

VEINTE SIGLOS DESPUÉS DEL HOMICIDIO: EL APOCALIPSIS DE VIEQUES
SEGÚN CARMELO RODRÍGUEZ TORRES

POR

ELEUTERIO SANTIAGO-DÍAZ
The University of New Mexico

El 1 de mayo del 2003 circularon alrededor del mundo conectado por la televisión y la Internet las imágenes del pueblo viequense, y de la comunidad boricua en general, celebrando la salida de la marina de guerra norteamericana de la llamada Isla Nena. A sesenta y dos años de las expropiaciones de terrenos que dieron inicio al problema de Vieques, vale la pena volver a la literatura que testimonia el trauma de la ocupación que por siempre marcará la historia de esta isla municipio de Puerto Rico. Proponemos la lectura de la novela *Veinte siglos después del homicidio* de Carmelo Rodríguez Torres, un escritor afroviequense cuya importancia en las letras insulares y latinoamericanas todavía no está debidamente establecida.¹ Con cinco libros en su haber,² la narrativa de Rodríguez Torres hilvana una crónica de la crisis de Vieques, pero es su primera novela la que más dramáticamente testifica la experiencia del disloque y la que con más derecho reclama un crédito especial en la literatura puertorriqueña. No se trata, sin embargo, de una lectura fácil ni única –ninguno de los textos de Rodríguez Torres se presta a tal cosa– lo que en gran medida explica la desatención que sufre el libro aún en los momentos de mayor efervescencia de la lucha por expulsar a la marina.

El examen de *Veinte siglos* que hacemos a continuación intenta, hasta donde es posible, clarificar algunas de las coordenadas históricas y de identidad eclipsadas por la

¹ Publicado por la Editorial Mester en 1971, *Veinte siglos* ve otras ediciones en 1972 y 1973 por Ediciones Puerto, y en 1980 por la Editorial Antillana. Ha sido publicada también en francés por Editeurs Français (1978) con una introducción de Juan Marey. Un intento por precisar el lugar de Rodríguez Torres y su novelística en el mapa de la literatura puertorriqueña y latinoamericana se encuentra en Santiago-Díaz.

² Estos son *Cinco cuentos negros* (1976), *La casa y la llama fiera* (1980), *Este pueblo no es un manto de sonrisas* (1991) y *Vieques es más dulce que la sangre* (2000). La intervención inicial de Rodríguez Torres en el campo literario se efectúa durante los años sesenta desde la poesía, a través de una contribución activa a la revista *Mester* y la publicación del poemario *Minutero del tiempo* (1964). En *Cuentos modernos: antología* (Editorial Edil, 1975), aparecen incluidos sus relatos “Del lado de allá del ‘98” y “Regolfo”. Tiene además inédita la novela “El último manuscrito de la mujer fatal”. También ha incidido en la crítica literaria mediante artículos y reseñas en diversos periódicos y revistas de Puerto Rico.

fragmentación caótica de la novela.³ Nuestra intención es abrir una incisión en su textura con dos objetivos específicos: primero, demarcar las instancias de la modernidad relevantes en Rodríguez Torres y, segundo, arrojar luz sobre la identidad de su sujeto enunciador. Organizaremos la discusión alrededor de dos emblemas que le dan arreglo a la crisis de *Veinte siglos*: el apocalipsis y Jonás en el estómago de la ballena. Si la aproximación al primer emblema nos sirve para iniciar la decodificación de la crítica de la modernidad contenida en Rodríguez Torres, la interrogación del segundo es un punto de partida para la elucidación de lo concerniente a la conciencia enunciadora.

1. LA LLEGADA DE LA MARINA DE GUERRA NORTEAMERICANA Y EL APOCALIPSIS DE VIEQUES

Desde *Veinte siglos después del homicidio* hasta *Vieques es más dulce que la sangre*, la escritura de Carmelo Rodríguez Torres porta la plaga como signo permanente. Dicho signo se configura a partir del rico imaginario que le da forma al mito occidental. Su punto de arranque es la emblemática judeocristiana de la Biblia. Con el epígrafe que aparece al comienzo de *Veinte siglos*, la novela nos sitúa en un sistema de equivalencias con los libros del Viejo Testamento, particularmente con *Números*, donde se narra la marcha de los protegidos de Dios hacia la tierra prometida. Ante los ojos de los viequeses, los marinos de las fuerzas armadas estadounidenses instaladas en la Isla son como los habitantes de Hebrón a los ojos de los jefes de tribus de Judá que fueron a explorar las tierras de Canaán. “No podemos atacar al pueblo, porque es más fuerte que nosotros”, afirmaban atemorizados aquellos exploradores cuando, después de su informe, Caleb los insta a apoderarse del país que han espionado. Y de inmediato se pronuncian en los siguientes términos: “La tierra que hemos cruzado y explorado es una tierra que devora a sus habitantes; el pueblo que hemos visto en ella es de gran estatura. Hemos visto allí a los nefileos hijos de Anac: parecíamos saltamontes a su lado, y así nos veían ellos” (Núm. 13. 30-33).

Este pasaje bíblico es citado parcialmente como epígrafe de *Veinte siglos*⁴ y consigna, entonces, el gran antecedente de la novela. El origen de la calamidad que asola a Vieques, y a Puerto Rico por extensión, es el pecado de la sumisión: la entrega de la isla a un poder extranjero. En la narración de *Números*, el miedo de los jefes de tribu pronto contagiará a los comunes, quienes dudando de los propósitos de Dios, querrán volver al cautiverio en Egipto antes que morir peleando por la tierra prometida. La sentencia de Dios contra

³ Dentro de la exigua bibliografía sobre *Veinte siglos*, se destaca un oscuro pero valioso artículo de 1972 por Sotero Rivera Avilés. Éste contextualiza estéticamente el nuevo experimento que en aquel entonces representaba para la literatura insular la novela, comentándolo a la luz de la obra de Alain Robbe-Grillet, *Para una nueva novela*, y relacionándolo con la principal expresión de la nueva novela latinoamericana. El crítico advierte que el lector no debe esperar un relato lineal porque la novela no obedece a una lógica convencional sino a un flujo de conciencia azaroso. Esta observación también la hace extensiva a los personajes, los cuales, dice él, no tienen historias ni identidades fijas sino que funcionan más como configuraciones inestables de símbolos. Rivera Avilés apunta además que otra de las dificultades que presenta la novela se debe a que escamotea sus contextos históricos dejando al lector sin guías en medio de un laberinto.

⁴ En el epígrafe se lee: “La tierra por la cual pasamos para espiala, es una tierra que se come a sus habitantes... Y allí vimos a los nefilim... LA BIBLIA, Números XIII, 32-33” (9).

su pueblo es aquí más severa que nunca. “Voy a herirlo de peste y a desheredarlo”, le dice a Moisés (14, 11-12), y aunque el patriarca intercede para que el exterminio no sea absoluto, ya esas palabras auguraban el final de los días de aquellas generaciones pecadoras.

A pesar de que existe una diferencia básica entre la historia de los israelitas, un pueblo en plan de invasión, y la de los viequenses, uno invadido, la novela explota al máximo los paralelismos existentes en torno a la noción de pueblo en trance para crear un sentido de tiempo circular y presentar la encrucijada de los puertorriqueños como un lugar común en la caída del género humano. Si el autor ha preferido poner la carga del pecado de la entrega en los años de triunfo del Partido Popular Democrático (PPD) y de la constitución del Estado Libre Asociado (ELA), es porque en este período se escribe el episodio más impactante de la historia de Vieques.

Durante los días de la Segunda Guerra Mundial, el gobierno de los Estados Unidos se da a la tarea de aumentar el número de bases militares en Puerto Rico y la zona del Caribe. En Puerto Rico, la construcción de dos instalaciones en particular conduciría al desalojo de comunidades enteras en las municipalidades de Vieques y Aguadilla. En 1941, la marina expropia veintiséis mil de los treinta y tres mil acres del territorio de Vieques, esto es, un setenta y seis por ciento de la totalidad de la tierra. Inicialmente, la fase de construcción de la base militar y la industria azucarera producen un auge económico que amortigua brevemente el impacto del desarraigo, pero tan pronto estas actividades cesan, Vieques se abisma en una catástrofe sin precedentes (García Muñiz 55). Para 1947 se comienza a discutir en círculos gubernamentales norteamericanos la posibilidad de trasladar a toda la población viequense a la isla de Santa Cruz y así se lo hacen saber al gobernador de Puerto Rico, Jesús T. Piñero.⁵ La nueva relocalización nunca se hace oficial pero la grave situación económica de Vieques obliga a un elevado número de residentes al éxodo hacia la hermana antilla. El estado de las cosas de Vieques durante estos años queda sintetizado en un recuento que hiciera J. Pastor Ruiz para la misma fecha de 1947:

Las tierras más fértiles y ricas fueron expropiadas por la marina de guerra y desaparecieron los barrios de Tapón, Mosquito y la Llave.... Familias que tenían su casita, vacas, caballo y terreno de finca pasó a no tener sino una casa improvisada, un puñado de monedas y la noche y el día. Los que tenían su conuco o vivían felizmente en el arrimo rodeados de finca y de árboles frutales, hoy día viven hacinados, y carecen aún del aire para respirar. (206)

Esta visión de una comunidad que se consume concentrada en una faja de tierra agreste es precisamente lo que capta *Veinte siglos*, “la novela más opresiva y aprehensiva de nuestra realidad puertorriqueña”, según la apreciación de Rivera Avilés (3). Se trata de una representación perturbadora del deterioro físico y moral de esta colectividad dislocada a raíz de la llegada de la marina y de las expropiaciones de terreno. El relato

⁵ García Muñiz señala: “One document says: ‘My proposal is that the present population of Vieques be transported and resettled in the island of St. Croix... I discussed this proposal with Governor Pinero [sic]. He received it with enthusiasm’” (155).

mismo, en su desarticulación, en su imposibilidad como ejercicio genealógico, se presenta como la mejor evidencia de esa carencia de un centro esencial. Un giro en la manivela de la piedra de esmeril hace que coincidan en una primera imagen generadora el vuelco de la memoria del narrador, un rodaje cinematográfico silente, la ventana doble de par en par, y la novela que se nos abre a la realidad de un pueblo donde los sujetos han perdido los vínculos más elementales con sus normas, con su tierra, con sus familias y con su historia:

Con un gesto grave, precedido de un bostezo, Pedro colocó las tijeras sobre la piedra de esmeril. Giró la manivela y sintió el vuelco en la memoria. De momento recordó, como en una película muda, la llegada de los nefilim. Como si despertara de un letargo, abrió la ventana doble, ensamblada con duelas de barril, e hizo más claridad. Después haló prudentemente la gaveta chamuscada de blanco y rojo. Buscó entre el polvo los tornillos y las cuerdas de guitarra. *Ciento veinte siglos corcovando y de momento se presentan en este pueblo.* Levó las tijeras a la piedra y corrió la manivela. (11; énfasis en el original)

Se trata de gente sola y carente de esperanza, gente desocupada que vive a la intemperie, cifrada a sus más bajos instintos para la supervivencia del día a día.

Como en los textos apocalípticos de la Biblia,⁶ la visión viene precedida por señales cósmicas catastróficas:

Aquella era la cosa más extraña del mundo. Cernían el cielo en una oleada. Masticaban el espacio bajo y cabrilleaban a la distancia dejando una neblina que duraba hasta una hora. Cimbraban las amapolas de la palizada. Contorsionados por las vibraciones, los faisanes y las gallinas abroquelaban sus cabezas en los hexágonos de la alambrada.... [...] La noche cayó como areyto negro sobre el desbastadero. El músculo de la sombra se apretó en tremolina, desde el llaneo hasta la pendiente de las Chicharras. El buitre escanció un murmullo sideral y compacto. Se bañó en sangre la soledad estrangulada por las estrellas. (12)

Signos celestes o ejercicio militar, estas imágenes anuncian el arribo de los nefilim a la isla, esos seres que Rivera Avilés ha comparado con la bestia bíblica por el miedo y la admiración que suscitan en los pobladores (4). También desde esta perspectiva del libro Revelación, el pecado de la entrega es el generador de las plagas de la novela. Lo que el epígrafe insinuaba como antecedente, de aquí en adelante quedará expuesto en el texto a diferentes niveles. Quedará codificado en la entrega corporal de Realidad, una mujer pública que por metonimia señala la prostitución general de la Isla, de la cual la putería con los nefilim no es necesariamente lo más ominoso aunque, por la naturalidad con que se practica, sí es uno de los signos más constantes de la decadencia del pueblo.

⁶ Aunque comúnmente se entiende que el apocalipsis es el libro Revelación, la noción toca a toda una literatura judía y cristiana de aproximadamente dos siglos AC y dos DC que profetiza la destrucción del mundo y la salvación de los justos. Estrictamente hablando, el Libro de Daniel se considera el primer gran texto apocalíptico de la Biblia y una clara influencia en Revelación. Fuera de la literatura bíblica, Revelación encuentra una influencia temprana en el profeta persa Zoroastro, quien se estima que vivió entre 600 años y un milenio AC.

Ya él no escuchaba. Estaba lejos de su madre, muy lejos. “¿Y doña Colaza?” “Está de puta” –dijo la anciana. “Tan vieja”. “Yo también lo estuve. Aquí ya es costumbre...” Llegó de nuevo a la plaza. Recordaba a Rosa, a Realidad, a Carmen... Los nefilim seguramente estarían gozándolas... (51)

Eres una mala hembra, Realidad. No puedes resistir diez hombres en una noche. Tú resistías veinte.... Es el tiempo, el orden del tiempo. Nacer, vivir, morir. Ya estás muerta. Por eso han llegado otras. (56-57)⁷

Luego, en todo el texto, la entrega aparecerá especificada en casos concretos de sumisión y resignación del pueblo.⁸ Así se expresa de forma directa en la rogativa a Lalo:

Canta, oh Lalo, la desgracia de esta isla que por haber olvidado el amor a la libertad, se ha sumido en la más hermosa de las injusticias. Canta su desgracia que a fuerza de ser insoportable es dichosa, porque esconde en su tierra al más codiciado de los frutos terrenales: la sumisión. (61)

Pero, ante todo, el pecado de la entrega quedará codificado en la traición de Pedro, ese personaje corrupto que administra las miserias de la colonia en nombre de los nefilim y que, según el decir de la gente, no es tan distinto de ellos:

“¿Qué es eso?” “La lancha de las tres. Le cambiaron el horario. Ahora sale cuando le da la gana a Pedro”. “Será a los nefilim”. “Es lo mismo, comen en el mismo plato”. “Parece que estamos en patronales”. “¿Por qué?” “Porque Pedro vino ayer aquí. Estaba repartiendo chavos. Me dio dos pesos, pero como le debía cinco me los abonó a la cuenta”. (27)

Es evidente que en algunos de los momentos de mayor especificidad, este personaje no es otra cosa que un funcionario político del PPD (o del ELA) comprado por el capital extranjero. Pedro sabe de la maldad y de las operaciones de los nefilim; es obvio que ha pactado con ellos y por eso se calla (37-38). De ahí que sea la única persona que dispone de abundancia de bienes en medio de la escasez (34). Es él quien, en un momento determinado, aparece representado como “la bestia” de Apocalipsis (41), aunque por su carácter servil y por sus discursos engañosos, más se parece al falso profeta que a la bestia:

⁷ Esta metonimia encuentra su antecedente principal en Revelación, donde la tinta del profeta transforma el cuerpo de una ramera en el locus de los pecados y la perversión de la ciudad de Babilonia. El procedimiento de El Apocalipsis ya ha sido criticado desde una perspectiva feminista, particularmente por Mary Wilson Carpenter (116-18). El propio Rodríguez Torres parece consciente del problema de su representación ya que en su siguiente novela hace que la misma Realidad emita su queja contra el narrador.

⁸ Véase por ejemplo el siguiente diálogo: “‘Mañana hay desfile’. ‘¿Militar?’ ‘No, de hambre. Siempre que llegan vamos a verlos. Pedro dice que le recuerdan el desembarco de Colón. Siempre nos regalan algo. El año pasado repartieron comida. Fuimos al otro día pero nos pusieron a limpiar los barcos. Entonces nos dieron chavos’. ‘¿Y los cogieron?’ ‘Aquí vivimos de eso’. ‘¿De qué?’ ‘De los nefilim...’. Entonces pasaron las voces. ‘¿A dónde van?’ ‘A los barcos. Salen a esta hora y a veces se confunden con los que regresan. Es un orden de trabajo’. ‘¿Qué buscan?’ ‘Comida, lo que botan los barcos en la orilla’. ‘¿Y traen?’ ‘De eso vivimos’”. (52-53)

Pedro hablaba a una muchedumbre de mi pueblo.... Todo estaba en el sueño de la noche anterior. “Pedro, tú te pareces al villano de la pasta dental, siempre cultivando la caries social”. Porque tenía el pelo ralo, las orejas de burro clásico, la mirada dulce, y el bigote cansado como una vagina tres días después de una menstruación. Me crecieron alas poderosas, y sobre la multitud me acerqué al ángel guardián de la muerte; y contra los testículos de Pedro. Lo maté hasta los genes. (38)

Después de este boceto, qué duda cabe de que el referente más específico que se persigue no es otro que Luis Muñoz Marín, el líder máximo del PPD. Si alguna cupiera, debería dispararla el gran duelo nacional que, en el sueño, provoca la muerte de este “*alcahuete*” del “*imperio*” (45-46; itálicas en el original), un duelo que toca aun a sus enemigos políticos, incluyendo al padre del propio ejecutor (41-42). Es lógico además que las quejas que provoca en el narrador el monopolio del nombre de Luis Muñoz Rivera en la nominación de calles, escuelas, parques y otros lugares públicos y privados del pueblo, sean más una reacción en contra de la omnipresencia del PPD y de las dinámicas entre el caudillo y el pueblo, que una crítica a la figura de su padre, el prócer autonomista Muñoz Rivera (45-46).

No obstante esta identificación con Muñoz Marín y el PPD, en una novela tan polivalente, Pedro puede ser cualquiera: un artesano de la barbería, uno de los primeros pobladores de la nueva comunidad o el propio narrador. Incluso, en un momento de la segunda parte de la novela, se perfila como el héroe nacionalista Albizu Campos (Rivera Avilés, 9-10). Dicho detalle abona al sentido de corrupción general y de culpa entre personajes y figuras. En el contexto de la teoría de la plaga de Girard, este desdoblamiento mimético correspondería con lo que el teórico denomina “a process of undifferentiation”, uno de los síntomas definitorios del trauma social en tiempos de pestilencia (“The Plague” 136-37).

2. EN VIEQUES NI LO TRADICIONAL NI LO MODERNO: LA CRISIS EXISTENCIAL DE UN SUJETO AUSENTE

Es curioso que, más allá de la traición de Pedro, la novela no documente con más detalles la participación del gobierno colonial en la crisis de Vieques. Contrario a lo que sucede con los neofilim, que remiten de manera casi directa a la ocupación de la marina, la administración colonial es más una presencia elíptica que un registro de datos específicos. Pero sucede que uno de los crímenes que *Veinte siglos* acusa, además del consentimiento del gobierno estatal con las expropiaciones llevadas a cabo por la marina, es la ausencia de un programa de rehabilitación económica, social y residencial que compense por lo que se ha perdido. En un momento en que el discurso dominante de la modernización se nutre de conceptos como libertad, democracia, industria y progreso, en Vieques lo que se observa es la desarticulación de comunidades relativamente autónomas y el abandono del pueblo en un completo caos.⁹

⁹La literatura que signa las áreas de énfasis del discurso populista del PPD y la que las estudia es voluminosa. Véanse Rodríguez Castro y “Tres pilares básicos de nuestra civilización”, discurso pronunciado por Luis Muñoz Marín en la Universidad de Harvard en 1955 y reproducido por el Partido Popular Democrático en *Compilación de Programas*.

Por supuesto, no creemos que el interés aquí sea tanto la defensa de una visión arcádica de la comunidad tradicional.¹⁰ Vale la pena recordar que aunque a partir de 1898 Puerto Rico es incorporado a los circuitos de producción y circulación de los Estados Unidos, en gran medida sobrevivían en la isla los rasgos de estructuras sociales autónomas y prácticas culturales asociadas, en los primeros cuatro siglos de la colonia, con el campesinado libre y su agricultura de subsistencia, con la actividad artesanal y el contrabando, y del otro lado del Atlántico, con poblaciones del norte y sur del Mediterráneo y del norte y sur del Sahara. Estas formas socioeconómicas y culturales, que fueron suficientemente fuertes como para reproducirse al “margen” de sistemas pre-capitalistas relativamente dominantes (las plantaciones esclavistas y las haciendas basadas en trabajo servil), persisten hasta mediados del siglo xx a través de relaciones de familia y de compadrazgo, y de asociaciones para la ayuda mutua e intercambio de servicios entre vecinos. El engranaje de estas instituciones afectaba substancialmente la manera en que la comunidad proporcionaba medios de subsistencia, distribuía bienes de uso, se reproducía biológicamente, proveía servicios de salud y cuidado de niños, expresaba afecto, desarrollaba actividades recreativas, llevaba a cabo servicios religiosos, y generaba otras estructuras de significado (símbolos, mitos, leyendas, cuentos, etc.) que le daban sentido a todas estas prácticas (Santiago-Valles 38-39).

En *Veinte siglos*, entonces, la fragmentación del texto y su falta de orden corresponden con el disloque de los elementos de la antigua entidad y con la anulación de sus funciones. Como ha observado Girard, desde la antigüedad representada en los libros del Viejo Testamento y en los mitos griegos, la ruina de la naturaleza, la disolución de los principios más básicos de convivencia y la esterilidad humana han sido signos recurrentes de las plagas: “The Greek mythical plague not only kills men but provokes a total interruption of all cultural and natural activities; it causes the sterility of women and cattle and prevents the fields from yielding crops” (137-38).

En la novela, lo primero que se arruina son los recursos naturales: la tierra, por la ocupación de la marina; el mar, también por las prácticas militares, la contaminación (52, 53) y por la pesca a gran escala (34); el aire, por el hacinamiento, la contaminación y el calor (53, 79). Encima de esto, las vacas se encuentran raquílicas y completamente estériles (47) y la gente se acoge a la idea de Pedro de comerles el corazón a los árboles jóvenes (35). Estamos, en definitiva, ante un verdadero colapso ecológico. Al mismo tiempo, el principio de la ayuda mutua entre vecinos y la cooperación en el trabajo se ve corrompido por el oportunismo, el robo, el chantaje, el mal manejo de los recursos y por otros vicios. Lo que experimenta la sociedad es un descuadre total. La impresión que da la novela es que, en este escenario de escasez absoluta y como resultado del cese de roles y tareas, ha ocurrido un extrañamiento en la subjetividad de las personas: se las encuentra deterioradas física y moralmente, desquiciadas o con cambios en sus identidades. En la teoría de René Girard, desde luego, este estado social es parte integral de la plaga. Específicamente, está relacionado con el proceso de eliminación de diferencias y la emergencia de dobles miméticos: “The plague is universally presented as a process of

¹⁰ En la narrativa de Rodríguez Torres sí se respira un aire de nostalgia pero contrariado por un gesto literario anti-arcádico. Sobre este drama véase Santiago-Díaz (capítulo VI y conclusión).

undifferentiation, a destruction of specificities. This destruction is often preceded by a reversal. The plague will turn the honest man into a thief, the virtuous man into a lecher, the prostitute into a saint" (136, véase también *El chivo* 24).

Dentro de *Veinte siglos* abundan los trastornos: la vieja doña Colaza anda de puta (51), cientos de vecinos se transforman en pillos y criminales (21-22), Lalo se desajusta y se pasa el tiempo pegado de una piedra (60), el loco Grandiablos no muestra el mismo afán por monologar y conversar con los parroquianos (55), la anciana se ha vuelto "un saco de huesos" (55) y don Carlos, el predicador ambulante, se halla incapacitado para llevar a cabo sus labores espirituales y eventualmente se muere con lepra en una pierna, corrompido por un afán de contar los chavos negros (los centavos) que había guardado (33, 58, 87-88).

Debido a la naturaleza de la crisis, ahora la comunidad tampoco es capaz de proveer adecuadamente nutrición, cuidado, salud ni apoyo moral para sus miembros. Virtudes como la fe y la piedad se van haciendo raras. Las oraciones no son escuchadas, las rogativas empeoran la situación (85) y la gente no cumple con el deber de asistir a los velorios (29). De la resignación se pasa a la desesperación y de ahí a la autoaniquilación. El suicidio se convierte entonces en el síntoma más alarmante de la enfermedad colectiva: "Rafael se cortó las venas, porque perdió la fe", "Dominga se ahorcó, porque estaba loca", "Ciprián se quemó, porque era un mal familiar", "Angelito se tiró por el farallón, porque tenía la pata mala" (34), "la familia de Concho Pérez se envenenó toda" (78). De diez en diez, día tras día, los hombres se van inmolando de todas las formas imaginables en protesta contra su pobre suerte. Se matan con cuchillos (57-58), con veneno (58), con fuego, o se cuelgan de los palos de los barcos (77). Pedro, en su cargo de autoridad, contrarresta los suicidios con medidas drásticas. Primero ordena sitiar la plaza, después manda a fusilar a diez—"La gente le tiene miedo a las balas", dice él (78)—pero aun así el autoexterminio continúa. El mar se hace aliado de los rituales de la muerte: se hunde una lancha cerca de Caballo Blanco y se ahogan ciento tres personas (59). El calor se hace violento (76). "Aire es lo que hace falta" (79), se oye decir, "agua y aire" (76). Luego el fuego empieza a consumir la isla: "...se echaron a las playas esperando el amago de fuego. *Si es necesario echarnos a la mar para evitarlo, lo haremos. Esta isla está condená, lo que falta es que nos hundamos*" (85; itálicas en el original). Al final el mar se empieza a meter por Punta Arenas (88-89).

Todo tiende a indicar que el cataclismo que azota a Vieques tiene un carácter radical. Las continuas alusiones a la corrupción sexual, a la esterilidad y a la castración de los personajes, ponen de manifiesto que ya la comunidad ni siquiera es capaz de garantizar su propia reproducción biológica. Si las mujeres andan convertidas en las prostitutas de los nefilim, en los hombres se acentúa la impotencia sexual y se advierte una inclinación hacia la cópula con animales (42, 54). Es de notar, además, cómo las imágenes que indican la decadencia del pueblo ponen un énfasis especial en la degradación de los órganos reproductivos: "Ya la anciana era un mazo de verijas", se lee en algún momento (55). Y más adelante: "Senos enormes, flácidos senos. Senos puros, hambrientos senos. Testículos caídos, ennegrecidos, abandonados. Vientres raquíuticos, chochas como hamacas. Hombres, mujeres, niños" (80). Y a propósito de los niños, no se debe pasar por alto las circunstancias críticas durante las cuales éstos aparecen en la obra. Apenas se les menciona en dos ocasiones y en ambas para aludir a cuerpos marchitos y sexo mutilado. Entre los varios

casos de castración de la novela, el de Usmaíl es particularmente importante ya que se trata de un bebé, marcado en su nombre por “la bestia”, al que los ratones le comen “los güevitos” (47).¹¹ Con ese gesto simbólico, el texto codifica de forma definitiva la ruina de la semilla del pueblo viequense.¹²

A través de un procedimiento similar, la obra da cuenta de la erradicación de la comunidad viequense de los anales de la historia. Cuando la anciana quema los dos tomos que recogen el pasado de Vieques para hacer café, en ese acto, iguala las cenizas de los libros a las borras del café (49). Así, Vieques queda borrado de la historia y ya ni la novela logrará recuperarlo. Repetidas veces el texto intentará fijar orígenes sin que ninguno de estos ensayos dé lugar a una genealogía feliz. Los informes de la época del descubrimiento y conquista (80-82), las incursiones de los franceses y de los ingleses en la isla, la llegada de los nefilim, el recuento de los primeros que llegaron a las nuevas tierras (18): todos estos comienzos frustrados, dispersos en las páginas del libro, no remiten sino a “la irracional búsqueda de bedelio y ónice” (11), a la opresión del hombre por el hombre, a la carencia de una historia anterior.

En ese sentido, *Veinte siglos* viene a ser el reverso de otro libro que ya hemos citado, *Vieques antiguo y moderno* de J. Pastor Ruiz, un padre anglicano que en la década del cuarenta, con una agenda política similar a la de Rodríguez Torres, se da a la tarea de “poner en blanco y negro la historia de un pueblo que tiene ya más de un siglo de existencia” pero que en aquella actualidad se veía amenazado por la presencia de la marina y por la dejadez del gobierno estatal (3, 205-14). A falta de material de archivos, el eclesiástico e historiador apela a los relatos de los octogenarios, de funcionarios retirados y del pueblo en general. Recurre a recortes de periódicos, al contacto con la isla, a la observación directa y a todo aquello que pudiera darle sentido y contenido a lo que parece haber sido la primera historia de Vieques. Partiendo de un “ligero estudio geográfico” y una reconstrucción precaria de los primeros tres siglos hasta desembocar en la crisis de los años cuarenta, el libro abarca una amplia gama de temas de la vida de Vieques desde su fundación en 1843: organización social y vida cultural, diversidad étnica y tolerancia religiosa, edificios históricos y arquitectura, actividades económicas, movimiento obrero y la huelga de 1915, adelantos modernos, salud, educación, frutas, plantas medicinales y flora en general, personalidades y tipos del pueblo, poesía, leyendas y muchas otras cosas más. El cronista no se embarca en una visión demasiado romántica del pasado, pero sí hace constar que “hubo tiempos mejores” que el “actual” (84). Con una clara convicción de su

¹¹ Obviamente, el personaje es homónimo de aquél que le da título a la conocida novela de Pedro Juan Soto, *Usmaíl*, la cual, ya sabemos, también se desarrolla en Vieques y denuncia el colonialismo.

¹² Las ratas son uno de los signos más constantes y clásicos de la literatura universal de plaga. ¿Quién no las recuerda en el famoso cuento “El flautista de Amelín” o en la gran novela de Albert Camus, *La peste*? Como demuestra Malary, históricamente las ratas están entre los animales comúnmente asociados con la propagación de la peste (2-3). En *Veinte siglos*, la relación entre los ratones, la figura de Pedro y la idea de la castración parece ser bastante estrecha. Si los ratones castran a Usmaíl, Pedro, quien de por sí es un castrado, es a su vez el castrador de las masas (41). Ambas entidades son además responsables de la destrucción de los libros, un elemento potencialmente liberador. Más aún, si se toma en cuenta que en Puerto Rico un traidor es considerado un ratón, entonces Pedro sería la mayor de las ratas.

existencia, esta obra relata de una manera coherente la genealogía de la comunidad semi-autónoma que se pierde en la novela.

Sorprende que dos libros que comparten un mismo propósito y tanto material de fondo, a la vez exhiban texturas tan disímiles. Desde escenarios, acontecimientos históricos y leyendas, hasta las siluetas de por lo menos media docena de personas reales, mucho de lo que documenta el anglicano luego circula desnaturalizado y sin sostén por las páginas de Rodríguez Torres. Y es que, como a menudo pasa con el arte barroco, *Veinte siglos* es un texto que tiende a escamotear sus referentes más necesarios, que son precisamente la cultura tradicional y la moderna. Se puede decir que tanto una como la otra son polos oscuros del caos deslumbrante que es la obra. La cultura vernácula está ahí pero dismantelada, prácticamente irreconocible, eclipsada por la corrupción y el desconcierto que domina la novela y que, paradójicamente, es lo único que nos remite a ella.¹³ Los signos de lo moderno son todavía más escasos y tienen un sentido estrictamente negativo porque en la obra lo moderno destruye sin compensar con nada. De ahí que el autor sólo los convoque con una actitud escéptica: “*Esto me tocó por herencia*” –afirma en una de esas pocas menciones– “*Vivir entre hombres que creen en un mito, en las ofertas radiales, la prensa, el voto. A la puñeta todo, carajo*” (64; itálicas en el original). Más adelante se vuelve a quejar de modo similar: “Esto es una cárcel. Libre es la *Coca Cola*, la cerveza, las salchichas...” (70). Por supuesto, en la obra esta falsa abundancia de artículos de consumo no está localizada en Vieques que, como ya hemos dicho, es un espacio de carencia absoluta, sino en las zonas metropolitanas de Puerto Rico, ese otro lugar donde al escritor viequense los presupuestos de la modernización (democracia y desarrollo) se le revelan como engañosos y discriminatorios:

Allá está el pueblo desnudo. “Tres vueltas”. Acá están los hombres que pasean los perros, las mujeres que venden la crica, los evasores contributivos, los pensionados, los que viajan en helicópteros, vapores, aviones privados; doña Fulana, don Extraordinario Come Ñoña, los pulpos comerciales, las secretarias, la prensa, la radio, la televisión. Allá está Fidelito, Quintín, Pura, Colaza, Jacinta, Lalo, Matilde, Realidad, (allá y aquí). “Tres vueltas”. Acá un santo lay away, un american way of life, la terraza al aire libre, el viernes social, el scotch blended whisky; Legislatura, Fortaleza; legislar, tomar. Allá, la corrientita de agua (seca), la colita de bacalao, polvo, sol, arena, sangre. (101)

Esta oposición entre “allá” y “acá”, que sólo se hace explícita hacia las últimas páginas de la novela, cumple, para nuestros propósitos, dos funciones principales. En primer lugar, a través de ella se abre todo un sistema de dicotomías que se va a ampliar en los otros libros de Rodríguez Torres y que es clave en toda su narrativa. En este cuadro de choques y correspondencias, Vieques se opone a San Juan (o el área metropolitana), la zona rural a la zona urbana, la escasez a la abundancia, la tradición a la modernización, los mitos premodernos a las narrativas del desarrollo, la africanía a la cultura de las clases

¹³ En *Veinte siglos* hay un *performance* que en alguna medida tiende a confirmar uno de los puntos iniciales de la teoría de Antonio Benítez Rojo. Es decir, que como discurso cultural caribeño, la novela busca, mediante un sacrificio real o simbólico, contener la violencia y remitir a los códigos transhistóricos de la naturaleza, a un espacio caótico al que sólo se accede a través de un discurso poético (xxxiii).

dominantes. En segundo lugar, a través de la fisura que se dibuja entre “allá y aquí” accedemos a la identidad escindida de un sujeto que escribe desde las zonas de connotación del paisaje urbano en que habita, pero habitado y habilitado a su vez por la isla que ha dejado atrás. Dicho de otro modo, el lugar de enunciación de la novela no es Vieques sino esa modernidad defectuosa a la que los viequeses de allá ningún acceso tienen. Por eso la noción de culpa es tan importante en Rodríguez Torres. Si bien *Veinte siglos* señala la responsabilidad de la marina estadounidense y del gobierno colonial en la crisis de Vieques, el chivo expiatorio lo encontramos en la propia persona del escritor, quien se autocastiga porque siente que no está cumpliendo con el compromiso que tiene con su pueblo. De hecho, la crisis de Vieques tal y como la leemos en la novela es, en gran medida, la expresión de una crisis de conciencia del que escribe. De ahí que el otro emblema importante de la obra sea “*Jonás en el vientre de la ballena*”, precisamente por el peso que tienen en la producción del texto el desarraigo, el incumplimiento del deber y el cargo de conciencia (17, 12, 51-52, 108, 109; itálicas en el original).

Artificiosamente relatado en tercera persona, el Libro de Jonás es uno de los modelos superiores dentro de la literatura universal de plaga. Jonás es el profeta que se empeña en hacer lo opuesto a lo que Dios le ordena. “Levántate y vete a Nínive, la gran metrópoli, y proclama en ella que su maldad ha llegado hasta mí”, le dice Dios y, por no cumplir con el mandato, el profeta tiene que pasar tres días de turbulencia en el estómago de la ballena. Jonás también es un desarraigado. A diferencia de los otros narradores bíblicos firmemente atados a un lugar o una situación política y social, él no tiene arraigo en tierra ni mar. Al Libro de Jonás volveremos en breve; por ahora debemos retomar nuestro argumento para precisar un poco más lo concerniente a la identidad del sujeto enunciativo de Rodríguez Torres y la factura de su texto.

Que *Veinte siglos* es en realidad una sucesión caótica de saltos y recurrencias en la psiquis del artista en el difícil proceso de gestación de un relato, lo podemos constatar –a partir de la página 63– en las ocasiones en que aflora la primera persona en el personaje del escritor enfermo con fiebre y con un serio “conflicto poderoso entre la realidad y la fantasía” (93-94). La opresión del calor, la sed, el fuego o la violencia del mar bien podrían ser expresiones de la fiebre que aqueja al personaje del escritor. Todo el concurso de voces entrecortadas que se entrecruzan en la textura de la obra sólo tiene actualidad en el recuerdo del delirante. Lo cierto es que podemos reconocer esta figura literaria del escritor-narrador en varios momentos clave de la producción del texto. En el primero, codificado en tercera persona, su conciencia coincide con la de Pedro, el barbero cuyo ejercicio de memoria genera la narración. En esta instancia inicial, el gesto cinematográfico desplazado a la piedra de esmeril es a su vez un desplazamiento de la actividad escritural.¹⁴ En un segundo momento, el narrador se vale capciosamente de la tercera persona para insertarse camuflado dentro del recuento retrospectivo. Lo identificamos en el viequense

¹⁴ Referimos al lector a la página 4 de este artículo, donde se reproducen las primeras líneas de la novela. Esto lo han observado ya varios críticos. Por ejemplo, García Ramis ha comentado: “El autor parece advertir desde el primer párrafo: Voy a pasar una película muda donde los personajes los confundirán” (51).

ausente que ha vuelto de visita a la isla para encontrarse con todo cambiado.¹⁵ Parece ser él quien oye el desahogo maquinal de la anciana, preguntándole continuamente a su interlocutora por esto y por aquello, y quien camina por las calles y por la plaza reconociendo a las personas y las cosas y reportando la debacle del pueblo (46-59). A veces también su voz emerge como una superconciencia que se coloca por encima de la narración –al estilo del coro de la tragedia griega– para interpolar a los personajes o simplemente para desahogarse:

Canta, oh Lalo, la desgracia de esta isla... (61)

Eres una mala hembra, Realidad.. . (56)

Y Bruto dándole una herida fue herido de sus propios compañeros en una mano, y todos quedaron manchados de la sangre de César, y César de alguna de ellos. (74-75; énfasis en el original)

Por último, lo encontramos en la primera persona del escritor-narrador –instalado en San Juan– que hacia el final nos va entregando las claves para entender los artificios de la novela:

Vivo en una constante calentura (107)

La fiebre me asa (108)

Es difícil escribir cuando es torrente de sangre la tinta –y el papel un ejército de pupilas–que llena de perforaciones la verdad.... No puedo escribir (67-68)

No puedo crear hasta no encontrarme en un plano de vida directa (70).

Y en la antepenúltima y penúltima oración:

Hay que crear un mundo de locura. No puedo recrear la realidad (109; énfasis en el original)

Todas estas instancias del narrador en su conjunto permiten ver cuán poderoso es su sentido de culpa en *Veinte siglos*. Como se ha visto, la novela continuamente plantea una elección en la que la estética a seguir (i.e. compromiso vanguardista versus postestructuralismo, objetividad versus subjetivismo, Apocalipsis versus Jonás, etc.) deber estar en íntima relación con las zonas de connotación de la identidad que se escoja. “Me dispongo a continuar en el vientre de la ballena” es lo último que dice él, demostrando

¹⁵ El concepto de los “hijos ausentes” se usaba tradicionalmente para designar a los nativos de los pueblos de Puerto Rico que residían en otro lugar. Era común en muchos municipios reservar un día de las fiestas patronales para agasajar a los “compueblanos ausentes” que volvían de visita. Recordemos que en la novela el narrador no reside en Vieques sino en la zona metropolitana de Puerto Rico. Como ejemplo se puede ver la página 6 de este artículo, incluyendo la nota 8.

con eso que sus dicotomías no se acaban de resolver (109). Y así es, porque en realidad, en *Veinte siglos* sólo hay asomos de un problema de identidad que es mucho más complejo. Debido a que la novela privilegia esquemas y categorías sociológicas de énfasis documental (colonialismo, la pobreza de la gente, aquí y allá, entre otras), lo más específico del sujeto de la enunciación se tiende a diluir. Ni siquiera su desplazamiento a un espacio urbano es tan discernible dentro del caos de voces y de información que se nos ofrece. Sin embargo, los temas obsesivos que nos permiten hablar de un sujeto escindido en la escritura de Rodríguez Torres están, en su mayoría, inaugurados en esta primera novela.

3. APOCALIPSIS Y JONÁS EN PERSPECTIVA

Una tesis muy llamativa adelantada por Antonio Benítez Rojo en su ingeniosa obra *La isla que se repite* es aquella de que “el Caribe no es un mundo apocalíptico” o que “la noción de apocalipsis no ocupa un espacio importante de su cultura”. Esta es una idea que habría que examinar más a fondo en vista de la acentuada proliferación en la zona de sectas religiosas que proclaman la proximidad del fin de los tiempos, de las reapropiaciones de las narrativas bíblicas efectuadas por los rastafari y el *reggae* (“Amagideon [Armagedon]”, en el disco *Blackheart Man* de Bunny Wailer, es una muestra contundente), de los cataclismos volcánicos en las islas de Monserrate (1996) y Martinica (1902), y de otras experiencias como la del suicidio en masa en la comuna religiosa de Jim Jones en Guyana (1978).¹⁶ Por su concepción anti-apocalíptica, la tesis de Benítez Rojo chocaría con perspectivas como la elaborada por el teórico cultural Paul Gilroy en *The Black Atlantic*. Para Gilroy, el apocalipsis es uno de los paradigmas que media la elección de la muerte que hace el esclavo africano (y sus descendientes) como alternativa a la falta de libertad. En cambio, en el crítico cubano son precisamente dos ancianas negras las que, en medio de la crisis de los misiles (1965), suscitan la epifanía que da pie al razonamiento. La epifanía de Benítez Rojo nos hace pensar además en el libro de Toni Morrison, *Playing in the Dark*, y en lo revelador que resultaría un estudio en América Latina sobre el rol de las figuras negras en la iniciación de momentos de descubrimiento, cambio o énfasis en la imaginación literaria de escritores que no se identifican como negros.

En todo caso, el optimismo de Benítez Rojo encontraría también un importante foco de resistencia en el discurso milenarista de Rodríguez Torres. El signo apocalíptico está en toda la narrativa del escritor afroviequense, desde su primera novela hasta *Vieques es más dulce que la sangre*. Pero es en *Veinte siglos* donde figura prominentemente. Se trata de una novela plenamente inscrita dentro de la tendencia artística generalizada que durante los años de la guerra fría anticipa la promesa milenaria haciéndola coincidir con el desarrollo armamentista y la experiencia de una gran conflagración bélica. Después del ataque atómico a Hiroshima y Nagasaki y del escalamiento de las tensiones entre los

¹⁶ Aunque la tragedia de Jonestown oficialmente se archiva como suicidio en masa, dicha versión no está exenta de cuestionamientos. De cualquier modo, lo que el debate sobre el caso saca a relucir es que desde sus inicios en 1954, en la secta de Jones —la cual siempre contó con una feligresía negra considerable— el apocalipsis parece configurarse a partir no sólo de un discurso religioso sino también de una postura política que denuncia el imperialismo y el capitalismo estadounidense, su programa nuclear durante la guerra fría y su orden social racista.

Estados Unidos y la Unión Soviética, la bomba nuclear se convierte en el símbolo más constante del arte apocalíptico aunque a menudo su presencia en los textos se exprese de forma elíptica (Robson 67).

El apocalipsis del arte contemporáneo indudablemente se postula como crítica de la modernidad, de una (*i*)logicidad que en nombre de los valores ilustrados pone al género humano y al planeta al borde del exterminio. Sin embargo, en el caso de los escritores de la diáspora africana la crítica adquiere un carácter especial. Dada la marcada relación entre desarrollo nuclear y racismo en los Estados Unidos de la Guerra Fría (Cooper 79-82, 99-101), es interesante ver cómo muchos de los principales artistas e intelectuales afroamericanos enfrascados con la política de su país (Langhton Hughes, Ralph Ellison, Paul Robeson, W.E.B. Du Bois, Ishmael Reed, entre otros) metaforizan o discuten la amenaza atómica como un problema local, es decir, como una nueva expresión del racismo institucionalizado, y en otras instancias, como manifestación del colonialismo en los países de las zonas pobres.¹⁷ El apocalipsis en ellos frecuentemente viene a minar un orden nuclear cultural que tiene a la bomba atómica como su modelo y símbolo. En un caso como el de Reed, por ejemplo, el apocalipsis se arma como una deconstrucción de ese orden social planificado en función de la proximidad al centro nuclear exclusivo donde sólo el dedo del poder blanco accede al control del detonador de la bomba (Cooper 84-100).

En Rodríguez Torres, el emblema apocalíptico también desacredita a la modernidad a través de la denuncia del militarismo, del colonialismo y del discrimen racial: en *Veinte siglos* esta sería la constatación más fácil. A pesar de la desarticulación del texto y su oscurecimiento del referente histórico, en la novela el discurso apocalíptico parece tener un interés documental objetivo. Por eso hemos sugerido que una manera de clarificar el referente de la novela sería haciendo un cotejo con textos de historia de Vieques y Puerto Rico como el de Pastor Ruiz.

Claro, de ninguna manera este ejercicio sería suficiente en una novela en la que el apocalipsis es (además) textual. De acuerdo con Derrida, el apocalipsis es fabulosamente textual (“No Apocalypse” 23). Lo es en la medida en que la guerra nuclear y la erradicación del mundo todavía no han tenido lugar. Por eso, nota Robson, en una teoría como la suya en la que el propio referente es un efecto de la estructura diferencial del lenguaje, para Derrida el apocalipsis es tan radicalmente “otro” que la misma textualidad –superficie del juego de la significación del “otro”– no puede contenerla (72). En ese sentido, para Derrida

¹⁷ Robeson, en *Here I Stand*, es ejemplar: “At Paris in 1949, I was convinced –and time has only served to deepen that conviction– that a war with the Soviet Union, a Third World War, was unthinkable for *anybody* who is not out of his mind” (itálicas en el original). Robeson cita el mensaje que enviara a la Conferencia de Bandung en 1955, a la que no pudo asistir debido a que el Departamento de Estado norteamericano no le permitía viajar en un esfuerzo por estrangular su voz política y artísticamente: “If other nations of the world follow the example set by the Asian-African nations, there can be developed an alternative to the policy of force and an end to the threat of the H-Bomb war. The people of Asia and Africa have a direct interest in such a development since it is a well known fact that atomic weapons have been used only against the peoples of Asia. There is at present a threat to use them once more against an Asian people. I fully endorse the objectives of the Conference to prevent any such catastrophe, which would inevitably bring about suffering and annihilation to all the peoples of the world” (44-46).

el apocalipsis nuclear es el referente absoluto, el horizonte y condición de todos los referentes, un cetro vacío que supone “the destruction of the archive if not of the human habitat” (“No Apocalypse” 28-30).

Quiere decir entonces que en tanto discursivo, el apocalipsis nunca es absoluto. En alguna medida siempre estaría marcado por lo que Frank Kermode llama “literal disconfirmation” o la posibilidad de ajustes en el cálculo histórico sin que se desacredite la profecía (8-9). Además, siempre quedaría abierto a lecturas porque el apocalipsis es también revelación.¹⁸ Como observa Robson, es una revelación en claves que siempre apunta hacia la “otredad”: si el discurso apocalíptico suele ser hostil al *statu quo* es porque sus significados y referentes siempre exceden lo que “es” para remitir a lo “otro” (63).

El apocalipsis de *Veintes siglos* ciertamente es revelador. En el poder de la revelación radica el Eros de la novela. ¿Qué sería lo que se revela? Entre otras cosas, el fin de la literatura social-didáctica y el comienzo de otra de signos abiertos y elípticos. Se atisba además que el Eros se halla en la negritud, que la regeneración subjetivo-escritural sólo es posible retornando a esa raíz esencial. Se trata, sin embargo, de evidencias demasiado frescas como para ser aceptadas a la ligera, la primera, por el narrador y la segunda, por nosotros. Nada es completamente claro en esta novela. El narrador de *Veinte siglos* es como un sobreviviente de la guerra nuclear que encerrado en su refugio *underground* todavía mira con desconfianza los escombros y duda que la fundación que le ha tocado iniciar a partir del caos y la fragmentación valga la pena. Abrumado por la culpa, se lamenta de no estar con las víctimas del apocalipsis que se quedaron atrás. Le angustia el no estar en Vieques tal vez porque “allá” es el lugar donde está figurada la negritud. Pero ésta ya es una evidencia que se desprende más de los libros posteriores que de *Veinte siglos*. Habría que ir a ellos para ver qué otras señales ofrecen.

A nuestro entender, la revelación más importante de la novela nos llega a través del emblema de Jonás. El Libro de Jonás es el lugar donde el apocalipsis se subordina al relato de la subjetividad. En este texto bíblico, la destrucción de Nínive se suspende en beneficio de la relación de la plaga del profeta, la cual, ya lo hemos dicho, se lee como una metáfora de la crisis de conciencia por el desarraigo y el incumplimiento del deber. Más aún, el Libro de Jonás constituye un intertexto en el que la figura del autor coincide con la del héroe. Esto nos situaría ante uno de los problemas básicos de la creación literaria: el de la autonomía estética de la obra. De acuerdo con Bajtín, el desplazamiento del autor al mundo creado destruye la estabilidad estética (*Estética* 167). Tanto para él como para Wayne Booth (321), siempre es posible determinar la posición del autor con respecto al mundo creado, pero mientras más se define su persona en la obra, más se erosiona la aureola del universo ficticio. Claro, lo que Bajtín discute como problema, en el Libro de Jonás y en Rodríguez Torres pasa a formar parte del drama del libro.¹⁹ En *Veinte siglos*,

¹⁸ Del latín tardío *apocalypsis*, del griego *apokalupsis*, revelación; *Apocalypse* (en inglés) del griego *apokaluptein*, descubrir. *The American Heritage Dictionary of the English Language*, 3rd edition.

¹⁹ Esto tiende a suceder en la literatura de marca autobiográfica. Más allá del problema del dialogismo que preocupa a Bajtín, la diferencia entre la presencia del autor como falla estética y como extensión del drama se podría ilustrar comparando las dos modalidades dominantes de la novela del barroco, la bizantina y la picaresca. Mientras en la primera la presencia del autor en el “mundo ajeno en el tiempo de la aventura” (cronotopo heredado de la novela griega) arruinaría la

el emblema de Jonás domina –especialmente– a medida que se avanza hacia las últimas páginas para descubrir el artificio de la novela. Con ese gesto, la superficie de *Veinte siglos* se transforma en el escenario donde el apocalipsis revela su textualidad, en un espacio donde la temporalidad de la conciencia derrota la impermeabilidad de la anécdota.

El narrador de Rodríguez Torres, al igual que Jonás, es un emisario de mal agüero. Como en el caso del profeta, a él también le toca la mala suerte que anuncia. ¿Cuál sería esta suerte? Lo que la novela augura no debe ser otra cosa que la pérdida del aura de la literatura. El problema del descrédito de la autoridad social del escritor ha pasado a ocupar el centro de los estudios culturales sobre América Latina, especialmente después de *Desencuentros de la modernidad en América Latina* (1989) de Julio Ramos y otros trabajos seminales como los artículos de George Yúdice y *Against Literature* de John Beverley (1992). Sin embargo, ha sido Ildeber Avelar quien mejor ha estudiado el problema en el mapa del siglo xx. Entre otras cosas, Avelar ha expuesto cómo los escritores del *boom* restituyen el aura al compensar el atraso social de América Latina con la modernización de su literatura. Ese aura, precisamente, es lo que parece disiparse en la obra del autor puertorriqueño.

Conviene cerrar este escrito consignando que Jonás es además un emblema de la *double consciousness*.²⁰ No sólo se trata de un profeta fisurado por la internalización problemática de la mirada del Padre sino también de un sujeto dislocado geográficamente. Algunos escritores afroamericanos que examinan la condición del hombre negro, como Richard Wright (*The Man Who Lived Underground*) y Ralph Ellison (*Invisible Man*), han hecho un desplazamiento del emblema a la metáfora del hombre que vive *underground*. Significativamente, los comentaristas de la Biblia también insisten en que Jonás representa una postura opuesta al nacionalismo estrecho de otros profetas. Todos estos datos adquieren mucho sentido en la obra de Rodríguez Torres si se toma en cuenta que la conciencia fragmentada de su sujeto literario a menudo está penetrada por las versiones dominantes de lo nacional –y de lo latinoamericano–, de lo racial y de lo social. Dichas narrativas de distintos modos determinan o informan el concepto del deber, la culpa, el sacrificio, y finalmente, la crisis del sujeto. Desde luego, como la conciencia contradictoria y resistente de Jonás, la del afroviequense tampoco se conforma con facilidad al ojo del poder. Tanto a nivel táctico como estratégico, su discurso paralelamente va postulando un cuestionamiento de las mismas versiones dominantes de nación y raza que procesa.

obra, en la segunda dicha proyección es parte esencial del teatro de la obra. Como en otros géneros autobiográficos, en la picaresca el tiempo es familiar e irreversible con respecto a los acontecimientos de la vida, que son inseparables de los acontecimientos históricos. Los géneros de marca autobiográfica orientan la atención hacia un carácter que debe completarse. Lo anecdótico pierde importancia frente al drama del sujeto que se construye y deconstruye en el discurso. Ver Bajtín *Teoría* (237-409).

²⁰ El concepto que instituyera el intelectual afroamericano W.E.B. Du Bois en 1903 y que es central en la tradición teórica del *black Atlantic*, es también instrumental en Eleuterio Santiago Díaz, particularmente, en su definición de una tradición escritural afropuertorriqueña y especialmente para su entendimiento de la obra de Rodríguez Torres. De su tesis, se puede ver el Capítulo I, la Conclusión y el Epílogo.

En sus próximos libros Rodríguez Torres no insistirá en la relación con Jonás, pero no por eso el emblema dejará de seguir informando la crisis de su sujeto enunciador. Resulta curioso que Girard no se ocupe mucho de la dimensión subjetiva de la plaga aun cuando en su teoría están todos los elementos para ello. Tal vez eso se deba a que su óptica antropológica todavía funciona con bastante apego al estructuralismo. El Libro de Jonás ciertamente provee un excelente modelo para extenderla a los enfoques y problemas de la modernidad de fin de siglo xx. Y aunque tanto en sus libros como en su “Autolectura”, se nota en Rodríguez Torres una resistencia a la asociación con las corrientes estéticas y de pensamiento más recientes, no debemos olvidar que Jonás es un profeta que adelanta causas a pesar de su voluntad. No únicamente las de Dios: su escritura avanza exponiendo la tensión que existe entre la voluntad divina –la cual no sólo prueba ser autoritaria sino también contradictoria– y la humana. Si como dice Derrida, la deconstrucción no es una crítica, ni un método, ni una operación, sino algo que ocurre sin aguardar por una organización consciente (“Letter” 273), entonces hay que decir que en la obra de Rodríguez Torres está teniendo lugar una deconstrucción de paradigmas que signa el paso hacia la conciencia asociada con la posmodernidad. *Veinte siglos* sólo representa el primer capítulo.

BIBLIOGRAFÍA

- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Cuarto Propio, 2000.
- Bajtín, M. M. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1989.
- _____. *Teoría y estética de la novela*. Trads. Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1975.
- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna*. Hanover: Ediciones del Norte, 1983.
- Beverly, John. *Against Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. 2 ed. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- Cooper, Ken. “The Whiteness of the Bomb”. *Postmodern Apocalypse: Theory and Cultural Practice at the End*. Richard Dellamora, ed. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995. 79-106.
- Dellamora, Richard, ed. *Postmodern Apocalypse: Theory and Cultural Practice at the End*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995.
- Derrida, Jacques. “Letter to a Japanese Friend”. *A Derrida Reader: Between the Blinds*. Peggy Kamuf, ed. New York: Columbia University Press, 1991. 269-76.
- _____. “No Apocalypse, Not Now (Full Speed Ahead Seven Missiles, Seven Missives)”. *Diacritics* 14 (Summer 1984): 21-39.
- DuBois, W. E. B. *Souls of Black Folk*. Millwood: Kraus-Thomson, 1973.
- Ellison, Ralph. *Invisible Man*. New York: Modern Library, 1994.
- García Muñoz, Humberto. “U.S. Military Installations in Puerto Rico: Controlling the Caribbean”. *Colonial Dilemma: Critical Perspectives on Contemporary Puerto Rico*. Edwin Meléndez y Edgardo Meléndez, eds. Boston: South End, 1993. 48-71.

- García Ramis, Magali. "Reseña de *Veinte siglos después del homicidio* por Carmelo Rodríguez Torres". *Avance* (San Juan, 19 de febrero de 1973): 51-52.
- Gilroy, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.
- Girard, René. *El chivo expiatorio*. Barcelona: Anagrama, 1982.
- _____. "The Plague in Literature and Myth". *To Double Business Bound*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978. 136-54.
- Kermode, Frank. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. New York: Oxford University Press, 1967.
- Malary, Claude-Rhéal. "La plaga como metáfora de la crisis hispanoamericana". Disertación. Brown University, 1998.
- Morrison, Toni. *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*. Cambridge: Harvard University Press, 1992.
- Partido Popular Democrático. *Compilación de Programas 1940-64*. San Juan: PPD, 1964.
- Pastor Ruiz, J. *Vieques antiguo y moderno*. Yauco: Rodríguez Lugo, 1947.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad: literatura y política en el siglo XIX*. México: FCE, 1989.
- Rivera Avilés, Sotero. "Veinte siglos después del homicidio". *Penélope* 1 (1972): 116-28.
- Robeson, Paul. *Here I Stand*. Boston: Beacon, 1988.
- Robson, David. "Frye, Derrida, Pynchon, and the Apocalyptic Space of Postmodern Fiction". *Postmodern Apocalypse: Theory and Cultural Practice at the End*. Richard Dellamora, ed. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995. 61-78.
- Rodríguez Castro, María Elena. "Foro de 1940: Las pasiones y los intereses se dan la mano". *Del nacionalismo al populismo: cultura y política en Puerto Rico*. Silvia Álvarez Curbelo y María Elena Rodríguez Castro, eds. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1993. 61-106.
- Rodríguez Torres, Carmelo. *Veinte siglos después del homicidio*. 2 ed. Río Piedras: Ediciones Puerto, 1973.
- _____. "Tres novelas y un libro de cuentos: una ceremonia de autolectura". *Diálogo* (marzo 1995): 22, 39.
- Santiago-Díaz, Eleuterio. "El drama de la escritura afropuertorriqueña en el escenario de la modernidad: Carmelo Rodríguez Torres ante la ontología de la nación". Disertación. Brown University, 2003.
- Santiago-Valles, Kelvin. "*Subject People*" and *Colonial Discourses: Economic Transformation and Social Disorder in Puerto Rico, 1898-1947*. Albany: State University of New York Press, 1991.
- Wilson, Mary Carpenter. "Representing Apocalypse". *Postmodern Apocalypse: Theory and Cultural Practice at the End*. Richard Dellamora, ed. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995. 116-128.
- Wright, Richard. *The Man Who Lived Underground/L'homme qui Vivait Sous Terre*. Claude-Edmonde Magny, trad. París: Aubier-Flammarion, 1971.

Yúdice, George. "Postmodernity and Transnational Capitalism in Latin America". *On Edge: The Crisis of Contemporary Latin American Culture*. George Yúdice, Jean Franco y Juan Flores, eds. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992. 1-28.