

➤ Puerto Rico en cuestión: identidad nacional y escritura en crónicas de Edgardo Rodríguez Juliá

1. Introducción: nación y cultura en Puerto Rico

“Cualquier lector interesado en la historia cultural de Puerto Rico contemporáneo se encuentra de inmediato ante su hábito más persistente: la articulación y defensa de la identidad nacional” (Rodríguez Castro 1993: 33)¹. Esta aguda observación de María Elena Rodríguez Castro pone en escena, y sintetiza a su vez, una preocupación que atraviesa, desde las primeras décadas de nuestro siglo, la formación de un incipiente pero moderno campo intelectual en Puerto Rico, en cuyas instituciones, agentes y discursos se gestó un relato de y para la nación, articulado a través de una retórica, imágenes, tópicos y metáforas que podemos rastrear aún en textos puertorriqueños contemporáneos, aunque con importantes cuestionamientos y redefiniciones. Concurrentemente, artículos y libros de estudiosos de la cultura latinoamericana y puertorriqueña, como Arcadio Díaz Quiñones y Juan Gelpí, entre otros, consolidaron una bibliografía indispensable sobre el tema. En general, sus perspectivas críticas y analíticas coinciden en ocuparse de establecer relaciones entre nacionalismo y representaciones literarias en el caso particular de Puerto Rico, en tanto país que no llegó a consolidarse como nación independiente y que carece de Estado en un sentido estricto, pero que produce y articula, sin embargo, lo que podría catalogarse como “literatura nacional”. Así, desde la perspectiva de Juan Gelpí, entre las literaturas de los países latinoamericanos, la puertorriqueña se destacaría por sustentarse en esta contradicción aparente –la conformación de una literatura nacional en un país que aún no se ha constituido como nación independiente– y, además, porque esta literatura insiste en una retórica que ha llegado a imponerse como *canon* literario (Gelpí 1993: 6). La creación de un proyecto de definición de la identidad nacional puertorriqueña se transformó en un objetivo común, compartido por los miembros de los círculos letrados urbanos, quienes, en el marco de una nueva relación colonial, alarmados por las

* Carolina Sancholuz es docente e investigadora en la Universidad de Buenos Aires y la Universidad Nacional de La Plata. Su área de trabajo son las literaturas latinoamericanas, en particular el género de la crónica. Ha publicado artículos en diversas revistas académicas y volúmenes colectivos, y colaboró con varias entradas para el Diccionario de Literatura Latinoamericana, coordinado por Susana Cella.

Correo electrónico: <carolus@interar.com.ar>.

¹ Si bien la autora trabaja específicamente a partir del análisis de un género discursivo –el ensayo de indagación culturalista nacionalista– podemos extender sus conclusiones a un campo discursivo más amplio que rebasa la ensayística y apela a la crónica, el cuento, la novela e incluso la poesía.

consecuencias tanto reales como simbólicas del cambio de soberanía, y por la consiguiente emergencia de nuevos sectores sociales, configuraron una ideología que se transmitió a través de la práctica literaria. Así, los letrados reunidos en la llamada generación del Treinta, construyeron relatos unificadores y legitimadores, fundamentados en la autoridad pero también en el consenso. En sus textos, privilegiaron el ensayo de interpretación histórica como modelo discursivo totalizador que les permitió la indagación de los orígenes, el “ser puertorriqueño” y el destino de las formaciones nacionales. Los estudios de Ángel Quintero Rivera (1985: 80) muestran que la crisis cultural que se produjo entre los integrantes de la generación del Treinta está estrechamente vinculada al hecho de que los hacendados decimonónicos –clase de la cual eran herederos directos los treintistas– habían perdido su hegemonía a raíz de la invasión norteamericana de 1898. Para Gelpí (1993: 9) esta pérdida de la hegemonía constituye el origen del tema “obsesivo” de este grupo de intelectuales: la búsqueda de la identidad nacional. La *Revista de las Antillas* (1913-14), en las primeras décadas de nuestro siglo, y luego la revista *Índice*, entre los años 1929 y 1931, precedieron los debates de nacionalismo cultural cuyo texto hegemónico, que institucionalizó una interpretación cultural ya articulada en los primeros años de la década del treinta, resulta ser el ensayo *Insularismo*, publicado en 1934 por Antonio S. Pedreira. María Elena Rodríguez Castro señala claramente la función de este texto en el interior del campo letrado, en tanto modelo cultural destinado a conformar una ideología pública:

Insularismo codificó y prestigió no solo un entramado para la nación, también un modo de narrarla: un sistema de tópicos, imágenes y estrategias narrativas que resistieron la repetición y el desgaste de sus contenidos ideológicos excediendo las fronteras del marco letrado y alojándose permanentemente en el imaginario puertorriqueño (Rodríguez Castro 1993: 35-36).

Rodríguez Castro y Gelpí coinciden con la perspectiva de Arcadio Díaz Quiñones (1993: 65), quien observa que en los discursos literarios puertorriqueños de las primeras décadas de nuestro siglo, empezó a cobrar fuerza una definición “culturalista” de la nacionalidad que podía coexistir con la situación de dominación colonial que vivía el país. Esto es, la definición de la nación como una “cultura”, al margen de la creación de un Estado independiente en el ámbito específico de la política. Según este autor, la definición de la “nación” está ligada al poder de la escritura y a los paradigmas que manejan los letrados y, por consiguiente, no puede verse como “expresión” de una realidad previamente constituida al margen de los discursos que la articulan. La retórica del nacionalismo cultural promovida por los intelectuales de la generación del Treinta constituyó, ante una sociedad de cambios vertiginosos –reorientación del modelo de producción de un capitalismo agrario a un capitalismo industrial, creciente rol de las corporaciones azucareras de capital ausentista norteamericano, incremento de la actividad financiera, movilidad social, etc.–, una suerte de hito de permanencia y continuidad en tanto se erigieron a sí mismos custodios de una cultura concebida como memoria colectiva. Ante la especialización y heterogeneidad resultantes de los procesos de modernización, se presentaron como un factor de orden y cohesión. Metáforas colectivas y homogeneizadoras como la de la “gran familia puertorriqueña”; mitos identitarios como el del jíbaro, campesino blanco del cafetal y de la hacienda azucarera anterior a la modernización norteamericana; territorialización en la demarcación del espacio insular; sentimiento “hispanófilo” que se manifiesta en las reiteradas expresiones que conciben a Puerto Rico como

una porción de España en el Caribe; defensa de la “pureza” lingüística del castellano ante la cercanía “contaminante” del inglés, constituyen algunos de los principales tópicos que recorren la escritura ensayística del nacionalismo cultural puertorriqueño. En esa relación compleja entre letra y poder, el modo expositivo del ensayo oscila entre la voluntad de verdad de los discursos objetivos y la subjetividad del arte, como un modo de expresión del deseo ordenador que circuló por esos discursos.

En una entrevista a Edgardo Rodríguez Juliá, publicada en el suplemento literario del periódico *El Nacional*, el escritor sostiene lo siguiente:

El problema de la ‘identidad puertorriqueña’, tan estudiado en el ensayo de la generación de los años treinta, se ha convertido para nosotros en una especie de obsesión historicista, de esclarecimiento de nuestro problema social y colonial a través de la memoria histórica (Daroqui 1990: 4).

Este enunciado revela, por una parte, la vinculación o traspaso de un “legado” –el problema de la identidad– que confiere una articulación entre los treintistas y un “nosotros” inclusivo al cual, en otros artículos, el escritor también llama “nuestra generación, la de 1946”, año de nacimiento del autor (Rodríguez Juliá 1994: 5). Por otra parte cabría interrogarse si aceptar tal legado implica asumir un lugar “faro” (Ríos Ávila 1992)² en la intelectualidad actual de Puerto Rico y reproducir una voz “magisterial” (González Echevarría 1985) que propone un programa de formación de la nación, al modo de *Insularismo*, o si, como observa Juan Gelpí (1993: 93-115), la “filiación” al planteo acerca de la identidad nacional no debe confundirse con la “afiliación” a la retórica del nacionalismo cultural anterior. En las siguientes secciones daremos cuenta de esta cuestión a través del análisis de cuatro crónicas de Rodríguez Juliá, *Las tribulaciones de Jonás*, *El entierro de Cortijo*, *Puertorriqueños* y *Una noche con Iris Chacón*.

2. Duelo y escritura: sobre las “crónicas mortuorias”³ de Edgardo Rodríguez Juliá

El duelo es, por regla general, la reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad, un ideal, etc. (Sigmund Freud 1990a: 241).

Borinquen la tierra del Edén
y que al cantar el gran Gautier
llamó la perla de los mares
ahora que te mueres con tus pesares
déjame que te cante yo también
(Rafael Hernández: “Lamento borincano”, Puerto Rico, 1930)

² Ríos Ávila afirma la centralidad del proyecto literario y crítico de Rodríguez Juliá en las letras puertorriqueñas actuales: “Su capacidad de producción, unida a su talento indiscutible para la indagación sagaz de los modos de lo puertorriqueño, le ha conferido a Rodríguez Juliá un aura de ubicuidad que para algunos lo convierte en el ‘enfant terrible’ de la irreverencia y para otros en nada menos que la conciencia del Puerto Rico contemporáneo” (p. 34).

³ La denominación “crónicas mortuorias” está tomada del artículo de Rodríguez Castro (1992).

Si, como sostiene Freud, el duelo se funda en una pérdida (real o imaginaria), leemos el “Lamento borincano”, popularmente convertido en el himno nacional de Puerto Rico, como la inscripción de una pérdida –la muerte de la nación como Estado independiente–, que se sublima a través del canto colectivo. Nombrar el dolor, “ahora que te mueres con tus pesares”, opera como un modo de reabsorber el duelo. Procedimiento que se constituye en el reverso del sostenido por poetas tales como José Gautier Benítez, en el siglo XIX, o Luis Lloréns Torres (Díaz Quiñones 1982: 19-70), en el primer tercio del siglo XX. En los versos de ambos poetas, Puerto Rico se configura como “la perla de las Antillas”, la “isla afortunada”, en suma, un espacio mítico que no fue más que, según señala Díaz Quiñones, la operación literaria necesaria para contrarrestar una realidad degradante: las sucesivas dominaciones española y norteamericana, la imposibilidad del país de convertirse en un Estado independiente, la continuidad del colonialismo.

A comienzos de la década del ochenta, Edgardo Rodríguez Juliá publica dos textos, *Las tribulaciones de Jonás* (1981) y *El entierro de Cortijo* (1983). Ambos se fundan en pérdidas –reales y simbólicas– y toman como eje ceremonias colectivas fúnebres: el entierro del líder y fundador del Partido Popular Democrático, Luis Muñoz Marín, patriarca descendiente de terratenientes criollos, y el velatorio y entierro del músico popular, descendiente de esclavos, Rafael Cortijo, creador de la plena. Los dos eventos concitaron una enorme afluencia de personas que hicieron públicas sus múltiples expresiones de duelo y luto, registradas por el escritor a través de sus crónicas:

Morenos, morenos por todos lados y solo una Mont Blanc para escribir... No, el oficio de cronista dieciochesco me lo prohíbe: ni siquiera una libreta, ni una grabadora, tampoco una cámara Minox. Prefiero escribir la crónica pasándola solo por el ojo y el oído, soy tercamente subdesarrollado, basta con escribir al otro día, cuando la memoria aún conserva frescos los detalles. El filtro del cronista es la memoria, la personal y la colectiva, también los prejuicios, ¿por qué no? Sálvese lo que pueda salvarse entre el momento vivido y la crónica escrita. Se perderá casi todo, claro, pero permanecerán las imágenes, los detalles más empecinados, esos que no pueden renunciar al recuerdo a pesar de la traición de la memoria... (Rodríguez Juliá 1991: 17).

Desde esta perspectiva, la crónica permite una reconstrucción de la memoria a partir de fragmentos, retazos; el lugar de enunciación del cronista se relativiza en la dispersión y la subjetivización, en las diferentes máscaras adoptadas a lo largo de los textos, como notamos en la continua problematización de la voz y el foco narrativos. La primera persona, lejos de constituir un centro de organización de la narración, se caracteriza por su movilidad y fragmentación. El yo contempla (el entierro, la multitud, los gestos del duelo) y, a su vez, se auto-contempla, inscribiendo un distanciamiento, una alteridad que comienza consigo mismo, y que lo lleva a manifestar en más de una ocasión el extrañamiento: “Maldito seas, ¿qué tú haces aquí?” (Rodríguez Juliá 1981: 66).

El cronista asume su función como un espectador cuya subjetividad tiñe la narración, atrapado en la tensión entre el distanciamiento crítico y el desborde afectivo. Leemos, por ejemplo, en *Las tribulaciones de Jonás*: “Fui al Capitolio; colocado entre la disyuntiva de participar como testigo cercano o deudo ajeno, opté por acercarme lo más posible al ataúd. El escritor en mí me obligaba a conservar distancia, a no sucumbir ante la tentación de un sentimiento fácil” (Rodríguez Juliá 1981: 56). Pero luego, unas páginas después, declara su impotencia para lograr esa especie de *apatía* despersonalizada: “Quizás

resultó imposible mantener aquella distancia, aquel equilibrio entre la participación y la presencia, entre la admiración y el rigor. ¿Cómo era posible mantenerlo si a mi alrededor se manifestaba una solidaridad ilimitada en el amor al caudillo?” (Rodríguez Juliá 1981: 61). El cronista registra el desfile luctuoso de la multitud ante sus muertos queridos, y su mirada nos traslada al espectáculo barroco de los ritos mortuorios. Inmoviliza el paso de la caravana, selecciona del conjunto algunas imágenes (Cheo Feliciano acomodando el rosario entre las manos de Rafael Cortijo; Ismael Rivera llorando sobre el rostro del amigo muerto; las campesinas gritando ante el ataúd de Muñoz Marín, llamándolo “Papá Muñoz”), escenas todas que inscriben la elaboración colectiva del duelo, ceremonias y rituales que impiden que el dolor se transforme en melancolía, en herida abierta. Los diversos actores sociales que componen la multitud que acompaña ambos entierros –jóvenes, viejos, mujeres, niños, campesinos, mulatos, políticos, intelectuales, locos de barriada– postulan, no el álbum de la familia puertorriqueña que atesorara la memoria de la cultura nacional como símbolo de cohesión, sino la suma de las diferencias: “¡Esto es nuestro! ¿Familia puertorriqueña o país de muchas tribus?”, se pregunta el cronista (Rodríguez Juliá 1991: 90).

Las crónicas mortuorias, aunque evaden el formalismo del ensayo, dan testimonio, sin embargo, de un mismo objeto de reflexión: la sociedad puertorriqueña, afirma María Elena Rodríguez Castro. En ellas se puede leer la historia política de Puerto Rico, el liderazgo del Partido Popular Democrático, dirigido desde 1940 hasta 1968 por Luis Muñoz Marín, y la vertiente cultural del populismo, representada en el músico de caserío, Rafael Cortijo y su Combo. Las crónicas registran entonces un proceso de *alegorización*, a través del cual los incidentes singulares –la muerte del político y la del músico– admiten otras significaciones. El cronista exclama, en el funeral de Muñoz: “¡Este país se quedó sin estado! [...] ¿Acaba con Muñoz no sólo una época política sino también un modo de convivencia? ¿Son éstos los últimos estertores de una sociedad patriarcal?” (Rodríguez Juliá 1981: 74-75), y reflexiona, durante el entierro de Cortijo: “Entonces llega Cortijo con una nueva presencia social, la del mulataje inquieto que la movilidad traída por el desarrollismo muñocista posibilitó” (Rodríguez Juliá 1991: 31). Muñoz Marín, responsable de la ausencia de un Estado, adopta el rol de patriarca protector de la “familia puertorriqueña”, que está en la base ideológica del populismo. Cortijo representa al sujeto colectivo, la “gente de caserío”, hacia el cual el desarrollismo populista se desplazó e intentó abarcar con gestos de paternalismo político (salud pública, ampliación educativa, viviendas económicas, etc.). Las muertes de Muñoz Marín y de Rafael Cortijo ponen de manifiesto el estallido de la ficción nacional, se entierra el mito de la gran familia puertorriqueña para dejar paso a la heterogeneidad del “país de muchas tribus” que exige “inventar nuevas categorías para describir esto” (Rodríguez Juliá 1991: 90-91).

“Y los personajes del *trauerspiel* mueren porque sólo así, en cuanto cadáveres, pueden ser admitidos en la patria alegórica” (Benjamin 1990: 214). La cita de Walter Benjamin pertenece a su magnífico estudio sobre el drama barroco alemán, y, pese a la distancia con los objetos de análisis que proponemos aquí, podemos, sin embargo, apuntar algunas relaciones. Si consideramos el significado de la palabra *trauerspiel*, se compone de dos conceptos: luto o duelo (*Trauer*) y juego o espectáculo (*Spiel*). Esta posibilidad barroca de armonizar los contrarios, la afinidad entre el luto y la espectacularidad, aparece explícitamente en las crónicas mortuorias de Rodríguez Juliá:

Pero nací en este Caribe hispánico y barroco, novelero e impresionable; la muerte exhibe en estas latitudes todos sus carismas. Ese *escorial* permanente que es la cultura hispánica y barroca se concreta aquí en el cuerpo yacente de mi plenero mayor. Cortijo, Cortijo, un Cortijo silencioso que prefiero no mirar. [...] Barroco, barroco por todos lados y sólo una Mont Blanc para escribir (Rodríguez Juliá 1991: 24-25).

Y en *Las tribulaciones de Jonás*:

En aquella desorganizada y barroca demostración de duelo el afecto prevalecía sobre los rigores del estado. Era el entierro de nuestro caudillo agropecuario por excelencia; ausente tenía que estar la solemnidad de un estado propio que este país caribeño ha sido incapaz de fundar en más de cuatrocientos años de colonialismo (Rodríguez Juliá 1981: 68).

En el *trauerspiel* barroco el cadáver llega a ser el accesorio escénico emblemático fundamental. En *El entierro de Cortijo* el cronista se detiene en varias ocasiones a reflexionar sobre la exhibición del cadáver como “el *memento mori* por excelencia” (Rodríguez Juliá 1991: 23). Pero, mientras acepta la escena escatológica como parte del rito del duelo colectivo, la rechaza para sí mismo: “Yo prefiero ni mirar, jamás he disfrutado de ese *husmeo*; ladeo la cara, como si esa presencia ahí fuera la del perfectísimo otro. Sí, porque morir es convertirse en el otro perfecto, el inalcanzable” (Rodríguez Juliá 1991: 25). Extrañamiento descrito en términos semejantes a los de Blanchot, para quien el “despojo mortal”, la presencia cadavérica, constituye para nosotros la de lo desconocido, y nos amenaza con el efecto de la despersonalización, donde el *yo* no *se* reconoce (Blanchot 1992: 251). Si en *El entierro de Cortijo* el cuerpo muerto preside la ceremonia, en *Las tribulaciones de Jonás* el cronista acepta el mandato matriarcal de la esposa del líder: “Doña Inés me prohibió mirar a Muñoz Marín” (Rodríguez Juliá 1981: 26). En ambos casos, la voluntad reiterada de no mirar al muerto coloca al sujeto en una vulnerable posición ambivalente, en la cual la no resolución del estado del duelo puede conducir hacia la melancolía. Julia Kristeva señala que hay cierta experiencia de la melancolía que se torna decible, que abre el espacio de una subjetividad heterogénea aunque gozosa, que se complace en la contemplación y asegura al artista un dominio sublimatorio sobre la cosa perdida (Kristeva 1997: 88-89). Hacia el final de las dos crónicas encontramos un sujeto atravesado por un sentimiento melancólico *decible*, que contempla la culminación de un proceso histórico, político y socio-cultural. Una “memoria rota” (apelamos al título del ensayo de Arcadio Díaz Quiñones) que se dispersa y se abre a las discontinuidades, al olvido de viejos ritos y a la invocación de otros:

¿Dónde se perdió la coherencia de los gestos? ¿Dónde zozobró esa memoria de las cosas y los gestos que es la tradición? ¿Por dónde anda un pueblo que apenas puede conciliar sus actos con sus sentimientos, o aquellos con el rito?... El rito anda moribundo, hay tantas intenciones fantasmales y tantos gestos insepultos. Posiblemente en ello resida eso que tan solemnemente llamamos *crisis histórica* (Rodríguez Juliá 1991: 95).

La escritura de las crónicas tendría entonces para su autor la función de finalizar el duelo, el propio y el colectivo, inscribiendo el dolor de manera individualizada y diferenciada —una escritura propia, con sus marcas personales—, en la práctica social de la literatura.

3. Sobre *Puertorriqueños*

El libro *Puertorriqueños*, publicado por Edgardo Rodríguez Juliá en 1988, posee un subtítulo –*Álbum de la Sagrada Familia puertorriqueña a partir de 1898*– que connota una serie de significaciones. El año de 1898 indica el cambio de dominación colonial de Puerto Rico: España pierde su hegemonía frente al imperialismo neo-colonial de Estados Unidos. Fecha sobre-codificada por el discurso del nacionalismo cultural como “el trauma”, por ejemplo, en la *Historia de la literatura puertorriqueña* de Francisco Manrique Cabrera (1956: 60). *Sagrada Familia puertorriqueña* connota un doble gesto paródico: por un lado, respecto de la familia cristiana como modelo de civilización occidental, y, por otra parte, el gentilicio “puertorriqueña” circunscribe la metáfora sacralizada de la familia al ámbito de lo nacional, aludiendo a la estrategia retórica de unidad y consenso promovida por los treintistas y re-significada por los discursos del populismo. *Álbum* alude literalmente a la colección de fotografías, una suerte de memoria y archivo familiar que Rodríguez Juliá incorpora en su libro. *Puertorriqueños* reproduce el formato del álbum fotográfico, e impone al receptor del texto una doble tarea: leer y mirar.

Dos epígrafes inician el libro, y ambos trazan las líneas temáticas principales que atraviesan *Puertorriqueños*: el problema de la identidad y la memoria. El primero, extraído de una crónica de viaje del siglo XVIII de André Pierre Ledrú, pone en escena la mirada sobre el *otro* que construye el colonizador y que define la “identidad moral” del colonizado como producto directo del clima tropical. El segundo, tomado del “Diario Secreto” del obispo don José de Tres Palacios y Verdeja, importante personaje, que hace las veces de cronista, en la novela de Rodríguez Juliá *La noche oscura del Niño Avilés*, reflexiona sobre la “imperfección” del recuerdo, apelando a la complicidad de un lector que reconozca el carácter apócrifo de tal “diario secreto”. Para Aníbal González, *La noche oscura...* es “una vasta alegoría de la historia cultural de Puerto Rico” (González 1986: 585), y dada la referencia del epígrafe a esta obra, se puede inferir que *Puertorriqueños* también apela a los procedimientos de la alegorización, aunque esta vez, de la historia social del país desde la intervención norteamericana. El cronista contemporáneo registra, a lo largo de casi cien años (lapso que media entre la fecha indicada en el subtítulo y la fecha de publicación del texto), “las contradicciones de una sociedad en proceso de transformación” (Rodríguez Juliá 1992: 33). El autor construye un retrato del Puerto Rico presente a partir de la estrategia del álbum familiar, texto, signo e iconografía que reúnen lo autobiográfico y lo colectivo, la historia personal y la historia nacional, desarticulando las fronteras entre lo público y lo privado. *Puertorriqueños* convierte la galería de las fotos privadas en álbum público, representativo del “pueblo” puertorriqueño, desde una perspectiva histórica proveniente de la clase media en la cual se inscribe el cronista.

Si en las crónicas revisadas anteriormente analizamos la conformación de un sujeto auto-figurado como “paseante”, en esta crónica, en cambio, la primera persona observa y lee en las fotos –suyas y ajenas– su propia mirada, evalúa y se contempla a sí mismo inmerso en un proceso de intensa búsqueda respecto de la realidad puertorriqueña, perturbadoramente contradictoria. Si una faz del texto desliza el lado introspectivo, el reverso muestra en esa historia personal los signos de una historia colectiva, la biografía se manifiesta como un discurso mediador que, con la representación del pasado, da cuenta del presente. La ficción biográfica que el narrador construye en la crónica traza un “retrato de artista”, en el cual se rastrean los “orígenes” del escritor ligados a la saga literaria de un

tío abuelo, don Ramón Juliá Marín, discípulo de Zeno Gandía, que se rescata del olvido a través de las palabras autorizadas de un novelista consagrado, Enrique Laguerre:

Ramón Juliá Marín, autor de *Tierra Adentro* y *La Gleba*, es un joven cautivado por el periodismo y la literatura, fiel cronista de una época volcada en la confusión y sacudida por el cambio. De él nos dice Enrique Laguerre en un artículo escrito en el año 1940 para la revista *Isla*: “Tiempo es ya de que se le rescate del olvido y que se le estudie con cariño, porque nadie como él supo recoger el latir de esa época tan significativamente en nuestra historia de pueblo: 1898-1907: transición, inestabilidad, inseguridad” (Rodríguez Juliá 1992: 31-32).

La cita es reveladora en diversos aspectos. Muestra la constitución de la subjetividad del escritor, quien, en el retrato del otro, proyecta una idea de sí, de lo que es la literatura, a la vez que involucra una estética y una ética de la escritura. El tío abuelo fue escritor y periodista, como Edgardo Rodríguez Juliá, y también “cronista” de una época conflictiva. El narrador se escribe a sí mismo en ese otro yo condensado en la figura del tío escritor; se inscribe en una genealogía literaria que legitima otro autor, Enrique Laguerre, y opera en el presente, como lo hiciera en su tiempo su antepasado, para “narrar el misterio de un mundo que muere, describir el asombro ante un engendro acabado de nacer” (Rodríguez Juliá 1992: 33). El tema que atraviesa el entramado de *Puertorriqueños* —la paulatina transformación y crisis de la familia a partir del 98— se emblematiza en el “álbum de fotos”, objeto de numerosas reflexiones por parte del narrador. El cronista propone la fotografía, al modo barthesiano, como imagen connotativa, que a pesar de su carácter de “reproducción analógica de la realidad” (Barthes 1977:104), adquiere variadas significaciones a través de procedimientos tales como el enmarcado, la pose, los vestidos, los objetos, la selección, el encuadre, la compaginación, que permiten leer la foto como discurso:

De este modo el arte de la fotografía también es narración, ya que es el enlace feliz de la ocasión única y privilegiada convertida en recuerdo y la época transformada en nostalgia. En el Álbum de Familia el fotógrafo es un cronista que usa el espacio pictórico para narrar. El modo de la familia en el tiempo se mueve entre esos dos polos, el recuerdo y la nostalgia (Rodríguez Juliá 1992: 78).

Pero el signo visual y el signo lingüístico se unen en una sola propuesta que es el texto contado. El cronista construye historias en torno a las fotografías, verbalizando las imágenes, hiperconnotando las fotografías, sumamente significativas en sí mismas. E incluso, por momentos, el texto produce significados enteramente nuevos, que se proyectan retrospectivamente en las imágenes. Los lectores tenemos entonces que volver la página para ubicar y mirar una vez más la fotografía que dispara la historia. Otras veces, el texto reemplaza directamente la fotografía, “ilustrada” en la minuciosa descripción de alguna foto que no ha ingresado al álbum. Es la mirada organizadora del autor la que lleva a cabo la selección fotográfica, y esta mirada siempre vuelve sobre el rostro propio. El álbum, compuesto principalmente por retratos, funciona como un espejo que devuelve, en el rostro del otro, la identidad propia:

¿Qué hace ese negro manco en el Álbum de Familia? ¿Por qué aparece ahí? ¿De quién es abuelo ese mandinga? Se trata de esa foto que nos perturba por desconocer la identidad del

retratado, por no querer reconocer la contundencia de la *raja*. Aparte de que es el abuelo negro de todos nosotros, Martín aparece como un intruso en la complacencia sentimental pequeño burguesa (Rodríguez Juliá 1992: 28).

La fotografía se convierte en configuración de la identidad. Como un documento, “el retrato se transforma en cédula de identidad ante la extrañeza, en *detente* que reafirma la identidad ante lo ajeno” (Rodríguez Juliá 1992: 104). La reflexión del cronista le permite constatar la situación de los emigrados en Estados Unidos y sus rituales de religación con lo natal, enviando sus fotografías a las familias que permanecen en el país. La visita al propio pasado, construido con imágenes como las del abuelo (cap. IV), el bisabuelo (cap. V), la madre (cap. VI), el hermano (cap. XI), el primo Ubaldo (cap. XIV) y sus retratos de la infancia, se combina con la historia social del país, leída como un sistema de signos que despliegan las fotos de interiores campesinos y urbanos, las poses que adquieren los fotografiados, su ropa, gestos, miradas; los lugares elegidos para fotografiarse; los eventos sociales (fiesta de quince, casamiento, promoción escolar). El proyecto de *Puertorriqueños* pretende convertir la foto en conocimiento (Rodríguez Juliá 1992: 81), y pese a la ironía que se filtra en varios comentarios del narrador, en el texto contado prevalece la nostalgia. Se manifiesta un sentido de pérdida, ya que la foto preserva el vestigio de lo desaparecido: los niños que dejaron de serlo, las parejas perdidas, los soldados muertos, los emigrados que no pudieron retornar, los barrios transformados en *buildings* y urbanizaciones como marcas del desarrollismo populista: “He sido retratado, luego soy... Pero precisamente ahí está la falacia: nada de lo que está ahí permanece hoy [...]” (Rodríguez Juliá 1992: 129). Como en las crónicas revisadas anteriormente, uno de los atributos que caracterizan al sujeto de la crónica es su constante gesto auto-reflexivo. Si *Puertorriqueños* manifiesta claramente el proceso de erosión del mito de la “familia puertorriqueña” (Rodríguez Juliá 1992: 79), la construcción del álbum como posible articulador de una coherencia o unidad demuestra su “falacia”: “nada de lo que está ahí permanece hoy”. Pero también notamos la paradoja de un sujeto que, pese a reconocer la fragmentación de la unidad familiar, convoca al “nosotros” puertorriqueño, como posibilidad de resistencia de “esa comunidad imaginada que llamamos nación” (Tineo 1996: 624):

Estos dolores de parto de la modernidad puertorriqueña provocan un ánimo de restauración. Recuperemos la familia y la comunidad; a pesar de todo, muy a pesar de todo, estamos a tiempo. Ese parece ser el grito callado que anima tantos gestos [...] (Rodríguez Juliá 1992: 170-171).

4. Una escatología de la nación (sobre *Una noche con Iris Chacón*)

Toda la historia actual del cuerpo es la de su demarcación, de la red de marcas y signos que lo cuadrícula, lo parcelan, lo niegan en su indiferencia y su ambivalencia radical para organizarlo en un material estructural de intercambio/signo (Jean Baudrillard 1993: 117).

La crónica *Una noche con Iris Chacón* se inicia con tres epígrafes poético-escatológicos. Uno, de Juan Ramón Jiménez, incorpora mediante la traducción al segundo, perteneciente a W.B. Yeats: “Amor, amor, amor/ –Lo dijo Yeats–/ Amor en el lugar/ del excremento/ Asco de nuestro ser/ nuestro principio y nuestro fin”. El tercero es de carácter

anónimo y alude al vocablo que se usa en el lenguaje coloquial de Puerto Rico para designar al trasero: “En el país de los grandes/ el chacón es rey” (Rodríguez Juliá 1986: 105). La crónica traza –apelando a la ironía, al sarcasmo, a lo irrisorio y a lo grotesco– un retrato de la identidad sexual del puertorriqueño, que se expande hasta alcanzar significaciones más complejas que indagan sobre la situación colonial del país.

El epígrafe de Baudrillard nos permite leer en el cuerpo un sistema de sentidos. Rodríguez Juliá concibe el cuerpo como signo en esta crónica, calificada ambiguamente en uno de los pasajes auto-referenciales del texto como una escritura indecisa “entre el género de la crónica y la crónica de lo venéreo” (Rodríguez Juliá 1986: 126). Hay un cuerpo que aparece marcado obsesivamente por su género femenino y al cual se le describe desde una perspectiva claramente fetichista: fragmentado, un cuerpo de mujer cortado en pedazos, desgranado por el lenguaje que lo parcializa. El apellido de Iris es la sinécdoque de su mayor atributo sexual: su trasero, erigido como zona erótica y erotizada: “Purgado de su vergüenza excrementicia, el trasero de Iris Chacón se convierte en ícono de la inclinación erótica del varón puertorriqueño [...]. El trasero de La Chacón, es objeto a la vez que emblema, hecho a la vez que símbolo, actualidad lo mismo que promesa” (Rodríguez Juliá 1986: 117). Al tomar la parte por el todo, el trasero de Iris Chacón aparece como emblema de una obsesión, una estética, una sexualidad puertorriqueña, que aparenta reunir lo que está amenazado por la dispersión, es decir, los elementos de una identidad nacional asediada por la penetración de la cultura imperial de los Estados Unidos.

La crónica se divide en dos partes. La primera, de carácter reflexivo, titulada “A manera de prólogo”, imita la estructura retórica del ensayo –una escritura expositiva, el uso de la cita de autoridades, la enunciación aseverativa–, aunque en clave de parodia. La segunda constituye la crónica propiamente dicha, con un título que fija las coordenadas espaciales y temporales del suceso que dispara la escritura: “2 de noviembre de 1983, Club Caribe del Caribe Hilton: Show de Iris Chacón” (Rodríguez Juliá 1986: 123).

En la primera parte, el cronista apela a tres registros discursivos –lo grotesco, lo obsceno y lo escatológico– para dar cuenta del objeto de su indagación, la *culofilia* puertorriqueña: “Los puertorriqueños somos grandes culófilos; si no me creen, ¡miren la popularidad de la Chacón por casi quince años! Se trata del queridísimo objeto de nuestras fantasías eróticas” (Rodríguez Juliá 1986: 109). Usamos el término grotesco en su acepción de “oculto”, “enterrado” (Jitrik 1993: 19), lo que nos permite vincularlo con la esfera de lo inconsciente. El término “escatología” (Freud 1990b) proviene del griego *skór*, *skatós*, que significa excremento, y *logos*, tratado, conocimiento, usándose, además, para expresar todo el conjunto de creencias y doctrinas de ultratumba (Arango 1987: 57). Por otra parte “obsceno”, que según el *Diccionario de la Real Academia Española* significa “impúdico, torpe, ofensivo al pudor”, posiblemente proviene de una corrupción o modificación del vocablo latino *scena* que significaría literalmente fuera de escena. Según Ariel Arango, “obsceno sería así lo que no debe verse en la escena, o sea, en el teatro de la vida” (Arango 1987: 16). Rodríguez Juliá utiliza el registro obsceno a través de la incorporación de “malas palabras” (Arango 1987: 16-17), provocativas, de carácter sexual, entre las que sobresale, como del cuerpo de la monumental Iris Chacón, el “culo”, cargado de una particular polisemia:

¿No tiene el trasero otra función que incitar la lujuria? Sí, además de cumplir con el modesto oficio de *asentaderas*, las nalgas son el lugar de la sodomía y la escatología. Enton-

ces la valoración se vuelve confusa, el espacio gnóstico del trasero resulta trisémico: por un lado apunta al hartazgo de la concupiscencia, por el otro recalca en el pecado *contra natura*, más allá es *memento mori* de nuestra existencia, *asco de nuestro ser*, *nuestro principio y nuestro fin*. Típica trinidad, obligado abigarramiento católico: el *culo* es un fracatán de voliciones y signos coincidentes (Rodríguez Juliá 1986: 115).

El narrador-ensayista califica su particular objeto de análisis con una palabra que se repite a lo largo del texto, ya sea usada en su forma adjetival o como sustantivo: “bella-co” y su sentido oscila entre la connotación festiva, humorística o la crítica peyorativa y mordaz, como leemos en esta cita, en la cual, a través del pronombre personal en plural, se auto-incluye el narrador: “Parte de nuestra *bellaquería* nacional es el júbilo femenino y masculino ante la bendición de las nalgas abundantes” (Rodríguez Juliá 1986: 110). Se incorporan varias referencias históricas y literarias que hacen del trasero un objeto de culto. La más conocida remite a la tradición barroca, particularmente al libro *Gracias y desgracias del ojo del culo* (1626), de Francisco de Quevedo y Villegas, extensamente citado en varios pasajes del texto. Se alude en reiteradas ocasiones a la frase de San Agustín *Inter feces et urinam nascimur*, (“entre heces y orina nacemos”), ya que los excrementos eran para el santo la prueba irrefutable de la ruindad de nuestra carne. Se introducen pasajes o anécdotas de James Joyce, D. H. Lawrence, Martín Lutero, Juan Goytisolo, pinturas de Juan Bosch. Todas estas referencias constituyen ejemplos de una cultura “alta” y articulan una red de significaciones escatológicas que ofrece al cronista la posibilidad de autorizar el tema central de su crónica: las connotaciones simbólicas y culturales del trasero de Iris Chacón, icono de la cultura popular puertorriqueña.

En la segunda parte del texto, el narrador-ensayista de la primera parte deja su lugar al cronista, que, con un rasgo que distingue el uso particular de la crónica en Rodríguez Juliá, vuelve la mirada sobre su propia actividad para funcionar como un espectador cuya subjetividad se coloca como el eje central de su narración:

Aquí sentado, perfectamente seducido por mi soledad de *voyeur*, me encuentro a mitad de camino entre la ensoñación y la observación, indeciso entre el género de la crónica y la crónica de lo venéreo. Es difícil la ecuación: debo testimoniar y a la vez rescatarme de esa turba enemiga allá afuera, celebrar con ellos el *cerebro* de todos y fundar el mío propio, *ahí sin distracciones*, en la perfecta serenidad del silencio oscuro... (Rodríguez Juliá 1986: 126).

El *voyeurismo* del cronista es doblemente transgresivo; por un lado, porque remite a una perversión muy trabajada desde el aparato teórico del psicoanálisis freudiano⁴; por el otro, la mirada se propone como conocimiento e implica una mirada atrevida, penetrante, reveladora de aquello que se suprime o se oculta (el cuerpo del deseo, el cuerpo “colonizado”): “Pasaremos a recordar un poco de todo, dejando correr la memoria por ese itinerario de disfraces que es la cultura, porque se trata de eso, de adivinar la estructura en el fondo de la preferencia, el asco en el trasunto del gusto, el pecado justo en el

⁴ Para Sigmund Freud el *voyeurismo* o la *escoptofilia* constituye una perversión sexual: “... el placer de ver se convierte en perversión cuando: a) se circunscribe con exclusividad a los genitales; b) se une a la superación del asco (*voyeur*: el que mira a otro en sus funciones excretorias), o c) suplanta a la meta sexual normal, en lugar de servirle de preliminar” (1995: p. 142).

trasfondo último del *deseo*” (Rodríguez Juliá 1986: 108). Si la cultura es un “itinerario de disfraces”, el cronista adopta con cierta preferencia el disfraz que le brinda el psicoanálisis de Freud, especialmente sus investigaciones sobre la sexualidad para conformar su “crónica de lo venéreo”. En 1905, Freud escribe que “en la sexualidad, lo más sublime y lo más nefando aparecen por doquier en íntima dependencia” (Freud 1995: 147). En *Una noche con Iris Chacón* esta ambivalencia aparece como un tópico (d)escrito sobre el cuerpo de Iris.

La mirada del cronista-*voyeur* adquiere matices que lo acercan al fetichismo. La descripción del cuerpo de Iris Chacón constituye una diseminación de objetos parciales, donde se destacan las diversas prendas del vestuario de la artista a lo largo del *show*, y especialmente la parte del cuerpo que se constituye como una suma de sentidos: “¡el glorioso culo de La Chacón en toda su redondez y simétrica lozanía! (Difícil de describir, ya lo sé, es como escribir sobre una bañera...)” (Rodríguez Juliá 1986: 131). El cuerpo femenino es *fetichizado* por la mirada masculina y, convertido en signo, es decodificado por el cronista, quien le adscribe al menos una doble simbología. La obsesión sexual por el trasero de Iris Chacón se propone como una marca de identidad cultural propia, puertorriqueña pero también caribeña:

El Show de Iris Chacón es la perfecta cajita china de la fantasía; puro kitsch rumbero caribeño antillano que prolifera, gesto a gesto, insinuación tras insinuación, hasta llegar al postrer cajoncito, la *alcancia* perfecta, ese caderamen ¿sin par?, *el* culazo, la idea platónica del culo ebrio de hembrismo borincano, y todo ello en una personalidad artística tan perfectamente contradictoria como fascinante (Rodríguez Juliá 1986: 130).

Parecería que el cronista propusiera que, mientras la *culofilia* puertorriqueña mantenga su vigencia con tanta fuerza y vitalidad, la cultura del país podrá hacer frente a los embates de la cultura imperialista. Según la interpretación de Milagros Socorro, “las nalgas son el lugar. El lugar que territorializa una cultura y el lugar de la transgresión” (Socorro 1994: 41) Pero la crónica también permite leer una significación diferente, donde “las nalgas son el lugar de la sodomía y la escatología” (Rodríguez Juliá 1986: 115), y el riesgo de la “penetración” se traslada del espacio sexual al espacio cultural.

Si en crónicas anteriores de Edgardo Rodríguez Juliá como *Las tribulaciones de Jonás*, *El entierro de Cortijo* y *Puertorriqueños* la escritura revela, según lo observa Áurea María Sotomayor (1992), un intenso proceso de búsqueda respecto de la realidad puertorriqueña perturbadoramente contradictoria, en *Una noche con Iris Chacón* la indagación cesa y el cronista es ya el testigo convencido con una tesis resuelta: al puertorriqueño, como sujeto colectivo, le queda como utopía posible expresar, no su rebelión, sino su insatisfacción —los rasgos menudos del relajo, la irreverencia, el *barullo*—, para depositar allí la huella controvertida de su amenazada identidad nacional.

Bibliografía

- Álvarez-Curbelo, Silvia/Rodríguez Castro, María Elena (1993) (eds.): *Del nacionalismo al populismo: cultura y política en Puerto Rico*. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico y Ediciones Huracán.
- Arango, Ariel (1987): *Las malas palabras*. Buenos Aires: Legasa, 7ª edición.

- Barthes, Roland (1977): "El mensaje fotográfico". En: Niccolini, Silvia (ed.): *El análisis estructural*, Buenos Aires: CEAL, pp. 103-116.
- Baudrillard, Jean (1993): *El intercambio simbólico y la muerte*. Caracas: Monte Ávila.
- Benjamin, Walter (1990): *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus.
- Blanchot, Maurice (1992): *El espacio literario*. Buenos Aires: Paidós.
- Daroqui, María Julia (1990): "Formular la 'verdadera historia'" (Entrevista al escritor puertorriqueño Edgardo Rodríguez Juliá). En: "Papel literario", suplemento del periódico *El Nacional*, Caracas, 22 de julio.
- Díaz Quiñones, Arcadio (1982): *El almuerzo en la hierba (Lloréns Torres, Palés Matos, René Marqués)*. Río Piedras: Ediciones Huracán.
- (1984): "Recordando el futuro imaginario". En: *Sin Nombre*, vol. XIV, N.º 3, abril-junio, pp. 16-35.
- (1985): "Tomás Blanco, historia, racismo y esclavitud", estudio preliminar. En Blanco, Tomás: *El prejuicio racial en Puerto Rico*, Río Piedras: Ediciones Huracán, pp. 13-91.
- (1993): *La memoria rota*. Río Piedras: Ediciones Huracán.
- Diccionario de la Real Academia Española* (1986), Madrid, Espasa-Calpe.
- Freud, Sigmund (1990a): "Duelo y melancolía". En: *Obras completas*, vol. 14 (1914-16), Buenos Aires: Amorrortu editores, pp. 241-255.
- (1990b): "Prólogo" de la traducción al alemán del libro de J. G. Bourke, *Scatologic Rites of All Nations*. En: *Obras Completas*. vol. 12 (1911-1913), Buenos Aires: Amorrortu editores, pp. 357-361.
- (1995): *Tres ensayos de teoría sexual*. En: *Obras completas*, vol. VII (1901-1905), Buenos Aires, Amorrortu editores, octava reimpression, pp. 123-222.
- Gelpí, Juan (1982): "Desorden frente a purismo: la nueva narrativa frente a René Marqués". En: Minc, Rose (ed.): *Literatures in Transition: The Many Voices of the Caribbean Area*, Gaitersburg: Montclair State College & Ediciones Hispamérica, pp. 177-187.
- (1993): *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- González, Aníbal (1986): "Una alegoría de la cultura puertorriqueña: *La noche oscura del niño Avilés*, de Edgardo Rodríguez Juliá". En: *Revista Iberoamericana*, números 135-136, abril-septiembre, pp.583-590.
- González Echevarría, Roberto (1985): "The Case of the Speaking Statue: *Ariel* and the Magisterial Rethoric of Latin American Essay". En: *The Voice of the Masters*, Austin: University of Texas, pp. 8-32.
- Hutcheon, Linda (1985): *A Theory of Parody. The Teaching of Twentieth Century Art Forms*. Nueva York/ Londres: Routledge.
- Jitrik, Noé (1993): "Rehabilitación de la parodia". En: Ferro, Roberto (comp.): *La parodia en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Serie Monográfica, pp. 13-29.
- Kristeva, Julia (1997): *Sol negro. Depresión y melancolía*. Caracas: Monte Ávila.
- Manrique Cabrera, Francisco (1956): *Historia de la literatura puertorriqueña*. Nueva York: Las Américas Publishing.
- Memmi, Albert (1996): *Retrato del colonizado*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Quintero Rivera, Angel G. (1985): "La base social de la transformación ideológica del Partido Popular en la década del 40". En: Navas Dávila, Gerardo (ed.): *Cambio y desarrollo en Puerto Rico: la transformación ideológica del Partido Popular Democrático*, Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, pp. 44-89.
- Ríos Ávila, Rubén (1992): "La invención de un autor: escritura y poder". En: Duchesne Winter, Juan (comp.): *Las tribulaciones de Juliá*, San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, pp. 33-62.

- Rodríguez Castro, María Elena (1992): "Memorias conjeturales: las crónicas mortuorias". En: Duchesne Winter, Juan (comp.): *Las tribulaciones de Juliá*, San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, pp. 63-92.
- (1993): "Las casas del porvenir: nación y narración en el ensayo puertorriqueño". En: *Revista Iberoamericana*, números 163-164, enero-junio, pp. 33-55.
- Rodríguez Juliá, Edgardo (1981): *Las tribulaciones de Jonás*. Río Piedras: Huracán.
- (1986): *Una noche con Iris Chacón*. Río Piedras: Editorial Antillana.
- (1991): *El entierro de Cortijo*. Río Piedras: Huracán, 5ª edición [1ª edición de 1983].
- (1992): *Puertorriqueños (Álbum de la Sagrada Familia puertorriqueña a partir de 1898)*. Madrid: Editorial Plaza Mayor, (Biblioteca de Autores de Puerto Rico).
- (1994): "Mapa de una pasión literaria". En: *Estudios, Revista de Investigaciones Literarias*, Año 2, N.º 4, Caracas, julio-diciembre, pp. 5-10.
- Socorro, Milagros (1994): "El género de la crónica y la crónica de lo venéreo: notas en torno a *Una noche con Iris Chacón* de Edgardo Rodríguez Juliá". En: *Estudios. Revista de Investigaciones literarias*, año 2, N.º. 4 Caracas, julio-diciembre, pp. 31-42.
- Sotomayor, Áurea María: "Escribir la mirada". En: Duchesne Winter, Juan (comp.): *Las tribulaciones de Juliá*, San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, pp. 119-167.
- Tineo, Gabriela (1996): "Entre las preguntas y las crónicas: repensando la identidad puertorriqueña". En: *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, Universidad Nacional de Mar del Plata, año 5, vol. 3, 1996, p. 619-626.
- White, Hayden (1992): *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.