

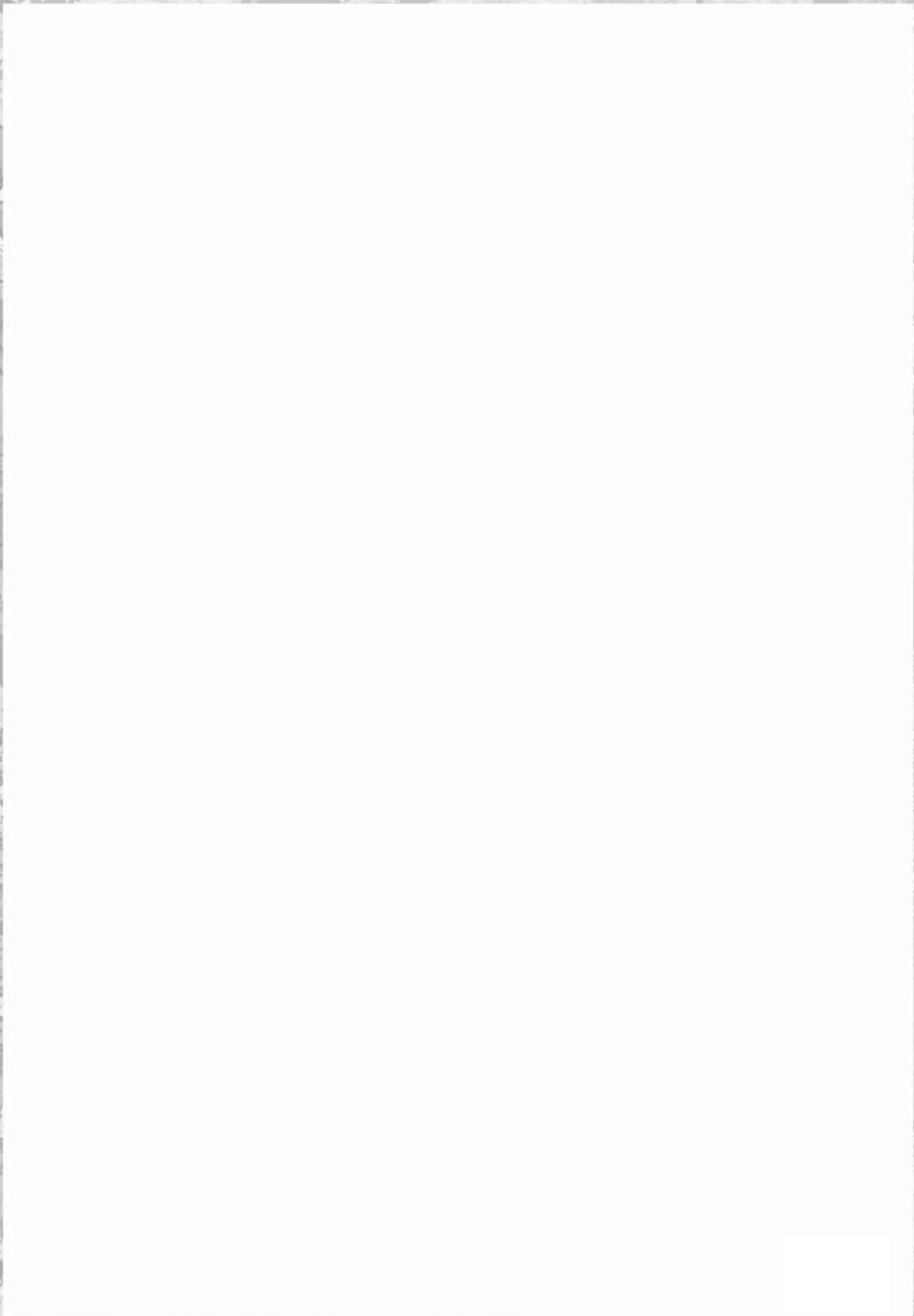


# LA HISTORIA DESDE EL CAPRICHOS

## O LOS CAPRICHOS DE LA HISTORIA

*RUBÉN DARÍO JAIMES*





**Comandante Hugo Rafael Chávez Frías**  
Presidente de la República Bolivariana de Venezuela

**Maryann Hanson Flores**  
Ministra del Poder Popular para la Educación

Junta Administradora del IPASME

**Favio Manuel Quijada Saldo**  
Presidente

**José Alberto Delgado**  
Vice-presidente

**Pedro Miguel Sampson Williams**  
Secretario

Fondo Editorial IPASME

**José Gregorio Linares**  
Presidente



Gobierno Bolivariano  
de Venezuela

Ministerio del Poder Popular  
para la Educación

**200 años**

**LA HISTORIA DESDE  
EL CAPRICHIO O LOS CAPRICHOS  
DE LA HISTORIA**

**RUBÉN DARÍO JAIMES**

COLECCIÓN



*Pensamiento crítico* / Luis Beltrán Prieto Figueroa

## **LOS CAPRICHOS DE LA HISTORIA**

Autor: Rubén Darío Jaimes

E-mail: rubenjaimes@hotmail.com

**Depósito Legal:**

**ISBN:**

**Diseño de Portada y Diagramación:** Elia Gallegos S.

**Ilustraciones:** Douglas Muñoz.

**Impreso por:**

**Comité Editorial:**

José Gregorio Linares

Sagrario De Lorza

Alí Ramón Rojas Olaya

Ángel González

Nelly Montero

**Fondo Editorial Ipasme**

Locales Ipasme, final calle Chile con Av. Victoria

(Presidente Medina) Urbanización Las Acacias

Municipio Bolivariano Libertador, Caracas.

Distrito Capital, República Bolivariana de Venezuela

Apartado Postal: 1040

Teléfonos: +58 (212) 633 53 30

Fax:+58 (212) 632 97 65

**E-mail:** [fondoeditorial.ipasme@yahoo.com](mailto:fondoeditorial.ipasme@yahoo.com)

**Página Web:** <http://fondoeditorialipasme.wordpress.com>

*Dedicatoria:  
A mi maestro, don Mario Cerda Cuitiño,  
formador de juventudes.  
In Memoriam.*

## **Agradecimientos**

Quiero expresar mi agradecimiento a los doctores José Luis Roca, José Antonio Martínez y Virginia Gil Amate por haber participado en la aventura de cruzar el Atlántico para intercambiar con nosotros lecturas, reflexiones y miradas acerca de nuestra lengua y nuestras literaturas latinoamericanas en el marco del Doctorado de Filología Hispánica de la Universidad de Oviedo (España) en convenio con la Universidad de Oriente

## INTRODUCCIÓN

A partir de los años setenta se produce en la literatura de Puerto Rico una ruptura discursiva con respecto a las generaciones del treinta, cuarenta y cincuenta (Daroqui, *Las pesadillas de la historia en la narrativa puertorriqueña* 13 ) caracterizadas éstas por el tratamiento de la situación neocolonial de la isla con un tono pesimista. Escritores como Enrique E. Laguerre, Manuel Méndez Ballester, Pedro Juan Soto y René Marqués —representantes de las tres generaciones mencionadas— expresan en sus obras la frustración ante la conformación de un nacionalismo boricua. Sin embargo, los escritores más recientes han abordado la problemática puertorriqueña con una nueva mirada y con un tono mucho más festivo. En esta narrativa de los setenta y ochenta puede perfilarse la existencia de tres vertientes: “los plebeyistas”, “los rebeldes patricios” y “la plurivocidad cronística” (M. J. Daroqui), “Escribir en puertorriqueño”, cuyas estrategias discursivas están marcadas por la ironía, la parodia, el pastiche, los intertextos, las voces populares y la polifonía.

Ana Lydia Vega, Luis Rafael Sánchez, Rosario Ferré, Luis López Nieves, Carmen Lugo Filippi y Edgardo Rodríguez Juliá son algunos de los narradores que han abordado la heterogénea realidad cultural boricua con un discurso contemporáneo, capaz de desacralizar la emblemática neocolonial expuesta por autores precedentes que hablan de una “docilidad” del puertorriqueño ante su situación (Marqués)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Puede consultarse “Pesimismo literario y optimismo político: su existencia en el Puerto Rico actual” (1959) y “El puertorriqueño dócil. Literatura y realidad psicológica” (1962)



De esta variedad de propuestas narrativas llama la atención particularmente la plurivocidad cronística, por cuanto ésta apunta hacia la problemática de la escritura de la historia, punto neurálgico en la configuración de la identidad cultural de Puerto Rico, por ser dicha isla la única nación hispanoamericana que permanece en una situación de colonialismo.

Edgardo Rodríguez Juliá es uno de los escritores de esta vertiente que ha abordado el rastreo de las raíces culturales de su pueblo, desplazándose con su escritura en el tiempo histórico para reconocer los fermentos de su identidad nacional. En su obra encontramos seis novelas: *La renuncia del héroe Baltasar* (1974), *La noche oscura del Niño Avilés* (1984), *El camino de Yyaloide* (1994), *Sol de Medianoche* (1995), *Cartagena* (1997) y *Mujer con sombrero Panamá* (2004); así como una serie de ensayos: *Las tribulaciones de Jonás* (1981), *El entierro de Cortijo* (1983), *Una noche con Iris Chacón* (1986), *Campeche, o los diablejos de la melancolía* (1986), *Puertorriqueños, Álbum de la sagrada familia puertorriqueña a partir de 1898*. (1988), *Cruce de la Bahía de Guánica* (1989), *Cámara Secreta* (1995), *Peloteros* (1997) y *Caribeños* (2002).

Para la conformación del corpus del presente trabajo se ha seleccionado las tres primeras novelas por corresponderse dichas narraciones con la caracterización que Seymour Menton propone como “nueva novela histórica”. Sin embargo, es pertinente aclarar que para abordar el análisis temático y la configuración de personajes se hace necesario incluir un ensayo que cumple una función paratextual con respecto a la novelística histórica; nos referimos a la obra *Campeche, o los diablejos de la melancolía*, concebida como unas apostillas

a las Crónicas de Nueva Venecia, proyecto de escritura que incluye *La noche oscura del Niño Avilés*, *El camino de Yyaloide* y otras dos novelas no publicadas.

Nos parece cardinal el estudio de la ficción histórica de Rodríguez Juliá por tres razones fundamentales: la primera, porque el problema social y colonial de la identidad puertorriqueña ha sido un punto de coincidencia de esta generación, lo que el propio autor denomina “obsesión historicista” para formular una “verdadera historia” (M. J. Daroqui, “Formular la verdadera historia”); la segunda, porque la prolífica obra de este narrador boricua tiene como punto de encuentro la ficción histórica, valga decir, la estética de toda su propuesta literaria se gesta en la escritura misma de los relatos de historias apócrifas; y la tercera, porque la transtextualidad (Genette) de las tres novelas y la crónica plantea una característica que damos en llamar “transfiguración de la memoria”, y que consiste en un cambio formal e ideológico en el reconocimiento del pasado.

De lo antes expuesto se desprende que el producto de esta investigación forma parte de un proyecto más ambicioso para estudiar la totalidad de la obra de Edgardo Rodríguez Juliá. Proponemos entonces el análisis de la escritura de la historia en este autor como una parte de un proyecto más ambicioso que apunta hacia la conformación de una poética de la obra de Rodríguez Juliá: una poética del mundo mulato. En esta última perfilamos el estudio de tres unidades: la escritura de la historia, que mira hacia el tiempo remoto para conformar un contradiscurso de las versiones oficiales del pasado colonial; la crónica contemporánea, que tiene como

protagonista al pueblo puertorriqueño en sus manifestaciones culturales y que de alguna manera encuentra ecos en las historias apócrifas de un San Juan Bautista dieciochesco; y la literatura erótica, por cuanto las novelas *Sol de Medianoche*, *Cartagena*, y el libro de ensayos *Cámara secreta* forman parte de un salto estético que, sin embargo, tiene vasos comunicantes con el corpus anterior al internarse en la psiquis de la pareja y el erotismo (Jaimes “Entrevista a Edgardo Rodríguez Juliá”).

Podemos apreciar en la diacronía de la obra de este escritor puertorriqueño una línea temática que se inicia con la develación de las páginas ocultas de la historia para buscar en el ayer una razón profunda del ser puertorriqueño, continúa con el reconocimiento de este cuerpo social a partir de la crónica, y se proyecta finalmente en la intimidad del individuo caribeño. Sin embargo, no podemos hablar de etapas de escritura sino de matices y énfasis, por cuanto todos y cada uno de los elementos estéticos y conceptuales son motivos recurrentes en toda su escritura. Reafirmamos nuestro señalamiento al observar que la novelística historicista de Rodríguez Juliá, a pesar de haber sido concluida a finales de los setenta, se publica a lo largo de veinte años; es decir, antes y durante la publicación de las otras novelas, crónicas y ensayos, amén de las diferencias de género que pudieran plantearse.

Con respecto al análisis que nos ocupa en el presente trabajo, debemos señalar que la discusión acerca de la historia y la ficción requiere de la confrontación teórica planteada por autores como Hayden White, quien analiza la coincidencia de las estrategias discursivas de la historiografía y la litera-

tura. Problemas como “veracidad” y “confiabilidad” de la historia pueden abordarse a partir de las propuestas de Jean Chesneaux<sup>2</sup>. De igual manera el tema de la novela histórica involucra la aplicación de categorías de análisis propuestas por autores como Georg Lukács, Noé Jitrik, Roland Barthes, Carlos Fuentes, Enrique Pupo Walker, Seymour Menton y Edmundo O’Gorman, y ello motivado por el hecho de que la configuración de este género en la literatura latinoamericana adquiere características y funciones particulares que lo distancian de la taxonomía tradicional europea.

Al abordar la realización material de la ficción histórica en el ámbito cultural caribeño, y específicamente puertorriqueño, consideramos pertinente apelar a las investigaciones de María Julia Daroqui Marc Zimmerman, Margarita Mateo Palmer, Rubén González, Antonio Benítez Rojo y Estelle Irizarry. El trabajo de María Julia Daroqui, que centra su análisis en la narrativa historicista en el sistema literario puertorriqueño, resulta particularmente útil al formular conceptos como el de “las miradas oblicuas de la historia” (M. J. Daroqui, *Las pesadillas de la historia en la narrativa puertorriqueña* 88). Margarita Mateo Palmer y Marc Zimmerman permiten la teorización de la literatura caribeña desde una perspectiva latinoamericana y en el contexto del fin de siglo. Por otra parte, Antonio Benítez Rojo, Rubén González y Estelle Irizarry han realizado estudios de la novelística histórica de este escritor puertorriqueño; no obstante, se hace pertinente señalar que tales novelas han sido tratadas como unidades separadas (los dos

---

<sup>2</sup> Además del texto de Jean Chesneaux *¿Hacemos tabla rasa del pasado? (a propósito de la historia y los historiadores)* (1977) puede consultarse una compilación de trabajos de varios autores acerca del tema: *Historia ¿para qué?* (1980) publicado por Siglo Veintiuno Editores.

primeros autores han seleccionado como objeto de estudio *La noche oscura* y la tercera *La renuncia*)<sup>3</sup>.

De allí que nuestra investigación tenga como uno de sus propósitos la integración de tales acercamientos a la obra de Rodríguez Juliá, sobre todo porque hasta el momento no tenemos referencia alguna acerca de otro intento de abordar un análisis integral del corpus planteado por nosotros.

Para la realización del presente estudio planteamos la revisión y confrontación de las propuestas realizadas por Rubén Ríos Ávila, Juan Gelpí, Juan Duchesne Winter, María Elena Rodríguez Castro, Aurea María Sotomayor, porque sus investigaciones tratan tópicos de la obra de Rodríguez Juliá, que pudiésemos sintetizar en los siguientes aspectos: la escritura y el poder, la multitud como ámbito de expresión cultural, las funciones sensoriales en el reconocimiento del individuo caribeño, la memoria y la tradición, y la revisión de los discursos precedentes que intentan descifrar la realidad cultural de Puerto Rico.

Como bien se desprende de los planteamientos anteriores existe un punto focal en el análisis de la obra literaria de este escritor puertorriqueño, y por ende en el estudio propuesto para esta investigación en particular, nos referimos al elemento de la cultura popular y su raigambre en el mundo mulato caribeño. Creemos conveniente aplicar al estudio de la obra de Rodríguez Juliá materiales que han abordado los aspectos de la cultura popular en el Caribe, el mundo de la esclavitud, y la configuración de las clases sociales en Puerto Rico.

---

<sup>3</sup> A partir de este momento emplearemos las denominaciones de *La noche oscura*, *La renuncia*, *El camino* y *Campeche* para abreviar en la referencia de las obras respectivas.

Resulta contundente la presencia del mundo mulato en esta narrativa, motivo por el cual consideramos necesario determinar las conexiones entre el discurso ficcional de esta obra con trabajos de otras series culturales que tratan la misma temática. En otras palabras, pensamos que la construcción de referentes (Lewis) en la novelística de este escritor boricua tiene evidentes correspondencias con trabajos antropológicos, sociológicos e historiográficos, sin dejar de mencionar la apelación a la pintura, la música y el arte culinario.

En la complejidad del mundo intratextual de las tres visiones ficcionales del San Juan Bautista colonial, presentadas en *La renuncia*, *La noche oscura* y *El camino*, subyace un imaginario con claras referencias a trabajos de Gilberto Freire, Fernando Ortiz y Miguel Barnet, que desde el estudio antropológico y el testimonio han permitido darle a las ficciones del dieciocho un soporte para lograr producir efectos de verosimilitud. Si bien es cierto que la escritura de estas novelas tienen como factor común la imaginación desbordada, no menos cierto es que tales sucesos y descripciones bien se corresponden con el vigor cultural del mundo mestizo, documentado por autores como los anteriormente señalados.

De igual forma, la confrontación de las cosmogonías africanas con el modelo cultural impuesto por la cultura europea en el espacio americano generaron procesos de resistencia cultural, aspecto tratado por autores con Jahn Janheinz, Wolfgang Bader, Alfred Mettraux, Franz Fanon, Henry Bangou y Jean Casimir.

En el caso particular de Puerto Rico es imprescindible hacer referencia a José Luis González y Ángel Quintero Rivera, quienes han dado una explicación histórica a la formación de las clases sociales en la isla. Para el primero la cultura mulata ha sido el bastión fundamental para la configuración del ser puertorriqueño, lo cual se ha producido simultáneamente con los procesos inconclusos de la élite blanca por erguirse ella como un centro ordenador de la identidad nacional (González *El país de cuatro pisos*). De igual manera, el trabajo del segundo autor tiene el valor de analizar el proceso de formación de la cultura popular boricua desde la dialéctica que generó la contracultura del cimarronaje. Evidentemente que el desplazamiento de la escritura de Rodríguez Juliá hacia la representación de un siglo XVIII, marcado por el vacío historiográfico, tiene claras vinculaciones con esta concepción.

Por otra parte, hemos observado cómo la palabra es un centro donde confluye un caleidoscopio de elementos que se ordena en un discurso que apunta hacia la historia como fundamento de la identidad nacional, pero que a su vez este discurso está atravesado por las coordenadas de la cultura popular, que en el caso de Puerto Rico está signado por el mestizaje étnico y cultural. Para reconocer y darle coherencia a un proceso tan complejo debemos emplear los aportes que en esta materia nos ofrecen Mijaíl Bajtín y Néstor García Canclini. Con respecto al primero, es necesario deslindar las líneas de formación de la literaturización de la cultura popular en América de las que fueron trazadas por la cultura europea, y utilizar conceptos como los de carnavalización, dialogicidad y polifonía<sup>4</sup>, que son aplicables a las tres novelas

---

<sup>4</sup> De la obra de Mijaíl Bajtín puede consultarse *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (1974) y *Problemas de la poética de Dostoievski* (1988).

propuestas como objeto de análisis. Con respecto al segundo, resulta particularmente esclarecedora la idea de hibridación cultural expuesta por el autor<sup>5</sup>, más aún cuando en la construcción de un Puerto Rico colonial existen anacronías que son manifestaciones de un tiempo ucrónico, es decir, los signos contemporáneos de la cotidianidad boricua pueden convivir en el mundo barroco intratextual construido por Rodríguez Juliá, de igual manera como pueden confluir y coexistir signos cuyas identidades pertenecen al pasado europeo.

Ahora bien, si la construcción de referentes tan complejos, como los presentes en estos tres relatos de historias apócrifas, han requerido una documentación para crear estamentos ideológicos de signo tan variado, podemos prever la dialogicidad con discursos propios de la historiografía. Ciertamente, esta visión del siglo dieciocho puertorriqueño establece un diálogo con un clásico de la historia insular, y nos referimos a la obra de fray Iñigo Abbad, quien marca el inicio de la historiografía boricua, pero dejando vacíos que son los que Rodríguez Juliá aborda desde la ficción.

Entendemos el análisis de la novelística historicista de Rodríguez Juliá como una posibilidad para establecer las características propias de su discurso en función de los siguientes aspectos: la ficción histórica como posibilidad ante el vacío historiográfico, el develamiento de los signos culturales de la identidad nacional en el pasado remoto y sus resonancias en el mundo contemporáneo, la transfiguración de la memoria como proceso de expresión del imaginario puertorriqueño, y la reconstrucción de instancias ideológicas en la valoración

---

<sup>5</sup> Del trabajo de Néstor García Canclini, *Culturas híbridas* (1989), nos interesa la discusión acerca de cultura popular, cultura de élite y cultura de masas.



de la identidad nacional para poder alcanzar una visión totalizadora del ser puertorriqueño.

Consideramos necesario el planteamiento de esta investigación en la medida en que logre aportar más elementos conceptuales para la construcción de una teoría desde una perspectiva latinoamericana, que posibilite el análisis de nuestra literatura en forma holística, y que integre aspectos marginados o tocados superficialmente al abordar el problema del Caribe y su literatura.

Para orientar al lector hemos comenzado por presentar una contextualización histórica de Puerto Rico, tomando como punto de desarrollo los procesos que, a nuestro entender, sirven de soporte para la ficcionalización de la historia por parte del autor; proseguimos con la discusión acerca del problema de la escritura de relatos de historias apócrifas; luego analizamos las tres novelas en función de establecer las realizaciones formales de su discurso; y por último abordamos el desarrollo de la idea de “transfiguración de la memoria”.

Finalmente, se hace necesaria una aclaratoria final sobre la metodología empleada, porque se utilizó MLA (The Modern Language Association of America) como sistema para las citas y las referencias bibliográficas, sin embargo, se le aplicó modificaciones personales a fin de actualizarlo a los requerimientos contemporáneos de la escritura: específicamente se emplearon las letras en cursivas para los títulos de las obras con la finalidad de sustituir el subrayado, al cual se le está empleando casi exclusivamente para el hipertexto digital.

## EL PASADO ENTRE LA DIFUMINACIÓN Y LA MARGINALIDAD

Cuando realizamos un acercamiento a la historia de la isla de Puerto Rico encontramos un aspecto que bien pudiera servirnos para entender la necesidad de reconocimiento del pasado que expresan los escritores boricuas, y nos referimos al hecho de que en el encuentro original del europeo y el indígena americano la historia insular quedó signada por la difuminación de los datos. Desde el primer viaje colombino se percibe una imprecisión en cuanto al descubrimiento de la isla. Díaz Soler, por ejemplo, nos refiere la breve relación que se ofrece acerca del avistamiento de la isla durante el regreso de Colón a España durante el primer viaje en enero de 1493.

A raíz de abandonar las costas de La Española, el Almirante anotó en su diario de navegación haber divisado una tierra que el denominó **Isla de Carib**, que algunos han identificado con **Boriquén**. Esta es la única referencia, muy vaga por cierto, que podría conectar a la isla de Puerto Rico con el primer viaje colombino. (Díaz Soler 87 Negritas en el original)

Nótese el señalamiento de vaguedad presente en la referencia y el modo potencial empleado por el historiador al mencionar el avistamiento de Puerto Rico durante el primer viaje. Para el autor, en oposición a Luis Lloren's Torres y Aurelio



**CRISTÓBAL  
COLÓN**

**JUAN PONCE  
DE LEÓN**

Tió<sup>6</sup>, el encuentro de la isla se efectuó a finales del 1493 durante el segundo viaje, y ello porque para Díaz Soler la fuente documental más confiable la proporciona un testimonio de un subalterno del Almirante.

Hasta el momento en que se escribe este trabajo, el documento más valioso, testimonio de testigo ocular, es el producido por el Escribano y Físico de la expedición, Dr. Diego Álvarez Chanca. Este asegura que se avistaron las tierras de la isla de **Burenquen**, al atardecer del sábado 16 de noviembre de 1493. Con este nombre fue identificada la Isla por las indias taínas rescatadas en las Antillas Menores de Sotavento, que acompañaban a Colón. El 16 de noviembre de 1493 es la fecha correcta del **descubrimiento** de Puerto Rico. (Díaz Soler 91 Negritas en el original)

De la última afirmación se infiere la existencia de otra fecha posible, sin embargo, un aspecto que resulta todavía más interesante de la discusión planteada por el autor es la necesidad de determinar la localización del lugar exacto del desembarco de los españoles.

---

<sup>6</sup> Díaz Soler, en una nota al pie de la página 91, expone la posición de estos dos autores y una teoría muy reciente de Adam Szaszdi, quien afirma que fue Martín Alonso Pinzón el navegante que descubrió la isla durante los 45 días que estuvo separado de la flota en el primer viaje. De igual manera, plantea la diferencia entre descubrimiento y desembarco, y señala que la verdadera discusión se encuentra en la ubicación del lugar donde los españoles tocaron tierra durante el segundo viaje colombino, para tal fin hace una reseña de las seis teorías del punto de desembarco, avaladas todas ellas por reconocidos historiadores y estudiosos.

Al consultar un cronista de la colonia, nos encontramos con algunas coincidencias y diferencias en los datos, siendo el aspecto más resaltante el hecho de que la isla permaneció en esos primeros años como un espacio olvidado por la empresa colonizadora. Fray Iñigo Abbad y Lasierra, en su obra cronística sobre Puerto Rico, hace referencia casi anecdótica sobre la isla de Borinquen durante el segundo viaje: dos indios, que se salvaron de ser sacrificados por los caribes, le pidieron al Almirante que los llevara a su isla. El 10 de noviembre de 1493 va el Almirante de La Guadalupe a Santo Domingo, pasando por una isla que le dio por nombre San Juan Bautista. Resalta la visión que se tiene sobre el lugar: aguas con abundante pesca, pueblo indígena ordenado y con cultivos, costa rica en plantas... El 22 de noviembre Colón se hizo a la vela para Santo Domingo, sin acordarse más de Puerto Rico hasta que Juan Ponce de León volvió a reconocerla en 1508 (Abbad y Lasierra 9). Es decir, durante los primeros quince años la isla permaneció ajena a los proyectos de España en la región.

El mismo Abbad y Lasierra reseña el establecimiento de Puerto Rico en esos años como un punto de paso para los españoles que participaban en la empresa de conquista y colonización del Nuevo Mundo; el hecho de que la fundación de Caparra, el primer pueblo español separado, se realizara en 1509 ó 1510 (Abbad y Lasierra 15) es un buen indicio de la poca importancia estratégica que para el momento se le dio a la isla. Un argumento, que bien nos ilustra acerca del carácter marginal de Puerto Rico durante este tiempo, lo encontramos en el hecho de que las formidables edificaciones militares del Castillo del Morro tuvieron que esperar hasta

1584 para ser dispuestas, mientras tanto las fortificaciones modestas cumplieron precariamente la labor de resguardo de la posesión española.

En 1529 se había autorizado la construcción de una fortaleza en San Juan, pero fue necesario aguardar la recaudación de impuesto para este fin. Entre tanto se hizo el fortín de Casa Blanca de madera, y en donde se guardaba algún armamento.

No se echaron los cimientos de la primitiva fortaleza hasta 1533. Parece que no se terminó su construcción hasta 1540. Consistía la fortaleza, hecha de piedra de sillería, de una torre almenada y fue construida en un sitio que, como dijo Oviedo “aunque la edificaron ciegos, no la pudieron poner en parte tan sin provecho”. (Miller 85).

De tal manera que la configuración de la ciudad, elemento primordial en la implantación del modelo cultural hispano (Romero)<sup>7</sup>, fue realizándose a un ritmo tan aletargado como el de sus fortificaciones. Las construcciones provisionales y la mudanza del poblado fueron rasgos determinantes en el proceso de asentamiento de la ciudad. El mismo Rodríguez Juliá ha reflexionado acerca de la significación del espacio urbano en la conformación de Puerto Rico.

---

<sup>7</sup> José Luis Romero, en *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, afirma que las ciudades fueron, desde el principio de la colonización, formas jurídicas y físicas, creadas para el dominio y la expansión territorial, y finalmente para la implantación de un modelo de sociedad.

San Juan ha sido una ciudad en busca de su idealidad utópica, de su metáfora. Nacimos de la irresolución. Originalmente concebido su asentamiento en el sitio de Caparra, la visión de trasladarla al islote, oteado al otro lado de la bahía, fue inspiración bienaventurada, sobre todo porque entonces nacimos de un deseo alterno, de una visión esforzada, ya promiscua, aunque no del todo utópica. (Rodríguez Juliá “Ciudad lacustre” 128).

Otra metáfora la percibimos en la relación establecida entre las fortificaciones y la ciudad civil, porque la concepción de San Juan Bautista como un bastión condicionó el desarrollo de la isla. Al revisar la documentación que da fe de la configuración de Puerto Rico durante la colonia española, nos encontramos con el hecho de que –por ser un “situado”– su supervivencia económica dependía primordialmente de los gastos militares. La precariedad de los dos primeros siglos contrastan con la riqueza de Nueva España, tomando en cuenta los estrechos vínculos entre una y otra colonia. San Juan no fue concebida para ese entonces como un espacio para la explotación de recursos o el comercio, sino como un punto de resguardo para las rutas por donde transitaban las riquezas con rumbo a la península, tal como le correspondía por su status de “situado”.

A pesar de que las construcciones como San Felipe de Morro se realizaron a un ritmo que les permitió a los esclavos –comprados para la realización de la tarea– morir de viejos, su culminación marcaría durante dos siglos el destino de la isla con la impronta de un desarrollo social, político y económico dependiente de la condición militar estratégica.

“Los negros adquiridos cincuenta años antes para auxiliar las obras públicas, habían muerto casi todos de vejez”... (Salvador Brau citado por Miller 97) La importancia que representó San Juan Bautista para la Corona estuvo supeditada a su ubicación geopolítica y no al auge mercantil que sí disfrutaban otras colonias como Nueva España y posteriormente el Perú.

Se estableció una guarnición militar en el Morro y Puerto Rico quedó convertido en un presidio militar. Los recursos del gobierno no eran suficientes para pagar los gastos de este nuevo servicio. Para poder atenderlo debidamente se estableció en 1586 una asignación anual de dinero pagadera por la tesorería de Méjico. Estos fondos constituyeron los principales ingresos del gobierno por más de dos siglos. (Miller 113)

Esta característica condicionó en gran medida el desarrollo de la clase blanca en la sociedad puertorriqueña durante estos dos primeros siglos, sobre todo si tenemos en cuenta el hecho de que el poblamiento se realizó con soldados por una parte, y con lo que Ángel Quintero Rivera ha catalogado como “cimarronaje blanco” por la otra. Estos componentes de la conformación de la clase blanca queda al descubierto en un diagnóstico que hace D. Alejandro O’Reilly a principios de la segunda mitad del siglo XVIII, en el marco de las reformas que le encomendó Carlos III para asegurar la presencia española en la isla.

El origen y principal causa del poquísimos adelanto que ha tenido la isla de Puerto Rico, es por no haberse aho-



ra formado un Reglamento político conducente a ello; haberse poblado con algunos soldados sobradamente acostumbrados a las armas para reducirse al trabajo de campo, agregándose a estos un número de Polizones, Grumetes y Marineros que desertaban de cada embarcación que allí tocaba”... (Mariscal de Campo, Alejandro O’Reilly citado por Miller 190)

Quedan al descubierto puntos importantes para el estudio de la formación de las clases sociales en la isla, principalmente si tomamos en cuenta elementos que pasaron desapercibidos en una primera lectura de la historia, pero que ante una mirada más acuciosa comienzan a dar señales de contradicción con respecto a esos patrones de análisis, que obviaron la importancia de datos considerados irrelevantes para la explicación del proceso. En este sentido José Luis González, al referirse al problema de la formación de las clases sociales en la isla, parte precisamente de las relaciones entre la importancia geopolítica y el componente racial en el poblamiento, atreviéndose incluso a afirmar que la nación puertorriqueña nace verdaderamente en el siglo XVIII.

He sostenido que el siglo en que se forma una primera nación puertorriqueña fue el siglo XVIII. El XVI y el XVII fueron siglos bastante estériles porque España nunca le dio importancia a Puerto Rico como colonia. Se la dio más a Santo Domingo y, desde luego, cuando aparecieron a México y Perú, Puerto Rico -desde luego, una isla muy pequeña, sin grandes recursos minerales, etc.-, quedó reducido a mero presidio militar, a una guarnición. De ahí que un país tan pequeño y que fue tan

poco importante para España durante dos siglos, tenga las fortificaciones más imponentes de toda América después de las de Cartagena de Indias. Unas fortificaciones como el castillo del Morro, que uno piensa: “esta isla se va a hundir con tanta fortaleza encima”. Como base militar, pues, era sumamente importante. Cualquiera que vea el mapa del Caribe se da cuenta que Puerto Rico era la puerta de entrada al Caribe. Y en las guerras con Inglaterra, Francia y Holanda, España tenía que estar cuidando eso. Y Puerto Rico, de hecho, fue invadido por los ingleses y los holandeses, y atacado por los franceses no sé cuántas veces. Es decir, estas fortificaciones tenían sentido. Ahora, eso no contribuía en nada al desarrollo de una sociedad nacional. (González “Puerto Rico: una nueva mirada a un nuevo país” 61).

Hemos hecho una cita tan extensa en virtud de que sintetiza los planteamientos que hemos venido desarrollando para presentar una panorámica de los marcadores que han determinado los primeros siglos de Puerto Rico, y ello porque son sustento para entender algunos de los detonantes que han motivado a Rodríguez Juliá a plantearse la escritura de crónicas apócrifas ambientadas precisamente en ese siglo XVIII.

Ahora bien, ¿qué detonante cultural motivó a este autor puertorriqueño para plantearse una fabulación con un ingrediente carnavalizador tan barroco como una revuelta cimarrona en el San Juan Bautista del setecientos?



## PLANTACIÓN Y CONTRAPLANTACIÓN

Tomemos en cuenta que una de las principales categorías socio-económicas para explicar la historia del Caribe es precisamente el modo de producción de plantación, y que tal sistema estaba sustentado precisamente por un Estado que obligaba las relaciones de poder a partir de los intereses de la metrópoli. En el caso de Puerto Rico el componente militar pudiera percibirse, en un primer momento, como un elemento más en favor de ese orden gestado desde un centro ideológico europocéntrico.

Los países europeos concibieron y organizaron la América de las plantaciones; es decir, un sistema económico y social que establecieron a su antojo y sin tomar en consideración la opinión de las categorías y grupos sociales concretos. Como otro tabú más, las relaciones de fuerza que impusieron no contemplaban la participación ni la legitimación de las poblaciones afectadas. (Casimir 100).

Ahora bien, la plantación fue una imposición europea que generó un conjunto de relaciones sociales en el Caribe, de las cuales tiene un valor fundamental la dominación y aculturación de grandes contingentes de esclavos, lo que nos podría llevar a confirmar la teoría de que el orden del sistema colonial caribeño se podría reducir a simples relaciones unidireccionales de poder entre amos y esclavos, y entre la metrópoli y sus colonias. Sin embargo, la dinámica fue mucho más

complicada, fundamentalmente porque la complejidad de los protagonistas y las adaptaciones de las sociedades caribeñas obligaron siempre a desarrollar alternativas al modelo impuesto. Tomemos un ejemplo que nos puede aclarar un poco estos planteamientos: como lo señala Casimir, la institución familiar no existía para el esclavo en la legislación del Caribe, porque los miembros de un grupo podían venderse juntos o por separado; sin embargo...

Numerosas familias se formaron a pesar de disposiciones legislativas más o menos uniformes. Evidentemente, estas familias no correspondían a la definición europea de esta institución sino a las circunstancias locales, modificadas en función de los sistemas valorativos heredados de África. Así, junto al modelo oficial, se instituyó un modelo nativo de familia. (Casimir 23).

Si a esto unimos que en Puerto Rico se sucedieron episodios en los cuales la multiplicidad de intereses entró en conflicto, y no siempre se acató el ordenamiento jurídico, entonces estaremos en presencia de una realidad cultural mucho más heterogénea de lo que hasta el momento habíamos entendido como la oscura y rígida sociedad colonial.

Colomo prohibió los matrimonios entre personas de diferentes razas. No permitió el casamiento de soldados sin real licencia. El Obispo no hizo caso de estas prohibiciones y resultó la pugna entre las autoridades políticas y religiosas con altercados desagradables que duraron muchos años. (Miller 205).

Por otra parte, la complejidad no se limita a la configuración de la familia sino que se proyecta en una relación mucho más intrincada que la de simple relación amo-esclavo; y nos estamos refiriendo entonces a una gama de categorías sociales que conformaron la sociedad caribeña colonial. Se hace necesario hablar de blancos peninsulares, criollos, bozales, criollizados, libertos, cautivos y sirvientes escriturados<sup>8</sup>.

Al internarnos más en el problema, tenemos que hacer mención a otros protagonistas que hasta el momento han sido apenas perfilados en la panorámica sobre la formación de Puerto Rico. Anteriormente habíamos hecho una referencia de los blancos escapados de los barcos, ahora debemos hacer mención a un tipo de negros prófugos de las colonias inglesas y holandesas que, beneficiados por los decretos del rey de España de los años 1680 y 1693, encontraron asilo en la isla con la condición de abrazar la fe católica. (Miller 202).

En 1714 el número de esclavos refugiados en Puerto Rico llegó a 80. El Gobernador, don Juan de Rivera, dispuso que formaran colonia aparte, cediéndose a los hombres dos cuerdas de terreno para su uso en la parte de la isleta que hoy se conoce con el nombre de Puerta de Tierra. (Miller 203)

En términos culturales, la presencia de un grupo diferente en un espacio fuera de la ciudad hispana no sólo debió producir una cotidianidad alternativa en ese lugar -regida por una dinámica propia- sino que debió repercutir de alguna

---

<sup>8</sup> Jean Casimir en el segundo capítulo de la obra ya citada, dedicado a “Los criollos”, realiza un análisis de las connotaciones de la palabra criollo en el contexto caribeño y de sus diferencias con respecto a la América continental. De igual manera aborda la problematización étnica en la plantación. p.p. 33-60.

manera en la realidad cultural de San Juan Bautista; inclusive, podemos percibir en este episodio la cultura del acecho, ese vigor de la cultura mulata que pone en peligro la hegemonía del modelo impuesto. No encontramos otra razón de mayor peso para decidir la ubicación de este grupo humano en un lugar separado al de la ciudad, sobre todo cuando entendemos que ésta era punta de lanza en el proyecto de aculturación, como ya lo hemos señalado anteriormente.

Maticemos la discusión con otro elemento que remarca aún más la idea de implementación de estrategias de resistencia cultural aplicadas por estos grupos, aparentemente subordinados a una cultura impuesta. En un trabajo antropológico de Alfred Métraux —donde se analiza el proceso de formación del vudú y su influencia en la independencia de Haití— nos encontramos con varias descripciones que evidencian respuestas desarrolladas por los esclavos para permitir la supervivencia de las diversas creencias africanas, la integración en su dimensión ideológica de estas culturas disímiles, el sincretismo con el culto católico impuesto por los dominadores y, finalmente, la organización para poder atender los rituales, a pesar del sometimiento a jornadas de trabajo extenuantes y a regulaciones de todo tipo que sufrió la población negra.

¡Cuanta energía y valor les habrá hecho falta para transmitirse a través de generaciones de esclavos los ritos y los cantos reclamados por cada dios! Los autores que nos han descrito el Santo Domingo del siglo XVIII hacen alusiones frecuentes a las escapadas nocturnas de los negros. Los amos franceses de un siglo galante las atribuían al amor. Sin duda a menudo tenían razón,

¿pero cuántas veces esos peligrosos paseos nocturnos no conducían a un claro donde se danzaba “vodú”? Una disposición de 1704 prohibió específicamente a los esclavos “reunirse de noche con el pretexto de bailes generales”. (Metraux 47).

No existen razones para suponer que la realidad esclava puertorriqueña de entonces distó mucho de la descrita por Metraux; muy por el contrario, otros autores<sup>9</sup> establecen procesos similares en Haití, Brasil y Cuba, motivo por el cual consideramos pertinente la inferencia realizada en nuestro trabajo. Pero, siendo más audaces en el ejercicio de analogías, podemos avizorar manifestaciones tan contundentes de la cultura mulata como la anterior en el libre espacio del asentamiento alterno asignado a los negros refugiados en Puerto Rico.

Ahora queda claro que el abordaje de la formación histórica de la sociedad caribeña va mucho más allá de la superficialidad de las relaciones entre actores sociales y políticos tradicionales (blanco / negro, metrópoli / colonia), y que se necesita discriminar aún más en su configuración verdadera y en sus dinámicas planteadas. Por tal motivo, la cultura de la plantación resulta insuficiente para explicar el complejo entramado social, político, cultural y económico que se produjo en el Caribe, y debemos apelar entonces al contraste con la cultura de la contraplantación.

---

<sup>9</sup> Henry Bangou, en su ensayo “La influencia de África en las literaturas antillanas”, publicado en *Revista Casa de las Américas*, plantea que donde la densidad lo permitía los negros desarrollaron cultos de raíz africana, y menciona los casos del camdoblé en Brasil, la santería en Cuba y el vodú en Haití. También puede consultarse el trabajo de Janh Janheinz, *Muntú: las culturas neoafricanas*.



Algunos científicos sociales han expresado que las sociedades caribeñas tienen por eje a la plantación y han argumentado que nuestro esqueleto cultural común, en los fundamentales primeros siglos de existencia, fue la esclavitud negra. Esto es correcto, pero sólo parcialmente. Es verdad, si concebimos la plantación esclavista en términos de las contradicciones que suponía: plantación y contraplantación, esclavitud y cimarronería. Esta tensión dialéctica fue el verdadero esqueleto cultural común en el Caribe. (Quintero Rivera 38).

Consideramos que esta posición de Ángel Quintero Rivera resulta más adecuada para el análisis, por cuanto establece la posibilidad de incluir categorías que anteriormente habían sido excluidas en el estudio de la conformación cultural del Caribe. Si nos detenemos un poco en las connotaciones que tienen cada uno de los aspectos que hemos venido señalando -referidas a las contradicciones presentes en cuanto al modelo que intentó imponer el europeo y las realizaciones culturales de la población colonial- nos encontraremos con el hecho de que los datos siempre estuvieron presentes en la documentación de la época, pero que fueron obviados, en gran medida, al ser mirados desde una perspectiva excluyente, que tuvo como patrón el ordenamiento de la realidad histórica desde los valores y los parámetros de la cultura europea. Bien lo dice José Luis González en una entrevista:

Había leído sí, las pocas historias de Puerto Rico que existían entonces; y esas historias no se caracterizaban precisamente por su valor interpretativo. Antonio S. Pedreira y Tomás Blanco, sin ser historiadores pro-

fesionales, habían hecho sendos intentos de interpretación histórica por vía del ensayo, más objetivamente el segundo que el primero, pero ambos desde un punto de vista ideológico que yo no podía aceptar de entrada. Ambos, con todo, habían leído todo lo que se había escrito en los dos siglos anteriores, o por lo menos todo lo que se había publicado hasta entonces. Era claro que yo tendría que hacer lo mismo para producir mi propia interpretación. (Rivera Martínez 76).

Este cambio en la óptica de análisis permite el develamiento de una riqueza cultural marcada fundamentalmente por el mundo mulato, por la fuerte presión que sobre la población blanca ejerció la conformación de un grupo social cualitativamente mucho más influyente en la conformación de la identidad nacional. De este esfuerzo de interpretación, que se inserta perfectamente en la perspectiva de reconocer la realidad colonial en una dimensión integral e incluyente de todos los factores sociales, nace precisamente la revalorización de protagonistas que no fueron tan marginales en el proceso histórico y que, muy por el contrario, resultan emblemáticos para el estudio del desarrollo de la sociedad puertorriqueña.

Retomemos brevemente algunos señalamientos: si San Juan Bautista fue concebido como un bastión militar, y por ende su primer poblamiento estuvo integrado por individuos que no se caracterizaron precisamente por ser los mejores exponentes de la élite blanca (soldados y desertores); si a esta característica agregamos que se establecieron espacios alternos a la ciudad, entendiéndose por estos la ruralía y el palenque; y si tomamos en cuenta además que las relaciones

interétnicas se desarrollaron dentro y fuera de los parámetros establecidos por las regulaciones coloniales; entonces nos encontramos en presencia de un proceso que favoreció el fortalecimiento de una cultura mulata frente al debilitamiento de la clase blanca, que además no se relacionó en términos de oposición frente a la primera<sup>10</sup>.

A diferencia de las sociedades que se desarrollaron en el continente, los colonos criollos del Caribe español no se definían por oposición a los grupos humillados, de amerindios y negros. No tenían ante sí “grupos étnicos que debían integrar” o “castellanizar”. (Casimir 59).

Estamos ante un escenario donde la cultura impuesta encontró un heterogéneo grupo de factores que impidió su hegemonía en la conformación de la identidad nacional. Tanto Ángel Quintero Rivera como José Luis González recurren a la significación de personajes de la época que fungen como una emblemática del auge de la cultura mulata. Debemos resaltar que el primer autor ubica en el cimarronaje el germen del sector artesanal, y fue éste quien funcionó como puente entre la plaza fuerte y la cimarronería (Quintero Rivera 38) mientras tanto, el segundo autor enfatiza que la diferencia entre blancos y mulatos no estaba determinada por lo cuantitativo —dada la paridad poblacional de uno y otro grupo— sino por lo cualitativo, por lo que para calibrar el peso de la cultura mestiza habría que estudiar casos como los de José Campeche y Miguel Henríquez, significantes de un poder que obligó a las autoridades peninsulares tomar decisiones —como La Real Cédula de Gracias de 1815— para “blanquear”

---

<sup>10</sup> En este sentido, Jean Casimir hace la acotación de que la formación del criollo en el Caribe hispano estuvo integrado por españoles pobres, paganos y herejes, moros y judíos que escapaban de la intolerancia y la discriminación europea, y que conformaban el grueso de los colonizadores.

cualitativamente la isla con inmigración de corsos y mal-lorquines fundamentalmente. (González *El país de cuatro pisos* 48) Observemos un caso referido por ambos autores:

De Miguel Henríquez baste decir lo siguiente: fue un zapatero de San Juan que comenzó su espectacular carrera como “testaferro” del gobernador español de turno en el cuantioso y lucrativo negocio del contrabando; obtuvo patente de corso para combatir a los ingleses en el Caribe, actividad cuyo buen éxito le valió el título de capitán (con el correspondiente derecho al tratamiento de “don”) y la condecoración de la Orden de la Real Efigie; organizó con sus propios recursos y mandó la expedición, compuesta en su mayor parte por negros libres de Cangrejos, que rescató la isla de Vieques de manos de los ingleses; llegó a ser el hombre más rico de Puerto Rico, propietario de vastos fundos agrícolas en las zonas aledañas a la capital y principal sostén económico del gobierno civil y eclesiástico en la Isla; su enorme poder acabó por perderlo: acusado y procesado por las autoridades españolas, murió arruinado en circunstancias todavía misteriosas. (González *El país de cuatro pisos* 50).

En esta cita tan extensa, pero también ilustrativa, podemos condensar la fortaleza de un mundo mulato producto de las contradicciones en el intento de una implantación cultural europea en el Caribe. De igual forma, la referencia de este episodio marca también el peligro que para las instituciones coloniales representó el auge de este grupo social. Tal es el contexto del cual Rodríguez Juliá se apropia con su escritura

para reinterpretar tal realidad cultural desde la imaginación,  
pero también desde el presentimiento.

## DE LA FICCIÓN HISTÓRICA A LA CRÓNICA CONTEMPORÁNEA

Episodios oscuros de la historia, como el de Miguel Henríquez, son una verdadera tentación para la ficcionalización: la sociedad blanca de San Juan permanecería acechada por mulatos de un prestigio y poder crecientes, personajes que debían ser contrarrestados o eliminados. Observemos otro ejemplo: la carta de protesta que dirigió don Martín Fuentes ante la secretaría de Indias contra el pintor José Campeche (1751-1809), a propósito de unos retratos de Carlos IV y María Luisa de Parma:

... fueron hechos por el hijo de un negro nombrado Tomás Campeche;... no puedo menos que decir que es virtud que un mozo de color oscuro, calidad y clase, sin haber salido... de Puerto Rico, sin haber tenido maestros y sí sólo con su ingenio haya sabido y sepa hacer lo que hace, nadie ha aprobado el que se le diga el inimitable José Campeche. (Carta de don José Martín Fuentes a la Secretaría de Indias, citado por Díaz Soler 535).

Se puede observar en episodios como éste, en apariencia anecdóticos, la tensión entre un grupo hegemónico que ve perder espacio vital ante el empuje cultural del grupo supuestamente en estado de sumisión. De allí que se puedan presumir y/o presentir pasajes ocultos de la historia, páginas vacías que debieron dar testimonio de esta tensión social y cultural entre quienes dominaban y quienes eran dominados; incluso páginas referidas a la explosión social, pasajes de rebelión y muerte.



**JOSÉ CAMPECHE**

Queda evidenciado, dado el análisis de una sociedad cada vez más heterogénea y compleja, como es el caso de San Juan Bautista del siglo XVIII, que la historia tradicional y oficial no le había otorgado un espacio de primer orden a las manifestaciones culturales del mundo mulato, vigoroso y multiforme. De tal manera que la ficción, con su capacidad mitificadora y desmitificante, abordó este tiempo para reconocerlo, para permitirle al mundo mulato manifestarse y darle multiplicidad de voces “en y a lo largo del tiempo”.

De esta manera entendemos por qué, al realizar una lectura diacrónica de la obra de Rodríguez Juliá, el encuentro primigenio con su narrativa lo representa *La renuncia del héroe Baltasar* (1974), novela con la cual inaugura precisamente el mayor interés de toda su obra: develar las raíces profundas del ser puertorriqueño, cuyos antecedentes y fermentos están ubicados en un siglo XVIII que es metáfora de una historia posible. El autor decide iniciar el rastreo de la identidad puertorriqueña desde la ficción histórica, apelando a la imaginación desbordada, desmoronando la sosegada vida colonial, y dándole posibilidad a las historias de trastienda asumir un papel protagónico en el develamiento de un ayer “otro”.

*La renuncia* tiene como pretexto un capricho: el Obispo Larra pretende apaciguar la posibilidad de una revuelta cimarrona con un matrimonio “contranatura”: la hija del Sr. Prats es obligada a casarse con Baltasar Montañez, hijo de un negro cimarrón que liderizó una revuelta años antes.

Esta primera novela de Rodríguez Juliá devela fundamentalmente la problematidad racial en el contexto de una pugna



por la imposición de un modelo cultural europeo, representado en el interior de la obra por el Obispo Larra.

Observemos un fragmento donde el autor nos habla acerca del proceso de escritura de *La renuncia*, una reflexión acerca de su motivación para hurgar en el pasado distante, en ese diálogo que no sólo tiene como interlocutor al tiempo histórico, sino además el modo de ser de un pueblo. Desde la propuesta narrativa originaria podemos percibir la intención de entrar en el campo, siempre peligroso, de la historia nacional, la configuración de un cuerpo social tan complejo como el puertorriqueño, y las manifestaciones del individuo en dicho espacio.

Pero ¿qué me propuse con esta obra? Ni más ni menos ir a la semilla de nuestra nacionalidad (...) Decidí inventarme un siglo XVIII que fuera como un pesadilla de la historia puertorriqueña. Las pesadillas también hablan de la realidad. Cada alucinación nocturna es la clave para entender sueños ocultos (...) Oscuramente adivino que esta novela expresa la más profunda represión de nuestro inconsciente colectivo, aquélla que explica nuestras complejidades raciales y ese colonialismo interiorizado hasta la médula, nuestra segunda piel. (Rodríguez Juliá “A mitad de camino” 131).

El escritor asume de entrada la fabulación como un ejercicio metafórico de la historia, que le permite identificar los vasos comunicantes entre el pasado histórico y el presente vivencial.

Prosiguiendo con nuestro recorrido por la narrativa histórica de Rodríguez Juliá, encontramos que a *La renuncia* la seguirán *La noche oscura del niño Avilés* (1984) y *El camino de Yyaloide* (1994), todas construyendo un referente del San Juan Bautista del siglo XVIII.

Si nos detenemos a observar bien los datos de publicación, resalta el hecho de que en el lapso de veinte años el autor produjo un poco más de las tres cuartas partes de su obra. En otras palabras, durante el lapso de publicación de su ficción histórica Rodríguez Juliá escribió y publicó gran parte de su producción cronístico-ficcional. Un punto de aclaratoria se hace pertinente al respecto: no significa que la escritura de sus novelas históricas haya abarcado este período de veinte años, por cuanto esta producción inicial estuvo culminada a finales de los años setenta; más bien, se debe entender que hubo razones de carácter editorial que determinaron un intervalo de diez años entre la aparición de cada novela<sup>11</sup>, sin olvidar que dos de ellas (*1797* y *Pandemónium*) permanecen en manuscrito.

La narrativa histórica de Rodríguez Juliá tiene como segundo eslabón *La noche oscura*, primera novela del proyecto denominado *Crónicas de Nueva Venecia*<sup>12</sup>. Esta segunda obra representa un salto estilístico con respecto a *La renun-*

---

<sup>11</sup> En la entrevista que le concedió Rodríguez Juliá a Julio Ortega, contenida en *Reapropiaciones*, y en la que nos otorgó en 1992, afirma que las razones editoriales condicionaron en gran medida tanto la propuesta literaria como la cronología bibliográfica. El autor aclara, por ejemplo, que las *Crónicas de Nueva Venecia*, a pesar de haber sido concebidas como una trilogía se reestructuró en una tetralogía.

<sup>12</sup> En el artículo “A mitad de camino”, el autor publica una carta dirigida al escritor José Luis González, donde se puede apreciar el concepto y las reestructuraciones que han sufrido las *Crónicas de Nueva Venecia*. p.p. 133-134.

cia, debido a la depuración en el logro de una omnisciencia que logra construir acciones y personajes mucho más densos.

De igual manera, esta sofisticación de la escritura permite una reflexión mucho más profunda sobre el poder, la idiosincrasia popular, la inviabilidad de un estado puertorriqueño, y el pensamiento utópico, entre otros.

Si bien el propio narrador manifiesta su admiración por su opera prima, *La renuncia*, que él cataloga como la más borgiana; es en *La noche oscura* donde comienza a conectar con mayor grado de conciencia el presente con el pasado, y ello por el logro de una estructura narrativa mucho más elaborada.

El espacio narrativo no se había logrado por medio de anécdotas, sino con situaciones orgánicamente articuladas. Surgía así una estructura más vital. Vivían los personajes y respiraba el espacio novelístico. Me volví más meticuloso en el arte de matizar las situaciones con gestos y detalles. Gestos observados en la calle o en la barbería iban a parar a la novela del Siglo XVIII. La relación de los personajes con las cosas se convertían en obsesión, los símbolos comenzaban a fundamentarse más y más en la experiencia y los gestos observados. (Rodríguez Juliá, “A mitad de camino” 134).

La reflexión es un componente fundamental dentro de la narración, porque permite al narrador intratextual agregarle a las imágenes —que constituyen el referente literario— una

orientación ideológica, que devela los resortes ocultos de un discurso que ha intervenido en la configuración del ser puer-torriqueño. El discurso del narrador surge entonces como la contraparte del discurso hegemónico, unilateral y colonialista de la cultura oficial de corte europocéntrico.

La labor del cronista es el reconocimiento del hombre, el espacio y sus circunstancias; y nos referimos al autor recorriendo la cotidianidad para registrarla desde la reflexión, la memoria y el afecto<sup>13</sup>, pero también a la entidad narrativa desdoblada hacia el interior del discurso. Valga decir, hemos observado en la obra de Rodríguez Juliá su presencia como testigo de los acontecimientos de la multitud, del cuerpo social mestizo y heterogéneo, de la congregación de las imágenes potencialmente objetos de interpretación, que se vierte en la escritura de la crónica contemporánea; sin embargo, este personaje desdoblado hacia el interior de la narración tiene sus homólogos en los cronistas polifónicos de *La noche oscura* y *El camino*. Gracián y el Renegado cumplen la misma misión del narrador-cronista o narrador-personaje de *El entierro de Cortijo* (1983) o *Las tribulaciones de Jonás* (1984), con la diferencia de que aquel reconocimiento del siglo XVII se plantea desde el presentimiento y la imaginación de Rodríguez Juliá.

Hemos tratado de señalar en esta parte del trabajo la motivación inicial de este narrador para incursionar en la ficción histórica; pero a su vez, también hemos querido resaltar el hecho de que tanto condicionantes de carácter editorial como pulsiones estilísticas con-

---

<sup>13</sup>Rubén González afirma que *Las tribulaciones de Jonás* no es sólo un texto reflexivo de corte sociológico, sino una reconstrucción de momentos históricos entrelazados con la experiencia personal.

llevaron a un natural desarrollo de otros géneros discursivos dentro de su propuesta literaria, manteniéndose un diálogo entre su primera producción y el resto de la narrativa. Ya cumplido este paréntesis, se hace necesario abordar el análisis de la ficción histórica propiamente dicha.

## EL DETALLE HISTÓRICO Y LA DOCUMENTACIÓN PICTÓRICA

Hasta el momento hemos descrito una plataforma histórica, social y cultural que ha servido de soporte al autor para formularse una versión alterna del ayer. A esta altura del análisis hemos señalado los casos de algunos personajes emblemáticos que son síntoma del auge de los mulatos sobre una aristocracia blanca venida a menos, e indefensa ante el acecho de la cultura del “otro”, que por demás está decir que es mestizo, heterogéneo y no occidental.

Esta conexión es válida en tanto que, hacia el interior de la narración, existen otros nombres y episodios tomados del ámbito de la historia para asumir un estatus de personajes y ficcionalizaciones dentro del relato. Tal como lo señala Estelle Irizarry en su investigación, Baltasar Montañez era un ciudadano quien fue protagonista en 1776 de un hecho catalogado como milagroso, acontecimiento registrado por Coll y Toste<sup>14</sup> que sirvió de pretexto a Rodríguez Juliá para escribir *La renuncia*. “La novela contrasta notablemente con la leyenda histórica de Coll y Toste. Esta es brevísima, de apenas 605 palabras; aquella contiene unas 28.000 palabras.” (Irizarry 59).

A primera vista, resulta evidente que aquellos acontecimientos anecdóticos del ayer, que son apenas bocetos de una historia de mayor aliento y alcance, son apropiados por Rodríguez Juliá para transformarlos en ficción a partir de una configuración argumental.



Existe un paso de la leyenda a la ficción literaria en el caso de *La renuncia*; de la estampa registrada por Coll y Toste<sup>14</sup> resaltan: un mozo arrogante, Baltasar Montañez, quien se salva después de que su caballo desbocado saltara al abismo; la súplica al Santo Cristo de la Salud realizada por el Secretario de Gobierno, Don Tomás Mateo Prats; y el señalamiento del hecho como milagroso. Irizarry identifica esta leyenda con el romance tomando como argumento la trascendencia del héroe; y la novela de Rodríguez Juliá como una sátira, por cuanto transforma el hecho heroico en una manipulación de una instancia de poder, el Obispo Larra (Irizarry 59).

La metáfora y la ironía son dos tropos empleados por el narrador para transformar la leyenda en una narración significativa en cuanto al develamiento de pasajes de la historia, que pudieron tener mayor importancia en la conformación de la identidad nacional.

Ahora bien, pudiera entenderse este tránsito de una escena histórica a la ficción como un simple capricho narrativo. No obstante, dicha estrategia también se repite en *La noche oscura*, donde a partir de otros tipos de documentos Rodríguez Juliá se plantea la posibilidad de fabular sobre el Siglo XVIII. Antonio Benítez Rojo analiza en su investigación la intertextualidad existente entre esta novela y un clásico que inaugura la historiografía puertorriqueña: *Historia geográfica, civil y natural de la isla de San Juan Bautista de Puerto Rico* (1788) de Fray Agustín Iñigo Abbad y Lasierra.

En realidad, cuando Abbad y Lasierra escribía su Historia sobre Puerto Rico, no podía evitar una línea

---

<sup>14</sup> En el texto se hace referencia a: Cayetano Coll y Toste. *Leyendas puertorriqueñas*. Cataño: Litografía Metropolitana, 1977.



abierta para que algún día el texto se comunicara, precisamente en la cuestión de los orígenes y el momento fundacional, con el texto de la novela de Rodríguez Juliá. (Benítez Rojo 608).

Queda evidenciado el diálogo entre las dos obras, pero además se plantea la otra visión, la mirada alternativa que se atreve a construir una historia diferente, donde los personajes marginales se tornan en centro narrativo. El mismo Benítez Rojo nos señala el caso del Niño Avilés (tomado de retrato colonial de José Campeche) quien se yergue como eje de una narración apócrifa, una historia desde la alteridad.

Por su parte, el Niño Avilés, su ojo desesperado y su ojo triste, su deformidad de minotauro, desea despegarse de su indescriptible 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 (601).

El elemento pictórico, el retrato y su interpretación, pueden señalarse como fuentes de inspiración para la construcción de una historia imaginada. Lo que el episodio de Baltasar representó para *La renuncia*, lo hace la historia de Abbad y Lasierra para *La noche oscura*; pero también podemos hacer referencia a los cuadros de José Campeche, quien retrató al niño deforme, a los gobernadores, los obispos y las damas del San Juan Bautista colonial. De los lienzos del pintor mulato nace el Niño Avilés y el Obispo don Felipe José de

Trespalacios y Verdeja, personajes de primer orden en *La noche oscura* y *El camino*.

El problema de la documentación sobre una época adquiere en la escritura de la ficción histórica la posibilidad de abreviar en nuevos discursos. Rodríguez Juliá no se conforma con tomar personajes y episodios de la historia, sino que confronta dichos elementos con su propia interpretación de los emblemas de aquel tiempo. Dicho de otra manera, si observamos que las historias apócrifas de este narrador puertorriqueño tienen como pretexto un suceso aislado de la historiografía o dan a continuación a una historia inconclusa, (como es el caso de la historia de Abbad y Lasierra), tales narraciones no se quedan en la simple fabulación, sino que intervienen la reflexión y la exégesis de una emblemática contenida en los retratos; como lo podemos observar a continuación en la lectura del retrato del Niño Avilés en el ensayo *Campeche, o los diablejos de la melancolía* (1986):

El Avilés está atado dentro de su cuerpo, maniatado por la deformidad orgánica. Sólo logra una expresión de libertad a través de los ojos, mediante la expresión de su dolor. La intimidad sojuzgada por la necesidad se redime con la mirada, con esos ojos que escapan a la tiranía del cuerpo. (121).

Luego, si confrontamos la cita anterior con los contenidos de la ficción histórica, nos encontraremos con el hecho de que las imágenes guardan en primer lugar, una relación de sinonimia; y en segundo lugar, una expan-

sión semántica en su conformación como signo. Veamos un fragmento de *La noche oscura* referida al exorcismo del Niño Avilés.

Pero aparte de su infeliz semblante, el Avilés parecía ali- viado de la infame carga que llevó por tanto tiempo. A pesar de su muy notable fondo de tristeza, los ojos de aquel niño eran los de cualquier cristiano. (Rodríguez Juliá, *La noche oscura del Niño Avilés* 312).

Podemos observar claramente la conexión entre el emblema, su exégesis y la construcción del referente literario. Más aún, interpretamos una carga semántica superior en la narración que apunta hacia la representación de un pueblo y de cierto rasgo de su forma de percibir su realidad política. El Niño Avilés es un representamen del pueblo puertorriqueño en su condición de sometimiento. Rodríguez Juliá utiliza una y otra vez la estrategia narrativa de tomar la imagen pictórica y resemantizarla a través de la reelaboración del signo dentro de la narración; y como sucede en el caso de *El camino* la pintura se reproduce hacia el interior del relato.

En esta primera miniatura –una de las pocas que el propio Silvestre Andino salvó de la quema– vemos al Niño Avilés sentado, a los seis años, ante un escritorio de párvulo. Nos mira con esos ojos que a veces “rezumaban la tristeza de quien no entiende su muy agraciada condición”, según las palabras de Don Rafael Más Callejas, consejero del Obispo Trespalacios. (Rodríguez Juliá, *El camino de Yyaloide* 11).

El cuadro original sirve de pretexto a la ficción histórica, se multiplica en diversas significaciones, y se reproduce hacia el interior del relato como una nueva documentación, en este caso, para permitirle a la imaginación del autor reelaborar el pasado.

El Niño Avilés es un síntoma de la condición política de Puerto Rico como colonia norteamericana, representa un símbolo que ha sido apropiado desde el espacio pictórico para ser reelaborado dentro del ámbito del discurso novelesco, constituye un centro ordenador que convoca al diálogo de una multiplicidad de instancias discursivas relacionadas con el espíritu de la época colonial y, finalmente, sirve de pretexto para permitir el flujo de conceptos, presentimientos e imaginaria del escritor acerca de un tiempo histórico remoto.

En *La noche oscura* y en *El camino* pueden identificarse otros personajes de la época, los mismos pintores coloniales son constructos ficcionalizados dentro del espacio intratextual, tales son los casos de José Campeche y Silvestre Andino, pintores puertorriqueños de ese tiempo que aparecen referidos como testigos y cronistas de la fundación de Nueva Venecia en ambas novelas.

Analicemos brevemente las funciones de los artistas de la colonia dentro de la ficción histórica. Como ya lo hemos señalado, el retratista mulato José Campeche produjo obras que sirvieron de pretextos para la fabulación acerca de un San Juan Bautista del siglo XVIII; valga decir, retratos de los personajes arquetípicos de la época, y particularmente,

el retrato de “El Niño Juan Pantaleón Avilés de Luna Alvarado” (fechado en 1808), sirvieron de documentación para producir una ficción coherente con el presentimiento y la visión que Rodríguez Juliá tuvo acerca de dicho momento histórico.

El comienzo de *La noche oscura* apela a un tiempo cronológico, que tiene como testigo al pintor, quien a su vez registra el acontecimiento del 3 de agosto de 1797 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 (...) Allí íbamos hacia los lejanos caños donde sólo habitan las peregrinas garzas, donde los hombres jamás pensaron fundar ciudad o convivencia. Y aseguro que buscábamos, cual murciélagos, sitio donde colgar la oscura visión del Niño Avilés (...) Fue así que navegamos muchas horas en grande oscuridad, tanta que resultaba muy difícil reconocer las propias manos, contemplar los más íntimos pensamientos. (Rodríguez Juliá *La noche oscura del Niño Avilés* 3).

El pintor inaugura el espacio narrativo de la crónica propiamente dicha, ya que no debemos olvidar que el pró-logo apócrifo de *La noche oscura* es en realidad el inicio de la novela. José Campeche deja de ser el personaje de la historia puertorriqueña para internarse en el espacio intratextual; Rodríguez Juliá lo ficcionaliza en función de darle un rango de autoridad dentro de la narración, para que funcione como un elemento a favor de la verosimilitud de la crónica. El escritor puertorriqueño

lo reelabora como personaje ficcional, que ya no capta en el lienzo la imagen de un tiempo sino que acompaña al personaje histórico y, como testigo de primera fuente que es, registra el hecho con la palabra misma. No se conforma el narrador boricua con apropiarse de la imagen estática de la pintura, que retiene en la eternidad la pose y el emblema, sino que necesita reconstruir la instancia enunciativa y darle la posibilidad de registrar también el proceso histórico a partir del verbo.

También se puede apreciar en el inicio de la narración la proliferación de señales que apuntan hacia un tiempo histórico reconocible, sustentado por nombres y fechas como los mencionados en el prólogo y en el diario de Campeche, y que luego van desapareciendo para abrirle paso a un tiempo mítico. Pero los enunciados del propio pintor van anticipando esta posibilidad. El artista mulato intratextual reafirma en su propia voz que la emblemática de su diario puede relacionarse con una historia alucinada, donde los signos pertenecen a la sensibilidad de quien percibe el cosmos desde otra perspectiva.

Cosa rarísima que vi fue una pequeña cruz invertida que colgaba de su dedo índice, y con ésta señalaba el cayó donde se alzaría la ciudad lacustre. Ya se aclaraba luminoso el nuevo día. Y el tiempo como que había volado raudamente sobre mi lucidez. La chalupa estaba desierta, su proa atracaba a las raíces de mangle. Algo me dijo que todo aquello era sueño engañoso, o quizás uno de esos temibles saltos en que nuestra lucidez vaga fuera del mundo sensible. (Rodríguez Juliá *La noche oscura del Niño Avilés* 5).

La estrategia del pintor José Campeche intratextual es la misma empleada por Rodríguez Juliá al confrontar su mirada con la obra del artista colonial. Hay un sesgo de admiración, exégesis y reconstrucción de la imagen que desencadena un proceso de fabulación, donde los componentes del imaginario colectivo comienzan a proveerse de pasajes alternativos a los de la historia oficial; y donde además interviene la sensibilidad y la propia visión del escritor.

Llama la atención en este proceso la intervención de un tiempo no lineal; más bien deberíamos hablar de una espiral cronológica que trastoca los parámetros del antes y del después, un tiempo modelado a capricho de la exigencia narrativa y que, sin embargo, no deja de ser coherente dentro de su estructura. Observemos un ejemplo: si bien es cierto que el retrato del Niño Avilés data de 1808, y que la referencia del diario de José Campeche registra el año 1797 como inicio de la campaña del personaje ya adulto; no menos cierto resulta que el discurso ficcional juega con este anacronismo para proponer una narración verosímil, que a su vez pone en tela de juicio la veracidad de la historiografía.

Resulta evidente que la función de la presencia de los pintores en *La noche oscura* y en *El camino* obedece a una intención de convalidar estas narraciones como posibilidades aún no reconocidas de una historia vedada. Podemos concebir las pinturas como documentación supletoria de los silencios de la historiografía oficial, como continentes de una información que subyace en la esencia misma de la imagen y su carácter emblemizador.

Por otra parte, recordemos que la mirada de quien registra es la de un mulato, no la de un individuo blanco, sino la de una categoría social ubicada desde la marginalidad misma del sistema colonial. Ahora bien, resulta interesante para el análisis observar además que Campeche pertenece a una élite mulata, pero permanece atado al grupo social segregado por la sociedad blanca. Él disfruta de ciertos privilegios y mira hacia el grupo al cual quiere acceder. El artista no registra en sus cuadros el mundo mulato o campesino sino el de la aristocracia blanca, pero su mirada sigue siendo la del “otro”.

Es comprensible que un mulato, perteneciente a la élite, estuviera más interesado en pintar aquellos personajes distinguidos (echados de menos por O'Reilly) que en retratar la rusticidad campesina. (Rodríguez Juliá *Campeche, o los diablejos de la melancolía* 46).

Existe una realidad ideológica y política en la pintura del José Campeche histórico, pero también un componente inconsciente en la representación de la imagen, que apela a su mirada desde la frontera del poder. De allí que Rodríguez Juliá aproveche este intersticio para reproducir al interior del relato la creación de una obra pictórica clandestina, reprimida, caprichosa y subvertora del estado de cosas. Podríamos hablar de una galería intratextual del mundo de los anhelos y los sueños reprimidos del mundo mestizo. Tal procedimiento lo podemos rastrear en *La renuncia*, *La noche oscura*, *El camino* e incluso en la interpretación que el autor realiza de los retratos en el libro de ensayos *Campeche*.



Esta galería intratextual comienza en *La renuncia* con cuadros de una textura concupiscente, que guardan relación tanto con los caprichos de Goya como con la pornografía caribeña. (Jaimes)<sup>15</sup>.

El primer dibujo nos coloca en el interior de la habitación de Baltasar. La estampa recoge el estilo rococó que decora aquel aposento del placer. Acostado sobre su gran cama, Baltasar, desnudo en las partes pudendas, acaricia los sexos de cinco bellas damitas de la vida alegre. (Rodríguez Juliá *La renuncia del héroe Baltasar* 56).

El cuerpo como centro de placer, la erotomanía y lo clandestino son los primeros componentes de esta plástica intratextual. (Ramos)<sup>16</sup>. Existe una mimesis con respecto a la estética pictórica de la época, pero también existe un punto de partida que ha sido aprovechado por el escritor para plantearse la construcción de una obra no realizada en la realidad, aun cuando pudo estar latente en el deseo de los pintores coloniales.

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. (Rodríguez Juliá *Campeche, o los diablejos de la melancolía* 7).

---

<sup>15</sup> En la entrevista que nos concediera el autor en 1992, él nos habla de una tradición pornográfica en el Caribe desde el Siglo XIX, sobre todo en el caso de los cubanos.

<sup>16</sup> El crítico Julio Ramos en su artículo “Cuerpo, lengua y subjetividad” establece una relación estrecha entre la identidad corporal y los mecanismos de poder de la sociedad latinoamericana.

Rodríguez Juliá crea dentro de la novelística las obras que tal vez desearon pintar en su época los artistas mestizos. Podemos señalar la recurrencia de lo erótico, bordeando la frontera de lo pornográfico, reivindicando al cuerpo como una entidad sensible y propensa al disfrute, y no como una mercancía o una máquina de trabajo. El sometimiento del pintor a los cánones estéticos de la época y a los valores de las instituciones coloniales desaparece dentro de las narraciones de las historias apócrifas.

La galería de la ficción histórica de Rodríguez Juliá se subleva contra el sometimiento y surge con un discurso provocador, capaz de expresar la multiplicidad de componentes ideológicos relacionados con lo utópico, el rescate del espacio feliz, la polis de la libertad y el nuevo estado de cosas. Silvestre Andino ilustra la visión de lo utópico dentro de la narración.

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. (Rodríguez Juliá *La noche oscura del Niño Avilés* XI).

Hablamos de pinturas no realizadas, pero concebidas en el espacio del anhelo; obras de arte que aparecen como documentos perdidos que revelan un inconsciente colectivo; imágenes condenadas desde una conciencia europocéntrica que no logra reprimir su expresión por más tiempo; tal es la significación de esta galería apócrifa.

Pero las autoridades olvidaron destruir los paisajes endemoniados del pintor Silvestre Andino Campeche, esas vistas más que apestosas de la ciudad luciferina (...) Y son muy peligrosos estos lienzos de Andino, pues contienen escenas lascivas que seducen la honestidad de nuestros pensamientos. Formados por miniaturas abigarradas en total confusión, sin jerarquía ni con-cierto, estos paisajes diabólicos continúan torturando la memoria. (XVI).

Partiendo de la cita, entendemos la pintura intratextual como un discurso que dialoga con la cultura oficial para desenmascararla y, sobre todo, para contradecir las versiones oficiales de la historia. La documentación plástica funge como un contradiscurso acerca de las visiones canonizadas del ayer y, a pesar de ser apócrifa, resulta mucho más coherente con respecto a un imaginario clandestino y vigoroso.

En la estructura profunda de la novelística histórica de Rodríguez Juliá podemos leer el mensaje que nos advierte de que gran parte de la historia desconocida y posible subyace en el mundo de la imagen, del emblema capturado por la mirada del artista plástico, y que detrás de cada pincelada existe todo un universo subconsciente que puede ser objeto de reconocimiento (Sotomayor).

## LA REPRESENTACIÓN DEL PODER COLONIAL

Como ya hemos visto, los pintores (como realidades históricas y como constructos ficcionales) son emisores de diferentes mensajes desde la pintura (tanto en la obra colonial como en la galería intratextual) que tienen presencia significativa dentro del discurso novelístico de Rodríguez Juliá, quien los integra dentro de una visión diferente del Siglo XVIII puertorriqueño. En este mismo orden de ideas, existe un tipo de personaje que representa el discurso desde un centro ideológico occidental y europeo, hablamos de los obispos que aparecen en las tres narraciones objeto de estudio. Los obispos Larra y Trespalacios son las entidades ficcionales que resumen en su configuración como personajes los ideogramas de una cultura que quiere ser hegemónica en el espacio caribeño. Resulta pertinente recordar que las autoridades coloniales fundamentales eran el Gobernador y el Obispo (Díaz Soler 324). Podemos afirmar que estos clérigos, que son ficcionalizados por primera vez en la literatura puertorriqueña, nacen de una intencionalidad de concentrar en ellos un conjunto de componentes ideológicos contradictorios. No obstante, comenzaremos el análisis por su condición de personajes emblemáticos de la cultura blanca occidental.

Del Obispo Larra no conocemos ninguna referencia de su existencia en los registros de la historia colonial; sin embargo, se repite como personaje principal de las dos primeras novelas de Rodríguez Juliá, y mantiene en ambas narraciones el mismo perfil manipulador de la feligresía desde su condición como instancia de poder.



Para sostener el anterior aserto, presento este despacho del Obispo Larra -la eminencia gris de la política colonial del XVIII- al secretario de Gobierno Prats... (Rodríguez Juliá *La renuncia del héroe Baltasar* 10).

Con respecto al Obispo Trespalacios sí encontramos documentación a partir de los retratos de José Campeche. Este prelado aparece como figura de primer orden tanto en *La noche oscura* como en *El camino*.

El interés de este escritor puertorriqueño en configurar a los obispos como personajes principales en toda su narrativa histórica obedece evidentemente a varias razones: primero, representan una instancia del poder colonial; segundo, constituyen parte de un modelo de sociedad ideal a construir de acuerdo al canon judeocristiano; tercero, pareciera que su peso político en la historia determinó muchos de los giros de ésta; cuarto, sus altercados con las autoridades civiles son excelentes pretextos para la ficcionalización; y quinto, sus retratos, en oposición a muchos gobernadores de Puerto Rico, expresaban personalidades muy fuertes, más cercanas al ejercicio del poder que al resguardo de los intereses de la religión.

Entendemos la presencia significativa de los obispos en la narrativa histórica de Rodríguez Juliá como un recurso estético, que permite emitir una serie de enunciados valorativos de la realidad puertorriqueña colonial. Tales enunciados contienen apreciaciones y conceptos gestados desde una matriz ideológica europea, externa a la dinámica propia que las relaciones entre poder, cultura y etnicidad se plantearon

como realizaciones en el ámbito insular. Los obispos Larra y Trespalacios actúan como continentes de una plataforma ideológica occidental, que colide con una realidad social, política y cultural en proceso de formación en el espacio colonial de San Juan Bautista. Tal como lo señala Bajtín.

Siempre existen ciertas ideas principales expresadas verbalmente que pertenecen a los personajes relevantes de una época dada, existen objetivos generales, consignas, etc. (Bajtín *Estética de la creación verbal* 279).

Por otra parte, también debemos tener en cuenta el hecho significativo de que estos personajes pueden ser ubicados desde una posición enunciativa hegemónica; sin embargo, sus configuraciones estéticas muestran fisuras que apuntan hacia una constitución dialógica. Dicho de otra manera, pudiésemos pensar que los obispos, por representar dentro de las narraciones el estado de cosas y la cultura occidental, deberían corresponderse con un modelo estático y coherente con la superestructura religiosa del catolicismo; mas el procedimiento de construcción de los personajes presenta un modelo que también permite entrever sustratos culturales del “otro”. Ahora bien, ese otro no debe ser entendido únicamente como el mestizo sino también como el laico, el político y el militar.

En el proceso de caracterización de los obispos encontramos la presencia de los rasgos dialógicos pertenecientes a diferentes esferas ideológicas y culturales; y ello obedece a que en las páginas de la historiografía se pueden rastrear episodios absolutamente coherentes con esta apreciación.

Observemos un episodio donde un sacerdote interviene en la defensa de Puerto Rico durante la invasión inglesa del almirante Sir Henry Harvey y el general Ralph Abercromby en el año 1797.

Nosotros, como portorriqueños, no podemos menos que enorgullecernos con la gloria alcanzada en aquel memorable asedio por los hermanos don José y don Andrés Cayetano Vizcarrondo: los sargentos José y Francisco Díaz, el párroco del Pepino, don José Dolores del Toro, que peleó honrosamente a la cabeza de cientos cincuenta feligreses y los mantuvo de su peculio durante el sitio... (Neumann citado por Miller 233).

Como se desprende de la cita, los obispos tienen la capacidad de sintetizar tanto la representación ideológico-religiosa de su investidura, como también un perfil ligado al ejercicio del poder colonial español.

Estas condiciones se funden en la caracterización de Larra y Trespalacios en toda la narrativa histórica de Rodríguez Juliá. El primero de los obispos manipula los hilos del poder, aprovecha su condición jerárquica y el conocimiento de la idiosincrasia popular a fin de mantener su supremacía sobre la población, y disfruta de todos los placeres que le son prohibidos por los votos que profesa. El obispo Trespalacios, por su parte, constituye la presencia de las instituciones de la cultura occidental que pugnan por rescatar el espacio mestizo del caos, el prelado comanda la reconquista militar y espiritual de San Juan Bautista.



Anteriormente habíamos señalado que la construcción de los obispos, como entidades ficcionales, tenían como antecedentes los retratos coloniales de José Campeche; pues también resulta pertinente señalar que el episcopologio del pintor colonial constituye una fuente de rasgos de personalidades que se integran en la narración. Lo cual quiere decir que los retratos de los diversos obispos puertorriqueños de la época aportan diversas facetas y posibilidades que se actualizan en los dos obispos de la ficción.

De esta manera, podemos afirmar que el Obispo don Felipe de Trespalacios y Verdeja de la narración no es una transposición del personaje histórico, más bien un constructo que sintetiza ideologemas de diferentes prelados de la época. La intención de Rodríguez Juliá no es abordar la participación histórica del personaje real, sino emblematicarlo como un signo capaz de emitir los mensajes de un momento de la historia, mensajes relacionados con el proceso de colonización política, ideológica y económica. El don José de Trespalacios y Verdeja intratextual no representa al personaje histórico únicamente, sino también a don Francisco de la Cuerda y García, a don Juan Zegotita, al Doctor don Juan Alejo Arismendi, entre otros que constituyeron un modo de asegurar el poder no sólo eclesiástico sino político, y de resistir a un acecho de un liberalismo marcado tanto por las corrientes de pensamiento europeo como por la creación de formas de convivencia en una sociedad mestiza.

Observemos que la interpretación de retrato del Obispo Trespalacios en *Campeche* no se corresponde totalmente con la representación del prelado ficcional.

Lo imaginamos aficionado a esposos ajiacos y largas siestas(...) Adivinamos en esa cara mofletuda cierta tolerancia hacia unas tierras donde el evangelio nunca se convirtió en pasión (...) La iglesia de Don Felipe es una institución atemperada a los tiempos; no manifiesta el celo inquisidor ni la combatividad contrarreformista. (Rodríguez Juliá *Campeche, o los diablejos de la melancolía* 102).

Ciertamente, el obispo de *La noche oscura* y *El camino* guarda similitudes con el retrato (corpulencia, y una afición a la comida, que raya en la gula) mas sus funciones como líder militar y como exorcista de los demonios que asolan la ciudad colonial, son dos de los rasgos más resaltantes de este personaje en los relatos. “Bueno, pues al fin Don Pepe señaló los sitios de la batalla, y la estrategia a seguir”. (Rodríguez Juliá *La noche oscura del Niño Avilés* 62).

El obispo de la ficción es la presencia absoluta del poder colonial, integra su dimensión eclesiástica con la del poder político y del poder militar. Ante la ausencia de una estructura estatal en el mundo ficcional del San Juan Bautista, el Obispo Trespacios se yergue como la imagen del Estado.

Pocos pasos más, y allá en la espesura del bosque nos topamos con la magnífica corpulencia del Obispo. Su espalda, un poco corcovilla ya por los años, bien sostenía el duro oficio (...) El cinto de ancho cuero lucía espadín y fueite, que si no hubiese sido por aquella cruz de plata vista en la pechera, había pensado que Don Obispo era el mismísimo Leviatánico que nos

visi-taba (...) ello porque Don Obispo más pertenecía a la máquina del estado que a los apacibles montes de la Arcadia. (Rodríguez Juliá *El camino de Yyaloide* 170).

A pesar de que la representación pictórica de este Obispo insinúa a Rodríguez Juliá cierta condescendencia ideológica y religiosa, en *La noche oscura* el Obispo Trespalacios comanda la flota militar que sitia al San Juan Bautista cimarrón, pugna por reconquistar la ciudad como predio de la cultura occidental y, luego de someterla militarmente, procede a realizar un exorcismo para fundar la ciudad de Dios. En *El camino* este proyecto utópico es el resorte ideológico que permite el desarrollo de la trama: el obispo necesita fundar su idealidad en el espacio de San Juan, y para ello procede a ejecutar un programa de formación de un líder que lo realice: el Niño Avilés, quien emprende entonces un “viaje menino”.

Al realizar una lectura paradigmática de los obispos en las tres ficciones históricas, podemos apreciar los siguientes ejes semánticos:

El Obispo Larra en *La renuncia* está ligado al poder político y a una concepción maquiavélica del ejercicio de éste, él construye un fraude para asegurar el poder y aquietar una posible revuelta cimarrona, la manipulación desde su jerarquía busca mantener el orden, pero en su lugar socava las bases del Estado colonial; en *La noche oscura* este rasgo es llevado a un nivel de hipérbole, porque la misma estrategia empleada con Baltasar Montañez la repite con mayor sofisticación al mitificar al Niño Avilés, el Obispo Larra retuerce los hilos de la historia para asegurar el dominio político, sin embargo, dicho proceso termina por sobrepasarlo y extrañarlo de su propia

condición clerical, el estado de cosas pierde su equilibrio y sobreviene la revuelta cimarrona que subvierte el orden colonial. El procedimiento es claramente carnavalesco (Jaimes *El imaginario del muy diablejo*)<sup>17</sup>, entonces podemos hablar de un eje: poder-manipulación-subversión-destrucción, que encarna el Obispo Larra.

Por su parte, el Obispo Trespalacios aparece en *La noche oscura* como la contraparte, él viene para sustituir al Obispo Larra y restituir el orden colonial. Ahora bien, este prelado también manipula para asumir el poder y tener la oportunidad de asentar su propia utopía en el espacio insular. La relación entre el ideal y lo real se expresa en una confrontación entre el desear ver y el nunca encontrar. El Avilés cambia su signo al quedar bajo el tutelaje de Trespalacios en *La noche oscura*, pero en *El camino* este personaje deja de ser pretexto de la narración para configurarse como protagonista de un proceso ajeno a la planificación del prelado. Así, podemos establecer un eje: poder-manipulación-reconquista-construcción-transformación, que es generado por el Obispo Trespalacios, pero que lo sobrepasa.

De la afirmación anterior se desprende que ambos obispos son concebidos en términos de oposición, sin embargo, guardan nexos en su configuración ideológica. Pudieran representar los enfrentamientos entre órdenes encontradas, pero también pueden tener un vínculo metafórico con la transformación que sufrieron los europeos al pisar tierra americana y en especial los eclesiásticos.

---

<sup>17</sup> En *El imaginario del muy diablejo* hemos tratado en profundidad los emblemas y los procedimientos de la carnavalización del espacio intraliterario, y tomamos como referencia para dicho trabajo los textos de Bajtín: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento y Problemas de la poética de Dostoiévski*.

En Indias la situación de la Iglesia no fue menos criticable que en España (...) en general la clerecía fue mediocridad fanática y codiciosa, con frecuentes desviaciones éticas de todo género, que a veces fueron a parar a los tribunales de la Inquisición. (Ortiz *Historia de una pelea cubana contra los demonios* 483).

La concepción de los obispos como motores de la narración, como los manipuladores de los hilos del poder, mantiene nexos con la realidad histórica y, además, con la superestructura ideológica de una institución que compartió responsabilidades en el proceso de conquista y colonización del Nuevo Mundo por parte de la Corona Española. No es gratuito que tanto el Obispo Larra en *La renuncia* como el Obispo Trespalacios en *El camino* sean comparados con “Richiliú”, jugando de esta manera con una pronunciación hispana dieciochesca, que tiene como verdadero significante el ejercicio del poder político. ¿Acaso la siguiente descripción del Obispo de la Cuerda no se corresponde con los perfiles de Larra y Trespalacios?. “Parece un príncipe de la iglesia renacentista: astuto y mundano, siempre maquiavélico y ducho en el ejercicio del dolo”. (Rodríguez Juliá *Campeche, o los diablejos de la melancolía* 106).

Finalmente, resulta interesante preguntarnos por qué Rodríguez Juliá decide nominalizar al más denso de los dos obispos con el nombre de Trespalacios, a pesar de que el Obispo de la Cuerda se acerca más al patrón de construcción que el escritor quiere representar. Aquí encontramos otro componente en el proceso de ficcionalización: Trespalacios, como signo, contiene en su significado un vínculo semán-

tico que le permite conectarse con la totalidad del proyecto de escritura de las Crónicas de Nueva Venecia; recuérdese que en la entrevista concedida a Julio Ortega él menciona que *La noche oscura* es la metáfora de todas las ciudades, y *El camino, 1797* y *Pandemónium* se corresponden con la ciudad arcádica, la ciudad histórica y la ciudad utópica respectivamente. Trespalacios condensa entonces la metáfora de los tres espacios que son objeto de reconocimiento.



## LAS VOCES DE QUIEN CUENTA LA HISTORIA

El análisis planteado hasta el momento ha tenido la intención de hacer un recorrido que explique cómo Rodríguez Juliá pudo realizar un entramado de elementos para construir una narración con diversos grados de verosimilitud. Hemos partido de la historia difuminada, pasando por la conformación étnica-cultural, y hemos llegado a la emblemática de los personajes; no obstante, resulta imprescindible abordar el estudio de las estrategias planteadas por el autor para contarnos su historia.

Debemos comenzar por describir la novela histórica de Rodríguez Juliá como un artefacto polifónico, capaz de convocar múltiples voces y discursos desde y acerca del tiempo y el espacio colonial que quiere representar. La polifonía en esta novelística la podemos percibir en la coexistencia de varios centros ideológicos: uno, europocéntrico, confrontado con un heterogéneo grupo de voces que provienen de diversos espacios culturales: idiosincrasia criolla, sustratos culturales amerindios y africanos, judaísmo clandestino, mestizaje étnico y cultural, herejía, paganismo, esoterismo, palenque, liberalismo... dos, cada uno de estos componentes se multiplica hacia el discurso narrativo asumiendo diferentes posiciones enunciativas, conformándose a su vez en diversos centros ideológicos correspondientes a diferentes planos de conciencia. Por tanto, podemos identificar la inexistencia de un centro axiomático. Tal caracterización se corresponde con el concepto de polifonía propuesto por Bajtín. "... unión de elementos heterogéneos e incompatibles pluralidad de



centros no reducidos a un común denominador ideológico.”  
(Bajtín *Problemas de la poética de Dostoievski* 32).

Así, *La renuncia*, *La noche oscura* y *El camino* se corresponden con esta característica; tienen la capacidad de incluir dentro de sus universos narrativos la presencia de lo diverso, de múltiples conciencias que se confrontan en el ámbito de la historia narrada.

Ahora bien, para darle voz y gesto a la diversidad el autor desaparece formalmente de la novela y delega en múltiples narradores que se alternan para presentar los hechos.

Como lo señala Rubén Ríos Ávila, el autor intenta llegar a una memoria mítica, pero en su recorrido la estrategia digresiva de una cadena de figuras autoriales dilata el acceso a la lectura, y ello porque somete la narración a una pesada elipsis barroca. (48).

Podemos percibir que el abigarramiento de la estructura narrativa, a partir de multiplicar las voces y las perspectivas de enunciación, tiene como finalidad establecer una alternancia en la emisión de mensajes provenientes de diversas esferas ideológicas. El relato de las historias apócrifas no puede ser un discurso monológico, porque ello atentaría contra la verosimilitud de la representación de un cronotopo divergente de la historia oficial. Es decir, el proyecto de escritura sobre un tiempo y un espacio que pueda presentarse como historia alternativa, alucinante, presentida y develada frente a la historia oficial, exige múltiples enunciaciones que se confronten en el espacio narrativo, para poder romper el cerco

hegemónico de una historia complaciente con el colonialismo practicado en el Caribe.

Por otra parte, la estructura barroca constituye la identidad estética del tiempo representado. Existe en la novelística histórica de Rodríguez Juliá una mimesis con la estética del Siglo XVIII, que le permite tanto el añejamiento de la escritura como la posibilidad de retorcer los recursos estilísticos a capricho para integrar lo heterogéneo dentro del discurso mismo de la historia. El autor no solamente guarda vínculos de afinidad con Carpentier y Lezama Lima, sino que se atreve a identificar las posibilidades del barroco para poder diseñar su artefacto polifónico.

Esta subordinación de la reproducción mimética de un período histórico, así como la distorsión consciente de la historia, la ficcionalización de personajes históricos, la metaficción, la intertextualidad y lo dialógico identifica a esta obra puertorriqueña con el modelo que Seymour Menton conceptualiza como nueva novela histórica (42).

La narración mimética de la escritura de ficción histórica de Rodríguez Juliá requiere entonces de mediadores en la narración, es así como nos encontramos en su obra con un conferencista, varios cronistas, diversos testimoniantes y comentaristas de los hechos..

Recordemos que en *La renuncia* la historia es presentada por un conferencista, quien diserta y narra los hechos de la historia; pero que además incluye diversos documentos que surten un efecto de abismamiento hacia el interior de la

obra. Resalta, por ejemplo, la presencia del alter ego autorial, y nos referimos a Alejandro Juliá Marín y a Alejandro Cadalso, quienes a su vez aluden a Alejandro Tapia Rivera -estudioso de la época colonial puertorriqueña- y a Ramón Juliá Marín -escritor de dos novelas a principios del Siglo XX y tío abuelo del escritor (Ríos Ávila 50). La textura lograda con este recurso logra el efecto de autoridad enunciativa sobre la representación del tiempo histórico abordado por la ficción, pero también incluye la presencia del autor como conciencia narrativa. “En estas fórmulas compuestas, donde el linaje literario y el linaje familiar se confunden, el autor produce una imagen de la estirpe letrada a la que pertenece, y desde la que desea leerse en sus textos”. (51).

En el caso de *La noche oscura* la alternancia en la enunciación de la historia está representada por los cronistas Gracián y El Renegado, quienes desde diversas perspectivas cuentan los hechos de la reconquista y exorcismo del San Juan Bautista. Gracián registra los acontecimientos y sus protagonistas al lado del Obispo Trespalacios y desde la flota sitiadora; mientras que Julián Flores, El Renegado, lo hace inmerso en el vórtice de la revuelta cimarrona. Aquí debemos señalar un nuevo enmascaramiento autorial por parte de Rodríguez Juliá, y ello debido a que el oficio reporteril del cronista se corresponde con la estrategia que el autor nos había señalado acerca de capturar voces y gestos para llevarlos a la ficción histórica; el mismo ejercicio practicado posteriormente en las crónicas contemporáneas, “el transcurrir invisiblemente a través de la algarabía” (Jaimes “Entrevista a Edgardo Rodríguez Juliá”). “Pero ahora vuelvo al testimonio de lo sucedido, y ello porque es deber del croni-

sta establecer distancia entre sus sentimientos y los aconteceres del mundo”. (Rodríguez Juliá *La noche oscura del Niño Avilés* 55)

Esta afirmación de *El Renegado* tiene sus analogías en *Gracián*, porque son marcas del texto que develan una identidad de las imágenes registradas en la narración.

Por otra parte, la presencia del cronista en estos relatos también guarda un rasgo de intertextualidad con la estética y función de las *Crónicas de Indias*. Vale decir, que en la ficción histórica y en la crónica contemporánea el cronista es una entidad desdoblada del autor hacia el interior de la narración, quien aprehende las imágenes y las hace coherentes dentro de un universo intratextual que mira a Puerto Rico, pero que también devela al testimoniante y exégeta. Veamos una reflexión de la crónica contemporánea que bien vale para los relatos de historias apócrifas.

Sin embargo, el autor en busca de su propia figuración, o más bien de una figuración “propia” y en el moral de “correcta”, escribe sobre todo para nombrar su sombra, como si al contemplarse diferidamente en su retrato de los tiempos recibiera una imagen trascendida, purificada, de sí mismo. Por eso el autor aquí es sobre todo el cronista, el relator de los tiempos, pero su relato histórico está más interesado en ser verdadero que histórico, más legítimo que fidedigno. El cronista, como un Bernal Díaz desposeído y vejado por las Autoridades, busca en el amparo de la escritura la relación que le devuelva su autoridad escamoteada. (Ríos Ávila 53).

Sería un lugar común hacer referencia a los rasgos innovadores de la escritura de los cronistas de Indias; sin embargo, el exuberante entramado de *La noche oscura* y *El camino* sólo puede ser concebido bajo la presencia de cronistas imaginarios capaces de romper con su escritura la monológica visión de la historiografía oficial.

De igual manera, observamos en estas tres novelas históricas la presencia de diversos ritmos de lectura, característica que viene dada por el efecto de la presencia de la heteroglosia en el discurso ficcional. Ésta la percibimos, por una parte, en los enunciados contradictorios que sobre los hechos, los personajes y el espacio emiten los cronistas; pero, por otra parte, en la intercalación de discursos referidos de otros personajes o testimoniados de la acción, así como por el entramado de notas al pie que establecen un contrapunteo con la historia narrada.

En el caso de *El camino* podemos observar claramente esta diversidad de ritmos: la novela está estructurada en tres capítulos (Formación del Niño Avilés, El viaje menino, y El Tarot), de los cuales el primero y el tercero están configurados por un diálogo entre la narración de la historia y la inclusión al pie de página de comentarios de Alejandro Juliá Marín; mientras que el segundo (el más extenso de los tres) incluye: las crónicas de Gracián, el diario secreto del Obispo Trespacios, y la bitácora de viaje del Niño Avilés; que son recursos análogos a los de los capítulos anteriormente mencionados.

De acuerdo al análisis que hemos planteado hasta el momento, tanto los sujetos de enunciación como los enunciados

conforman un discurso polifónico, donde la heteroglosia permite la construcción de un referente literario abierto a la heterotopía, el espacio donde todos los tiempos coexisten; sin que ello resuelva los conflictos que en términos de hegemonía cultural pudieran plantearse. Tal vez nos atrevemos a asegurar que la idea de Pandemónium es metáfora de esta categoría que designa el lugar múltiple, ecuménico.

Para finalizar esta parte del análisis se hace imprescindible acotar que las variantes de escritura también coexisten en esta narrativa. Como bien lo señala Estelle Irizarry en su estudio de *La renuncia*, el añejamiento de la escritura, a través del uso de vocablos y una sintaxis propia de la época, representa un recurso que evidencia la imitación del estilo colonial. Baste con el siguiente ejemplo para ilustrar la afirmación anterior:

Lo que más comunica el sabor del estilo dieciochesco es la sintaxis, con la característica colocación del adjetivo delante del sustantivo, que es constante en la novela. (58).

Este rasgo de escritura también se repite en las dos novelas posteriores, con la aclaratoria de que dichos procedimientos guardan además una función semántica. Valga decir, en *La noche oscura* y en *El camino* resalta también ese estilo de la época representada, pero además, el narrador enriquece la estrategia narrativa con procedimientos tales como una pronunciación hispanizada de nombres al estilo de Siglo XVIII (Drakeo, Cumberlando, Macavelo, Richiliú, Venusa...) donde el significado de éstos apuntan hacia el desconocimiento verdadero de la realidad histórica, la imprecisión de datos

y nombres, y la no asimilación de substratos culturales europeos.

En el caso de *El camino* este recurso es mucho más evidente: los personajes de *La noche oscura* saltan de la historia al mito en *El camino*, y ello en la medida en que sus nombres sufren la transformación de los juegos oulímpicos (Genette 64). Mitume deja de ser uno de los protagonistas de la revuelta molonga al ser nombrado como una leyenda de la tierra de Yyaloide, cuyo nombre ahora adquiere la forma de Mitumo. La nominalización del personaje es un síntoma del olvido del pasado histórico, y la subsiguiente mitificación ante el vacío de la memoria. “La tierra de Yyaloide habrá sido muy favorecida por los dioses africanos; según Marcos en las costas de sus vegas Mitumo había fundado aquella muy deslumbrante ciudad de agua y aire”. (Rodríguez Juliá *El camino de Yyaloide* 87).

En el ejemplo anterior podemos corroborar la afirmación, y comprender el significado de este jugar con el estilo y los nombres del dieciocho.

Con respecto a los nombres que no sufren esta transformación, podemos afirmar que en casos como Gracián ello se debe a que, por su propia configuración nominal, apelan a la presencia del estilo de escritores españoles como Baltasar Gracián, que sirven de modelo en el proceso de construcción de los personajes ficcionales.

A lo largo de este análisis hemos identificado diversas texturas de la escritura en esta novela. Recordemos la inclusión de

géneros literarios al interior de la narración: cartas, diarios, crónicas, entremeses, bitácoras; que por sí misma indican heterogeneidad. Pero, también debemos señalar la incursión dentro de la narración de discursos contemporáneos: la conferencia erudita, el prólogo de las Crónicas de Nueva Venecia y las notas al pie de página.

De esta manera reconocemos que el desplazamiento hacia el siglo XVIII puertorriqueño tiene como interlocutor al tiempo contemporáneo, y es así como esta novelística deja ver claramente su intención de reconocer las raíces para poder constituirse en el presente en un elemento perteneciente a una tradición todavía desconocida.

Rodríguez Juliá asume la fabulación del Siglo XVIII como posibilidad de interpretar las líneas de tradición que han configurado el Puerto Rico del siglo XX, y para ello ha recurrido a una variada gama de mediadores en el discurso; unos, ligados a su identidad como escritor del Caribe; otros, como continentes de discursos que en diferente grado están relacionados con el espíritu de la época colonial puertorriqueña. La narración polifónica es el vehículo para asentar la heterotopía dentro del relato como una entidad abierta.





## LA CARNAVALIZACIÓN DEL SAN JUAN BAUTISTA

La construcción de un discurso polifónico, como hemos visto, incluye la multiplicidad de voces dentro de la novela histórica de Rodríguez Juliá, de las cuales una de las más importantes pertenece al lumpen, al mundo mulato y a sus múltiples expresiones culturales. Ahora bien, una característica de esta narrativa viene identificada por la carnavalización del espacio intratextual. Reconocemos en estos relatos de historias apócrifas una subversión del orden colonial, donde los personajes subordinados adquieren posiciones de preeminencia jerárquica: Baltasar, Obatal, Mitume, La Reina de África... sustituyen en muchos pasajes a los obispos como instancias de poder. Los códigos de subordinación y de periferia con respecto a los centros de poder son subvertidos en el marco de una revuelta cimarrona, que amenaza o logra el control sobre el San Juan intratextual de *La renuncia* o de *La noche oscura* y *El camino* respectivamente. Lo grotesco, lo genital, lo excremental, la risa, la parodia y el ritual de carnaval son componentes de esta condición de mundo al revés. (Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*)

Páginas atrás habíamos señalado cierta contradicción interna en la conformación de los obispos como entidades absolutas de representación de la cultura occidental. Pues lo que en un momento percibimos como componentes emblemáticos de los substratos culturales amerindios y africanos en el Obispo Larra, son sólo señales que anticipan la ruptura del estado de cosas, para luego darle paso a la reversión de las relaciones entre hegemonía y resistencia cultural. Podemos observar

en la siguiente imagen un equilibrio caótico del signo, que deja entrever la posibilidad de una incursión del universo del “otro” en el espacio narrativo.

Ocurría que Su Excelencia el Obispo Larra llegaba con grande y ruidosa comitiva, que ésta la formaban sus secretarios y la llamada guardia brava, verdadera guarnición compuesta por negros libertos de gran fiereza (...) y hubo tronante revuelo cuando al fin se oteó la silla gestatoria de Larra, suntuoso trono de caoba roja cargado por cuatro forzudos negros (...) Pero la perla más galana a los ojos era aquella larga y labradísima pipa que fumaba el Obispo, que es de todos conocido el gusto de Larra por los tabacos que se cultivan en esta isla. (Rodríguez Juliá *La noche oscura del Niño Avilés* 10).

Tal como lo hemos analizado en nuestro trabajo *El imaginario del muy diablejo*, la estampa guarda relación con el mundo africano y las religiones neoafricanas (Janheinz) al representar el loa que monta a los iniciados hounsi; pero que además contiene toda la significación que el substrato cultural amerindio legó al mundo con la presencia del tabaco (Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*). Este equilibrio caótico del signo precederá a la revuelta cimarrona en *La noche oscura*.

Pero también el Obispo Trespalacios carnavalizará el espacio narrativo en esta novela al iniciar el exorcismo de la ciudad de San Juan, que había sido tomada por los demonios de la idiosincrasia popular<sup>18</sup>. A partir de este juego carnavalesco y picaresco aparece el mundo del criollo en el escenario de

la narración. La pereza, la lujuria, la superstición, el ñangotamiento, el desorden, el chisme... asumen rango de una emblemática del estereotipo criollo.

Debe señalarse un componente dialógico: cuando las instancias de enunciación se ubican desde afuera de la revuelta se corresponden con el estereotipo criollo, pero cuando se enuncian desde adentro de los hechos se contraponen bajo la figura de emblemas de la resistencia cultural al modelo impuesto. Los molongos y la guardia brava, que asumen el poder, reivindicán dentro del espacio narrativo las formas culturales heredadas desde la diversidad africana y el sincretismo caribeño<sup>19</sup>.

En *El camino* la presencia africana constituirá también un tópicó carnavalesco, mas otro componente carnavalizador aparecerá representado por el submundo esotérico clandestino y pagano ligado a la figura del Obispo, así como también en la educación liberal del Niño Avilés desde los conceptos de la Europa “otra”. Cabe destacar que éste (educado en lenguas clásicas, música, baile, esgrima...) aparece como un signo propenso a identificarse con el mundo mulato. El Avilés deleitaba al Obispo con la flauta...

Pero no todo era armonía entre el Niño y el Obispo. Avilés gustaba de escaparse con Melodía y visitar los toques de tambores de Cangrejos y Piñones.

---

<sup>18</sup> En este caso existe una dialogicidad con la obra de Fernando Ortiz, *Historia de una pelea cubana contra los demonios*.

<sup>19</sup> A este respecto vale consultar además los trabajos de Henry Bangou “La influencia de África en América”; Franz Fanon, “Antillanos y africanos”; y Alfred Metraux, “Orígenes e historia de los cultos vodú”.

La música africana lo atraía. Trespacios pensaba que esta música primitiva dañaría el oído del alumno. (Rodríguez Juliá *El camino de Yyaloide* 29).

La tensión generada entre el modelo colonialista y las formas de la resistencia cultural son ejes semánticos que atraviesan toda la narrativa histórica de Rodríguez Juliá.

Al sintetizar el análisis, debemos concluir por señalar que la presencia de lo carnavalesco no es un procedimiento de construcción, sino un síntoma de la copresencia de cosmovisiones que colisionan en el espacio caribeño. En la ficción histórica estudiada hay un rasgo distintivo con respecto a la línea bajtiniana de apropiación de la cultura de la calle y la plaza pública, que viene determinado por el contradiscurso cultural de una clase social que ha sido obviada del discurso historiográfico tradicional, y que ahora expresa la contundencia de su configuración cultural en el ámbito literario. El mundo mulato es un elemento carnavalizador del espacio porque exige un lugar en la historia, porque necesita ser reconocido como un componente en la conformación de la identidad nacional puertorriqueña.

## DE LA ANTILLANIDAD Y LA CARIBEÑIDAD A LA EXIGENCIA DE UN MODELO DE INTERPRETACIÓN

La isla constituye un punto de encuentro entre diversas cosmovisiones. El San Juan Bautista representa la isla de una memoria múltiple, que mira desde y hacia diversos espacios de la cultura. En la ficción histórica de Rodríguez Juliá existe un referente que puede reconocerse en la imagen arquetípica de la isla.

Islas del ensueño y de la memoria que condensan los arquetipos de felicidad, isla-tema, verdadero hilo conductor del botín artístico, literario y pictórico acumulado por la geografía imaginaria y real en la que se presenta la constante del espacio isleño cerrado y protegido. Espacio de la geografía que ilustran mapas medievales, texto de poetas, viajeros y cronistas, pintores del arte visionario y constructores de utopías varias. (Aínsa “Islas de ensueño y de la memoria” 66).

San Juan Bautista tiene la ambivalencia de nombrar a la ciudad y a la Isla, su resonancia en el tiempo incluye a la totalidad y a una parte de ella que puede emblematizarla. El recorrido histórico permite este tropo poético.

La costumbre sigue sancionando el cambio y para 1521, cuando se hizo realidad el traslado de la ciudad de Caparra al lugar que aún ocupa, había ocurrido definitivamente el cambio de nombres. La ciudad había tomado el nombre de San Juan Bautista que originalmente dio Colón a la Isla y ésta tomó para sí el título



de Puerto Rico, que había servido para identificar el puerto que daba acceso al poblado de Caparra. (Díaz Soler 137).

Las historias de la novelística de Rodríguez Juliá se desarrollan en San Juan Bautista, la ciudad que incluye la isla en su vientre continente. Pero, resulta imprescindible analizar la forma cómo la isla se inserta en el espacio de lo antillano y lo caribeño, fundamentalmente porque Rodríguez Juliá ha identificado imágenes de Puerto Rico que forman parte de una identidad mucho mayor.

La isla-ciudad de su ficción guarda vínculos de cercanía y distancia con los conceptos de “antillanidad” y “caribeñidad”; existen imágenes que la mirada del artista logra cotejar en una comunidad de equivalencias: la música del Caribe es una gama de variantes que guarda una afinidad espiritual, la comida representa una suerte de mancomunidad de texturas y sabores, la arquitectura constituye una adaptación de la percepción del hombre al espacio insular...

Desde la marginalidad de Puerto Rico, y a pesar de no haber constituido un Estado nacional como sí lo hicieron Cuba y República Dominicana, esta isla se inscribe en la antillanidad sin olvidar que también guarda rasgos distintivos que lo distancian del resto del Caribe hispano. Nos dice al autor:

...el ajiaco cubano, el sancocho dominicano y el guiso puertorriqueño, que también se llama sancocho, surgen de la suculenta olla podrida peninsular que el



criollo y el esclavo preparaban según las menudencias de viandas y carnes que proveía una sobrevivencia muchas veces paupérrima. Si el barroco cubano de un Lezama Lima y un Carpentier lograron sus mejores páginas desde una escritura arcaizante, la mejor poesía de nuestro Palés Matos evoca la poesía española de corte renacentista... (Rodríguez Juliá “Puerto Rico y el Caribe: historia de una marginalidad” 517).

Este escritor nos recuerda que para el puertorriqueño la antillanidad, a pesar de la ingenuidad del concepto, resulta ser una idea mucho más cercana que la de “caribeñidad”. No obstante, al realizar una lectura horizontal con todo el espacio del Caribe, las imágenes mantienen también diversos grados de correspondencia; pero, sobre todo, porque la relación parte desde la marginalidad y el colonialismo presente en la historia común.

Quando advertimos que de nuestra tierra han emigrado los tataranietos de esclavos traídos de África, o los nietos y biznietos de emigrantes llegados aquí en diversas épocas, nos preguntamos si el Caribe no es ese sitio donde el no poder salir es sólo la forma más extrema de no haber llegado nunca. (518).

La proliferación de ciudades y utopías en el San Juan Bautista constituye la metáfora de la fractura del hombre con su entorno, lo cual representa una ligazón con el espacio macro de la cuenca caribeña. El San Juan Bautista no sólo representa la isla, sino también las Antillas y el Caribe; la fabulación se inscribe así en la tradición literaria latinoamericana. “En la

novela latinoamericana los escritores siempre han construido pueblos-islas que pretenden representar la unidad cultural del continente”. (Aínsa *Los buscadores de la utopía* 69).

La ciudad colonial, como universo literario, pareciera querer representar más bien la diversidad dentro de la unidad. Se mira a sí misma en el relato y en la historia, pero además dialoga con el resto de islas que le son cercanas y distantes a la vez. San Juan Bautista queda asentado de esta forma en el archipiélago de la multiplicidad pluricultural y la diversidad geográfica.

Al interior del sistema literario puertorriqueño, Edgardo Rodríguez Juliá también ocupa un espacio dentro de la tradición. La representación de la isla revisa los recursos de interpretación antropológica que lo precedieron; pero asume un carácter innovador al compartir con la generación de narradores del 70 el uso de la parodia y la ironía como expresiones de una manera diferente de abordar la realidad histórica y cultural de la isla<sup>20</sup>. Podemos aseverar que, al desmontar el discurso literario precedente, el autor facilita la incorporación de Puerto Rico a un espacio mucho más extenso, que incluye las Antillas y el Caribe como los entornos naturales de San Juan Bautista.

Hay que tener mucho cuidado al interpretar esta decisión de colocar la isla en el contexto caribeño porque, como bien lo señala Marc Zimmerman, ante una dinámica tan acelerada como la que ha sufrido la región en las últimas décadas (Revolución Cubana, crisis económica, integración

---

<sup>20</sup> María M Caballero Wangüemert, en su artículo “Rodríguez Juliá: una ojeada sobre Puerto Rico, entre la burla y la compasión”, estudia la discusión que plantea la obra de este autor con las generaciones anteriores y coetáneas.

regional, proceso de intervención política y militar..) el hablar de “unidad de Caribe” o “unidad de las literaturas caribeñas” puede resultar demasiado conservador y no entender relaciones más profundas, que exigen modelos de interpretación mucho más complejos. No puede analizarse la producción cultural del Caribe únicamente desde el concepto de sistema literario, sino más bien desde lo dialógico, la hibridación cultural, la postmodernidad, la sociología de la literatura, el comparatismo y la interdisciplinariedad. (Zimmermann).

En este trabajo hemos querido sintetizar de alguna manera el reto de análisis que implica tratar de interpretar una obra literaria cuando su configuración establece múltiples conexiones con diferentes esferas ideológicas.

Al igual que autores como Marc Zimmerman y Margarita Mateo Palmer, percibimos la ausencia de un modelo teórico que nos permita comprender en su totalidad la significación de la obra caribeña, ante lo cual hay que recurrir a diversos modelos que oblicuamente nos dan respuestas.

La isla intratextual nos reta a liberarla de un aislamiento a que pueda someterla una lectura parcial, porque su configuración como signo polivalente y dialógico exige un modelo de análisis que todavía no hemos creado. San Juan Bautista es una ciudad que guarda similitud con la estructura de una cebolla, cuyas capas se multiplican a medida que la vamos deshojando. Es cierto que la ciudad-isla se conecta con lo antillano y lo caribeño. ¿Pero sabemos a ciencia cierta qué es el Caribe o las Antillas?

La metáfora del San Juan Bautista también busca su rostro en las inmediaciones de la o las literaturas caribeñas.

Sumamente amplio es el espectro de posibilidades formales que ha venido tanteando a través de una búsqueda que, lejos de desconocer las tradiciones esenciales de los pueblos del Caribe, la integra eficazmente a su escritura. Trátese de los paradigmas propios de la oralidad, de ritmos y gestualidades expandidos por la música o la danza, de los mitos de orishas desangrados de amor y de celos, o de esa larga vocación para la parodia, la burla camuflada y mordaz del original, la simulación o el encubrimiento tras la mascarada y el carnaval de un mundo que siempre ha parecido estar al revés, lo cierto es que la literatura caribeña, en su largo devenir, ha venido integrando fecundamente a su quehacer las resonancias de una tradición viva que hoy constituye una de sus más preciosas fuentes de originalidad. (Mateo Palmer 626.).

La isla—ciudad resulta ser entonces un Saturno que devora la novelística histórica de Rodríguez Juliá, y no conforme con ello también devora la propuesta literaria puertorriqueña y del Caribe en general. Resulta imposible resumir la cita anterior, porque toda ella sintetiza no sólo la literatura de la región sino que pareciera describir además el corpus planteado por nosotros como objeto del presente estudio.

La discusión acerca de un modelo teórico que permita identificar a plenitud el signo del San Juan Bautista dieciochesco queda abierta, por los momentos debemos proseguir con el

último eslabón de análisis que nos hemos propuesto en esta investigación: la relación historia-ficción en la novelística de Rodríguez Juliá.

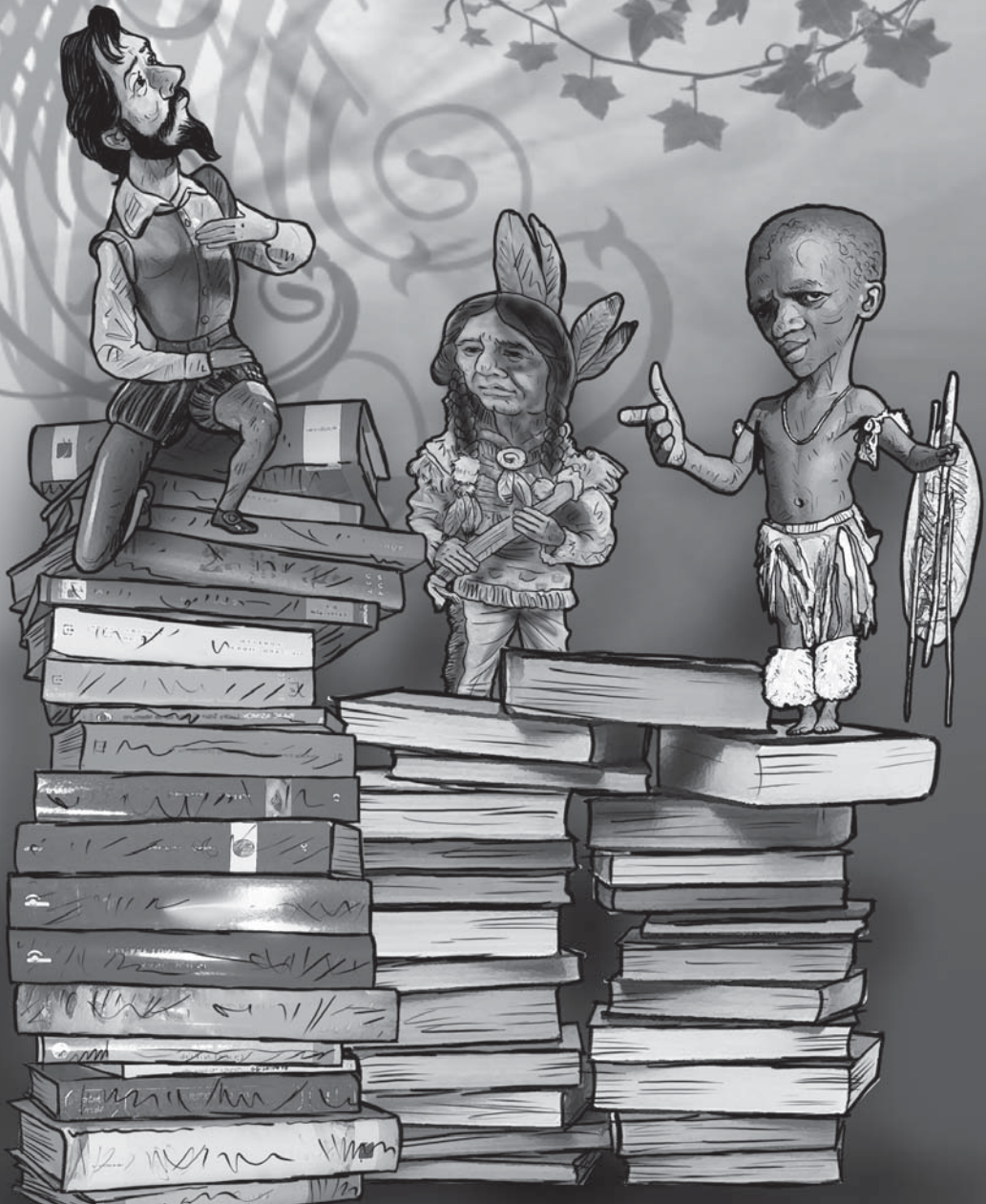
## HISTORIA-FICCIÓN

El efecto inicial de la lectura de la novelística histórica de Rodríguez Juliá es el desconcierto ante la paradoja de la copresencia de la verosimilitud y los anacronismos contenidos en un texto cuyo modelo es la crónica. La escritura añejada se mimetiza con un pasado remoto, cuyas coordenadas discursivas reproducen ecos de otros discursos de series culturales paralelas. Por otra parte, subyace en la conformación del mundo intratextual una alegoría al proceso de hibridación cultural<sup>21</sup>, que logra elevarse por encima del obstáculo de la distancia temporal de la época representada, y nos deja percibir en el texto arcaizado la identidad cultural contemporánea. La imaginación desbordada en un relato carnavalesco nos obliga a recordar que estamos ante una novela, pero ésta se aleja del canon tradicional de la novela histórica. Puede incluso, un prólogo como el de *La noche oscura*, hacernos dudar acerca de cuál es nuestro contrato de lectura con la obra literaria.

Si bien es cierto que, como observó una vez Alejo Carpentier, desde el *Ulysses* de Joyce hasta nuestros días la primera reacción de muchos lectores al encontrarse con una novela de factura atrevida y original ha sido la de exclamar: ¡Esto no es una novela!, en el caso del *Niño Avilés* esa exclamación tomó la forma, levemente distinta, de ¡Esto no es una novela histórica! (A. González 583 Negritas en el original).

---

<sup>21</sup> En toda la novela histórica de Rodríguez Juliá encontramos múltiples signos en los cuales las barreras entre cultura de masas, de élite y popular desaparecen. Para este proceso Néstor García Canclini propone el término de hibridación cultural.



La reacción de invalidar el texto como integrante del subgénero se produce debido a la ruptura del canon identificado por Lukács. Según este teórico, la importancia de este tipo de novela radica no en el relato de grandes acontecimientos históricos, sino en la recreación poética de los seres humanos que participaron en los hechos. Al analizar la obra de Walter Scott, el autor establece el rango de continuidad entre la novela histórica y la novela social realista del siglo XVIII, y asegura que el surgimiento del subgénero obedece a que, a partir de la Revolución Francesa y del auge y caída de Napoleón Bonaparte, la historia necesitó verter el sentido y la vivencia de sí misma en amplias masas de la población de su época. El conservadurismo en la escritura y la representación de personajes históricos como conciencias con una misión histórica, son dos de los rasgos que establecen una equivalencia entre verdad y ficción. (Lukács)

La fidelidad histórica de Walter Scott está en la plasmación de esta gran necesidad histórica, que se impone a través de la apropiada actuación de los individuos, pero con frecuencia contra su psicología, así como en la fundamentación de esta necesidad en las bases económico-sociales reales de la vida del pueblo. (66).

Para Lukács la ficción es un trabajo poético para representar un momento importante para amplias capas de la población, y por ello la fidelidad es un factor vinculante de la narración con los hechos históricos. En la novela de Scott existe una magnitud real, lo más objetiva que el carácter poético de la escritura lo permita.



En el caso de la novela de Rodríguez Juliá estas coordenadas quedan trastocadas al no existir correspondencia entre el referente y la realidad histórica. El autor utiliza el canon como un medio para acceder al lector, pero transgrede el modelo desde el interior del subgénero y desde esta posición contradice la verdad histórica. Como lo señala Aníbal González, resulta curioso que las primeras reseñas de *La noche oscura* sean precisamente críticas adversas de historiadores escandalizados ante evidentes anacronismos. (A. González 583).

Debemos recordar las afinidades de este autor puertorriqueño con los escritores cubanos que abordaron desde la ficción el problema de la historia, y subrayar particularmente la vocación de Rodríguez Juliá de escribir a la manera de los grandes; es decir, su deseo de producir una novela que le diera coherencia a las imágenes de la cultura mestiza puertorriqueña, pero que estuviera en diálogo con las propuestas de un Carpentier, por ejemplo. El autor comparte con una amplia lista de escritores latinoamericanos la decisión de develar la identidad nacional a partir de la ficción histórica. La escritura de estas novelas se produce en un momento marcado por la expansión del subgénero en todo el continente<sup>22</sup>. Autores como Carlos Fuentes han entendido el ejercicio de la escritura como una herramienta para reemplazar el discurso oficial y desbloquear el proceso de des-historización y des-socialización del mundo contemporáneo. El discurso oficial tiende a olvidar la presencia de una cultura pluridi-

---

<sup>22</sup> Seymour Menton señala que los años setenta representan la época de expansión del subgénero, e incluye a Rodríguez Juliá junto a Vargas Llosa, Carpentier y Reinaldo Arenas como uno de los autores más representativos. (46-47)

mensional y multitemporal, y es allí donde la imaginación juega un papel preponderante como discurso alterno, como contradiscurso. (Fuentes).

Abierta hacia el futuro, la novela exige, para serlo plenamente, idéntica apertura hacia el pasado. No hay futuro vivo con un pasado muerto. Pues el pasado no es la tradición rígida, sagrada, intocable, invocada por los ayatolás para condenar a Salman Rushdie. Todo lo contrario: la tradición y el pasado sólo son reales cuando son tocados y a veces avasallados- por la imaginación poética del presente. (35).

La obra de Rodríguez Juliá se entronca precisamente en este proyecto que parece convocar a diversos escritores continentales. La nueva novela histórica parte de un gesto desacralizador de un pasado monolítico, inaccesible, monológico, autoritario y además poco confiable por su herencia colonizadora. La construcción de un pasado reescrito desde la voluntad imaginativa permite a este escritor puertorriqueño proponer otro pasado, un ayer que fustigue los silencios de la historia y abra otras posibilidades a la diversidad polifónica. La historia oficial en esta novelística es ironizada y parodiada para, de esta manera, poder develar su carencia de veracidad y confiabilidad; los signos del pasado sufren una transformación semántica en el contexto de la ficción.

... y le aseguro que el cabroncito del Avilés estuvo toda la noche pendiente del candil de la indiana (...) imaginándose las partes sabrosas de la niña, más fiel retrato de Agamenón esperando a las puertas de Car-

tago que emblema de Antonio Marcos follando a la misma reina de África, y me refiero a la famosa Cleopatra. (Rodríguez Juliá *El camino de Yyaloide* 151).

El sincretismo entre lo europeo, lo africano y lo americano en la novela histórica de Rodríguez Juliá es una constante, pero más allá de la simple alegoría al encuentro de mundos, el discurso tergiversa las coordenadas de la realidad para buscar la representación de un universo caótico, donde los signos permutan constantemente, generan realidades diversas y se reelaboran, con ello obligan a nuevas relecturas de la novela, y por ende de la historia. “El modelo único de la historiografía estalla formalmente en esta suerte de `disparate` donde lo esperpéntico, lo paródico y lo grotesco son el contrapunto estilístico de la fidelidad histórica.” (Aínsa “La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana” 16).

La nueva novela histórica, como apertura de un pasado mucho más rico en posibilidades, reescribe las páginas del ayer con un lenguaje y unas estructuras que cuestionan las versiones oficiales de la historia. Por otra parte, esta reescritura obliga a la novela a revisarse a sí misma. Los anacronismos, los pastiches y las parodias -que Aínsa observa en la polifonía de estilos y modelos narrativos de nuestros novelistas- representan un explícito llamado a reevaluar constantemente los discursos sobre el tiempo pasado, ya sean de la historiografía o de la ficción.

Sobre este último aspecto analicemos brevemente esta afirmación en el ejemplo citado anteriormente de *El camino*: en

la escena del Avilés y la indiana encontramos signos de mestizaje étnico y cultural, pero también podemos señalar que el pasado es retorcido con el recurso de abigarrar los nombres de los personajes históricos al fundirlos con los personajes ficticiales. Este procedimiento cumple la función de dislocar las coordenadas de la coherencia histórica. La narratividad -factor común entre la forma de la ficción y de la historia por igual- (White 47) permite este juego de transformación de los personajes en una amalgama donde se confunden los linderos entre historia y ficción.

Si proseguimos con otra instancia de análisis, y enfatizamos la lectura diacrónica de la novelística de Rodríguez Juliá, observamos que hay otra variante de este abigarramiento estilístico: el pasado inmediato intratextual también puede ser cuestionado a partir del olvido dentro de la misma narración. Recordemos que en *El camino* el pasado es *La noche oscura*, y algunos datos de ésta ya se encuentran difuminados o alterados en la siguiente novela. A este respecto, podemos sintetizar nuestras afirmaciones diciendo que de igual manera que la ficción cuestiona la veracidad y validez de la historia, en idéntica proporción la novela se cuestiona a sí misma. Identificamos una posición refractaria a aceptar verdades absolutas tanto en las versiones del pasado como en la novela como género totalmente acabado ¿No es acaso la escritura de estas crónicas polifónicas un acto de ruptura con el modelo estético único?

Las pretensiones de una novela forjadora y legitimadora de nacionalidades (modelo romántico), crónica fiel de la historia (modelo realista), formulación estéti-

ca (modelo modernista) o experimental (modelo vanguardista), ha cedido a una polifonía de estilos y modalidades narrativas que pueden coexistir, incluso en forma contradictoria, en el seno de una misma obra. (Aínsa “La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana” 17).

Como ya lo hemos visto, la propuesta de Rodríguez Juliá rompe con el modelo tradicional de novela histórica, se inscribe al lado de otros escritores continentales que desarrollan la nueva novela histórica latinoamericana, y se atreve a proponer la crónica como una variante novelística capaz de abordar un discurso identitario acerca de la cultura puertorriqueña.

De igual manera, este discurso tiene un componente fundamental que es la memoria; pero, una memoria cuyo signo está unido a los conceptos de olvido y deseo. La escritura de esta novelística registra un ayer alterno, un pasado moldeado a capricho y tan maleable como el de la historia oficial<sup>23</sup>. Estas narraciones son memoria en tanto revelan un ayer esca-moteado por una estrategia de ocultamiento historiográfico. La novelística de Rodríguez Juliá llena un vacío de la historia con un pasado deseado y presentado; a esta condición Danto la denomina “significación reveladora”. “Al revelar algo que no conocíamos, o que sólo sospechábamos, nos permite informar de lo que sucedió más precisamente de lo que hubiéramos sido capaces sin tal descubrimiento.” (Danto 94).

La condición prolongada de colonialismo de Puerto Rico, sin duda, ha generado desconfianza ante la historia. La ficción,

---

<sup>23</sup> A este respecto Jean Chesneaux en su texto *¿Hacemos tabla rasa del pasado?* (1977) observa que existen relaciones entre la historia y los hilos del poder que organizan la imagen del pasado según sus intereses políticos e ideológicos. (29).

por su parte, ha asumido la tarea de desmontar el ocultamiento histórico que se sospecha en dicho proceso colonial. Rodríguez Juliá exige con su escritura otro pasado, alterno y revelador de una verdadera manera de ser. Si bien es cierto que la historia no registra hechos como los sucedidos en la ficción histórica de este narrador, no menos cierto resulta el hecho de que trastocar las visiones ritualizadas de ese ayer redefinen al puertorriqueño de hoy en otra dimensión frente a la historia y a su cultura<sup>24</sup>.

Un último aspecto que vale la pena analizar es el de la escritura de la crónica, principalmente por el hecho de que las crónicas de Indias -intertexto obligado con este proyecto literario puertorriqueño- respondían a una vocación histórica y de creación, a una pulsión escritural que daba fe de la “pluralidad descompensante que mostraba el Nuevo Mundo” (Pupo Walker 38), y que esta condición guarda sus equivalencias con la novela histórica de Rodríguez Juliá. La crónica es un género reapropiado por la nueva novela histórica para mimetizarse en una escritura, y además brinda los elementos necesarios para volver a reconocer un ayer no registrado por la historia, pero que subyace en la encrucijada de la lectura de múltiples discursos de la época colonial y de cultura del tiempo presente. Observemos, por ejemplo, que la siguiente afirmación de Pupo Walker es válida tanto para las crónicas de Indias como para las de Nueva Venecia.

Así, las crónicas establecen una vasta potenciación expresiva de la historia; con ellas se introduce un nuevo y más amplio registro de signos y valores, sólo que para

---

<sup>24</sup> María Julia Daroqui, en *Las pesadillas de la historia en la narrativa puertorriqueña*, afirma que la novela histórica de Rodríguez Juliá responde a los postulados de lo que ella conceptualiza como “utopía, ilusión y verdad de la historia apócrifa”.

verificarlo, también es necesaria la reconstrucción y el análisis del contexto expresivo que respalda a la escritura. En lo que se refiere concretamente a los pasajes creativos de las relaciones históricas, urge reconocer, por ejemplo, que el mensaje que transmite el acto literario no es exclusivamente una operación lingüística; es, además, la transmisión de un amplio inventario de factores que provienen de códigos y actividades muy diversas, creadas por el hombre; códigos que remiten, por ejemplo, a la tradición oral o a formas muy complejas del saber letrado. (94).

De tal manera que las crónicas de Rodríguez Juliá cumplen una función equivalente a las de Indias, con el agregado de que en la escritura contemporánea esta realización literaria plantea precisamente la revisión de los discursos de la historia y de la literatura, porque ninguno ha podido responder a las necesidades identitarias de la sociedad puertorriqueña. Al leer con detenimiento la novela histórica de Rodríguez Juliá, observamos que el discurso novelístico es un centro ordenador donde se trazan líneas hacia la realidad literaria pretérita y contemporánea, europea y americana; también hacia series culturales paralelas (antropología, pintura, música, religión...) y evidentemente, hacia el discurso historiográfico.

Finalmente, si tomamos las categorías expuestas por Barthes, tenemos que identificar en este discurso cronístico lo que él denomina “enunciados existentes” y “enunciados ocurrentes” (43): los primeros, jefes políticos de la Iglesia insular, caudillos cimarrones, cronistas testimoniantes y la ciudad murada como entidad polivalente; y los segundos:

dominar, manipular, rebelar, exorcizar, buscar, fundar, no alcanzar y extraviar.

La crónica de Rodríguez Juliá se funda sobre enunciados que dialogan entre ellos, y que reproducen al interior del texto el conflictivo proceso de formación de la identidad cultural puertorriqueña. *La renuncia*, *La noche oscura* y *El camino* representan una metáfora de la historia puertorriqueña en un punto particularmente denso, por la complejidad de los protagonistas del proceso, por la diversidad de discursos que convergen en dicho momento, por la coexistencia de plataformas ideológicas y cosmogónicas divergentes, y por la disociación que ha existido entre ideología y realidad en el espacio caribeño.

La ficción histórica de este narrador puertorriqueño es un acto de confrontación con la verdad de la historia, responde a una necesidad de construir otra versión más cercana al deseo, y que sea capaz de convocar a una diversidad de voces con la finalidad de revisar los fermentos de la identidad cultural puertorriqueña.





**EDGARDO  
RODRÍGUEZ  
JULÍA**

## LA TRANSFIGURACIÓN DE LA MEMORIA

A lo largo del presente trabajo hemos venido analizando los códigos procesal y semántico en las crónicas apócrifas de Edgardo Rodríguez Juliá. En este recorrido por la ficción histórica de este narrador boricua, nos ha llamado la atención la configuración de un discurso que no pretende ser historicista propiamente dicho, sino más bien de tipo metafórico, imbuido fundamentalmente por una vocación de trastocar las versiones ritualizadas de un pasado colonial hispano. Podemos percibir en ese tránsito hacia los fermentos de la identidad cultural puertorriqueña una necesidad de memoria, y es allí precisamente donde ésta sufre un proceso de cambio marcado por la mutabilidad de los signos que la conforman.

Observamos, por ejemplo, que en la escritura de Rodríguez Juliá la construcción del San Juan Bautista del Siglo XVIII como referente literario, obedece a la confluencia de ideologemas de variado signo: la ciudad es un constructo que apunta no hacia la urbe material sino hacia sus idealizaciones y consiguientes realizaciones en el imaginario puertorriqueño. La ciudad intratextual se inserta en el tiempo para darle a éste un asentamiento en el espacio de la memoria.

... la novela histórica, a causa de su carácter espacializante que tiene la escritura (ordenar las imágenes, situarlas en un aquí, en un allá, antes unas que otras, más arriba o más abajo, sin contar, incluso, con el hecho básico de que las palabras ocupan un espacio y, so-

bre todo, porque lo que las palabras entrañan, implican y significan también se organiza espacialmente, en ocupaciones virtuales o reales, simbólicas o alusivas), podría ser un intento por espacializar el tiempo, pero esa ilusión —y en eso consiste la respuesta— crea un objeto reconocible, identificable. (Jitrik “Historia e imaginación literaria” 14).

El análisis de la novela histórica como un discurso identitario es absolutamente válido en el caso de la narrativa de este escritor puertorriqueño. Efectivamente, Rodríguez Juliá apuesta, estilística y conceptualmente, a mimetizarse en el ayer boricua con la escritura de sus crónicas apócrifas y con la construcción de espacios y personajes que se corresponden con el espíritu de la época; sin embargo, lo que más nos ha llamado la atención es el hecho de que esta novelística surge como una suerte de corriente submarina que es capaz de remover diversos sedimentos de una memoria, que no sólo le pertenece al escritor como individuo, sino también al colectivo al cual está ligado cultural e históricamente.

La memoria es la punta de lanza en la escritura de Rodríguez Juliá, pero ella no la podemos reducir a la simple categoría de suma de recuerdos. Muy por el contrario, memoria en este caso es potenciación de imágenes de variado signo, que provienen tanto del micro como del macrocosmos del escritor; memoria como historia personal y colectiva, pero, sobre todo, confluencia de espacios, tiempos y culturas. La memoria, por tanto, tiene un valor dinámico y transformador.

Los seres históricos no tienen identidad inscrita en alguna esencia o naturaleza determinada de una vez para siempre como las piedras. La identidad de éstas no ofrece ni plantea problemas. En los seres históricos –sean éstos personas individuales, etnias, tribus, agrupaciones, pueblos o continentes– la identidad es un problema y más que un problema, una tarea histórica. Su identidad no existe, no está, es necesario encontrarla, reencontrarla, reinventarla, afirmarla y proyectarla. (Dri 133).

De tal manera que la narración de historias sobre un siglo XVIII diferente al de la historiografía oficial cumple la función de dinamizar procesos de identidad, que le permiten al escritor construirse un pasado desde el presentimiento y el capricho para poder verse inscrito en una tradición válida y coherente con su herencia cultural.

Las alusiones a la historia implican un rechazo de su pasado que, en este caso, no excluye el recurso de su reconsideración, como propone la novela. Si el conocimiento del pasado nos habilita para incrementar el control del presente, proponer y organizar otro pasado puede implicar querer cambiar el presente, suplir la actualidad con actos distintos. Por eso la escritura en *La noche oscura* será paródica y la historia quedará distorsionada. (R. González “La noche oscura del Niño Avilés: la subversión de la historia” 42).

La historia, en su dimensión de memoria, sufre los efectos de la imaginación del escritor, quien acomoda los componentes

de su ficción en un universo mucho más cercano al deseo de un ayer diferente. Pero, cabría preguntarse desde dónde mira el autor ese pasado y cuáles son sus principales herramientas para atreverse a hacer de éste una materia tan maleable.

Podemos afirmar que Rodríguez Juliá no mira a, sino desde la multitud. La posición enunciativa está ubicada precisamente entre el conglomerado multiforme de una sociedad mestiza. Su oficio “reporteril” lo obliga a emplear la mirada como una primerísima función de reconocimiento de imágenes punzantes. (Barthes *Cámara lúcida*). A este respecto, el trabajo de Aurea María Sotomayor resulta particularmente útil para desmontar las estrategias narrativas, empleadas por Rodríguez Juliá en toda su obra para registrar las formas de la identidad cultural puertorriqueña.

El entramado barroco de su discurso se funda sobre una caja china que esfuma el marco: los empotramientos de las sucesivas lecturas. La vocación voyeurista del escritor se “reivindica” tornando productiva su afición al mirar: exhibiendo y escribiendo su lectura (Sotomayor 120).

Mirar es la función básica, mas en el proceso de escritura es donde existe un proceso de transformación de la imagen en conceptos e imágenes, cuyas significaciones se diversifican sucesivamente. Recordemos, por ejemplo, el olvido que se produce entre *La noche oscura* y *El camino*; marcado en el texto por cambios formales en los nombres de ciertos personajes para significar procesos de mitificación compensatorios al vacío de la memoria. Ahora bien, para poder construir tales

recursos el mirar para Rodríguez Juliá es selección y reelaboración.

La imaginación narrativa de Rodríguez Juliá se articula sobre la memoria visual. El mejor ejemplo de su actitud frente a esa lectura es justamente la pintura analizada para concluir el libro sobre Campeche. Su opción es su comentario: Rodríguez Juliá opta por la versión melancólica del pintor. (...) Es la conciencia de la versión lo que su opción manifiesta, es *la imagen que se sabe transcrita por la mirada*. Transcribir es transfigurar. Somos su invento. (122 Versalitas en el original).

Aquí es donde nosotros planteamos nuestra lectura de la mirada en este narrador boricua. Ciertamente, transcribir es transfigurar. No obstante, si bien es cierto que lo visual juega un papel preeminente en esta escritura, no menos cierto resulta que el mirar implica además sentir corporal y rítmicamente el entorno social desde donde se ubica el escritor como voyeurista de una cultura; así como tampoco debemos olvidar que hay una percepción de la realidad mestiza a partir del paladar, de los sabores y de los aromas del arte culinario; y sin descartar que la música o el habla popular más que sonidos refieren a imágenes del colectivo, muchas son las frases extraídas de la calle que fungen como fotografías de las voces populares. De tal manera que hablamos de una transfiguración de la memoria más que de una transfiguración de la mirada.

Para nuestro análisis transfigurar la memoria es la confrontación en el plano de la escritura de todas las funciones sen-

soriales con la diversidad de componentes que el autor lleva como bagaje cultural e histórico (memoria individual, historia nacional, memoria cultural, memoria onírica, cosmovisiones, ideologías...). La producción literaria de Rodríguez Juliá tiene como eje ordenador de su propuesta narrativa – más allá de la novela histórica propiamente dicha– la transfiguración de la memoria, porque ésta permite a la diversidad caótica de la realidad cultural puertorriqueña y caribeña constituirse en entidades que pudiésemos identificar como universos culturales posibles.

Si tomamos en cuenta que el autor enuncia su discurso desde la multitud, entonces debemos asumir que existe una necesidad de reconocimiento de su tradición histórica y cultural desde el colectivo mismo, quien generalmente ha sido excluido como protagonista de la historia nacional. Observemos a continuación una aseveración acerca de la escritura de las crónicas contemporáneas que se corresponden perfectamente con la escritura de las crónicas apócrifas, más si tomamos en cuenta la opinión del propio autor quien identificó similitudes entre las imágenes de ambos tipos de escritura.

Debe permanecer en el inenarrable tiempo y lugar de la multitud, captando y descartando emblemas, percibiendo los “golpes de vista” que cifran la alegoría, pero renunciando al encuadre fotográfico que quebraría la escena con un “shock” de fijeza. Su recuento oscila entre el resumen diegético, la descripción de escenas y numerosos predicados analíticos (que le confieren un tono de ensayo), alcanzando a establecer cierto lazo ficticio entre el tiempo de la historia y el tiempo de la

narración. (...) resulta un habla interior simultánea a los estados de mundos exteriores, que desafía la hecha entre el tiempo de la historia, y el tiempo de la narración y pretende sustituir toda tecnología de registro directo. (Duchesne Winter 225).

Podemos concluir afirmando que la obra de Rodríguez Juliá evidentemente obliga a reevaluar el pasado a partir de la ficción, y sobre todo si tomamos en cuenta la coexistencia de una diversidad de componentes que conforman al ser puertorriqueño. La transfiguración de la memoria es la explícita necesidad de reconocimiento de un pasado multidimensional que se proyecta claramente en la cultura popular contemporánea.

Desde una posición actual, que no hace tanto caso de las distinciones genéricas y que, en cambio, extrae de ellas elementos que en su desarrollo dan lugar a otras cosas, podría decirse que la “novela histórica” es también una manera de leer; la nuestra, por ejemplo, tiende a convertir textos y ver en ellos no solamente lo que ellos “dicen” sino también lo que por debajo de lo que dicen entabla discursos múltiples con lo real. (Jitrik *El balcón barroco* 70).

A fin de cuentas, el narrador es un buscador de imágenes de la memoria para transfigurarla y poder darle viabilidad a las alternativas de un ser en busca de su futuro, mirando el pasado desde una óptica diferente a la tradicional.



## CONSIDERACIONES FINALES

En la obra de Edgardo Rodríguez Juliá hemos observado la necesidad de remontarse con su escritura a los orígenes de la identidad cultural de Puerto Rico, al construir un siglo XVIII poco convencional. Esta representación obedece a un gesto de revisión del pasado insular para hacerlo más coherente con respecto a un presente vigoroso culturalmente, a pesar del sitio cultural a que ha sido sometido por parte de al mundo anglosajón. De allí que la presencia contundente del mundo mulato tenga un lugar de primer orden en esta novela histórica.

Las obras estudiadas en esta investigación se corresponden claramente con lo que Seymour Menton establece como Nueva Novela Histórica, porque se corresponden con las estrategias narrativas empleadas por este género que ha sido desarrollado a niveles de plenitud en América. La parodia, la ironía, el pastiche, la heteroglosia, la tergiversación de los hechos, la intertextualidad, la carnavalización pueden rastrearse en todas y cada una de las obras analizadas. Por tanto, no nos extraña que Menton ubique a Rodríguez Juliá al lado de los grandes exponentes del género en el continente.

Hemos percibido la copresencia de diversos espacios del imaginario caribeño en esta visión desquiciada de un siglo XVIII. Lo heterogéneo parece ser un elemento mucho más denso y significativo que lo diferente en el espacio intratextual.

Nos parece resaltante el hecho de que la ubicación del espacio se desplaza hacia diferentes periferias, se diversifica en múltiples centros, donde cada uno de ellos se organiza de acuerdo a sus propias coordenadas culturales. Aquí es importante resaltar esta característica de la heterotopía.

La fragmentariedad de los componentes del constructo, más que develar partes de la totalidad, se comporta como sustratos de culturas no asimiladas completamente por una nueva y única realidad social, histórica y cultural, perfilándose como fragmentos que permanecen en constante confrontación, tal como se ha venido sucediendo desde la colisión de cosmogonías durante el encuentro de Europa, África y América en el espacio caribeño.

Un elemento muy importante es el tiempo, redimensionado en una espacialización, y que responde a la intención de hacer coincidir en la ciudad las diferentes temporalidades para permitir a la tradición cultural manifestar sus contradicciones. No existe una concepción de tiempo concluido, que indique una culminación de un proceso de conformación de una identidad nacional, sino que se sugiere una realidad cultural mucho más compleja y dinámica, marcada por la transformación constante, pero que guarda nexos con las imágenes del ayer.

La polifonía permite asumir posiciones de enunciación dentro y afuera de los centros de poder, advierte al lector no sólo de la presencia de cuestionamientos a las jerarquías culturales sino de la existencia de silencios, que bien pueden desaparecer al apelar al subconsciente colectivo. Silencios y

olvido como un producto único de los procesos de colonización; múltiples voces y memoria-ficción como posibilidad descolonizadora.

La transfiguración de la memoria es una característica de la obra de Rodríguez Juliá para permitirle a todos los elementos anteriormente expuestos ordenarse coherentemente en una historia alternativa, vigorosa y movilizadora de una forma de ser y de sentir muy Caribe.

## ANEXO

### Entrevista a Edgardo Rodríguez Juliá

Entrevista concedida por Edgardo Rodríguez Juliá en Caracas durante el “Coloquio Latinoamericano de Narradores” en diciembre de 1992. Realizada por Rubén Darío Jaimes y publicada parcialmente en la revista *Actual* en el año 2001. Hoy la presentamos completa.

**R.D.J.** - Las generaciones de escritores anteriores a 1970 tenían un tono más serio, diríamos que casi de un lamento ante la adversidad de la hegemonía norteamericana sobre la isla. Sin embargo, Rodríguez Juliá, entre otros narradores, mantienen una crítica ante la realidad por la vía de la parodia, de la sátira o, en último término, de la risa, que a veces es amarga y que nos lleva a la reflexión. ¿Reafirma al puertorriqueño la risa más que el lamento?

**E.R.J.** - Puerto Rico es un pueblo de una gran vitalidad existencial y de una gran vitalidad cultural, lo hemos probado así. No sé, tenemos una literatura de la réplica, como antes teníamos una literatura de la tristeza, de la melancolía, en fin, una literatura muy maniquea.

Ahí está el mundo norteamericano oprimiendo al pueblo puertorriqueño. ¡Mira, no! La realidad es que la relación nuestra con los Estados Unidos ha sido muy compleja.

En nosotros hay algunos rasgos que hemos aprendido de los gringos que están muy bien, sobre todo en el mundo

latinoamericano. ¿Qué sé yo?, la decencia en término de las instituciones. Hemos aprendido que la corrupción es algo que hay que combatir, porque es uno de los males heredados de los españoles, que definitivamente eso hay que extirparlo como un cáncer social, y es parte de la ideología nuestra. Esa visión de que los gringos nos trajeron la destrucción de nuestra cultura es totalmente falsa. En Latinoamérica la izquierda siempre quiso asumir esa visión, porque es muy cómoda. Tú no tienes que explicar nada. Tú no tienes que ser inteligente. Pero no, esa no es la realidad.

La literatura nuestra de los años setenta un poco lo que ha sido es una puesta al día, vamos a decir: de ese temperamento boricua puertorriqueño sobreviviendo a la adversidad de esa relación, que no te digo que sea fácil, pero tampoco te voy a decir que sea catastrófico para nosotros, o que haya sido catastrófica.

**R.D.J.** - *La noche oscura del Niño Avilés* es la única obra tuya que hemos podido disfrutar los venezolanos. Otras, como *La renuncia del héroe Baltasar* no se encuentran en el país. Ambas se desarrollan en el siglo XVIII puertorriqueño y, no obstante, mantienen un cierto sabor contemporáneo. ¿Esa distancia en el tiempo es una vía para indagar en las raíces de la identidad nacional o es sólo una contraposición de espejos?

**E.R.J.** - No, mira, ese proyecto literario de bucear en el siglo XVIII estaba identificado con el hecho de establecer las raíces de la identidad puertorriqueña, que se remonta a ese momento. Y para nosotros siendo del Caribe, de la gente más antigua en Latinoamérica, sobre todo étnicamente, es muy

rico revisar ese mundo. Carpentier lo investigó, Carpentier lo convirtió en gran obra de ficción, y mis inicios como escritor estuvieron muy ligados a la obra de los cubanos, sobre todo de Carpentier, que un poco provocaron en mí el interés por ir a las raíces nuestras del siglo XVIII. Pero, fíjate que no es un buceo perfectamente histórico o historicista, sino que más bien es mítico. Es tratar de construir la imagen de identidad nuestra. La metáfora de nuestra identidad más que sé yo... no la cuestión positivista de ir a los datos.

Así que esa fue mi preocupación. Con esa obra mía del siglo XVIII ha ocurrido algo muy extraño, y es que luego las investigaciones históricas un poco le han dado fundamento a esa visión mítica. Por ejemplo: la cuestión de la cimarronada blanca y la cuestión de la precariedad del Estado en Puerto Rico, que era un país marginal.

Nosotros somos anarquistas porque los españoles nunca establecieron un Estado que valiera la pena en Puerto Rico, y somos muy poco corporativos quizás por eso.

Así que hay una gran metáfora de nuestra identidad, y eso se remonta al siglo XVIII. Aquel era un pueblo de contrabandistas y de palenque, porque había un palenque grande en San Juan, donde estaba la gente negra del Caribe, de la cimarronada que iba a un sitio cerca de San Juan. Y entonces ahí está otra de las metáforas que se ha investigado recientemente.

Así que la posición literaria mía de esos años de una producción juvenil, porque en aquel tiempo yo era considerado muy joven, un poco como que se validó historiográficamente.

**R.D.J.** - ¿Por qué dejas al San Juan Bautista del siglo XVIII en manos de los negros cimarrones en *La noche oscura*? ¿Por qué te empeñas en casar al negro Baltasar Montañez con la hija del Vicegobernador en *La renuncia*?

**E.R.J.** - Bueno, pero fíjate: ese es el mundo mulato, la complejidad racial nuestra, y eso es muy del Caribe. Uno de los grandes temas que yo cultivo.

Precisamente ahora terminé de escribir un trabajo sobre Santo Domingo, es muy central la cuestión de la complejidad racial. Yo, por ejemplo: mi padre es mulato, mi madre es muy blanca, y siempre desde pequeño viví esa complejidad. El mulato caribeño es de una complejidad y de una sutileza verdaderamente asombrosa. Entonces esa metáfora... Fíjate: *La renuncia* comienza con esa metáfora de la complejidad del mulato, la cuestión de la presencia de los negros como ese mundo acechante, ese mundo un poco que ha sitiado la cultura europea. Eso es muy representativo del mundo puertorriqueño en tanto mundo mulato, pero también representativo del mundo caribeño. Así que es una metáfora muy del Caribe, sobre todo antillano. No soy alardoso, pero ahí la pegué.

**R.D.J.** - La pluma de los cronistas tomó el camino liberador de la palabra. Fueron originales al transmitir sus visiones de América. ¿Son los cronistas polifónicos de *La noche oscura* una primera manifestación del deseo de encontrar una nueva forma de narrar?

**E.R.J.** - Sí, para mí hay algo muy importante en la narrativa, y es esa cosa que Bajtún llama dialógica, la exploración de

las diferentes voces. Y eso siempre yo lo hice muy intuitivamente, ahora estoy más consciente. Es algo que ha ocupado sobre todo mi obra más reciente, a partir del año ochenta y uno, cuando empecé a escribir las crónicas, y luego la obra narrativa más cercana. Es la cuestión de las voces, de poner el oído.

**R.D.J.** - Carnavalizar el San Juan Bautista es un recurso para subvertir el orden. A través de la carnavalización dejas que vivan en el relato los ángeles y los demonios, la comida caribeña y la música de tambor, el mundo mágico del vudú y la santería, el desenfreno sexual y las utopías, las alucinaciones y la Inquisición... ¿Esta orgía de la revuelta cimarrona busca una nueva dimensión del hombre caribeño?

**E.R.J.** - Yo ahí me metí en una dimensión de nuestra cultura muy importante, esa dimensión dionisiaca, que luego se me confirmó en *El entierro de Cortijo*.

Fíjate en una de las cosas interesante y misteriosa: la cuestión de las imágenes. Si tú lees *La noche oscura*, que se compuso entre el año setenta y dos y el año setenta y seis, entonces tú tienes la cosa esa que tira hacia la cadera... ¡que te vuela la cabeza! Cuando muere Cortijo en el año ochenta y uno -ochenta y dos, yo voy al entierro, y lo que hago es meterme ahí, y un poco en lo que me estoy metiendo es en las comparsitas esas... ¡que yo había descrito en la otra vaina!

Entonces a mí eso me extraña. Esa es la relación sinuosa con las imágenes, con las metáforas de la cultura de un país que un escritor debe tener. Yo creo en esa cosa que a mí se



me da así. Mira, sin *La noche oscura* yo jamás hubiera podido escribir *El entierro de Cortijo*. *La noche oscura* que se ha vendido muy lentamente aquí, que se ha vendido lentamente allá -tenemos una obra no muy accesible, que tampoco ha sido muy popular- sin embargo, tiene esa dimensión. Tiene posibilidad.

Ese acontecimiento de *El entierro de Cortijo* como una manifestación fue no sólo importante sino coherente de lo que estaba pasando ahí, uno las reconoce misteriosamente, y si uno está enchufado a esas imágenes fundamentales de la cultura, sale.

**R.D.J.** - *La noche oscura* dialoga con múltiples discursos, que van desde Quevedo y Gracián hasta Borges y García Márquez, pasando por los cuadros coloniales de José Campeche o las pinturas del Bosco. ¿Necesita la reconstrucción de las páginas ocultas de la historia tan imponente reto dialógico?

**E.R.J.** - Si entiendo bien tu pregunta: la literatura que estamos haciendo hoy por hoy es una literatura que tiene claras referencias historicistas, y una de las referencias curiosamente importantes es el hecho de que hemos acumulado tanta literatura y hemos acumulado tantas imágenes, que entonces, cuando uno escribe necesariamente tiene ese bagaje, tiene ese trasfondo que uno tiene que usar. Por ejemplo: en el caso mío es muy importante la representación plástica, la cuestión de la representación, de la imagen. Yo tengo un amigo que me decía: “Tú no eres escritor, tú eres describidor”

Entonces para mí eso es muy importante... la cuestión de la

cita, pero ¡joj!, todo el mundo quiso escribir como Borges en un momento determinado. Por ejemplo: esta obra no es tan borgiana, pero sí mi primera novela, *La renuncia del héroe Baltasar*, entonces quería ser García Márquez, pero ¿quién no quería ser García Márquez? Una amiga mía muy querida me decía: “Oye, esa obra tuya...¡qué buen intento, qué buen intento!” Uno se fija ahora, pero cuando era muy joven... en fin, en aquel momento era una ambición escribir de esa manera grande.

**R.D.J.** - De alguna manera la siguiente pregunta ya está res-pondida: La cultura popular es el vaso comunicante de toda tu obra. La escritura de *La noche oscura* es un ejemplo característico. ¿Por qué abandonas la novela y te sumerges en la multitud para escribir crónica? Aún me parece sentir los empujones y el bullicio en los sepelios de Muñoz Marín y Cortijo en *Las tribulaciones de Jonás* y en *El entierro de Cortijo*.

**E.R.J.** - Ahí tendría que decirte una cosa. Este es el lado un poco promiscuo del escritor: Yo terminé *Campeche o los diablejos de la melancolía*, que era un ensayo que iba a acompañar estas obras -acuérdate de mi frustración, porque *La noche oscura* es la primera parte de una trilogía, las otras dos no se han publicado, y no creo que jamás se publiquen- pero yo encontré que no tenía salida editorial. Si yo insistía en ese mundo, en esa escritura tan barroca, tan compleja... en fin, con esas estructuras, simplemente no iba a tener salida editorial, y yo ya estaba maduro como escritor. Entonces empecé a experimentar con la crónica, mucho antes de conocer lo que se estaba haciendo en Venezuela, mucho antes de saber lo que se

estaba haciendo en México.

Era una nueva escritura, y eso sí tuvo éxito. El éxito extraordinario que tuvo el primer libro, *Las tribulaciones de Jonás*, y luego el superéxito de *El entierro de Cortijo*, pues eso me permitió publicar los otros libros. O sea, *La noche oscura* se publica ocho años después de haber sido compuesta ¿eh?... Un poco abrió camino, porque era una novela tan ambiciosa y tan larga que no había manera de publicarla. No me la publicaban y punto.

Una vez firmamos contrato con Joaquín Mortiz para publicar *La noche oscura* con *Terra Nostra* y *Palinuro de México*, y ahí se desplomó el peso mexicano y se desplomó *La noche oscura* también. Tampoco tuvo éxito editorial en ese momento.

Las crónicas tienen una relación ya no circunstancial sino necesaria, de que la crónica me permitió publicar *La noche oscura*, sobre todo después de *El entierro de Cortijo*.

**R.D.J.** - Pareciera que ante determinados sucesos aflora la verdadera identidad del puertorriqueño. La visita del Papa Juan Pablo II te permite analizar desde un “jodido cura” en su papel de “cherleader” hasta los norteamericanos que cuidan del Papa. ¿Lees a través de imágenes al ser caribeño?

**E.R.J.** -Sí, para mí es tan importante esta escritura y esta literatura de la crónica. A propósito de la visita del Papa: ahora yo fui a Santo Domingo a la cuestión del Faro de Colón. Ya no solamente estoy estableciendo una identidad puerto-

rriqueña, sino que estoy empezando ver cuál es esa razón profunda entre las culturas caribeñas. Y me atrevería hasta pensar que muy pronto escribiré algo sobre Venezuela, porque tengo una o dos metáforas sobre este país.

La crónica tiene la agilidad de poder ser publicada en el periódico, de ser inmediata y testimonial a la vez, de ser literatura, ficción, algunas veces tiene más elementos de ficción que de narrativa, y sobre todo de emblematicar a través de esos momentos lo que somos.

Claro, esa es la obsesión nuestra: la identidad, porque es que es eso. Somos mundos precarios y poco viables social y económicamente. La identidad es la obsesión nuestra. En el Caribe esa es la obsesión fundamental... ¿Qué somos ante los gringos? ¿Qué somos ante los españoles?... ¿Ante la Historia, ante el Quinto Centenario? Esa es la preocupación fundamental. Entonces, estos son los momentos cuando se logra una síntesis, la identidad se refleja, y un poco hay que ordenarla en torno a estos acontecimientos y a esas metáforas.

**R.D.J.** - Aprovecho tu respuesta. El mundo del Caribe colonial estaba muy próximo y, de hecho, siento que de alguna manera nos incluyes en tus novelas, crónicas y ensayos. ¿Esa visión fotográfica del nuevo cronista cómo percibe a Venezuela en el marco de la cultura caribeña?

**E.R.J.** - Venezuela a mí me enterece mucho, porque aquí me siento como en mi casa, hasta que se empieza a hablar de los tigres y de las culebras, entonces entiendo la dimensión

continental de esta cultura, y con eso yo sí no me meto.

Tengo la tentación de escribir sobre Venezuela y de ver esa relación profunda, que yo siento en este país con ustedes y con su cultura, pero por el otro lado está esa otra dimensión de Doña Bárbara... la dimensión, la escala, el cerro El Ávila, que se me viene encima, yo soy un hombre de colinas... En fin, creo que sí, porque tenemos un proceso parecido: el de la postmodernidad. Tenemos el asunto de la problematización racial, de la problematización étnica, porque pertenecemos a esa misma cultura.

La cuestión de cómo se formó esta ciudad. San Juan es una ciudad al otro día, Caracas también. Esta cosa de cómo la modernidad nos ha marcado, para mí eso es un gran tema. Nosotros allá tuvimos que conservar cuanto edificio viejo había para conservar nuestra identidad. Sucede que ustedes los venezolanos un poco tienen la preservación de la identidad, ¡la del “buldoser”, no? ¡Fantástico! Son las metáforas importantes. Por otro lado la antigüedad de este mundo y la antigüedad de nuestro mundo antillano.

Voy a escribir sobre Venezuela. Ahora, la cosa de Doña Bárbara, esa escala continental no. Sobre eso no podría, porque no está en mi temperamento ni en mi historia.

**R.D.J.** - Decías en el coloquio: “Deseo, luego soy”. ¿El placer, el poder y el sexo son diversas manifestaciones de tal afirmación?

**E.R.J.** - Para mí la literatura comienza con el cuerpo. La

cosa de la concreción. Quizás es una lección que nosotros aprendimos de la esclavitud, la cuestión de la pigmentación... Eso donde mejor se ve es en Brasil. Claro, es una de las dimensiones también trágica de esa cultura brasileña, pero el Caribe es muy concreto, muy corpóreo, y eso es en última instancia porque se debe a esas etnias que confluyeron, y que se problematizaron en el mismo espacio. Eso, por ejemplo: en cuanto a las novelas estas llamadas históricas, entre "comillas".

Ahora que he revisado más recientemente el acontecimiento de Cortijo, lo de Muñoz, es un poco también la descripción de esa relación nuestra en la multitud, esa relación casi sensual que tenemos en las antillas con la otra gente cuando estamos reunidos. Esa cosa del cuerpo, ese cuerpo social, que yo diría que se debe entender no retóricamente, pero que hay algo. Eso ha sido muy importante en esa etapa de mi obra. Entonces, en la otra etapa ya más reciente, donde tengo tres novelas de tema erótico lo que exploro es la bellaquera caribeña, la sensualidad, la cosa de con el cuerpo... y en una de esas obras, *Cámara Secreta*, que se va a publicar en Monte Ávila, es la cuestión de la pornografía caribeña, que tú sabes que se ha dado mucho, sobre todo en Cuba. Los cubanos han estado haciendo pornografía -ya no- pero sí desde el siglo XIX.

Es muy interesante eso, es muy interesante cómo nos relacionamos desde el deseo. Eso es un emblema de la problemática de la pareja también, y es una literatura que no he visto en Latinoamérica con mucha frecuencia... Esa literatura de la complicidad en el deseo, de tú establecer lo que es la

representación de la cultura, de la sensualidad de los pueblos. Eso es lo que voy a hacer ahora a través de la novela.

**R.D.J.** - Pareciera que es una dimensión ajena al hecho literario, que se ha obviado de una manera permanente.

**E.R.J.** - Mi país, que es un país tan bellaco, como dice Luis Rafael Sánchez, es un país de una literatura casta. ¡De una castidad increíble! Hasta que llegamos nosotros en los años setenta, y empezamos a mostrar cómo los puertorriqueños hacemos el amor, entonces allí la cosa cambia.

Al principio quizás no tiene mucha sutileza, pero creo que es un tema que sobre todo en la literatura latinoamericana, ya no en la literatura caribeña sino en la continental, irá cobrando mayor importancia.

Hay que escribir cómo la gente se hace el amor y cómo la gente habla del amor, cómo se relaciona. Claro, que nuestras sociedades son tan arbitrarias y represivas, pues hay coartación por este lado.

**R.D.J.** - Pensaba en este momento en la escena de Konya y el Renegado en *La noche oscura*.

**E.R.J.** - ¡Claro, esa cosa, no? Esa iniciación que es muy de este mundo. Esa iniciación con la prieta...

**R.D.J.** - En tu crónica “Flying down to Río”, que forma parte de *El cruce de la bahía de Guánica*, te acercas a Sudaméri-

ca. ¿Cuál es la distancia real entre la isla y el continente?

**E.R.J.** - En Brasil identifiqué tantas cosas, y a la vez es un mundo totalmente distante. Los portugueses... eso era otra cosa, de una crueldad inusitada para nosotros los antillanos, y sobre todo para un país como Puerto Rico, talentoso, tan suave. Esa dimensión brutal de la cultura brasileña fue para mí asombrosa.

Pero, quiero escribir sobre Venezuela. Me gustaría escribir sobre Colombia, la costa caribeña, porque el mundo andino es totalmente ajeno.

**R.D.J.** - En *El cruce de la bahía de Guánica* nadas con un amigo norteamericano para ver desde el agua aquel Puerto Rico. En Puertorriqueños te aprovechas de la distancia paródica del álbum familiar de fotografías. En *Campeche o los diablejos de la melancolía* tratas de interpretar a nuestros arquetípicos personajes coloniales. ¿Necesitas distanciarte para escuchar esas voces?

**E.R.J.** - Pienso que sí, porque soy un escritor que no ha vivido ni el exilio ni la emigración. He vivido siempre en mi país, pero, de algún modo es necesaria una relación muy cercana y a la vez muy distante de objetivación de los personajes, del paisaje... *El cruce de la bahía de Guánica* tiene algo de eso. Fíjate que es una especie de narración a mitad de camino entre el relato, el cuento, la crónica... Es un medio muy promiscuo, y de hecho yo estoy muy orgulloso, no de lo que realicé, de lo que logré, pero sí de las posibilidades que tiene este género: ficción, narrativa testimonial... y fíjate



que ahí existe una cosa que implica distancia, ver el mundo un poco a distancia, transcurrir invisiblemente a través de la algarabía, porque nuestros países son algarabía. Incluso, uno tiene un poco que transcurrir en silencio muchas veces.

Hay que volverse un tanto invisible. Hay que cultivar algo muy difícil en nuestros países: una vida interior, un poco para drenarte de eso, porque si no estás liquidado, te quedaste un poco en la provocación superficial, caricaturesca y emblemática.

Tienes que ver cuáles son esas insinuaciones profundas de la cultura. Es un poco el hombre que está nadando en esa bahía que es la soledad, porque nadar así es la soledad. Esa metáfora de la soledad es de la mirada, ir al encuentro tiene cierta distancia. Por ejemplo: yo cuando nado en ese otro trabajo de ese libro, “La playa de Isla Verde”, que es la playa de la cultura puertorriqueña y de las clases sociales puertorriqueñas. Es una cosa de la distancia del nadador solitario, viendo cómo transcurre esa sociedad de la playa. Una cosa bien difícil.

**R.D.J.** - Está de moda decir que se derrumbaron las utopías, sin embargo, en tu obra se multiplican, de hecho, propones el término “heterotopías”. ¿Cuál es el alcance de esta categoría?

**E.R.J.** - Para mí la heterotopía es el Caribe... es el Caribe. Es aceptar esta mezcla, y que puede existir algún tipo de viabilidad, nunca excluyente. No somos españoles, no somos gringos, pero tenemos mucho de españoles y mucho de grin-

gos; no somos negros puros tampoco, no somos africanos, excepto Haití que es el país del Caribe que más se acerca a África por razones históricas. Pero, nosotros hemos montado otra cosa: la heterotopía es la confluencia de una posibilidad, que tampoco es tan nueva, porque esa era la “raza cósmica” de Vasconcelos, la utopía latinoamericana. Eso hay que regenerarlo, repotenciarlo, porque todos los discursos excluyentes son fascistas, y yo no creo en los discursos excluyentes.

Nosotros debemos estar abiertos a esa complejidad, y en ese sentido el comportamiento de nosotros los puertorriqueños es paradigmático, porque siempre fuimos anarquistas, porque nunca fundamos un Estado, por ejemplo, ni una nación. Los cubanos tuvieron la guerra de independencia en el setenta y ocho y duró diez años, la nuestra día y medio. Nunca hemos tenido un ejército. Pero, cuando a mí me hablan de lo que es el militarismo acá, me digo: ¿”pero qué es esto?” Si es cierta una cosa es que la fundación de estas naciones fue la guerra, los militares, los generales, y está todavía ahí eso, ¿no? Y es algo preocupante, por lo menos para mí, porque no soy venezolano ni soy colombiano, ni soy peruano.

Para mí la heterotopía es eso: siendo yo un anarquista, es la confluencia de todo, la explicación con todo, que se posibilita verdaderamente con ese mundo mestizo, que esa es nuestra mejor definición, y de ahí tenemos que arrancar. Eso es muy utópico, pero en fin, yo creo que esa utopía está mediatizada por una cosa que a mí me parece fundamental: la tolerancia. No excluyente, incluir todo, ser ecuménico, y el Caribe es muy ecuménico.

**R.D.J.** - El habla popular adquiere una presencia cardinal en

tu obra. ¿Supone un nuevo contrato de lectura con el receptor?

**E.R.J.** - Antes de la generación nuestra yo creo que la literatura tenía una relación muy dificultosa con la voz puertorriqueña. Nosotros no inventamos eso, pero creo que lo hemos llevado a unos niveles de profundidad, y nos hemos equivocado mucho, porque no creas, uno se puede equivocar y llegar a darle una escala a la cuestión de la oralidad que verdaderamente no tiene la mejor literatura, pero que hemos hecho un esfuerzo porque la literatura nuestra tenga la voz puertorriqueña, y sobre todo las voces puertorriqueñas. Porque en puertorriqueño habla desde la señora clase media alta que es mi madre hasta Juancito Trucupey de la avenida Campo Rico. De allí la cuestión de las voces, de matizar esas voces.

En la literatura cubana quien ha hecho eso es Cabrera Infante, y es una pena que ese hombre haya perdido esa raíz tan importante que es la presencia de la ciudad. En mi libro *Puertorriqueños* las voces son voces escuchadas. Yo te puedo decir dónde escuché esto, dónde escuché lo otro, y eso es muy bueno para una literatura, que tenga esa representación de las voces, pero sin equivocarnos. Es un elemento muy importante, pero no se puede abusar. De hecho, tú sabes, yo digo: ¡caray, yo quiero escribir algún día sobre Puerto Rico para tener ahí en el papel lo que yo he escuchado! Yo quiero escuchar la voz puertorriqueña.

**R.D.J.** - ¿Un poco hablar en puertorriqueño?

**E.R.J.** - Hablar en puertorriqueño, exacto. Esa cosa que ha

señalado Luis Rafael del puertorriqueño, y entonces viene el espanglish, esa mediatización continua que tiene el inglés en nosotros. ¡Es la historia!, es la gente que ha ido a Nueva York, es la gente que regresa, es la vivencia, es la existencia de Puerto Rico.

Hay una cosa muy importante: cuando nosotros asumimos ese tipo de posición lingüística ya tú te podrías suponer que fue un escándalo, pero hemos hecho un experimento más profundo en este sentido, yo pienso que de toda la literatura latinoamericana, y eso a mí me enorgullece, porque hay una gran posibilidad.

**R.D.J.** - ¿Cuál es tu proyecto de escritura en este momento?

**E.R.J.** - Mi proyecto de escritura es publicar las obras que he estado escribiendo en los últimos seis años, que es la obra de Monte Ávila que se titula *Cámara Secreta*, que es una indagación en la fotografía erótica, una novela que se llama *Cartagena*, que tiene que ver oblicuamente con Colombia, y un libro de relatos, esa es la trilogía erótica que he estado trabajando en los últimos seis años, y he hablado varias veces sobre esta obra, que ya está próxima a salir, y espero que Venezuela sea en este sentido mi plataforma continental.

*Caracas, 11 de diciembre de 1992.*

## BIBLIOGRAFÍA

### De fuente directa

Rodríguez Juliá, Edgardo. *La renuncia del héroe Baltasar*. 1974. Río Piedras: Cultural, 1986.

*Las tribulaciones de Jonás*. 1981. Río Piedras: Huracán, 1984.

*El entierro de Cortijo*. 1983. Río Piedras: Huracán, 1988.

*La noche oscura del Niño Avilés*. Río Piedras: Huracán, 1984. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991.

*Una noche con Iris Chacón*. Río Piedras: Antillana, 1986.

*Campeche, o los diablejos de la melancolía*. Hato Rey: Cultural; Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1986.

*Puertorriqueños, Álbum de la sagrada familia puertorriqueña a partir de 1898*. 1988. Madrid: Playor, 1989.

*El cruce de la Bahía de Guánica. Cinco crónicas playeras y un ensayo*. San Juan: Cultural, 1989.

“Puerto Rico y el Caribe: historia de una marginalidad.” *El Nuevo Día* 7 Nov. 1988 + *La Torre* 11 (1989): 513-529.

“Ciudad lacustre.” *Nueva Sociedad* 120 (1992): 128-133.

“Mapa de una pasión literaria.” *Estudios* 4 (1994): 5-10.

*Cámara secreta.* Caracas: Monte Ávila, 1994.

*El camino de Yyaloide.* Caracas: Grijalbo, 1994.

*Sol de Medianoche.* Caracas: Grijalbo, 1994.

*Cartagena.* Río Piedras: Plaza Mayor, 1997.

*Peloteros.* Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1997.

*Caribeños.* Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2002.

*Mujer con sombrero Panamá.* Barcelona: Mondadori, 2004.

## De fuente indirecta

AA, VV. *Historia ¿para qué?* México: Siglo XXI, 1980.

Abbad y Lasierra, Iñigo, fray. *Historia geográfica, civil y natural de la isla de San Juan Bautista de Puerto Rico*. Río Piedras: Universitaria, 1778.

Aínsa, Fernando. «Islas de ensueño y de la memoria.» *Casa de las Américas* (1993): 66-72.

«La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana.» *Cuadernos Americanos* (1991): 13-31.

*Los buscadores de la utopía*. Caracas: Monte Ávila, 1977.

Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1989.

*La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Barcelona: Barral, 1974.

*Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

Bangou, Henry. «La influencia de África en las literaturas antillanas.» *Casa de las Américas* (1969): 126-131.

Barthes, Roland. *Cámara lúcida (Notas sobre fotografía)*. Barcelona: Paidós, 1992.

*Estructuralismo y literatura*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1970.

Benítez Rojo, Antonio. «Niño Avilés, o la libido de la historia.» *La Torre* (1989): 587-608.

Caballero Wagüemert, María M. «Rodríguez Juliá: una ojeada sobre Puerto Rico, entre la burla y la compasión.» *Iberoamericana* (1992): 367-378.

Casimir, Jean. *La invención del Caribe*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1997.

Chesneaux, Jean. *¿Hacemos tabla rasa del pasado? (A propósito de la historia y de los historiadores)*. México: Siglo XXI, 1977.

Danto, Arthur. *Historia y narración*. Barcelona: Paidós/ICE de la Universidad Autónoma de México, 1989.

Daroqui, María Julia. «Escribir en puertorriqueño.» *Papel Literario*, encartado en *El Nacional* 22 de julio de 1990: 4-5.

Daroqui, María Julia. «Formular la verdadera historia.» *Papel Literario*, encartado en: *El Nacional* 22 de julio de 1990: 5.

*Las pesadillas de la historia en la narrativa puertorriqueña*. Caracas: Monte Ávila, 1993.

Díaz Soler, Luis M. *Puerto Rico. (Desde sus orígenes hasta el cese de la dominación española)*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1984.

Dri, Rubén. «América Latina: identidad, memoria histórica y



utopía.» *Casa de las Américas* (1991): 133-138.

Duchesne Winter, Juan. «Multitud y tradición en El entierro de Cortijo de Edgardo Rodríguez Juliá.» *Iberoamericana* (1992): 221-237.

Fuentes, Carlos. *Geografía de la novela*. México: Alfaguara, 1993.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. (Categorías para entrar y salir de la modernidad)*. México: Grijalbo, 1989.

Genette, Gérard. *Palimpsestos. (La literatura en segundo grado)*. Madrid: Taurus, 1989.

González, Aníbal. «Una alegoría de la cultura puertorriqueña: La noche oscura del Niño Avilés, de Edgardo Rodríguez Juliá.» *Iberoamericana* (1986): 583-590.

González, José Luis. *El país de cuatro pisos*. San Juan: Huracán, 1982.

«Puerto Rico: una nueva mirada a un nuevo país.» *Nuevo Texto Crítico* (1989): 59-69.

González, Rubén. «La noche oscura del Niño Avilés: la subversión de la historia.» *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña* (1985): 39-44.

«Las tribulaciones de Jonás: la historia detrás de la historia.» *La Torre* (1991): 133-156.

Irizarry, Estelle. «Metahistoria y novela: La renuncia del

héroe Baltasar de Edgardo Rodríguez Juliá.» *La Torre* (1989): 55-67.

Jaimes, Rubén Darío. *El imaginario del muy diablejo*. Caracas: El perro y la rana, 2007.

«Entrevista a Edgardo Rodríguez Juliá.» *Actual* (2001): 199-206.

Janheinz, Janh. *Muntú: las culturas neoafricanas*. México: Fondo de Culura Económica, 1963.

Jitrik, Noé. *El balcón barroco*. México: UNAM, 1988.

*Historia e imaginación literaria*. Buenos Aires: Biblos, 1995.

Lewis, Thomas. «Hacia una teoría del referente literario.» *Texto Crítico* (1983): 3-31.

Lukács, Georges. *La novela histórica*. México: Era, 1977.

Marqués, René. «El puertorriqueño dócil. (Literatura y realidad psicológica).» *Cuadernos Americanos* (1962): 144-195.

«Pesimismo literario y optimismo político: su existencia en el Puerto Rico actual.» *Cuadernos americanos* (1959): 43-74.

Mateo Palmer, Margarita. «La literatura caribeña al cierre de siglo.» *Iberoamericana* (1993): 605-629.

Menton, Seymour. *La nueva novela histórica en América Latina. 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

Metraux, Alfred. «Orígenes e historia de los cultos vodú.»

*Casa de las Américas* (1966): 42-62.

Miller, Paul. *Historia de Puerto Rico*. Nueva York: Mc. Nally, 1947.

Muñoz, Boris. «Edgardo Rodríguez Juliá: Líbreme Dios de la fama.» *Papel Literario* encartado en *El Nacional* 03 de 01 de 1999: 1.

Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1987.

*Historia de una pelea cubana contra los demonios*. La Habana: Universidad Central de Las Villas, 1959.

Pupo Walker, Enrique. *La vocación literaria del pensamiento histórico en América (desarrollo de la prosa de ficción: siglos XVI, XVII, XVIII y XIX)*. Madrid: Gredos, 1982.

Quintero Rivera, Ángel. «La cimarronería como herencia y utopía.» *David y Goliat* (1988): 37-51.

Ramos, Julio. «Cuerpo, lengua y subjetividad.» *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (1993): 225-237.

Ríos Ávila, Rubén. «La invención de un autor.» Duchesne Winter, Juan (Comp). *Las tribulaciones de Juliá*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1992. 33-62.

Rivera Martínez, Mildred y Edgardo Parrilla. «José Luis González en Stanford: un diálogo.» *Nuevo Texto Crítico* (1989): 71-81.

Romero, José Luis. *Latinomérica: las ciudades y las ideas*. México:

Siglo XXI, 1986.

Sotomayor, Aurea María. «Escribir la mirada.» Duchesne Winter, Juan (Comp). *Las tribulaciones de Juliá*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1992. 117-167.

White, Hayden. *El contenido de la forma. (Narrativa, discurso y representación)*. Barcelona: Paidós, 1992.

Zimmermann, Marc. «Literatura caribeña y su teorización: una perspectiva latinoamericana.» *La Torre* (1989): 531-560.

## ÍNDICE

Introducción.....	9
El pasado, entre la difuminación y la marginalidad.....	19
Plantación y contraplantación.....	31
De la ficción histórica a la crónica contemporánea.....	39
El detalle histórico y la documentación pictórica.....	47
La representación del poder colonial.....	61
Las voces de quien cuenta la historia.....	73
La carnavalización de San Juan Bautista.....	83
De la antillanidad y la caribeñidad a la exigencia de un modelo de interpretación.....	87
Historia-ficción.....	95
La transfiguración de la memoria.....	107
Consideraciones finales.....	114
Anexo. Entrevista a Edgardo Rodríguez Juliá.....	117
Bibliografía.....	134

**FONDO EDITORIAL IPASME**

Presidente:

**José Gregorio Linares**

Asesores:

**Alí Ramón Rojas Olaya y Ángel González**

Edición:

**Janeth Suárez, Freddy Best,  
Darcy Zambrano y Odalys Marcano**

Diseño Gráfico:

**Luis Durán, María Carolina Varela y Lorena Ramírez**

Plan Revolucionario de Lectura:

**Luis Darío Bernal Pinilla, Yuley Castillo, Verónica Pinto,  
Mervin Duarte, Saudith Felibertt y Enricelis Guerra**

Administración:

**Tibisay Rondón, Juan Carlos González Kari  
y Yesenia Moreno**

IPASME va a la Escuela:

**Alexis Cárcamo**

Informática:

**Enderber Hernández**

Apoyo Logístico:

**Eduardo Ariza, Víctor Manuel Guerra, Rafael Ortega y  
Richard Rico**


Distribución:

**Jazmín Santamaría y Ronald Carmona**

Secretaría:

**Gladys Basalo**





*La historia desde el capricho o los caprichos de la historia* aborda la narrativa de Edgardo Rodríguez Juliá para escrutar en la frontera entre la ficcionalidad y la historia, y poder develar así la especificidad caribeña de la literatura boricua. En este hecho se transparenta uno de los aportes valiosos de la visión crítica de Rubén Darío Jaimes: la nueva lectura de los referentes universales de la realidad en la ficción literaria caribeña y el asomo de nuevas posibilidades teóricas y modos de observar, analizar e interpretar el discurso antillano a partir de las propias modalidades discursivas, donde el erotismo, la ironía, el humor y lo grotesco, entre otros motivos, reclaman una lectura acuciosa.

En estas páginas se analizan temas y referentes de la producción literaria del versátil y prolífico escritor antillano, y de la literatura caribeña en general, núcleos que conforman la progresión discursiva que vertebra esta obra: el pasado, entre la difuminación y la marginalidad; plantación y contraplantación; de la ficción histórica a la crónica contemporánea; el detalle histórico y la documentación pictórica; la representación del poder colonial; las voces de quien cuenta la historia; la carnalización de San Juan Bautista; de la antillanidad y la caribeñidad a la exigencia de un modelo de interpretación; y la historia y la ficción.

De modo que la escritura de Rubén Darío Jaimes nos conduce como lectores hacia la comprensión de la literatura puertorriqueña como un espacio ficcional caribeño, en donde la historia y la geografía son recreadas para proyectar los rasgos definitorios de una estética y una sensibilidad propias; lo que garantiza una lectura tanto recreativa como retadora.

*Dr. Antonio Rafael Murguey*  
*Universidad de Oriente*

