DEL VOYEUR AL MIRÓN:
LA PALABRA ES LA TÉCNICA OBJETIFICANTE EN LOS TEXTOS DE
EDGARDO RODRÍGUEZ JULIÁ

POR

MELANIE A. PÉREZ-ORTIZ
Stanford University

A mis maestras Malena, Mary y Claire; por la paciencia.

Mirar es la palabra clave a partir del Renacimiento, y las diversas prácticas de la guerra, la indagación, el dibujo, el testimonio, están indisolublemente atadas a su desarrollo técnico. Mirillas, “ubicuos”, catalejos, lupas, antonientas, telescopios; un vasto repertorio de instrumentos visuales afinan, forman y deforman la visión.

Áurea María Sotomayor, “Escribir la mirada” (1992)¹

I. EL AUTOR

Edgardo Rodríguez Juliá ha sido consolidado por la crítica puertorriqueña como el más importante de los escritores de lo que se ha llamado la generación del setenta, entre los cuales se mencionan también, ya habitualmente, a Ana Lydia Vega, Rosario Ferré, Edgardo Sanabria Santalíz, Magali García Ramis, y Juan Antonio Ramos, entre otros. Éste ha escrito hasta ahora varias crónicas y novelas, aparte de ensayos, y es el único de las figuras enumeradas arriba que ha sido objeto de una crítica continua, lo que culminó con la publicación de una colección de ensayos titulada *Las tribulaciones de Juliá* (1992), texto que establece la lectura de su obra. Esta colección cuenta con cinco ensayos en los que se evalúan diferentes perspectivas de la escritura de este autor, prestando especial atención a su cronística, aunque este escritor cuenta también con la publicación de notables novelas.

Sus novelas son la parte más ambiciosa de su escritura, y es con este género que hizo su aparición en el campo cultural puertorriqueño al publicar *La renuncia del héroe Baltasar* en 1974. Ellas, entre las que se encuentran también *La noche oscura del niño Avilés* (1984), *El camino de Yyaloide* (1994), y *Cartagena* (1997), como las del llamado *Boom* latinoamericano y toda la tradición de la literatura criolla, son apropiaciones de los mitos sobre América Latina creados desde el contacto de Europa con las Américas elaborándolos

¹ Las fechas que ofrezco entre paréntesis son siempre las de la primera publicación. Esta cita, sin embargo, está tomada de una publicación de 1995, posterior a la fecha que se da arriba.

o *transculturándolos*.² Las varias voces narrativas desde las que se enuncian estos textos novelados son personajes europeos, o de ascendencia europea, que miran a una exuberante Otridad vista e interpretada desde la lectura de ficticios textos escritos. Como el cronista que es él, sus personajes novelísticos miran la Otridad desde, y solamente, a través de la letra impresa. Sus novelas son clásicas metanarrativas en las que se evidencia el deseo de contener la historia nacional en una versión corregida por el autor. Digo corregida, porque tanto en *La renuncia*, como en *La noche oscura*, y en sus otros relatos novelísticos se trata también de inventar, a la vez que explicar, a la otridad racial, cultural, social y sexual del sujeto que ha tradicionalmente querido definir una identidad cultural para la isla, incluyendo a esta Otridad en el imaginario colectivo a través de la escritura.

Se verá adelante que esta ambición no está ausente de su trabajo cronístico, que está emparentado con su novelística no sólo por el uso de la figura de un cronista para contar la historia, sino también por la mirada de este cronista, desde la que se produce a su Otridad, reinstalándose así las jerarquías entre el sujeto que observa y su objeto observado. Las voces desde las que se narran tanto sus crónicas como sus novelas, siguiendo la sugerencia de José Luis González en *El país de cuatro pisos* (1980), obedecen a una voluntad de localizar en el Siglo XVIII los orígenes de la puertorriqueñidad, resaltando así el componente africano que, según González, ya en ese siglo era dueño, antes que las otras etnias europeas que residían en la isla, de una identificación como puertorriqueños. De acuerdo con esto, tanto *La renuncia* como *La noche oscura* se centran en la ficcionalización de las luchas por el poder político entre una ilusoria marginalidad cimarrona del Siglo XVIII y las autoridades españolas de la época. *Cartagena*, por su parte, es la historia de un escritor que busca entre el alcohol, las drogas y el sexo el sentido de sus infidelidades amorosas, siendo la mujer el objeto de la mirada analítica que busca definir la identidad del personaje-escritor desde una explicación de su relación con ésta.³

En cuanto a su corpus cronístico, María Elena Rodríguez Castro, Rubén Ríos Ávila y Juan Gelpí coinciden en dividirlo en dos etapas. La primera está compuesta por dos crónicas escritas ante la muerte de dos figuras históricas opuestas, por lo que esta autora las llama “las crónicas mortuorias”. Estas son *Las tribulaciones de Jonás* (1981), que analiza el significado para la isla de la muerte de Luis Muñoz Marín, propulsor del programa de industrialización *Manos a la obra*, modelo de desarrollo dependiente de los Estados Unidos, del programa populista desde el que se lo legitimó, y negociador, además, del Estado Libre Asociado que se estableció en 1952; y *El entierro de Cortijo* (1983), crónica del entierro, en este caso, de Rafael Cortijo, quien fuera el músico plenero de ascendencia africana responsable de introducir a la esfera pública puertorriqueña, a través de la televisión, entre los años cuarenta y los sesenta esta música surgida en el sur de la isla entre trabajadores de

² Consúltense Rama y de M. Pratt el “Capítulo 8” (1992) para discusiones del concepto transculturación.

³ Para una evaluación de la novelística de este autor que la localiza junto con la narrativa del peruano Mario Vargas Llosa y del mexicano Carlos Fuentes, ver el ensayo de Rubén González. He aquí la descripción que éste ofrece de la relación de la novela con la palabra, y de estos con la realidad: “El acercamiento de Rodríguez Juliá al tema aporta una dosis de lenguaje poético que lo distingue de los otros narradores. Ofrece, como lo hace un Lezama Lima, un *ceremonial creador* donde la imagen va adelante. Así, como el cubano, su conocimiento metafórico penetra la historia, la interroga, y nos revela otra” (122).

la caña, lo que además introdujo a esta esfera, prescindiendo de los intelectuales tradicionales, la discusión de las connotaciones raciales y sociales que representó el hecho del confrontamiento del imaginario colectivo con el componente afro-puertorriqueño que había sido representado sólo desde la retórica del exotismo.⁴

Sus crónicas sucesivas son *Una noche con Iris Chacón* (1986), *Campeche o los diablejos de la melancolía* (1986), *Puertorriqueños* (1988), *El cruce de la Bahía de Guánica* (1989), *Cámara secreta* (1994), y *Peloteros* (1997). Sobre este trabajo posterior a sus primeras dos crónicas se señala una progresiva instalación de la voz del cronista en la posición paternalista de la que parece querer distanciarse en un principio, pero, aunque coincido con la apreciación de que el paternalismo de la voz narrativa es más evidente en los trabajos posteriores a sus *crónicas mortuorias*, en mis siguientes secciones mostraré que en todos los escritos compuestos por este autor persiste la ideología paternalista y colonialista que ha históricamente caracterizado a la literatura sobre la alteridad del sujeto enunciante en occidente.⁵

La descripción de la obra rodríguez-juliana que aparece en estas lecturas oscila entre un reconocimiento entusiasta de las rupturas que en ella se efectúan con la tradición literaria, por una parte, y por la otra, el señalamiento de la otra ambición solapada que se vuelve evidente sólo desde una lectura cuidadosa. Volveré al tema de la nostalgia más adelante. En tanto, he aquí una descripción de las que se consideran las rupturas que lleva a cabo este autor con la escritura producida por las generaciones de escritores puertorriqueños anteriores (Rodríguez Castro):

Estas crónicas se alejan, también, del proyecto homogéneo y totalizante que había orientado esa metanarrativa. Se ofrecen, más bien, como fragmentos de una historia conjetural enunciada desde un lugar cuya autoridad se relativiza en la selección del género y en la problematización de la voz y del foco narrativo. También en el uso recurrente de la parodia como estrategia desautomatizadora de convenciones al poner en escena los conflictos que anidan y animan todo discurso. Parodia de una memoria cultural y entonación; parodia de la historia y de la literatura, discursos que la prestigiaron; parodia de los discursos “objetivos” que pretendieron sustituirlos, como los medios de comunicación masiva; y parodia, a su vez, del propio sujeto que la efectúa. (70)

Aparte de la parodia que parece propiciar la crónica, también la selección de temas y perspectivas señalan una ruptura con la literatura autoritaria desde la que el letrado había tradicionalmente hablado, ya que el sujeto que la compone no trabaja desde el espacio privado de su casa, donde es visitado por la inspiración, sino que se ve precisado a salir de

⁴ Un ejemplo del exotismo desde el que se representó al negro puertorriqueño es la poesía negra de Luis Palés Matos, en especial, su famoso título *Tuntún de pasa y grifería* (1927).

⁵ Sobre esto dice María E. Rodríguez Castro (1992): “Se trata de una nueva inscripción que ansía también su lugar: la voz del nuevo literato, una nueva distancia entre la mirada y la pose; la reflexión y su objeto. Se trata, también, del abandono del cronista perplejo de las crónicas mortuorias por el cronista distanciado y cómodamente instalado en la mirada paternalista de las crónicas posteriores” (92). También Gelpí comenta (1992): “Si es cierto que no abunda en *Las tribulaciones de Jonás*, en las crónicas posteriores la oralidad ajena va a distanciarse cada vez más de la lengua del cronista” (111).

la misma y caminar por la ciudad para poder hablar de ella y del modo en que la viven la multiplicidad de personajes que componen la ciudadanía. Los temas de la vivencia cotidiana, figuras públicas como la *vedette* y cantante Iris Chacón, la visita del Papa Juan Pablo II a Puerto Rico, los domingos en los que se comen pinchos de carne en la calle Marginal o un festival playero, todos estos son temas que conciernen al escritor, distanciándose de la tradición que sólo tenía espacio en su escritura para los temas ontológicos, o las evaluaciones del bien y del mal pensados como atributos abstractos. Aquí pareciera que todas las voces que componen la pluralidad social debaten, el texto es invadido de heteroglosia y el escritor se ve obligado a renunciar al poder. Dice Rubén Ríos sobre este proceso:

Para escribir, el escritor posmoderno tiene primero que renunciar al poder, pero al hacerlo, ese recinto de la textualidad queda huérfano de centro. La textualidad, abierta, proliferada, y referida más a la máquina de la lengua que la figuración de un sujeto se resiste a ser obra, a cerrar el círculo y proponerse como ejemplo, como modelo. (53)

La forma de la crónica, entonces, es la parte de su producción que la crítica ha preferido estudiar, ya que en ella, más que en sus textos novelísticos, la parodia del sujeto que compone la escritura, el cuestionamiento del centro desde el que emana la narrativa, parece abrirse a la democratización, o la inclusión de voces ajenas a la que compone el relato y que, inclusive, cuestionan la autoridad del mismo. Ese Rodríguez Juliá personaje de sus crónicas, que al testimoniar el entierro de Muñoz Marín se confronta con el pueblo que reclama autenticidad en el luto del padre figurado [“No lo lloren ahora, que lo traicionaron: no votaron por él y ahora vienen a llorar” (66)] se pregunta por su derecho a atestiguar el llanto de los dolientes si su mirada es crítica [“Me sentí perfectamente aludido...” (66)], textualiza continuamente este confrontamiento entre su proyecto letrado y la ciudadanía, como en esta otra sección, en que interrumpe su relato para cuestionar su autoridad, para extrañar un diccionario y hacer examen de sus lecturas, que no le sirven para explicar al Otro, objeto de su mirada [“...Maldito sea, ¿qué haces tú aquí?... A mano no tenía ningún diccionario, lejos estaba de la seguridad de los libros y las teorías ¿Qué es una *nigua*?... ‘¡Tú que nos sacaste de las niguas!’ ¿Qué diantres es una *nigua*?” (65)], es el Rodríguez Juliá que ha provocado el mayor interés crítico. ¿Qué implica ese gesto paródico y relativizante de la autoridad intelectual desde el que compone sus primeras crónicas?

Esta respuesta ha sido ofrecida por esta crítica que se ha ocupado de elucidar las implicaciones de su trabajo. Esta, aparte de reconocer las rupturas e innovaciones en esta escritura contaminada de voces ajenas, la ha también desenmascarado, y ha demostrado el carácter de artificio de estos diálogos y cuestionamientos intercalados en su escritura cronística, que logran la reinserción de la figura del escritor en un lugar central en el campo cultural. Dice sobre esto Ríos Ávila: “El cronista, como un Bernal Díaz desposeído y vejado por las Autoridades, busca en el amparo de la escritura la relación que le devuelva su autoridad escamoteada” (54); y añade a esto Rodríguez Castro: “El cronista se pone sus máscaras y no una, sino varias. Con ellas, se inicia un simulacro de identidad que sólo es posible en la medida en que se ejerza sobre el espejo del otro, la imagen contrastante a partir de la cual se constituye el campo propio de identidad” (79). Sin embargo, esta aguda crítica

no pasa del señalamiento de estos gestos paternalistas, y se podría decir también *colonialistas*, que permanecen en la escritura rodríguez-juliana, como los identifica, junto con Rodríguez Castro y Ríos Ávila, Juan Gelpí en su ensayo “Las tribulaciones de Jonás ante el paternalismo literario”.

Faltaría ver cuáles son los aparatos retóricos desde los que este nuevo paternalismo colonialista, consciente ya de la imposibilidad de asumir una autoridad incuestionada, se crea un espacio desde el cual figurar de nuevo su autoridad discursiva. En sus crónicas este escritor examina fundamentalmente los cambios causados por el desarrollismo en Puerto Rico: los traslados de población (no la emigración), la creación de una clase media, la mutación de valores, principalmente en la estructura familiar, la liberalización de las costumbres de la mujer, la mayor apertura sexual y, como se ha visto, la entrada de la Otredad racial del sector históricamente hegemónico a la esfera pública, y su competencia por los beneficios de la modernidad industrial. En la siguiente sección se verá cómo la continuidad y la ruptura en esta escritura son deudas, entonces, con la figura de letrado que se quiere encarnar, y con la ideología colonialista de que se informa y que forma parte integral de este proyecto intelectual.

II. DEL VOYEUR AL MIRÓN: OJOS IMPERIALES

Un cuerpo desnudo no posa como tal, capturado justo en ese momento de abandono en que la propia desnudez está desprevénida ante el ojo del ligón, del voyeur o de la cámara secreta, es un deleite inefable...

Edgardo Rodríguez Juliá, *Cámara secreta* (1994)

Los aparatos retóricos desde los que se construye la escritura de Rodríguez Juliá coinciden en muchos de sus aspectos con los utilizados por la larga tradición de crónicas o relatos de viaje y de conquista escritos por los europeos y, más tarde por los americanos descendientes de europeos, en los que se cuenta la Historia (con mayúscula) y se crea la tradición literaria surgida en América Latina desde su encuentro con Europa. Mary Pratt ha aislado los temas y los aparatos de escritura característicos de esta literatura. La naturaleza exuberante, la disponibilidad de la Otredad de la voz europea y masculina que compone el relato, la autosuficiencia de este sujeto enunciate, la mistificación de las fuerzas sociales, la composición pictórica verbal, construida desde la mirada, son algunos de los temas que caracterizan esta escritura. Discuto a vuelo de pájaro los tropos desde los que se construye esta literatura colonial, ya que serán útiles para mi siguiente discusión de los textos de este autor.

Los tropos principales que se encuentran en la escritura de los relatos de viaje son: la estetización del paisaje, la densidad de la significación y la relación de dominio implicada entre el observante y el/lo observado.⁶ El paisaje se estetiza al presentársele como si fuera una pintura, como un paisaje ordenado. La densidad de significación aparece desde la riqueza de adjetivos que llenan lo descrito de referentes reconocibles para el lector

⁶ Pratt discute estos tropos específicamente en la última sección de su libro, titulada “Imperial stylistics”.

metropolitano (letrado), mientras que la relación de dominio entre el observante y el/la/lo observado se desprende de la escritura misma. El escritor, al producir la pintura, la construye desde su perspectiva específica, es como si el propósito de la existencia del objeto pintado fuera la narrativa que se presenta para la lectura.

Otra estrategia que históricamente se ha utilizado para construir relatos que tienen como referente los espacios y a las personas de culturas no-europeas es la feminización del paisaje. La identificación del Otro (pensado en términos masculinos) con lo femenino o feminizado, y por lo tanto objeto de conquista para quien lo observa es una de estas armas. Como dice Pratt: “Es difícil pensar en un tropo más decisivamente masculino (*gendered*) que la escena del *monarca de todo lo que observo*. En él, un explorador pinta/posee un/a paisaje/mujer apenas develado” (mi traducción).⁷ Según Jean Franco, a partir de los años cincuenta la revalorización en términos positivos de la heterogeneidad social latinoamericana implicó una paralela revaloración del mito de autor(idad) desde el que se juzgaba la diferencia entre la reproducción femenina y la creación masculina: “The slogan of the sixties —liberation through the invention of imaginary worlds or the real autonomous societies like Cuba— was underpinned by the resemantization of the sexual division of labor” (“Beyond” 509). Sin embargo, la identificación de sociedades de organización no-capitalista con lo femenino y el consecuente control de lo femenino (y la mujer), junto con las otras alteridades terminaban por ser la misma cosa. En la siguiente sección discutiré los modos en que esta retórica se incorpora en la escritura de este autor.

III. LA PALABRA, LA FOTO, EL OTRO

Hoy en día parece ser que, en cuanto a la comunicación de masas, el mensaje lingüístico está presente en todas las imágenes: bien bajo forma de titular, texto explicativo, artículo de prensa, diálogo de película o *globo de comic*; esto muestra que no es demasiado exacto hablar de una civilización de la imagen: aún constituimos, y quizá más que nunca, una civilización basada en la escritura, ya que la escritura y la palabra siguen siendo elementos con consistencia en la estructura de la información.

Roland Barthes, “Retórica de la imagen”

De igual modo que el carácter visual es importante en la literatura de colonización que describe Pratt, el uso de la fotografía es un elemento importante en la escritura de Rodríguez Juliá. Cuando en sus crónicas aparecen fotografías tomadas por él mismo (o por su esposa), o seleccionadas de periódicos o colecciones familiares privadas pareciera que la función de la foto es, como en el reportaje periodístico, ayudar a la palabra que describe un suceso real con la presentación de la realidad misma que sirve como evidencia o como información adicional, ambas funciones inaccesibles a las palabras. Pero contrario a esta expectativa, en el caso en que en las crónicas escritas por este autor el texto acompañe a una fotografía

⁷ El texto original dice: “It is hard to think of a trope more decisively gendered than the monarch-of-all-I-survey scene. Explorer-man paints/possesses newly unveiled landscape-woman” (*Imperial Eyes* 313).

impresa, lo que sucede es que la confiabilidad de la fotografía se cuestiona desde el texto que la acompaña. Las fotografías están ahí, pero no presentan evidencia o información adicional, más aun, la cantidad de detalles que añade el texto que las acompaña cancelan la foto.⁸ La imagen fija aparece acompañada de una narrativa que es todo, historización, interpretación, e imagen, por lo que supera el carácter inmóvil e inmediato de la fotografía que se presenta. El antes y después de la fijeza de una fotografía, la memoria cultural, las motivaciones de los personajes mostrados, sus secretos, todos son detalles inaccesibles a la fotografía que el comentario cronístico provee.

Veamos esta relación entre fotografía y texto con una cita de *El entierro de Cortijo*:

Maelo ha cobrado gravedad con los años, la barba claro que le queda bien, con ella podría pasar por sociólogo de literatura caribeña a lo Bob Márquez... Primero tocó el tul y le dedicó una mirada tierna; pero ya no pudo más y volvió a llorar sin compostura ni consuelo. Maelo, como todo auténtico artista, tiene la sensibilidad a flor de piel; sus emociones pueden más que el pudor; bien que se inclina a dejarse llevar por el dolor, quiere abandonarse a la pena lo mismo que a su testimonio. Por eso levanta el tul y toca la cara de Cortijo, y cuando ya no puede más retira el vaporoso velo del espíritu y quiere probar la carne. Se echa a llorar, frente con frente, sobre el compadre muerto; le besa la frente, le toca los cachetes tiesos, quiere comérselo *a dentelladas secas y calientes*, quiere llevarse en el tacto, en la piel misma del desconsuelo, algo de su perfectísimo amigo, algo que el tiempo jamás le podrá arrebatar. (41, énfasis en el original)

Esta descripción está acompañada de una fotografía que muestra las cabezas de los dos personajes descritos. Uno es Rafael Cortijo, extendido en su caja de muerto, objeto de esta crónica; el otro, Ismael Rivera, compañero del muerto en el mundo musical, quien se le acerca al cadáver. Esta es una foto de familia, de la gran familia puertorriqueña, tomada en el entierro de un antepasado común. La descripción de los hechos que cito, en contraposición con la foto que acompaña a la narración, es mucho más abundante en detalles. No sólo añade información a la fotografía (el contexto en el que fue tomada, los sucesos anteriores y posteriores, las motivaciones de los personajes, las reacciones de los que los rodean, y alusiones de la cultura literaria) sino que también la ancla, como sugería Roland Barthes: es decir, que contiene los significados posibles y fija una significación específica.⁹ Este

⁸ Áurea María Sotomayor ha trabajado la relación existente entre la escritura y la imagen en los textos de este autor. Sobre esta relación de la foto con el texto, dice: “Aprovechándose de esa ausencia, de esa falta de historia, la imagen se convierte en corroboración del texto. La foto adquiere carácter de cita; son fragmentos del otro desprendidos de un todo. Pero son el todo del autor” (“Escribir la mirada” 147).

⁹ En el ensayo arriba citado Barthes expone la relación de la palabra escrita con la imagen fotográfica. La descripción del crítico francés se refiere en específico al fotoperiodismo, pero me parece que la función de anclaje que define este teórico corresponde también al uso que hace Rodríguez Juliá de la fotografía. Dice Barthes: “Es evidente que, en todos los casos de anclaje, el lenguaje tiene una función elucidatoria, pero la elucidación es selectiva; se trata de un metalenguaje que no se aplica a la totalidad del mensaje icónico, sino tan sólo a algunos de sus signos; el texto constituye realmente el derecho a la mirada del creador (y, por tanto, de la sociedad) sobre la imagen: el anclaje es un control, detenta una responsabilidad sobre el uso del mensaje frente a la potencia proyectiva de las imágenes; con respecto a la libertad de significación de la imagen, el texto toma un valor *represor*, y es comprensible que sea sobre todo en el texto donde la sociedad imponga su moral y su ideología” (37).

gesto de apropiación de imágenes visivas por medio de la palabra es muy típico en los textos cronísticos de Rodríguez Juliá, quien usualmente acompaña los eventos que describe de fotografías impresas. Sugiero también que, a través de este recurso, este escritor se apropia de la función de la fotografía en la prensa moderna: la de mostrar los hechos que se presentan desde un reclamo de veracidad, pero también la de democratizar la escritura desde este medio cuyos códigos de lectura se piensan como accesibles a un público mayor.¹⁰ Cuando la palabra se apropia de la función de la cámara fotográfica; la voluntad de abarcar un público que está ya más entrenado para *mirar* que para *leer* lo lleva a (d)escribir el acto de mirar, construyendo así un texto que se lee pero que no cuenta, sino que describe, y al describir *muestra*. Así explica este gesto Áurea María Sotomayor:

¿No miramos acaso lo que ya no el historiador sino el cronista o el lector de imágenes, mejor, *el ficcionalizador de imágenes*, presenta? Se trata de una retórica suasoria que depende del discurso valorativo cargado de frases de tipo perlocutorio, frecuente en la obra de Rodríguez Juliá. (127, énfasis en el original)¹¹

Las fotografías que presenta este autor son, como sugería también, típicas fotos de familia.¹² Las referencias a la familia, ya sea la gran familia tradicional o la familia burguesa, le sirven a este escritor para desmontar la retórica populista que se impuso en la esfera pública en Puerto Rico a partir de los años cuarenta, pero también sirve para, desde la retórica misma del populismo, familiarizar el discurso para el gran público al que quiere apelar. Como en la retórica de la fotografía de familia, en estos escritos se presenta una sucesión de eventos que el espectador puede reconocer.

Estudiar un álbum de familia, aunque se trate de fotos de una familia desconocida, es una actividad que descubre un sinnúmero de lugares y gestos comunes a los que han pasado por la modernidad industrial, porque luego de este proceso es que se impone el modelo de la familia burguesa en Puerto Rico (a la vez que se descompone este mismo modelo debido, entre tantas cosas, a la movilidad y la concentración de personas en las ciudades que causa una competencia de modelos de comportamiento que no siempre corroboran el modelo

¹⁰ Susan Sontag establece el populismo de la fotografía en su ya clásico libro sobre la fotografía titulado *On Photography*: “Photographs were seen as a way of giving information to people who do not take easily to reading. The *Daily News* still calls itself ‘New York’s Picture Newspaper’, its bid for populist identity. At the opposite end of the scale, *Le Monde*, a newspaper designed for skilled, well-informed readers, runs no photographs at all. The presumption is that, for such readers, a photograph could only illustrate the analysis contained in an article” (22).

¹¹ Rubén Ríos Ávila corrobora la alusión a la voluntad de cámara fotográfica que se plasma en la narración cronística de Rodríguez Juliá. Dice en el ensayo citado: “Para el cronista la pluma está cifrada sobre todo en la cámara fotográfica, y se escribe para reducir la linealidad progresiva y metonímica de la narrativa al acto virtual de la instantánea” (57).

¹² Sobre la relación entre el álbum de familia y la industrialización dice Sontag en su libro citado: “Photography becomes a rite of family life just when, in the industrializing countries of Europe and America, the very institution of the family starts undergoing radical surgery. As that claustrophobic unit, the nuclear family, was being carved out of a much larger family aggregate, photography came along to memorialize, to restate symbolically, the imperiled continuity and vanishing extendedness of family life” (9). Juan Gelpí y Rodríguez Castro comentan el parentesco de la escritura de este autor con la foto de familia.

familiar burgués). Una cena familiar, los hermanos que juegan en el parque, la casa urbana, son espacios inmediatamente reconocibles; y si los espectadores/lectores han habitado los mismos espacios, estos *lugares comunes* (en el sentido literal y también el retórico) también se pueden reconocer, por lo que cumplen la función en el texto de catapultar la identificación con lo narrado.

Pero a la vez que esto ocurre, la palabra busca también apropiarse de los posibles significados de la foto. En el caso de la crónica sobre el entierro de Cortijo, la foto impresa que acompaña la palabra no necesariamente confirma los detalles que se añaden en la descripción, ya que aquella es ambigua. La cercanía entre los dos personajes puede deberse a un sinnúmero de motivaciones indescifrables para cualquier lector de la foto por sí sola; sólo luego de haber leído la crónica la motivación se convierte en llanto “sin compostura ni consuelo” causado por la “falta de pudor” de Rivera, quien se deja dominar por los sentimientos debido a su condición de “artista”. De este modo la interpretación de la foto se controla, como también se controlan los significados de las acciones de los personajes que aparecen en ella.

Existe una situación similar en la otra crónica escrita por este autor que trata del entierro de otro antepasado común, en este caso el del padre figurado de la nación, Don Luis Muñoz Marín. La función contrastante del llanto en los dos episodios muestra las máscaras a que alude Rodríguez Castro cuando se refiere a los estratagemas populizantes que utiliza el narrador en la escritura de Rodríguez Juliá. Este entierro, a diferencia del otro, en el que el escritor participa desde una distancia consciente de su diferencias con los otros deudos, es la ocasión idónea para que este autor, juntándose a la masa, haga su entrada más comentada al circuito letrado puertorriqueño volviéndose pueblo desde el llanto homogeneizador:

A mi lado llora todo un hombre. Es un mulato que viste camisa de manga larga, el sombrero de fieltro baila nerviosamente en sus manos. No hace esfuerzo por contener las lágrimas; cuando le comento que apenas se puede ver lo que sucede arriba en la entrada del Capitolio, me dice, intentando una sonrisa: “Nosotros, como somos altos”... Y calló, la emoción pudo más que su natural simpatía; Muñoz no tardaría en bajar aquella escalinata por última vez... ¿Tengo derecho a testimoniar tanto amor si mi presencia se empecina en una distancia crítica? La contestación no tardó. El taco me fue subiendo hasta la garganta, apenas podía despejar de mis ojos aquel dolor contagioso. El mulato me sonreía y me sentí más gente. (63)

Este pasaje está lleno de significaciones. Es significativa la posición en la que se coloca la voz narrativa: desde el evento que escoge narrar, hasta la focalización del relato. El luto ante la muerte del padre mítico del gran sector de la población que vivió la industrialización y sus frutos gracias a su diligencia debería bastar para convertir esta voz narrativa en “gente”, o uno más de la masa. Las transformaciones creadas por la gestión gubernativa de este dirigente lo formaron también a él, joven intelectual de clase media alta, cuya familia se mudó de un caserón en la ruralía de Aguas Buenas a una de las nuevas urbanizaciones construidas precisamente para acomodar a las familias que se relocalizaron en la ciudad para ofrecer su mano de obra a los nuevos trabajos que este programa económico estaba creando. Pero este autor demuestra estar consciente de que varias razones —su profesión de intelectual, su calidad de “blanquito”, como él se autodenomina en varias ocasiones, y la

clase social a la que históricamente ha pertenecido su familia— le impiden colocarse cómodamente dentro de la categoría de pueblo, al menos hasta que se pase por un proceso purificador, que dialoga con el famoso cuento “Purificación en la calle del Cristo”, de René Marqués. En este cuento la purificación se lleva a cabo muy dramáticamente mediante el fuego, para que, a la manera bíblica, los personajes que son mujeres pertenecientes a la clase terrateniente venida a menos luego de la invasión estadounidense paguen su alegado pecado de no haber sabido defender sus bienes y autoridad ante la avanzada de los estadounidenses, y la modernidad que se relaciona con ellos. En el caso de esta cita de Rodríguez Juliá, la purificación la tiene que llevar a cabo la propia voz narrativa, precisamente para poder aunarse al pueblo que ascendió con el sistema social que los personajes de Marqués desprecian.

En *Las tribulaciones* se crea una ficción de horizontalidad entre el intelectual-autor y actor del texto y el pueblo, y para ello se ha seleccionado la anécdota adecuada, pero además, todos los elementos que se han escogido para esta narración tienen función niveladora: el enfoque de la narrativa no es el muerto, sino los dolientes.¹³ No se sabe qué está sucediendo dentro del espacio cerrado del Capitolio, la casa de gobierno que es el espacio público por excelencia, donde está el cadáver acompañado de familiares y figuras políticas; se enfoca, en cambio, la vivencia del acto desde la calle, de frente al Capitolio: la expectativa y el luto común, el acercamiento de la masa de cuerpos que hace difícil la inscripción de jerarquías. El lenguaje que se utiliza (oraciones cortas, las palabras “contestación”, por respuesta, “taco” por el mucho más elegante nudo en la garganta), la recreación de un diálogo que pudo ser real o imaginario, la descripción de la actitud solidaria por parte del interlocutor, verificado en su uso del pronombre “nosotros”, todos estos son elementos que horizontalizan el relato. Ambos hombres esperan el uno al lado del otro que baje el féretro. Ambos lloran y el escritor pareciera que abandonase su función de intérprete cuando se pregunta sobre su derecho a asumir una distancia crítica. Sus lágrimas producen el efecto de limpiar su posible insinceridad al participar de un funeral como observador y cronista; lo vuelven un doliente, por lo que la crónica no es el escrito de un intelectual sino que se vuelve el testimonio de un hijo cualquiera ante la muerte de su padre.

En contraste, en el caso de la crónica sobre el entierro del plenero Cortijo el llanto no homogeneiza, sino que marca las diferencias entre el cronista y los otros dolientes. La presencia del escritor en el funeral no sólo no se reconoce, sino que además sobra, como se ve en esta cita:

Estoy frente por frente a Maelo, lo estoy mirando en esta cercanía que casi me vuelve invisible, pero no entiendo nada de lo que dice; es como una jerigonza privada a una sola voz entre los dos capitanes del mandinga soneo mayor, quizás alguna consigna en cangá del Siglo XVIII, o un lenguaje íntimo y personal cuya clave sólo ellos conocían. (41)

¹³ Estoy consciente de que la horizontalidad no es siempre una ficción, ya que la nación necesita de espacios horizontales donde los individuos puedan ejercer una ciudadanía común, como en las salas de espera de una clínica de abortos o en la celebración de actos oficiales en los que toda la ciudadanía se iguala, pero mi argumento es precisamente que la escritura que produce este autor no es el espacio donde estas horizontalizaciones ocurren.

La presencia del cronista en este caso (como en el otro, pero aquí es mucho más explícita esa intención), más que el luto, tiene como propósito la interpretación de las implicaciones del acto para la cultura nacional puertorriqueña. A pesar de que el cronista declara su incapacidad para entender, y aunque ni su aparato crítico de letrado le accesibilice el lenguaje del Otro (“pero no entiendo nada de lo que dice”), él lo cualifica, a la vez que lo localiza en un punto histórico específico (“alguna consigna en cangá del Siglo XVIII”) que coincide con su proyecto intelectual más general que aparece muy presente en su novelística: crear una cultura puertorriqueña identificada con la africana y por ende con el resto del Caribe, e inventar además una imagen de pueblo rebelde e incontrolable en estructuras, capaz de borrar la imagen de *puertorriqueño dócil* impuesta por Marqués, además de explicar, también, el fracaso del proyecto de formar una nación independiente puertorriqueña.¹⁴ Esta localización histórica del diálogo entre Ismael Rivera y Cortijo responde sólo a la voluntad de proyecto letrado presente en la crónica, y dialoga privilegiadamente con la historia intelectual en la isla. Dialoga con la escritura de Marqués, al oponer la anárquica y poco dócil plena a la docilidad marquesina, pero también con la de José Luis González al localizar temporalmente el diálogo en ese Siglo XVIII del *país de cuatro pisos* que, sugería yo más arriba, informa la escritura de Rodríguez Juliá. Así, mientras dialoga con el campo cultural de la isla, utiliza a los sectores que no participan de la producción de cultura letrada para construir un paisaje social que se ajusta a su programa de escritura de modo que conserva la mirada del sujeto colonialista de la tradición escritural occidental.

Este último hecho se nota al observar las diferencias entre *El entierro* y *Las tribulaciones*. Cuando Rodríguez Juliá se refiere a su alteridad racial en la primera de estas crónicas, en contraposición con la segunda, no se localiza dentro de la fraternidad, sino en la relación del etnógrafo con su informante. EL texto que informa la escritura de esta crónica es el *Heart of Darkness* de Conrad: es un viaje hacia el centro del África puertorriqueña, el lugar del Otro, que se identifica con el horror y la barbarie. Pero más que un Otro, el sujeto/objeto que este cronista mira en el entierro del plenero muerto es un Otro-Interno (*Other Within*), ya que corresponde a esa alteridad/hermandad que junto con el intelectual tradicional y las élites, compone la nación que se intenta crear a partir de la modernidad. Como explica Roberto González Echevarría, es a partir de esta modernidad que las *intelligentsias* nacionales buscan conciliar sus contradicciones basadas en diferencias de clase, raza, y género:

In the nineteenth century and after, lawlessness does not exclude; the criminal Other is an Other Within, created by the split of Latin American society into urban and rural worlds

¹⁴ Existe en la literatura puertorriqueña una tradición que explica el estatus colonial en la isla basándose en la identificación de alegadas limitaciones de carácter puertorriqueño, ver por ejemplo *El puertorriqueño dócil* (1966), de René Marqués. Sobre la continuación de esta retórica en la escritura de Rodríguez Juliá dice Ríos Ávila: “...en Edgardo Rodríguez Juliá Puerto Rico encuentra a su fiscal más severo, como si el proceso de sus indagaciones lo condenara a la constatación reiterada de la renuncia, la falla, la debilidad, la duplicidad y la incompletez que él descubre como constitutivas de la historia puertorriqueña” (36).

as a result of modernity. That Other is within a law that includes the observer, an observer who, in the case of the narrative, both fears and desires to be like him. (97)

Es esta posición de Otro-Interno la que corresponde a los habitantes del caserío Luis Lloréns Torres, los familiares de sangre del Cortijo muerto, y los cocos de caserío que componen el cortejo fúnebre. Son seres que oscilan entre la criminalidad de las drogas y el robo, y un saber callejero que se confronta continuamente al del letrado. Así, al caserío donde comienza el cortejo fúnebre el letrado llega en taxi, y el miedo al asalto, al acoso del otro se inscribe en el relato. Apenas llega ese Otro-Interno lo identifica como extranjero y lo asedia: la diferencia de clase se marca por el pedido de dinero:

Mera, mano, una peseta... Sin duda había llegado a Lloréns, el segundo cañoneo, esta vez con los ojos inyectados de sangre vidriosa (*Vaya mi pana, alcoholado en los ojos...*) y la nota altísima, *Vaya inteligente, ta bien*, cuando repetí el *No tengo* patricio. ¿Por qué no lo podía creer?: lo de *inteligente* era por los espejuelos y los bigotes de punta al ojo, y nadie se llame a engaño: para este *galán, intelectual* es sinónimo de *pendejo*. (14, énfasis en el original)

Su relación con ese otro la marcan sobre todo la diferencia racial, el oficio de escritor (“Morenos, morenos por todos lados y sólo una Mont Blanc para escribir” 17), y esa diferencia de clase. La calidad de la única hermandad posible entre él y Cortijo se aclara cuando la marcha del cortejo fúnebre pasa por la calle Providencia y una retrospectión lleva el relato al año 1937, en el que, según aclara el propio texto para continuar el diálogo letrado, Luis Palés Matos proclamaba la antillanía puertorriqueña con la publicación de su *Tun tún de pasa y grifería*. En el segmento retrospectivo don Bonifacio Fernández Juliá, abuelo materno del narrador, muere en la calle Providencia en una visita a su amante negra, luego de un almuerzo opíparo seguido del acto sexual:

Sudoroso y sanguíneo la trepó por detrás, era la manera que más le gustaba al Viejo, siempre entusiasta de esos traseros que Pilar y las mujeres de su clase consideran propios de la negrada... Pero ocurre que la Pobre Pilar es *escurría* de caderas, *chumba*, y estas nalgas tembluscas son como la tierra prometida. (64, énfasis en el original)

Esta relación adúltera que es castigada en este relato con la muerte, es el centro desde el que emana, según los textos de este autor, la puertorriqueñidad contemporánea que se define como mulata, y que emparenta al narrador con los dolientes más cercanos de Cortijo. Este parentesco que se establece tiene como resultado la identificación de la puertorriqueñidad con la mujer, la lujuria y la mulatez, operación que resulta en la exploración del Otro. De acuerdo con los textos vanguardistas, y de especial significación para este autor la poesía negra de Luis Palés Matos, la otredad racial y sexual se identifica con el espacio de resistencia a la modernidad industrial, al mundo burgués, racionalizado y tecnificado según las pautas de liberalismo que dependen de una concepción utilitaria del individuo. Rodríguez Juliá, entonces, identificará a su alteridad con el espacio puro, no sometido a la tecnificación, que fue lo que las vanguardias buscaron en África, América Latina y demás

países no industrializados.¹⁵ Esta relación del intelectual latinoamericano con su alteridad interna es descrita también por González Echevarría:

This inclusiveness does not mean, of course, that the Other Within will be given a place in Latin America's stratified society, but rather that he represents a nature which, newly interpreted by science, beckons as an all-inclusive law that will explain the otherness of the New World as a whole. From now on the Latin American narrative will deal obsessively with that Other Within who may be the source of all; that is, the violent origin of the difference that makes Latin America, distinct, and consequently original. (97-98)

La mirada científica, por pretendidamente objetiva, que produce la explicación de este nuevo mundo, como expone este crítico, es la misma que produjo los relatos de viaje que estudió Pratt, y lleva consigo también la retórica imperialista y colonial.

Así, luego de haber establecido las implicaciones de la mirada sobre el Otro de las voces que narran los relatos escritos por Rodríguez Juliá, regreso a estas dos citas que he venido manejando, para resaltar más claramente las coincidencias de todo este aparato retórico con los relatos producidos por la mirada masculina y europea en *las zonas de contacto*. La escritura de Rodríguez Juliá y la imperialista o colonialista producto de estos contactos tienen en común el carácter visual de sus retóricas que terminan por sustituir en el ojo del lector la realidad externa. El carácter visual de la escritura de este cronista ha sido tan importante que aparece en todos sus escritos, las novelas y las crónicas. Cuando Rodríguez Juliá localiza sus escritos el siglo XVIII (*La renuncia*, *La noche oscura*, *Campeche*) complementa la escritura con pinturas imaginarias (o cuadros de época en el caso de *Campeche*), por otro lado; cuando los localiza en la *época de la reproducción técnica* del arte, entonces se apropia del aparato retórico fotográfico, a la vez que se acompaña de fotografías impresas. En ambos casos, sin embargo, la imagen presentada es una ordenada y orientada hacia el ojo del escritor, llena de significaciones (o densa en significados), estetizadas y jerarquizadas. En las citas que presento para discusión las imágenes están estetizadas de modo que acercan lo descrito a lo conocido, ya sea una persona o una parte del paisaje, como muestran, por ejemplo, la descripción de Ismael Rivera, al que se hace siempre referencia por el apodo Maelo, que lo familiariza (“parece un profesor de literatura” lo acerca al lector letrado), y la descripción del funeral como una actividad reconocible o un *lugar común*. El texto inscribe jerarquías, y se usan diferentes temas también típicos de la literatura producida en o sobre estas *zonas de contacto*. Un ejemplo de esto es la radical Otredad de lo observado, que lo vuelve inasimilable a Occidente (el lenguaje irreconocible que se hablan Rivera y Cortijo, o el aludido canibalismo del primero—“*quiere comérselo a dentelladas secas y calientes*”) por lo que se justifica el dominio; otro ejemplo, esta vez de la también típica representación opuesta, es la actitud simpática y acogedora del “moreno” del entierro de Muñoz que está compuesto según el tropo que Pratt llama de *disponibilité* o disponibilidad de lo visto para los propósitos del observador. La consecuencia producida por un texto escrito sobre la otredad desde esta serie de imágenes y estrategias,

¹⁵ En “Posmodernidad y capitalismo transnacional en América Latina” (1995) George Yúdice discute brevemente el significado de la apropiación por las vanguardia latinoamericanas de las culturas autóctonas, arguyendo que se buscaba “capital cultural autóctono no alienado” (81).

según Pratt, es un efecto de confiabilidad, o como ella lo llama, de *realidad*. Este, he discutido, es también el resultado inmediato de la escritura de Rodríguez Juliá. Veamos como lo describe Pratt (*Imperial*):

...the white man's lament seems to remain remarkably uniform across representations of different places, and by westerners of different nationalities. It is a monolith, like the official construct of the "third world" it encodes. In contemporary metropolitan readers this discourse often produces an intense "effect of the real". (220)

De acuerdo con la predicción de Pratt la escritura de Rodríguez Juliá respeta el carácter monolítico de estas construcciones dando pie a mi lectura de este experimento literario, que ha sido interpretado como un intento de "descentrar el sujeto que escribe", dentro de la larga tradición de literatura colonialista. En la próxima sección paso a estudiar el efecto de estas representaciones de las alteridades del sujeto enunciate, en especial las sexuales y las raciales.

IV. EN LA RIBERA DE LA MUERTE¹⁶

But whether or not this construct would "make sense" to the Cuna woman for whose benefit the ritual is presumably performed, Lévi-Strauss's interpretation must be acceptable in principle to Lotman, Girard, and any others who look on the history of the human race from the anthropological perspective and within an epistemology wherein "biological" sexual difference is the ground (in Peirce's term) of gender. In that perspective, woman remains outside of history. She is Mother and Nature, matrix and matter, "an equivalent more universal than money," as Lea Melandri accurately phrased it (1977, p.27). The discourse of the sciences of man constructs the object as female and the female as object. That, I suggest, is its rhetoric of violence, even when the discourse presents itself as humanistic, benevolent, or well-intentioned. (45)

Teresa de Lauretis, *Technologies*

En *Las tribulaciones*, Edgardo Rodríguez Juliá diagnostica al pueblo puertorriqueño la enfermedad de la histeria. Nota Juan Gelpí cómo ésta ha sido una condición que se ha entendido históricamente de modo feminizado, y cómo la continuación del discurso paternalista en Puerto Rico se localiza fundamentalmente en la figuración de la mujer, así como a las múltiples Otriedades de la voz enunciante en la calidad de objeto silente, que será lo que le permitirá a su vez figurar a la voz enunciante del texto, centro desde el que emana la narrativa, en sujeto necesario para que el control del sentido se produzca: "La histérica tiene una historia que contar, un relato al cual supuestamente le falta control y cuyos signos

¹⁶ El título de esta sección es una cita del poema "En la ribera", de Julia de Burgos.

organiza, controla e interpreta el psiquiatra” (110). El escritor, así, hace las veces de psiquiatra, organizando desde su saber superior el habla incoherente del pueblo feminizado. Esta tradición en la que la mujer real o su imagen como metáfora de las demás otredades del sujeto enunciante del discurso no es interpelada, a la vez que sirve desde su objetificación como el espacio desde el cual la subjetividad de la voz enunciante se forma, señala Teresa de Lauretis, existe en la historia discursiva de Occidente desde lo que se considera una de sus narrativas fundacionales, que ha organizado también el discurso del psicoanálisis: el mito edípico:

The received interpretations of the Oedipus story, Freud's among others, leave no doubt. The desire is Oedipus's and though its object may be woman (or Truth, or knowledge or power), its term of reference and address is man: man as social being and analytical subject, founder of the social order and source of mimetic violence; hence the institution of the incest prohibition, its maintenance in Sophocles' Oedipus as in Hamlet's revenge of his father, its cost and benefit again for man (*Alice* 112).

La crítica feminista, de hecho, ha insistido en develar el modo en que el discurso da forma y controla la femineidad dejando a la mujer sin voz, ya que el discurso producido por ella no es reconocible dentro de las formas discursivas oficiales.¹⁷ Aparte de construir de modo feminizado a múltiples otredades, Rodríguez Juliá también lee a la mujer —la específicamente puertorriqueña o el concepto de mujer presente en el aparato de la escritura, la fotografía y la pintura occidentales— desde su palabra autorizada de intelectual puertorriqueño, heredero de lo que de Lauretis llamó las *tecnologías de categorías sexuales* (*technologies of gender*) occidentales.¹⁸ Dicho de otro modo, Rodríguez Juliá utiliza a su otredad feminizada y el cuerpo femenino para, desde su objetificación y silenciamiento, localizar la escritura producida por él como madre de todo discurso del Puerto Rico invadido, luego del proceso de desarrollo, de múltiples voces. Este gesto de control desde la mirada que sobrepone la fantasía del sujeto enunciante del relato a la mujer histórica se intensifica cuando la deseada negritud puertorriqueña que se elabora en relatos sobre el XVIII se identifica con el cuerpo femenino, visto como el lugar donde las características que Rodríguez Juliá identifica con la negritud se expresan ejemplarmente.

¹⁷ Dice también de Lauretis lo siguiente al respecto (*Technologies*): “For, if that view [the *elsewhere* of feminist discourse] is nowhere to be seen, not given a single text, not recognizable as a representation, it is not that we —feminists, women— have not yet succeeded in producing it. It is, rather, that what we have produced is not recognizable, precisely, as a representation. For that ‘elsewhere’ is not some mythic distant past or some utopian future history: it is the elsewhere of discourse here and now, the blind spots, or the space-off, of its representations. I think of it as spaces in the margins of hegemonic discourses, social spaces carved in the interstices of institutions and in the chinks and cracks of the power-knowledge apparatus” (25).

¹⁸ De Lauretis define el término, difícilmente traducible a español, *technologies of gender* como las tecnologías y prácticas discursivas desde las cuales las categorías sexuales se producen. El término lo toma del término *technologies of sex* que Michel Foucault creó para hablar sobre la sexualidad como un producto de los discursos sobre ella. De Lauretis expande el concepto para reconocer los diferentes modos en que el discurso construye las sexualidades femenina y la masculina (*Technologies* 1-30).

Describe Isabelo Zenón Cruz los estereotipos sobre el negro que circulan en las representaciones culturales en Puerto Rico. Entre ellos enumera: la representación de la mujer negra haciendo referencia a sus caderas o sus nalgas, y la del hombre negro haciendo referencia al alcoholismo, a la lujuria, a la incapacidad intelectual y a la vagancia (17-143). Todos estos rasgos son las características comunes que occidente le ha asignado a su alteridad.¹⁹ Usando descripciones que se conforman a estos estereotipos, Rodríguez Juliá crea en sus ficciones y crónicas un Puerto Rico utópico en el que la embriaguez y vida mundana del hombre, las nalgas de la mujer y el erotismo de ambos son los nuevos significantes de la puertorriqueñidad. *La noche oscura* trata, como ya he discutido, de la creación de un Puerto Rico utópico, descrito como una ciudad decadente "...que no fue ajena a ninguna perversidad de la carne o el intelecto" (xiv). Por su parte, *La renuncia* trata, precisamente, de la renuncia a asumir el poder político en la isla de Baltasar Montañés, un afro-puertorriqueño hijo de un capitán de una revuelta de esclavos en el S. XVIII. Este renuncia al poder por la alternativa de un "estado contemplativo, una mirada tendida sobre la condición humana, y no sobre el esfuerzo que la sostiene" (52), y lleva a cabo sus "meditaciones" mediante orgías que "...celebraba en las recónditas habitaciones del Palacio de Gobernación" (53). Aunque, como señalo en la sección anterior, la intención, como en las vanguardias, es criticar la racionalización y masificación de la producción en la sociedad industrializada, oponiendo a ésta una organización social alternativa utópica, su continuación con estos estereotipos y el descuido de un análisis de las relaciones jerárquicas concretas existentes en el Puerto Rico industrializado minan la crítica propuesta.

El trasero femenino como símbolo de puertorriqueñidad se explora en detalle en *Una noche con Iris Chacón*. El objeto de la mirada del cronista en esta ocasión es esta mujer de fama absoluta en Puerto Rico, mayormente por su programa televisado de los años setenta y ochenta, estilo Cabaret, en el que ella y sus artistas invitados cantaban y bailaban, ella siempre vestida en vistosos biquinis. Rodríguez Juliá divide la crónica en que analiza los significados para la puertorriqueñidad de la fama de Chacón en dos partes. En la primera estudia, desde un recorrido por el arte y la literatura occidentales canónicos, las significaciones implícitas en las nalgas de mujer, pasando por la Venus de Mentón, y siguiendo su ejercicio hermenéutico citando a San Agustín, a Francisco de Quevedo y a James Joyce. En la segunda, cuenta los pormenores de su asistencia a una presentación de esta artista en un hotel sanjuanero. Leer lo observado desde la tradición occidental de escritura, como sucede con la mujer y también con Cortijo, es consistente en la escritura de este autor. En este texto, luego de la etimología literaria y una contextualización histórica que encuentra en el catolicismo y la esclavitud el origen de "*nuestro entusiasmo por el culo*" (develando el pronombre de primera persona plural que el segundo en el diálogo que propone, el lector implícito, es el *varón puertorriqueño*) dice: "El nalgatorio *cocolo*, la abundancia del trasero negro, tiene que haber sido causa de perturbación y deseo: la lujuria del amo se desenfrenaba

¹⁹ Sobre esta retórica dice Pratt: "It tolerates all manner of contradiction. In Spanish America, like everywhere else, the judgments of indolence remained quite compatible with the labor-intensive forms of servitude the travelers were concretely witnessing [...] One needed only to see a person at rest to bear witness, if one chose, to the trait of idleness. One needed only to see dirt to bear witness to the trait of uncleanness. This essentializing discursive power is impervious until those who are seen are also listened to" (*Imperial Eyes* 153).

justamente con el objeto *nefando*” (116, énfasis en el original). Y luego de haber establecido un vínculo entre la *puertorriqueñidad*, el *entusiasmo por el culo*, y el *nalgatorio cocolo* concluye: “Purgado de su vergüenza excrementicia [¿Por ser ella blanca?], el trasero de Iris Chacón se convierte en ícono de la inclinación erótica del varón puertorriqueño” (117).

Si se comparan la clásica figura retórica en la que se iguala la naturaleza y la geografía coloniales con un cuerpo de mujer, y la voz de la propia Chacón en el acto de nombrar su cuerpo, se pueden encontrar pistas de los modos en que la mujer y las demás otredades históricas se silencian en este texto, como en la tradición a la que obedece.²⁰ La crítica feminista ha insistido recientemente en la importancia de hablar de la historia personal de mujeres para revelar así la imbricación que existe entre historia, arte y discurso.²¹ El material disponible más cercano al uso de la palabra por la propia Chacón es una reconstrucción de una sección de su espectáculo que, aunque está contado a través de los ojos del cronista, basta para mostrar las luchas por la autoridad de nombrar su cuerpo.

En esta parte del *Show* Iris repasa su cuerpo, lo convierte en topografía, indentiéndolo con distintos lugares turísticos del país. En su inglés patriótico Iris advierte que tal viaje por su anatomía (recordemos las rutas visionarias de Baudelaire por la anatomía de su martiniqueña negra) son para beneficio, sobre todo, de los *¡American speaking friends!* [...] Comienza asegurándonos que su cabeza es el viejo San Juan, los ojos Río Piedras, y seguimos hacia Ponce hasta encontrarnos, según sus palabras, con las *tetas de Doña Juana* en la carretera de Cayey. La rumbera del mundo se va ciñendo la cintura hasta el ombligo. Nos dice: *Aquí se pone la llave, porque si no no entras, si no no puedes pasar pa' bajo* [...] Luego de contonear el culo, ponerse la mano en una de las nalgas monumentales y proclamar que estamos ante el notorio *Cerro Maravilla*, alguien —un hombre— le grita desde el público: *¡Y dónde está la Cueva del Indio!* (139, énfasis en el original)

En contraposición con la mirada masculina que observa su cuerpo y convierte una parte de éste (el trasero) en símbolo de identidad nacional, Chacón en este segmento nombra ella misma su cuerpo de modo que parodia la figura tradicional. Al recalcar que su acto de nombrar es para los *American Speaking* conecta su acto de nombrar con el turismo (ese modo post-neo-colonial de viajes de exploración hacia la otredad ya domesticada), pero su juego paródico espanta a los turistas presentes en el espectáculo.²² Todos los parajes que nombra son localidades reales, tanto *las tetas de doña Juana*, nombre popular con que se conocen dos cerros paralelos visibles desde la carretera hacia Cayey, como el Cerro Maravilla, lugar que se popularizó en Puerto Rico luego de que en él, bajo la protección de lo recóndito de la montaña, la policía ejecutara en emboscada a dos jóvenes independentistas. Su lección de geografía es interrumpida en el relato con aclaraciones del autor e interpretaciones de la escena. El público interviene, robándole la palabra a la mujer por momentos (“¡Y

²⁰ Sobre la geografía colonial y el cuerpo femenino ver Hulme.

²¹ Un estudio ejemplar que lee el campo cultural mexicano tomando en cuenta biografías de mujeres es el de Franco, *Plotting Women*.

²² En la crónica aparece una mención a dos turistas americanas que abandonan el espectáculo: “*Dos American Speaking Friends* que se encuentran en la mesa del frente miran todo esto con más perplejidad que asombro, inclinándose un poco al aburrimiento... *What's so hot about this broad? She is just mooning...*” (139).

dónde está la cueva del indio!”) y ella recupera su autoridad discursiva mediante la rápida respuesta paródica (“Esa la tienes tú” 140). La voz autorial interpreta la simbólica del intercambio (“...en el ambiente de cabaret la rapidez de la lengua sólo debe ser superada por la precisión metafórica” 140) concluyendo que las intervenciones del público triunfan sobre el deseo de Chacón de construir el discurso que la nombra y conservar la llave que da acceso a su sexualidad (“aquí se pone la llave, porque si no no entras”):

L'Invitation au voyage de Iris yacía rota en el piso; pisoteada y pateada por el público, la ruta de su anatomía se extravió en bosque umbroso; la tierra de la ensoñación, la topografía del Cogaine erótico fue desolada por las huestes del chabacón... (141)

Pero ni el público termina imponiendo su palabra, ya que el escritor es quién ofrece las intervenciones finales cuando luego de contar la anécdota impone su juicio, no sólo sobre el espectáculo, sino sobre la humanidad de Chacón: “Esta complicadísima ecuación de merecimiento, valía propia, resentimiento y vulgaridad, conforma la puertorriqueñidad más profunda de Iris, ahí reside su humanidad más compleja” (140). El veredicto en su contra sentencia el destino de Chacón desde que se adentra en terreno que no le corresponde: la mujer no puede auto-nombrar su cuerpo, y se retorna al orden deseado cuando el escritor la nombra.

Por otra parte, la plena, que es la música que Rafael Cortijo e Ismael Rivera llevaron a la televisión puertorriqueña luego de los años cincuenta, ha sido interpretada por la crítica reciente como un discurso constitutivo del imaginario social en competencia con otros discursos sociales. Juan Flores, quien ha estudiado las intervenciones de géneros no letrados como la plena y el rap en la cultura letrada, resume en su ensayo “Bumbún y los comienzos de la plena” el lugar que ocupa Cortijo en la historia de este género. Esta historia ha sido dividida en tres etapas: el surgimiento y la consolidación alrededor de 1926, la extensión de su popularidad, su comercialización y arribo a los salones de baile entre 1925 y 1950, y una tercera etapa de “devolución de la plena al pueblo”, a través de la televisión, debido al ya alcanzado desarrollo industrial en la isla: “Mon Rivera, Rafael Cortijo e Ismael Rivera —utilizando al máximo la tecnología de la grabación e incorporando ingeniosas innovaciones en el género— llevaron de nuevo la plena a la calle, a los trabajadores y las masas desempleadas de los cuales había surgido” (92).

Rodríguez Juliá, al dedicar una crónica a Cortijo y este género que popularizó, toma la oportunidad para discutir las implicaciones raciales que su popularidad significó para la isla. He aquí la descripción que ofrece Rodríguez Juliá del lugar que ocuparon Cortijo y su plena en Puerto Rico:

Entonces llegó Cortijo con una nueva presencia social, la del mulataje inquieto que la movilidad traída por el desarrollismo muñocista posibilitó. La plena proletaria de Canario, la del barrio y el arrabal se convierte en música del caserío. Para esa nueva música surge un nuevo medio: la televisión se convierte en foco de luz que destaca, no sólo una nueva fisonomía musical, sino también una amenazante presencia social. El blanquismo de los grandes clubes sociales y los salones de baile tiene que haber temblado ante esta nueva agrupación formada casi exclusivamente por negros. (32)

Pero este diálogo que Rodríguez Juliá entabla con este género musical no es privativo de su escritura. Varios académicos han estudiado la apertura intertextual a discursos no letrados que la generación del setenta comienza a establecer, al citar géneros tales como la salsa, la guaracha, la danza, el bolero y, por supuesto, la plena en sus escritos.²³ La relación dialógica de la literatura de Rodríguez Juliá con la plena en específico valida este género que tenía ya desde sus orígenes una función social antagónica con la cultura letrada. A falta de periódicos, la plena comunicaba noticias, ofrecía consejos, instigaba sentimientos de revuelta, o comunicaba peticiones en favor del pueblo (Glassier), todas funciones que los letrados piensan ligadas exclusivamente a su palabra. Su carácter contestatario causó que en sus orígenes haya sido censurada, como toda la música producida por afro-puertorriqueños. Pero simultáneamente con la apertura del diálogo de los letrados más tradicionales a géneros musicales, los sectores académicos renovaron su interés en el estudio de la música, y en especial la plena, en busca de elucidar las propuestas alternativas que estos géneros ofrecen de la problemática social, en especial los temas de raza e identidad cultural.²⁴

Como muestra del carácter contestatario de la plena, cierro este artículo con esta versión de una famosa plena que data de 1912 y todavía circula en la isla:

Mamita, mira el obispo,
el obispo llegó de Roma.
Mamita, si tú lo vieras,
¡qué cosa linda, qué cosa mona!

Dicen que no bebe ron,
pero lo bebe por cuarterolas.
Mamita, si tú lo vieras,
¡qué cosa linda, qué cosa mona!

El obispo juego topas,
se emborracha y se enamora.
Mamita, si tú lo vieras,
¡qué cosa linda, qué cosa mona!
Tiene los dientes de oro
y en los de abajo tiene coronas
Mamita, si tú lo vieras,
¡qué cosa linda, qué cosa mona!

Y dicen las hermanitas
del Sagrado Corazón:

²³ Frances Aparicio otorga gran importancia al diálogo que esta nueva narrativa entabla con géneros musicales: “En términos diacrónicos la guaracha y el bolero representan pues, el inicio y el apogeo de un ciclo de textos narrativos puertorriqueños en los cuales el discurso de la música popular caribeña, según se plasma en los varios géneros y canciones, asume importancia como elemento intertextual. Esta nueva narrativa *polifónica* y heterogénea intenta des-velar una visión de la cultura puertorriqueña análogamente conflictiva, heterorracial y polifónica” (74).

²⁴ Quiero referir al lector específicamente a los artículos de Jorge Pérez Rolón “La bomba” y de Ángel Quintero “Music, Social Classes, and the National Question in Puerto Rico”, además de los estudios de Glassier y Flores arriba citados.

Muchachas tengan cuidado
que ese obispo es un león.

El obispo se emborracha
juega topos y se enamora
Mamita, si tú lo vieras,
¡qué cosa linda, qué cosa mona!²⁵

Esta versión de la plena “El Obispo” alude a la opresión racial ligada a la sexual. El obispo que llegó a Puerto Rico desde España temprano en el siglo recordaba la todavía reciente historia de esclavitud y la participación que tuvo la iglesia como legitimadora de las estructuras opresivas en el país. La advertencia a la mujeres sobre la asechanza del felino dignatario de la iglesia recuerda de una manera más crítica la práctica de violación de esclavas por españoles a que Rodríguez Juliá alude cuando escudriña la naturaleza de su relación fraternal con Rafael Cortijo, y cuando establece los orígenes del “gusto por el culo” del puertorriqueño. Los dientes de oro también aluden a la voracidad del prelado, en esta ocasión por acaparar bienes materiales, que es también parte de esta historia colonial. En esta plena la voz enunciante es la de una niña (o adolescente) que devuelve la mirada y construye también la realidad, pero desde otra perspectiva.

BIBLIOGRAFÍA

- Achebe, Chinua. “An Image of Africa: Racism in Conrad’s *Heart of Darkness*”. [1987]. Joseph Conrad. *Heart of Darkness*. 3rd ed. Robert Kimbrough, ed. Nueva York/Londres: Norton, 1988. 251-261.
- Aparicio, Frances. “Entre la Guaracha y el Bolero: Un ciclo de intertextos musicales en la nueva narrativa puertorriqueña”. *Revista Iberoamericana* 59 (enero-junio 1993): 73-89.
- Barthes, Roland. “La retórica de la imagen”. [1964]. *Lo obvio y lo obtuso*. [1986]. C. Fernández Medrano, trad. Barcelona: Paidós, 1995.
- Bergman, Emile, Janet Greenberg, et. al. *Women, Culture and Politics in Latin America*. Berkeley: University of California Press, 1990.
- Burgos, Julia de. “En la ribera”. *Los paraguas amarillos*. Iván Silén, ed. Hanover: Ediciones del Norte, 1983. 41.
- Duchesne Winter, Juan (ed.). *Las tribulaciones de Juliá*. San Juan, PR: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1992.
- Flores, Juan. “Bumbún y los comienzos de la plena”. *La venganza de Cortijo y otros ensayos*. Carmen Rivera Izcoa, trad. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1997.
- Franco, Jean. *Plotting Women*. Nueva York: Columbia University Press, 1989.
- . “Beyond Ethnocentrism: Gender, Power, and the Third World Intelligentsia”. Carry Nelson, Lawrence Grossberg, eds. *Marxism and the Interpretation of Culture*. 503-515.

²⁵ Esta versión de “El Obispo” aparece en Glassier.

- García Canclini, Néstor (ed.). *Cultura y pospolítica*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.
- Gelpí, Juan. *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1993.
- _____. “Las tribulaciones de Jonás ante el paternalismo literario”. *Las tribulaciones de Juliá*. Juan Duchesne, ed. San Juan, PR: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1992. 95-118.
- Glassier, Ruth. *My Music is My Flag: Puerto Rican Musicians and their New York Communities*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- González, José Luis. *El país de cuatro pisos y otros ensayos*. [1980]. Río Piedras: Huracán, 1987.
- González, Rubén. “La noche oscura del niño Avilés: La subversión de la historia”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 25 (1987): 121-129.
- González Echevarría, Roberto. *Myth and Archive*. [1990]. Durham/Londres: Duke University Press, 1998.
- Hulme, Peter. *Colonial Encounters*. Londres/Nueva York: Routledge, 1992.
- Lauretis, Teresa de. *Technologies of Gender*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- _____. *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- Marqués, René. “El puertorriqueño dócil”. [1966]. *El puertorriqueño dócil y otros ensayos*. San Juan: Editorial Antillana, 1993.
- Nelson, Carry y Lawrence Grossberg (eds.). *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 1988.
- Palés Matos, Luis. *Poesía: 1915-1956*. [1957]. Federico de Onís, Intr. 5ta. ed. rev. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1974.
- Pérez Rolón, Jorge. “La bomba y la plena puertorriqueñas: ¿sincretismo racial o transformación histórico-musical?” *Anales*. Habana: Centro de Estudios del Caribe, 1988.
- Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. Londres/Nueva York: 1992.
- _____. “Women, Literature and National Brotherhood”. *Women, Culture and Politics in Latin America*. Emile Bergman, Janet Greenberg, et. al. Berkeley: University of California Press, 1990. 48-73.
- Quintero Rivera, Ángel. “Music, Social Classes, and the National Question in Puerto Rico”. Río Piedras: Centro de Investigaciones Sociales, Universidad de Puerto Rico, 1987.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo Veintiuno, 1982.
- Ríos Ávila, Rubén. “La invención de un autor: escritura y poder”. *Las tribulaciones de Juliá*. Juan Duchesne, ed. San Juan, PR: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1992. 33-64.
- Rodríguez Castro, María E. “Memorias conjeturales: las crónicas mortuorias”. *Las tribulaciones de Juliá*. Juan Duchesne, ed. San Juan, PR: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1992. 65-94.

- Rodríguez Juliá, Edgardo. *Cartagena*. Río Piedras: Editorial Plaza Mayor, 1997.
- _____. *Cámara secreta*. Caracas: Monte Ávila, 1994.
- _____. *El camino de Yyaloide*. Venezuela: Grijalbo, 1994.
- _____. *El cruce de la Bahía de Guánica*. Río Piedras: Cultural, 1989.
- _____. *Puertorriqueños*. Madrid: Playor, 1988.
- _____. *Una noche con Iris Chacón*. Río Piedras: Antillana, 1986.
- _____. *La noche oscura del niño Avilés*. Río Piedras: Huracán, 1984.
- _____. *El entierro de Cortijo*. Río Piedras: Huracán, 1983.
- _____. *Las tribulaciones de Jonás*. Río Piedras: Huracán, 1981.
- _____. *La renuncia del héroe Baltasar*. Río Piedras: Cultural, 1974.
- Silén, Iván. *Los paraguas amarillos*. Hanover: Ediciones del Norte, 1983.
- Sontag, Susan. *On Photography*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 1977.
- Sotomayor, Áurea María. *Hilo de aracne*. Río Piedras: Editorial Universidad de Puerto Rico, 1995.
- _____. "Escribir la mirada". *Las tribulaciones de Juliá*. Juan Duchesne, ed. San Juan, PR: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1992. 119-170.
- Yúdice, George. "Posmodernidad y capitalismo transnacional en América Latina". *Cultura y pospolítica*. Néstor García Canclini, ed. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.63-94.
- Zenón Cruz, Isabelo. *Narciso descubre su trasero*. Humacao, PR: Editorial Furidi, 1975.