- "La pintura playera de Carmelo Sobrino, o de cómo los puertorriqueños hemos descubierto los duendes del litoral." Plástica 10.1 (Marzo 1988);14-20.
- "La plena." Domingo, El Nuevo Día 9 de abril de 1989: 7-8.
- "Puerto Rico y el Caribe." Domingo, El Nuevo Día 20 de noviembre de 1988: 6-11.
- "Puerto Rico y el Caribe: historia de una marginalidad." La Torre 3.11 (1989): 513-29.
- "La renuncia del héroe Baltasar: fragmento de una novela inédita." Avance 9 de septiembre de 1974: 34-36.
- "Rosa con gardenia: Gragmento de la novela Cartagena" Caribán 3 (1989):8-9,32.
- "La ruta del povo." Zona de carga y descarga (Mayo- Junio 1975):24.
- "San Juan, ciudad soñada." Domingo, El Nuevo Día 26 de agosto de 1990: 4-9.
- "Serie- Album Familiar I: salas campesinas." Viva El Reportero 5 de marzo de 1984:14-15.
- "Serie-Album Familiar II:Parejas." Viva. El Reportero 6 de marzo de 1984:20-21.

- "Serie-Album Familiar III: Llegaron los americanos." Viva. El Reportero 7 de marzo de 1984:24-25.
- "Serie-Album Familiar IV: El manco Cepeda." Viva. El Reportero 8 de marzo de 1984: 22-23.
- "Serie-Album Familiar V: De soldados y policías." Viva. El Reportero 9 de marzo de 1984:22-23.
- "Serie-Album familiar VI: Casino de primera y segunda." Viva. El Reportero 10 de marzo de 1984:20-21.
- "Serie-Album Familiar VII: Picnis y sportsmen." Viva. El Reportero 12 de marzo de 1984:18.
- "Serie- Album Familiar VIII:Papito Cico." Viva. El reportero 13 de marzo de 1984:22-23.
- "Serie- Album Familiar IX: Pobrecita, se quedará jamona." Viva. El Reportero 15 de marzo de 1984:22-23.
- "Serie-Album Familiar X: Tríos y anhelos, esa mujer solitaria." Viva. El Reportero15 de marzo de 1984:20-21.
- "Serie-Album Familiar XI:Mujer en la calle." Viva. El Reportero 16 de marzo de 1984:20-21.
- "Serie-Album Familiar XII: Del quinceañero a la boda." Viva. El Reportero 17 de marzo de 1984:20-21.
- "Serie-Album Familiar XIII: Los nenes." Viva. El Reportero 19 de marzo de 1984:18.
- "Serie-Album Familiar XIV: Fotógrafos de machina." Viva. El Reportero 20 de marzo de 1984:20-21.
- "Serie-Album Familiar XV: Retratos rotos." Viva. El Reportero 21 de marzo de 1984:24-25.
- "Serie-Album Familiar XVI:Cuqui y Eric,Papo y Ketty." Viva. El Reportero 22 de marzo de 1984:22-23.
- "Serie-Album Familiar XVII: Sobre, galanes, soldados y pavos reales (I)."Viva. El Reportero 23 de marzo de 1984:20-21.

- "Serie-Album Familiar XVIII: Sobre galanes, soldados y pavos reales(II)." Viva. El Reportero 24 de marzo de 1984:20-21.
- "Serie-Album Familiar XIX: Bajo un palmar." Viva. El Reportero 26 de marzo de 1984:16.
- "Serie-Album Familiar XX: Voy a cambiar el carro." Viva. El Reportero 27 de marzo de 1984: 20-21.
- "Serie-Album Familiar XXI: Nueva York y otras sonrisas." Viva. El Reportero 28 de marzo de 1984:22-23.
- "Serie-Album Familiar XXII: Nos mudamos." Viva. El Reportero 29 de marzo de 1984:24-25.
- "Serie-Album Familiar XXIII: Mami lo sacó de Vanidades." Viva. El Reportero 30 de marzo de 1984:22-23.
- "Serie-Album Familiar XXIV: Muchacha Gabriela." Viva. El Reportero 31 de marzo de 1984:20-21.
- "La siesta de Nick Quijano." Cupey 4 (1987):12-16." Sobre galanes, soldados y pavos reales." Domingo, El Nuevo día 22 de enero de 1989:6-11.
- "Té en el Sahara." Domingo, El Nuevo Día 10 de marzo de 1991:4-9.
- "Temporal." Domingo. El Nuevo Día 22 de octubre de 1989:5-9.
- "Tertulia diepálica: Palés y de Diego Padró." Domingo, El Nuevo Día 14 de octubre de 1990:4-7.
- "La Terra Nostra de Carlos Fuentes" Exégesis 1 (Septiembre-diciembre 1986):2-4.
- "Tina Modotti y el viaje psíquico de Edward Weston." Domingo, El Nuevo Día 25 de febrero de 1990:8-10.
- "Tradición y utopía en el barroco caribeño." Caribán 1.2 (1985):2+
- "Tuta, Tita y Nadia." Domingo, El Nuevo día 28 de enero de 1990:8-10.
- "El uniforme de Brooklyn." (Cuento) Conquista i (Mayo 1966):1.

"El Veranazo." Domingo, El Nuevo Día 12 de noviembre de 1989:19-21.

"La visión de Jack Delano." En Grande, El Nuevo Día 26 de agosto de 1990:13.

"La visión pictórica de Juan Alvarez O'Neill." Domingo, El Nuevo Día 21 de mayo de 1989:6-11.

"Zola y Amante." Domingo, El Nuevo Día 8 de octubre de 1989:12-15.

ESTUDIOS CRÍTICOS SOBRE EDGARDO RODRÍGUEZ JULIÁ.

- Aponte Alsina, Marta. "Impresiones sobre La noche oscura del Niño Avilés." En Rojo, Claridad 23-29 de marzo de 1984:18.
- Acosta-Cruz, María. "Para que no sean adversarios: Una lectura feminista de Edgardo Rodríguez Juliá." Confluencia: revista Hispánica de Cultura y Literatura 7.1 (otoño 1991): 43-53.
- Aira, César. "La noche oscura del Niño Avilés (Autodevoraciones)." Nómada 3, (1997): 30-32.
- Aponte Alsina, Marta. "Impresiones sobre 'La noche oscura del Niño Avilés'." En Rojo. Claridad. (23-29 marzo 1984): 18.
- Arillaga, María. "Notas sobre la novela puertorriqueña de hoy: Pedro Juan Soto, Luis Rafael Sánchez, Carmelo Rodríguez Torres, Edgardo Rodríguez Juliá." Revista de Estudios Generales 1.1 (enero-junio 1987): 65-77.
- Benítez-Rojo, Antonio. "Niño Avilés, o la libido de la historia." La isla que se repite: El caribe y la perspectiva moderna. Hanover, N.H.: Ediciones del Norte, 1989. 207-304.
- Caballero-Wanguermert, María. "Una ojeada sobre Puerto Rico, entre la burla y la compasión." Revista Iberoamericana 58-159 (abril-junio 1992): 367-68.
- Cabanillas, Francisco. "La política de la ficción: La renuncia del héroe Baltasar." Actas Irvine-92: California: University of California, 1994. 285-292.
- . "La puertorriqueñidad según las crónicas de Edgardo Rodríguez Juliá." Cincinnati-Romance -Review (1993), 12, 151-59.
- Díaz-Quiñones, Arcadio. "La fabulación histórica." Zona de Carga Descarga (mayo-junio 1975): 26.
- Duchesne, Juan Ramón. "Multitud y tradición en El entierro de Cortijo." en Pedro Lastra o la erudición compartida. Estudios de literatura dedicado a Pedro Lastra. Estudios de literatura dedicado a Pedro Lastra. Eds. Mario A. Rojas y Roberto Hozuen. Puebla: PREMIA, 1988. 171-90.

- . "Multitud y tradición en El entierro de Cortijo." en Las narraciones de testimonio en América Latina: cinco estudios. Río Piedras: Editorial Universitaria, 1992.
- . "Una lectura en 'La noche oscura del Niño Avilés.'" Cuadernos Americanos 259.2 (1985): 219-224.
- . Ed. Las tribulaciones de Juliá. San Juan: Editorial del Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1992.
- González, Anibal. "Una alegoría de la cultura puertorriqueña: 'La noche oscura del Niño Avilés' de Edgardo Rodríguez Juliá." Revista Iberoamericana 135-136 (abril-septiembre 1986): 583-590.
- González, Rubén. "La noche oscura del Niño Avilés." Plural (México). 204 (septiembre 1988): 96-102.
- . "La noche oscura del Niño Avilés: la subversión de la historia." Revista Crítica Literaria Latinoamericana 13-25 (1987): 121-29.
- . "El patriarcado, un fantasma vencido." Cupey 10.1-2 (enero-diciembre 1992): 83-92.
- . "La renuncia del héroe Baltasar: la utopía del rencor." Cupey 5.1-2 (enero-diciembre 1991): 20-30.
- . "Las tribulaciones de Jonás: La historia detrás de la historia." La Torre 5.18 (abril-junio 1991): 133-155.
- . La historia puertorriqueña de Rodríguez Juliá. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico. 1997.
- Irizarry, Estelle. "El escritor Rodríguez Juliá como lector de cuadros." Caribán 2.3-4 (enero-junio 1987): 17-18.
- . "Exploring Conscious Imitation of Style with Ready-Made Software." Computers and the Humanities 23.3 (junio 1989): 227-233.
- . "Metahistoria y novela: La renuncia del héroe Baltasar de Edgardo Rodríguez Juliá." La Torre 3.9 (enero-marzo 1989): 55-67.
- Maldonado-Denis, Manuel. "Rodríguez Juliá y lo cotidiano." El Reportero. (25 noviembre 1986): 15.

- Martínez- Márquez, Alberto. "De la utopía histórica a la utopía textual: La noche oscura del Niño Avilés de Edgardo Rodríguez Juliá." Osamayor (1994), 4:8, 3-10.
- Matilla-Rivas, Alfredo. " De las niguas a Hollywood: Sobre 'Las tribulaciones de Jonás.'" Cupey 5.1-2 (1988): 30-44.
- Martell, Jaime. "Edgardo Rodríguez Juliá: De la intrahistoria a la renuncia como escritura." Horizontes 40:78 (1988). 73-90/
- Melendes, Joserramón. "Narciso descubre la renuncia del héroe en el trasero del reino de este mundo." Reintegró 3.2 (agosto-diciembre 1983): 10-11.
- Paravisini, Lisabeth. "La renuncia del héroe Baltasar: parodia, mito e historia." Plural (Puerto Rico). 4.1-2 (enero-diciembre 1985): 101-108.
- Phaf, Ineke. "Rodríguez Juliá, o las metamorfosis del Volkydoméstico." Iberoamericana 21 3/4 (1997): 156-168.
- Ramos-Otero, Manuel. "Los cordiales ajos de la discordia." En Rojo. Claridad. (2- 8 septiembre 1988): 19-22.
- . "De la colonización a la culonización." Cupey 8 (1991): 63-78.
- Ríos- Avila, Rubén. "Edgardo Rodríguez Juliá: biógrafo del amor a medias." Caribán (1991): s.f.d.
- Rodríguez Castro, María Elena. "Edgardo Rodríguez Juliá: la ficcionalización de la historia. (Inédito, archivo de ERJ.)
- . "Escatologías: las crónicas mortuarias de Edgardo Rodríguez Juliá" en La escritura de lo nacional y los intelectuales puertorriqueños Tesis. Princeton U, 1987. Ann Arbor UMI 1988:430-57.
- . "History as Fiction: The Writing of Edgardo Rodríguez Juliá." En Spanish American Writers Encyclopedea. Angel Flores, Ed.H.V. Wilson And Co. (En prensa)
- . "Las máscaras del cronista." Latin American Studies Association (LASA) XV Congress Papers. Diciembre de 1989.

Ruiz Cumba, Israel. "Las novelas y crónicas de Edgardo Rodríguez Juliá: "narrar" la nación en (frente) a la postmodernidad". Diss. Brown University, 1995.

Smith, Sara Ann. "Violencia y heterotopía en La renuncia del héroe Baltasar." La Torre 9:33, (1995): 71-89.

Vega, Ana Lydia. "Protocolo para candidatos al habla." En Rojo. Claridad. (19-25 agosto 1988): 15.

Zervigón, Pedro. "Jonás: un libro polémico, apasionante y audaz." Viva. El Reportero 8 de diciembre de 1981:25.