

LA DINÁMICA DEL EROTISMO EN LA OBRA DE EDGARDO RODRÍGUEZ JULIÁ

En el presente trabajo me propongo examinar la dinámica de lo erótico —el amor sensual y el sentimental— en la obra de Edgardo Rodríguez Juliá, con la expectativa de poder explicar su variada profusión en términos de un puñado de conceptos claves, específicamente, la “retórica erótica” de la novela patriótica en Latinoamérica, el erotismo basado en una dinámica de la hostilidad, y las posibilidades liberadoras, utópicas, del erotismo desencadenado de toda función productiva, como “perversión” y como adulterio.

Se intentará el análisis de la dinámica de lo erótico a nivel colectivo o social y a nivel individual o personal y en términos de una función política o de una función psicológica en las obras que abordaremos, aunque, a menudo, como veremos, ambos niveles y ambas funciones se hallan entrelazados con base en una realidad histórica, la esclavitud, cuya memoria perdura hasta el presente.

HOSTOS, RODRÍGUEZ JULIÁ Y LA NOVELA DE FUNDACIÓN NACIONAL

Doris Sommer abre su estudio sobre la novela patriótica en Latinoamérica, *Foundational Fictions*, con una explicación del porqué los narradores del *boom* rechazan de modo vehemente la influencia de la novela tradicional en la “nueva novela” continental. Para Sommer tanta ansiedad sugiere que algún rasgo de esas novelas, algún hábito narrativo

liga a los novelistas del *boom* a una tradición que intentan reprimir. Sugiere Sommer que el repudio se debe a la función organizadora de la "retórica erótica" en la novela patriótica (p. 2). La novela patriótica representa el proyecto histórico de integración y desarrollo nacional entrelazado con el deseo heterosexual productivo. Esta tradición positivista de hilvanar deseo y patria vuelve a inscribirse en el *boom*, recordatorio frustrante de la falta de correspondencia entre las presuposiciones desarrollistas y la historia de Latinoamérica (*ib.*).

La circularidad de ciertas novelas del *boom*, como *Cien años de soledad* y *La muerte de Artemio Cruz*, encubre la estructura lineal de la novela tradicional y representa el fracaso del proyecto de desarrollo nacional concebido de modo positivista, o sea, como progreso lineal ininterrumpido. Esta estructura circular queda trabada con el deseo heterosexual productivo como alegoría para la integración nacional, es decir, como medio de saldar conflictos de clase, de raza y de afiliación política, que se frustra en estas novelas. En este sentido, entonces, dichas obras resultan representativas de la tendencia en las novelas del *boom* a reescribir o describir las ficciones fundacionales como fracaso de la erótica política de unir realmente a los padres de la nación (pp. 27-28).

Desde esta perspectiva *La muerte de Artemio Cruz*, por ejemplo, transforma las relaciones amorosas fundacionales en violaciones (Regina) o en el tráfico de mujeres con base en el poder (Catalina). En lugar de amantes que salvan los más imponentes obstáculos para legitimar su pasión, el idilio resulta ser la gran mentira fundacional sobre la que sólo pueden descansar más mentiras (pp. 28-29).

Las "ficciones fundacionales" que describe Sommer pertenecen al género designado como *romance*, o para ser más preciso, a un cruce entre el tipo de ficción designado contemporáneamente con ese término, la novela rosa, y el uso decimonónico de la palabra para designar un género marcadamente más alegórico que la novela. Los ejemplos

clásicos del género en Latinoamérica —José Mármol, *Amalia* (1851), Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Sab* (1841), Jorge Isaacs, *María* (1867), Rómulo Gallegos, *Doña Bárbara* (1929), por mencionar sólo algunos— invariablemente narran la historia de amantes malhadados que representan regiones, razas, partidos políticos o intereses económicos particulares (p. 5). El matrimonio se convierte en una figura para representar la resolución pacífica de los conflictos internos de mediados del siglo XIX (p. 6). Novela y nación nacen casi al mismo tiempo y se dan a luz mutuamente, siempre y cuando se considere la consolidación y no la emancipación como el verdadero momento de nacimiento (p. 12).

Al suponer cierto tipo de traductibilidad entre deseo romántico y deseo republicano, escritores y lectores del canon de novelas nacionales conciben una relación alegórica entre narrativa personal y narrativa política. Hay que tener en cuenta que por alegoría Sommer entiende algo más que la representación consistente de un discurso por otro que invita a una doble lectura de los dos eventos narrativos. Considera Sommer que la alegoría es una estructura en la cual una línea narrativa es el trazo de la otra, es decir, que en lugar de una relación paralela entre la política y la erótica, éstas se van encadenando y contribuyen a una mutua escritura (pp. 41-43).

Una obra que Sommer opta por excluir de su análisis es *La peregrinación de Bayoán* de Eugenio María de Hostos, la cual describe como “an intriguing attempt at Pan-Caribbean (amorous) alliance” (p. 50) y resume los motivos para su exclusión del siguiente modo:

Yet *Bayoán* is rather heavy-handed about announcing distinct allegorical registers, and its contradictory affairs with politics and passions founder in the rather un-American competition between erotics and duty. Whether or not the conventionally allegorical and puritanical features of Hosto's sentimental and political peregrinations kept *Bayoán* off the canonical list of

national romances I take up here, it can hardly have had a similar career. Which country would it celebrate or project? Which existing government could it have supported, when Bayoan's dream was precisely international, beyond the future institutions that might have required it? (p. 50).

El problema no radica, como afirma Sommer, en que el nivel alegórico resulte obvio —Hostos lo expone de modo más explícito en la "Clave" incluida en la edición de 1873: Bayoán, Guarionex y su hija, Marién, representan a Puerto Rico, Santo Domingo y Cuba, respectivamente— pues no lo es menos en las obras que ella estudia. Tampoco en que el matrimonio de Bayoán con Marién represente la formación de la inexistente Confederación de las Antillas, pues la propia Sommer reconoce la mutua influencia que existe entre las ficciones que estudia y el acontecer histórico. Se refiere específicamente a *Imagined Communities* donde Benedict Anderson analiza el poder de la novela y la prensa diaria para moldear a los lectores y llevarlos a concebirse como miembros de un imaginario cultural y político (pp. 6, 39-40). La verdadera dificultad para Sommer radica en que *La peregrinación de Bayoán* no se amolda al patrón que ella propone. Veamos exactamente por qué.

Marién y Bayoán van posponiendo su matrimonio porque éste considera que lo personal debe supeditarse siempre al deber patriótico, en este caso, el de luchar contra el colonialismo. Bayoán se esfuerza por serle útil a su patria y considera que sólo al lograr la libertad para las Antillas será verdaderamente merecedor de Marién. De modo que Bayoán escoge la vida moral y política por encima de los ideales del amor, el matrimonio y la familia. Sin embargo, Marién enferma de gravedad. Poco después de la boda de los desafortunados amantes Marién muere. Si Marién y Bayoán se casan es más bien por las posibilidades curativas que, según el médico, la boda tendría para ella, es decir, porque Bayoán lo considera su deber. Es una decisión moral y ética. Pero el compromiso político siempre viene primero.

Bayoán, entonces, supera la "idealidad" romántica para acometer la lucha existencial y la acción política. *La peregrinación de Bayoán* es una declaración de independencia, un modo de comenzar a ser antillano. Irónicamente, desde la perspectiva de nuestra discusión, para Bayoán una unión productiva con Marién representaría la aceptación del *status quo* político, o para ponerlo de otro modo, el erotismo tendría un efecto antipatriótico. Resulta notable que la novela de la fundación de Hostos, en contraste con las obras estudiadas por Sommer, opta por presentar la figura central, el matrimonio heterosexual productivo, como un acto antifundacional.

Es con base en los conceptos expuestos en la discusión anterior que me interesa abordar la primera novela de Edgardo Rodríguez Juliá.

La renuncia del héroe Baltasar muy bien pudiera caracterizarse como una reescritura o desescritura de la novela patriótica decimonónica al modo de los escritores del *boom*¹. En lugar de relaciones amorosas fundacionales, el supuesto idilio resulta ser una gran mentira sobre la que sólo pueden descansar más mentiras. Baltasar contrae matrimonio con doña Josefina Prats, la hija del secretario de Gobierno, el general Mateo Prats. Con esta unión el obispo Larra pretende atajar otro levantamiento de esclavos como el que había desatado años antes el padre de Baltasar, Ramón Montañez. Con este matrimonio el obispo Larra se propone despertar entre los esclavos la ilusión de igualdad con los amos blancos y adormecer la conciencia de su esclavitud, negando así la necesidad de revolución al confundir

¹ Al hablar sobre sus dos "novelas juveniles" en "Mapa de una pasión literaria" Rodríguez Juliá señala que a pesar de haber sido escritas siguiendo los modelos de los grandes escritores del *boom* "con su visión heroica de la historia, la ciudad y la identidad nacional" (p. 6), estas ficciones anticipan las características de la novela histórica hispanoamericana del *postboom*: "parodia, ironía, anacronismo voluntarista y falsificación borgiana serán las señas de un acercamiento más lúdico e irreverente ante las solemnidades de la historia" (*ib.*).

la libertad con su apariencia. Esta farsa elaborada por el obispo Larra permitirá la continuación de la política colonial y esclavista, preservando la hegemonía del blanco sobre el negro, del cristiano sobre el hereje. En otras palabras, en lugar de saldar las diferencias mediante la unión, ésta es una farsa que mantiene la desunión antifundacional.

Aunque se presta para lo que se llega a conocer como el "arrastre" de la niña Josefina, la humillante participación de ésta en la celebración negra del casorio, Baltasar, por razones que discutiremos más adelante, no tiene nunca intención de consumir el matrimonio. Cuando la Inquisición manda a encarcelar a Baltasar por herejía se desata la tan temida rebelión de esclavos. Luego de seis meses de sangriento levantamiento el obispo Larra logra que pongan en libertad a Baltasar pero éste se niega a participar de nuevo en la farsa, y al final de la novela la rebelión sigue sin amainar. En definitiva, el matrimonio sobre el que debería descansar la fundación de la patria resulta infructuoso. No se produce el armonioso mestizaje que anticipa el lector versado en la novela patriótica². Por el contrario, la unión es presentada como la gran mentira que en lugar de saldar los conflictos sólo sirve para perpetuar una situación de desigualdad política, social, racial y cultural. En realidad, el rechazo de esa farsa se convierte en la única vía posible hacia el desmantelamiento de las instituciones coloniales y una subsecuente fundación nacional que implicaría un destino político muy distinto al que ocupa a Puerto Rico hoy día.

En las letras puertorriqueñas *Baltasar* tiene como antecedente a *Bayoán*. Rodríguez Juliá, conocedor profundo de

² Afirma Doris Sommer que el mestizaje en la novela/nación es prácticamente sinónimo con los proyectos de consolidación nacional (*Foundational*, p. 22). No es de extrañar que el escritor que narrará el final del patriado y de la gran familia puertorriqueña (*Las tribulaciones de Jonás*) y señalará el comienzo de las "tribus" (*El entierro de Cortijo*) ya en esta novela se niegue a utilizar el mestizaje como imagen de un inclusivismo que nunca ha existido.

la obra de Hostos —véase su ensayo “Hostos romántico”— debió de haber tenido presente a *Bayoán* al redactar su *Baltasar*. Si Bayoán supedita el amor romántico al deber patriótico, Baltasar transforma el rencor en móvil moral y ético. Se trata del rencor convertido en deber. Llevado a sus consecuencias últimas el rencor conduce a una conflagración apocalíptica, la cual, a su vez, desemboca, no en una Nueva Jerusalén, sino en materia inerte, destrucción final³. No obstante los paralelos obvios, resulta claro que esta actitud de Baltasar pudiera mejor caracterizarse como el “reverso oscuro” de la postura de Bayoán. Bayoán ejemplifica el compromiso moral y ético, la acción política en favor del progreso y el mejoramiento de la sociedad. En contraste, embargado por el desencanto, Baltasar se dedica a la contemplación del sufrimiento, y desde la óptica de la desilusión justifica, permite, promueve y se regodea en los extremos del padecimiento ajeno.

En términos de erotismo, entonces, *Baltasar* encaja dentro de la descripción que hace Doris Sommer de la novela del *boom*. Habría que añadir a esa caracterización que dentro de la literatura puertorriqueña la novela de Rodríguez Juliá tiene como precedente la de Hostos. En ambas el matrimonio heterosexual productivo se evita, pues la postura patriótica supone asumir el deber o el rencor (como deber).

³ En “Borges, mi primera novela y yo” Rodríguez Juliá explica que bajo la influencia del “maestro porteño” se propuso con *La renuncia del héroe Baltasar* crear una novela manierista y no barroca. En lugar de la ampliación barroca de Carpentier y Lezama Lima, la primera novela de Rodríguez Juliá sería conceptista, es decir, narraría una idea. Esa idea, nos dice Rodríguez Juliá, sería el nihilismo y el conflicto giraría en torno a las tensiones raciales en el Puerto Rico del siglo XVIII. Como en un gran número de los cuentos de Borges, la idea es llevada a sus consecuencias últimas y a veces absurdas. La novela culmina, como bien indica Aníbal González, en una “utopía del rencor”.

LA UTOPIA DEL RENCOR

Explica Aníbal González en "Alegoría de la cultura puertorriqueña" que tanto en *La renuncia del héroe Baltasar* como en *La noche oscura del Niño Avilés* las "concepciones utópicas, en su diálogo con la historicidad puertorriqueña, asumen un carácter contrario; se instauran más bien como antiutopías" (p. 84). Estas novelas no presentan un proyecto utópico tradicional, sino su reverso: "Los hechos determinantes se manifiestan de manera contraria a la imaginación utópica tradicional: la concreción de los sueños resulta pesadillesca; la esperanza desemboca en el pesimismo y las grandes visiones en el fracaso" (*ib.*). Afirma González que las instancias culminantes de este proceso de subversión se hallan ya en la primera novela de Rodríguez Juliá, *La renuncia del héroe Baltasar*.

Como bien señala González, Baltasar traiciona las expectativas de libertad de su gente y en lugar de aliviar la esclavitud busca suprimir la vida, convirtiéndose así en un "agente contrautópico" (p. 90). El negativismo que permea el carácter de Baltasar es producto de sus experiencias personales, de las humillaciones sufridas a manos de colonos y esclavos. A Baltasar lo motiva sobre todo el recuerdo de la ejecución de su padre:

"Yo muy servidor, odio a mi pueblo. Y ello como secuela del intenso amor que sentí por mi padre. Allí cuando mi padre fue matado, estuve presente en el escarmiento. Fue cuando mi padre quedó hecho un destrozo sobre las peñas del batiente, sus humores todos hicieron desparramo sobre el roquedal, mientras que la negrada permanecía impassible, silenciosa, sin decir palabra de protesta. Fue entonces que grité y corrí hacia los restos de mi padre. Pero los muy fuertes soldados me sujetaron. Y mi ánimo lloraba tanto como el de mi madre. Fue en aquel día y suceso que decidí hundirle el rostro en el barro a mi odiada gente [...]" (p. 25).

Baltasar actúa incitado por el resentimiento, por el deseo de vengar la humillación propia y la de su padre. La farsa matrimonial concebida por el obispo Larra permite a Baltasar canalizar esta hostilidad tanto hacia los esclavos como hacia los colonos. Es por medio de su relación erótica con Josefina Prats que Baltasar comienza a deshacer la humillación del pasado⁴.

Con el "arrastre" de Josefina, Baltasar vengá las violaciones de las esclavas por los amos. Con este acto Baltasar se propone "manchar el traje de la niña blanca, plantar su semen en la víscera donde comienza y termina la honra hispánica" (p. 54). Ahora bien, Baltasar no consuma el acto sexual con Josefina. Como explica en su diario: "En mí aúlla el deseo de toda una raza; pero he aquí que no es un deseo de placer, sino de humillación. Y es por ello que temo al treparla una muy glácida mirada de odio que me haga notar la debilidad de mi intento..." (p. 55). El único modo de lograr la humillación de Josefina es que ella se preste de buen grado a participar en el melodrama erótico de su rebajamiento. Para que Josefina asuma el papel que le tiene deparado en el guión de su fantasía Baltasar se vale de ciertas estratagemas. Coloca "mirillas" y "oidores" que permitan a Josefina ver y escuchar las orgías que Baltasar celebra en su aposento. Cediendo a la tentación, Josefina querrá unirse a las sesiones lujuriosas, pero sólo podrá hacerlo a través de la mirada y del placer masturbatorio y solitario. De este modo Baltasar logrará humillar a Josefina, doblegarla a su voluntad.

⁴ Las ideas expuestas en éste y en el próximo apartado sobre la transformación de los traumas de la infancia en las fantasías de triunfo en la adultez son de Robert J. Stoller. Aunque Stoller ha venido desarrollando este concepto del erotismo en toda su obra, los siguientes títulos resultan particularmente útiles: *Perversion: The Erotic Form of Hatred* (1986), *Sexual Excitement: Dynamics of Erotic Life* (1979), *Observing the Erotic Imagination* (1985), en especial el capítulo titulado "Perversion and the Desire to Harm", y *Pain and Passion* (1991).

De manera que en *La renuncia del héroe Baltasar* el erotismo depende de una dinámica de la hostilidad: la degradación del cuerpo negro por el cuerpo blanco es transformada en triunfo mediante la subsecuente humillación de éste por aquél. Se trata de la escenificación de una fantasía de venganza que sirve para convertir el trauma de la infancia en el triunfo del adulto. A través de este acto de hostilidad Baltasar degrada a Josefina y así alcanza la satisfacción sexual. Un elemento importante en esta dinámica, como hemos visto, es la necesidad de evitar la intimidad. En el fondo, la intimidad —entre personas y no sólo genital— representa una amenaza a la identidad misma de Baltasar, pues el dolor y la frustración de la infancia continúan sin resolverse y la posibilidad de revivir el trauma, la humillación, el fracaso, en la mirada despectiva de Josefina, sigue presente. Baltasar se aísla y en el proceso se deshumaniza a la vez que deshumaniza a Josefina, concentrándose en el acto erótico y no en ella, evitando así el riesgo de la intimidad. El potencial desprecio de Josefina representa una grave amenaza a la identidad que Baltasar se ha ido inventando para sí mismo —su “blanqueamiento”—.

Los dibujos de Juan Espinosa muestran cómo las orgías de Baltasar afectan a todos en palacio. No obstante, en la descripción del último dibujo desaparece Josefina. Esa ausencia marca un cambio en Baltasar. Comienza su decadencia. Sin Josefina, o más bien, sin lo que ella representa, ya Baltasar no puede escenificar su fantasía de triunfo, apaciguar el resentimiento del trauma infantil. Baltasar se dedica a la construcción del Jardín de los Infortunios —el cual aparece en el último cuadro—, primer paso en una utopía del rencor cada vez más nihilista. Baltasar nace a la muerte.

Baltasar celebraba sus orgías con el único propósito de seducir a Josefina. Como a Don Juan, las mujeres fáciles no le interesan —de ahí el rechazo a las hermosas damas que el obispo le ofrece hacia el final del texto. Su interés es subyugar “[a]l más bello adorno de nuestra autoridad in-

sular" (p. 36). Al ya no poder aplacar el rencor, al ya no poder canalizar la hostilidad por medio de fantasías que transforman trauma en triunfo, Baltasar permite que en su lugar la revuelta de esclavos reproduzca en grande la sangrienta escena del asesinato de su padre. Los esclavos rebeldes se ensañan con las partes pudendas de los colonos, lo cual indica, como ya vimos, que en la farsa del matrimonio entre Baltasar y Josefina aquéllos hallaban también su fantasía, la salida a su deseo de humillar. La siguiente cita, tomada de una carta en la que Baltasar explica su visión de destrucción universal al obispo, es indicativa de que la utopía del rencor ha llegado a ocupar el sitio de la hostilidad erótica: "[...] y sentía, bajo mis muy felices piernas, que el gran edificio de la pirámide cedía y un placer que subía desde mis partes pudendas invadía toda mi existencia en dulce arrobó" (p. 95).

Mientras Josefina Prats ocupa la atención de Baltasar éste tiene modo de canalizar su resentimiento. Toma su venganza y encuentra satisfacción para su trauma infantil en la humillación de la niña Josefina. Pero la desaparición de ésta —ausencia que no recibe explicación en el texto— marca la transformación de Baltasar, sus progresivas renuncias, su avance por el camino del nihilismo. La escenificación en grande de la humillación instrumentada por la rebelión de esclavos difiere no sólo cuantitativamente sino cualitativamente de la escena en los aposentos del palacio. Ya no se trata de la escenificación de un melodrama erótico a nivel individual (fantasía) sino de permitir violación y matanza a nivel social (realidad). La desaparición de Josefina Prats resulta consecuente con el cambio en Baltasar. La presencia de aquélla hubiera supuesto una continuada participación de Baltasar en la farsa del obispo Larra, pues mediante la humillación de la niña Josefina quedaban satisfechas las necesidades psíquicas de Baltasar, como asimismo la de los esclavos.

Si bien Rodríguez Juliá identifica la dinámica de la hostilidad como móvil del erotismo caribeño —en su análisis

de la pintura de Rafael Ferrer señala que esa hostilidad se alimenta del recuerdo de “la explotación del cuerpo moreno por el cuerpo blanco en la esclavitud” (p. 153)—, esa dinámica está presente también en *Sol de medianoche*, desligada allí por completo de la problemática racial.

EL DATO ELÍPTICO

Sol de medianoche, el aporte de Rodríguez Juliá al género negro, es la novela detectivesca posmoderna por excelencia. La incógnita principal —¿quién mató a Frank, el hermano gemelo del detective protagonista Manolo Pérez?— nunca es resuelta. Ciertos datos elípticos no permiten que el lector determine con entera certeza la identidad del homicida. De modo que al subvertir la convención principal del género, al dejar la novela sin solución, es decir, sin centro, Rodríguez Juliá crea una forma paródica, una novela antidetectivesca.

Brian McHale afirma que aunque la novela detectivesca es el género epistemológico por excelencia, en la ficción reciente ha habido un cambio de una dominante epistemológica modernista a una dominante ontológica posmodernista, un desplazamiento de la temática del saber por la del ser. No es de extrañar, entonces, que la novela detectivesca haya asumido un cariz existencial. *Sol de medianoche* no es la excepción.

Los personajes de *Sol de medianoche*, versados en el libre albedrío católico, se saben sujetos a un triple determinismo psicológico, sociológico y biológico. Las alusiones a la canción “Hotel California” sugieren que psicológicamente se encuentran atrapados, obsesionados por los años sesenta, sin poder despertar de esa pesadilla dominada por la guerra de Vietnam⁵. De “clase media pelona”, los herma-

⁵ La referencia a “la bestia” (“the beast”) a la que se alude en “Hotel California” muy bien pudiera ser una referencia a la heroína. En “El

nos Pérez no logran el ascenso social al que aspiran, ni por medio de la educación en el Colegio San Pablo y luego en la UPR, ni tampoco mediante un matrimonio ventajoso. Biológicamente entra en juego la ironía de que los hermanos sean gemelos, pues Frank aventaja a Manolo en todo —en popularidad, como atleta, como músico, etc. Sobre todo, Frank fue a Vietnam y Manolo no pudo “probar su hombría” debido a un defecto congénito. En todo sentido Manolo parece heredar lo peor del padre y Frank lo mejor.

La madre —“una mujer neurasténica con la ternura de un alacrán” (p. 11)— carecía por completo de compasión y ternura. Cuando los hijos eran pequeños, por ejemplo, el padre era el que se levantaba por la noche para aliviar los ataques de asma con el bronquodilatador, nunca la madre. La crueldad de la madre queda de manifiesto en una escena en la que, con la complicidad de Frank, aterroziza a Manolo. Debido a los residuos de un ataque asmático y con el permiso del padre, Manolo no asiste a la escuela, aunque Frank sí, contra las protestas de la madre. Al regreso de la escuela Frank y su madre conspiran y de repente se echan a correr hacia Manolo. La madre lo persigue con un machete y una mirada criminal. En algún momento el narrador deja de correr y se tapa la cabeza con los brazos. La madre hace silbar el machete sobre la cabeza del niño. Frank ríe. Es su venganza por haber tenido que ir a la escuela. Cuando su madre empieza a reír Manolo

cigarillo, la lluvia y tú” Rodríguez Juliá así la designa (p. 6). En el mismo párrafo de ese artículo alude a la ecuanimidad de todas las drogas, las cuales “se mantienen en el desfiladero, justo al filo de la navaja entre la lucidez que otorgan y el vicio que esclaviza” según “el letrado del Hotel California” (pp. 5-6): “You can check out any time you like, but you can never leave”. También, como veremos, “la bestia” pudiera ser “el Minotauro” psíquico al que tiene que rendir sacrificios el protagonista de *Sol de medianoche*. Es posible estar atrapado por la droga o por el trauma psíquico. En “El cigarillo, la lluvia y tú” se hace referencia a “la bestia de las células,” el cáncer, que, si se quiere, es también una forma de determinismo, en este caso, biológico.

lo baja los brazos. Comentan entre carcajadas que los silbidos del machete de madera lo hacen parecer auténtico. Afirma el narrador que, “Lo más que me afectó fue ver, en el fondo de la simulada locura de mi madre, aquella sonrisa malévola, la crueldad, como cuando me miraba la pingueta y me decía que se me habían quedado con el cambio” (p. 149). Un dato determinante en el desarrollo de la personalidad de Manolo queda elíptico, pues él mismo no lo recuerda: “Aunque lo peor que me hicieron, la gracia de aquel otro día, aun más aciago, no lo recuerde. Sé que está ahí, lo presiento. Pero no lo recuerdo. Se lo tragó el Minotauro” (p. 149). No sabemos qué le hicieron Frank y su madre a Manolo. Sí resulta claro que su esquizofrenia se remonta a este suceso. Manolo tiene un lado oscuro cuya existencia intuye pero al que no tiene acceso de manera consciente. Cuando este lado oscuro de Manolo asume las riendas psíquicas, puede dejar huellas físicas pero ningún trazo en la memoria del Manolo diurno. Sobre esta compartimentalización de la psique de Manolo descansa el misterio central de la novela. ¿Quién mató a Frank? Aunque no es el único sospechoso —*El Bohíque* Garzaro muy bien pudo haber mandado a eliminar a Frank por cuestión de faldas— Manolo tiene el motivo: envidia y resentimiento hacia su hermano; oportunidad: estuvo con su hermano la noche del homicidio, y el arma: despierta con la pistola asesina en la mano. No tiene memoria de haberlo hecho, pero a Manolo se le hace imposible recordar lo que hace durante sus frecuentes *blackouts* asociados al abuso del alcohol⁶. Sin embargo, los homicidios en *Sol de medianoche* —Frank, Carlos y una potencial tercera víctima, Aurora— son una fuerte indicación de que inconscientemente Ma-

⁶ Rodríguez Juliá al aludir a las novelas detectivescas posmodernas de Paul Auster, en particular a la trilogía *City of Glass*, *Ghosts* y *The Locked Room*, explica que en ellas el *yo* es una “cantidad desconocida” (“Paul Auster”, p. 8). En *Sol de medianoche* los *blackouts* se convierten en una metáfora para ese *yo* esquivo.

nolo está marcado por el trauma infligido por su madre y su hermano en esa escena elíptica, más allá de recuerdo. Manolo tiene que rendirle tributo de sacrificio humano al “Minotauro”⁷.

Para cerrar la novela Manolo invita a Aurora al Holiday Inn para una velada de cocteles y baile. A medida que progresa la noche Manolo recuerda cada vez menos debido a algún *blackout* alcohólico. Lo próximo que recuerda es despertar de madrugada, sudoroso, hiperventilando, casi sin poder respirar —el asma del rechazo materno, la asfixia del inconsciente— habiendo soñado el siguiente titular del *Vocero*: “Clavan en motel a la novia de Elvis Presley” (p. 194). A su lado alguien gime. Desesperado, corre al baño pensando hallar la camisa sangrienta. Se da cuenta de que todavía lleva la camisa puesta:

Pero por un momento lo vi, por un instante me reconocí en aquel rostro asesinado, hasta alcancé a verlo cuando se quitaba la careta, más bien cuando se deslizaba, porque fue una secuencia extremadamente fugaz. Fue abrir los ojos y sentir que algo, o alguien, se ocultaba (p. 194).

Un modo de interpretar estos elementos textuales es suponer que la dinámica psíquica de Manolo —al igual que en el caso de Baltasar luego de la desaparición de Josefina—, la hostilidad, la fantasía de venganza que transforma el trauma infantil en el triunfo del adulto, ha perdido su capacidad compensatoria. Manolo también nace a la muerte.

En el mismo párrafo inicial de *Sol de medianoche* Manolo explica que la primera parte de su vida, la buena, fue da-

⁷ En *Cámara secreta* Mónica afirma que es una dama: “Tan dama que estoy, verdaderamente, muy cerca de su madre, una mujer bellísima; pero fría como un témpano” (p. 51). Esa asociación puede resultar fatal: “Recordé que una noche, sollozando y llamando puta a su madre, me confesó que siempre había temido enloquecer, coger un cuchillo y hartarme a puñaladas. Es que le recuerdo a su mamá” (p. 52).

ñada por el resentimiento de “por qué me faltó esto y por qué apenas alcancé aquello”. En el presente, la peor parte, “el pantano de su madurez”, se confiesa “sometido por la amargura, humillado terca y consecuentemente por una rabia impostergable”. Ante el fracaso de su vida Manolo se reconoce embargado por el resentimiento. A mi entender, Manolo ha escogido bien su profesión porque ésta le permite compensar por la humillación que ha sido su vida. El tipo de investigación que prefiere Manolo, aunque diga lo contrario, es el caso doméstico. Le encanta husmear los detalles sórdidos de las relaciones adúlteras de sus clientes. Y los pormenores de estas infidelidades le sirven primordialmente para justificar su misoginia. Contratado por una de las partes, Manolo se las arregla para trabajar para ambas —lo que él llama “doble carne”—. Irónicamente, las minucias de cada adulterio le sirven para comprobar “la deslealtad fundamental de las mujeres” (p. 86). En cada mujer adúltera Manolo humilla a su madre por el rechazo, por la traición de la infancia.

Así Manolo se transforma en *voyeur*. Va deshumanizando a los que vienen a contratar sus servicios, transformando el producto de la vigilancia en su pornografía personal. El mejor ejemplo es la grabación que hace Manolo de una conversación entre Carlos y Migdalia, su querida. Escucha sin el conocimiento de ellos las más íntimas obscenidades que intercambia la pareja. Aunque nos faltan detalles, podemos postular que la dinámica de la hostilidad se manifiesta aquí también, transformando humillación en triunfo. En ese sentido hay un diálogo significativo entre Manolo y Nadja. Nadja recuerda la madrugada en que fue violada en la playa:

Cuando aquel cabrón se fue me invadió aquella humillación tan perfecta que sólo te la puedo describir como metafísica... eso: metafísica... Esa humillación, ¡la humillación!, ¡la humillación! Como que sentí que me habían borrado el rostro. Ya no sabía mi identidad, te das cuenta, por cara lo que tenía era un papel en blanco (pp. 54-55).

Nadja se siente nacer al vacío, a la muerte. Para curarse recuerda a todos sus amantes, sus obscenidades, sus preferencias en la cama y de ese modo se recupera, transformando su pasado en pornografía que le permite rescatar su identidad, transformar su humillación en triunfo⁸. En

⁸ Ni Josefina Prats consiente en el arrastre ni Nadja en la violación. No obstante, en sus fantasías ambas consienten en ser “humilladas”, en participar, la una, en las orgías de Baltasar y en someterse, la otra, a todas las preferencias de sus ex amantes. En “Simplemente una pasión”, reseña de *Passion Simple* de Annie Ernaux, Rodríguez Juliá alude también a *L'Amant* de Marguerite Duras y *Histoire d'O* de Pauline Réage, pues considera que estas tres obras francesas contemporáneas “exploran el deseo femenino como un sinuoso anverso de la humillación” (p. 9). El libro de Ernaux describe la pasión amorosa o más bien la obsesión sexual, nos dice Rodríguez Juliá, de la narradora por su amante casado. Para Rodríguez Juliá esta relación demuestra una vez más “esa capacidad para la humillación en el amor que resulta sobrecogedora en las mujeres” (p. 10). La humillación en estas tres obras incluye desde el tipo de relación misma, adúltera en *Passion Simple* y las limitaciones en todos sus detalles tortuosos que impone el amar a un hombre casado, hasta el sometimiento total durante el acto amoroso en *Histoire d'O*. En *Cartagena* Alejandro decide que tiene que poner fin a la relación cuando Teresa le habla de dejar a su esposa Carmen para casarse con ella. Es decir, al no aceptar su papel fijo de amante Teresa pudiera poner en peligro el matrimonio con el que cuenta Alejandro —para usar la frase que emplea Rodríguez Juliá en “Simplemente una pasión”— para alcanzar “la placidez de una enguayabera vejez patriarcal” (p. 9). En la escena más sexualmente explícita de la novela (capítulo XII), el impulso de poseer a Teresa surge del deseo de humillarla, de poner en su lugar a esa princesa del patriciado criollo. Teresa va a una exposición de un pintor amigo y está vestida con un elegante y provocativo traje de noche. Alejandro viene de la playa vestido con su traje de baño amarillo, una camiseta blanca y unas guaraches “cochambrosas”. Está listo para “rebajarle su orgullo” a Teresa con “una salvaje clavada en el sofá, o en el piso” (p. 262). Y más adelante afirma la voz narrativa que Alejandro, “Quiso poseerla allí mismo, en el sofá, o en el piso, rebajarla de sus ínfulas de mujer vestida de seda [...]” (p. 263). En un principio se muestra reacia pero cuando por fin la tumba en el piso de la sala y Teresa no ofrece resistencia, Alejandro “supo que estaba listo para uno de los grandes polvos de su vida” (p. 264). Alejandro desea “torturarla un poco, humillarla del todo” (*ib.*). La “clava” en el piso de la sala “con rabia, con un furor capaz de regodearse

contraste con Nadja, Manolo no logra recobrar su rostro, solo espiarlo pasajeramente en el espejo antes de que vuel-

en detalles que eran como delicados bombones para su misantropía" (*ib.*). Y para concluir, "Se limpió con los *panties* de encaje" (p. 265). No cabe duda que esta escena resulta tan cargada de erotismo precisamente porque tiene como móvil psicológico el deseo de humillar, por ser un melodrama de la hostilidad en el que ambos participan de buena gana. Aunque Mónica es la que más estrechamente ha quedado asociada con la madre de Alejandro en estas obras de la *época playera*, aquí las infulas de aristócrata unen a Teresa al recuerdo de la madre. Además, Alejandro piensa en el detalle de los labios:

Los labios de Teresa le recordaban los de su madre. Finos y a la vez carnosos, perfectamente equilibrados entre la apretada distancia de la vanidad y la sonrisa leve del asombro. Alejandro sonrió. Era el detalle que secretamente las unía. La imaginación pueblerina una vez comparó a su madre, ¡las exageraciones de las plazas de pueblo pequeño!, con la divina Greta Garbo. Eso se lo contó ella, o sea, su madre, la muy tímida, así fue... Aparte de las hipérbolos, aquél, justo aquél, era el detalle que enlazaba a dos de la tres grandes crica girls de su vida... Ambas fueron niñas soñadoras, muy levemente fúnebres (p. 65).

Por tanto, el melodrama de la hostilidad que escenifica la pareja pone en su lugar a Teresa, por un lado, pero además es una medida de venganza contra el tratamiento exento de ternura de esa madre fría y reservada.

En su prefacio a *Histoire d'O*, "Le bonheur dans l'esclavage", Jean Paulhan llega a la conclusión de que el nombre de pluma Pauline Réa-gé esconde una identidad femenina, pues la narración de la esclavitud sexual de una mujer, su gradual sumisión y humillación cada vez más profunda, en las que ella consiente, representan, según Paulhan, la infancia perdida que anhelan los hombres y que le envidian a las mujeres. Es decir, las mujeres están destinadas, según esta perspectiva, a ser siempre las niñas que una vez fueron. Por supuesto, ésa es una visión sumamente machista. No obstante, Teresa vive en la que había sido la casa de playa de una familia de la aristocracia criolla venida a menos. Vive rodeada de objetos que recuerdan a su padres muertos y a ese pasado aristocrático —una bañera llena de los zapatos de su madre, un cuarto para la servidumbre que guarda ahora los aperos de montar de su padre—. De hecho, "Todo parecía suspendido en la espesura del pasado" (p. 59). Además, el texto la caracteriza como una "niña caprichosa" propensa en ciertas circunstancias a las rabietas: "Aquella niña de dos años trepada en la sillita, armada con la cuchara terrible, hacía sonar la bandeja frente a ella muy de vez en cuando, pero con autoridad" (p. 261). Claro, lo que necesita esta niña es la presencia de la autoridad paterna.

va a encubrirlo la máscara. Manolo no parece tener la misma suerte de Nadja —quizás por ser ésta mujer. Su lado nocturno parece estar más allá de los efectos paliativos de la fantasía, de los melodramas de la hostilidad. Sólo encuentra un descanso en la muerte del otro.

ESPACIOS UTÓPICOS

El Prólogo a *La noche oscura del Niño Avilés* describe a grandes rasgos la Nueva Venecia, recinto donde el Niño Avilés pretende fundar la libertad. La historiografía oficial intenta borrarla de la memoria colectiva porque la clase dominante “sólo vio la Nueva Venecia decadente, la ciudad de la prostitución y los extraños cultos dionisiacos, el Pandemónium de las herejías y exaltaciones demoníacas, zahúrda donde florecían ensueños y delirios, mercado de yerbas alucinógenas y comunidades imposibles” (p. xviii). Descrita como “Sodoma del ancho Caribe”, inquisidores y gobernantes “clamaban contra la Nueva Venecia decadente que no fue ajena a ninguna perversidad de la carne o el intelecto” (xiv)⁹. En términos de una economía libidinal la Nueva Venecia se encuentra en el polo opuesto a la represiva organización de los instintos que postula Freud basada en una heterosexualidad genital productiva que asegure el triunfo sobre la escasez. La Nueva Venecia representa el sueño colectivo de fundar un espacio utópico en el que el Paraíso perdido se podrá recuperar en una Nueva Jerusalén futura¹⁰.

⁹ Otra cita del Prólogo describe la Nueva Venecia como una unión de opuestos que se presta para un análisis jungiano: “Oculta por el olvido, renace ante nosotros la ciudad maldita, ámbito de la exaltación religiosa y el desenfreno sensual, sitio de Dios y el demonio, encrucijada de Sodoma y Nueva Jerusalén” (pp. ix-x). En el recinto de la Nueva Venecia se crea el equivalente del balance psíquico armónico del *ego* postulado por Jung. Ese estado psíquico precario del *ego* puede equipararse a la efímera utopía de la Nueva Venecia destruida por la represión

¹⁰ Desde esa perspectiva los obispos Larra y Trespalacios representan el *reality principle* postulado por Freud y el reino de las Quimbam-

La ciudad de las Quimbambas es el reino fundado por Obatal en la ciudad de San Juan Bautista abandonada por los avileños. Esta es la ciudad palenque, utopía de la cultura cimarrona, espacio de la libertad. En la plaza más alta de San Felipe del Morro se erigen cuatro torres comunicadas por puentes. En esta edificación fantástica transcurre la vida anárquica de la corte de Obatal, regreso a los reinos del África. Mitume, el guía de El Renegado, lo lleva por una ruta de placer que se inicia con el descenso a un sótano donde dos negras le ofrecen favores sexuales. La sesión amorosa desemboca en una fase oral que culmina en un chorro de "flujo genésico" que pega en el plafón del sotano (p. 104). A paso seguido Mitume lleva a El Renegado a disfrutar de Konya, la negra que habita el estanque, quien estimula al cronista manualmente hasta que éste alcanza el clímax. En estas escenas el coito genital es sólo una de las variantes del acto sexual, el cual culmina en la eyaculación placentera pero no productiva. El descenso al sótano y al estanque son alusiones a la simbología del in-

bas de Obatal, la Arcadia de Pepe Díaz y la Nueva Venecia del Niño Avilés representan el *pleasure principle* freudiano desatado y en busca de satisfacción. En *Eros and Civilization* Hebert Marcuse postula la posibilidad de que la modificación de los instintos, el posponer la búsqueda inmediata del placer para enfocar la energía sexual de cierto número de los miembros de una sociedad en la tarea de superar la escasez, resulta ya innecesario en el presente estado de desarrollo material de Occidente. Si como afirma Marcuse la búsqueda por parte de los instintos de la satisfacción integral y plena toma una vía regresiva del *pleasure principle* al *Nirvana principle*, es decir, la del regreso a la utopía uterina fetal, no es de extrañar que la Nueva Venecia, como vimos en la nota anterior, aúne armoniosamente los opuestos. Pero además, ese principio, el de Nirvana, queda asociado asimismo con las "perversiones", las cuales no sólo son una amenaza a la subyugación de la sexualidad a la productividad y a todo orden social que descansa sobre ella, sino que a través de la fantasía, prometen la satisfacción integral y plena originaria. Dada la influencia de éste y otros ensayos de Marcuse durante los años 60 y 70, cabe suponer que las ideas expuestas por éste influenciaron directa o indirectamente en la escritura de *La noche oscura del Niño Avilés*.

consciente cuya integración en la dinámica psíquica llevaría a una economía libidinal menos reprimida. Alberto Martínez-Márquez considera que el reino africano de Obatal, el reino de las Quimbambas, se consolida en “el lugar ideal para la práctica sexual”, es decir, en una “pornotopía” (p. 5). Añade Martínez-Márquez que un “topoanálisis” de esa pornotopía sugiere “relaciones entre lo soterrado de este ámbito y las funciones de lo bajo corporal” (*ib.*)¹¹.

El Renegado es enviado por Obatal para concretar la paz con Mitume. Obatal le permite llevar como consorte a la Reina de África, Joharí. Para llegar a donde están las fuerzas de Mitume deben atravesar el jardín de Yyaloide, Arcadia en que los amantes viven el idilio amoroso —anticipo de la segunda novela de la trilogía— el cual concluye luego de que El Renegado mata al Manatí de Joharí. Poseionado por la codicia, El Renegado mata a Mato para posesionarse del diamante, “carbuncllo precioso” que lleva en la frente, pero cuando por fin la arranca esta piedra preciosa “perdió todo su brillo, volviéndose tan negra como el carbón” (p. 218). Es la violación del Jardín por el pecado. Al dejar las tierras de Yyaloide regresan a los rigores de la Historia.

En las crónicas escritas por El Renegado el erotismo se presenta como placer inocente y liberador. En las crónicas escritas por Gracián, el secretario del obispo Trespalacios, la sexualidad refleja que ya no rige en la Isla el orden por Dios dispuesto. La misión del obispo Trespalacios es establecer la versión humana de la ciudad de Dios. Derrotado Obatal y destruida la ciudad de las Quimbambas, a la fundación del obispo se opone entonces Pepe Díaz, criollo que desea establecer la ciudad arcádica, sujeta a la ley natural, heredera de la pereza de los naturales de Borikén que vivían en mítica perfecta armonía con la naturaleza,

¹¹ En términos generales Martínez-Márquez sigue la pauta asentada por Aníbal González. Éste lee la novela, como ya indica el título de su artículo, en términos de una “Alegoría de la cultura puertorriqueña”.

cornucopia abundante y generosa. La sexualidad arcádica queda descrita por Trespalacios, como es de esperarse, en términos negativos: las parejas viven amancebadas, los hombres tienen varias cortejas regadas por el campo, los niños se inician a la sexualidad por medio del bestialismo, los padres inician a las hijas a la vida sexual y de esos acoplamientos nacen hijos tarados, hombres y mujeres padecen infinidad de enfermedades venéreas. Esta visión de la sexualidad en la ciudad arcádica se debe en gran medida a que el Estado se funda con base en "pudor y trabajo". No se puede fundar un Estado, diría el obispo Trespalacios, en los dominios del desafuero sexual y la pereza en forma de juegos de gallos, borracheras, riñas a machetazos y polémicas. La lujuria y la pereza se convierten en formas de resistencia política, pues sin las "buenas costumbres" venéreas y el esfuerzo y el trabajo persistente no se puede sostener la máquina del Estado.

En *El camino de Yyaloide*, al igual que en *La noche oscura del Niño Avilés*, el texto vuelve a alternar voces: la bitácora del Niño Avilés, la crónica de Gracián, y hacia el final, el diario secreto del obispo Trespalacios. El Niño Avilés, adolescente al fin, tiende hacia la idealización: su viaje menino por los caños de San Juan se convierte en exploración y conquista de tierras ignotas y él mismo se compara con Colón, Cortés y Pizarro; la tierra de Yyaloide, parajes que fueron cultivados en otra época por ese gran aficionado a la botánica, el obispo Larra, se transforman en Jardín del Edén, en Arcadia; la bella jibarita Raquel, amante incestuosa del padre ciego, Gaetano (alias Arcadio), con la que tiene una apasionada relación sexual, es Diana, Dafne, Beatriz, la reina de Saba, etc., según las circunstancias. Se ilusiona con ella al punto de pedirle a Arcadio la mano de su hija en matrimonio. La crónica de Gracián nos ofrece la desolemnizante perspectiva criolla sobre los vuelos de fantasía quijotescos del Niño Avilés. En su diario el obispo Trespalacios cita a Gracián para quien el Niño Avilés es dado a "confundir la realidad con las fábulas" (p. 149) y al

Negrito Melodía según quien “el Niño mío había sido tan pendejo como para enamorarse de una jíbara de mierda, hija de algún pequeño hacendado del lugar” (p. 148). El obispo Trespalacios, quien sabe que la profecía ha señalado al Niño Avilés como fundador de una futura ciudad utópica, va a buscar a su ahijado y pone fin a la relación con la jibarita. Este matrimonio a destiempo resultaría antifundacional. El fin de la relación preserva —está prevista por— la profecía fundacional de la Nueva Venecia. De nuevo, los amantes malhadados son productivos en su desunión. El Niño Avilés fundará el recinto de la anarquía erótica.

EL JARDÍN SECRETO

Si en las novelas “históricas” de Rodríguez Juliá se persiguen espacios utópicos, y contrautópicos, que abarcan a la colectividad, en *Cámara secreta* y en cierta medida en *Cartagena* esa búsqueda se emprende a nivel individual. En ese sentido la imagen central que comparten ambos textos es la de un individuo solitario que lucha por preservar el último reducto de su intimidad que no ha sido colonizado por lo social. Ese es el caso de Alejandro en el texto titulado “México, 1930” de *Cámara secreta*, narración que es *verbatim* el capítulo x de *Cartagena*.

El texto central de *Cámara secreta*, la encrucijada temática del libro, como iremos viendo a medida que progrese este análisis, es precisamente “México, 1930”. El protagonista despierta en su apartamento de “soltero” con vista al mar de Isla Verde con una fuerte resaca marcada por náuseas y con el creciente deseo de poseer sexualmente a Carmen, su esposa, o a Teresa, su amante. La resaca le viene de “haber bebido hasta abombarse en la barra del Hotel Empress” (p. 82) la noche anterior¹². Hallándose solo, Ale-

¹² En la crónica “Melancolía en el Hotel Empress” de *El cruce de la*

jandro está limitado a fantasear con las “nalgas fenomenales” de Carmen y con su “pecado fuerte” Teresa, y masturbarse.

Nos dice el protagonista que las amantes tienen un conocimiento más perfecto del hombre que las esposas, pues “sólo cultivan un pequeño predio, el jardín del deseo y el apetito” (p. 87):

Aquel pequeño predio sería ese secreto espacio, donde se cancelaba el deseo mediatizado por el pudor matrimonial, o el desgano de la costumbre; allí se olvidarían las obligaciones, los contratos, la urgencia de pagar las cuentas, ¡la maldita rutina!, ese aburrimiento nacido de la esclavitud... Desnudarse de la domesticidad era como entrar a ese sueño artificial, a lugar lejano y seguro; era lo mismo que la oscuridad lograda con el antifaz; se intentaba alcanzar la intimidad más cercana al ensueño... Sí se supo antiguamente macharrán y patriarcal. Todos los hombres de su estirpe, sobre todo los de su casi extinta especie criolla, buscaban aquel jardín como quien anhela alguna droga, una vez probada y ya por siempre *querida*. No por ser un paraíso artificial era menos real el placer de saberse perdido, alejado de la adultez jocosamente grisácea. Se reconocía infantil; pero la infancia sería entonces la única, así tan engañosa, metáfora de libertad que nos depara la vida breve... (p. 87).

El adulterio aquí se presenta con cara de utopía, pues permite jugar sin los impedimentos y los estorbos de la adultez y también recuperar el asombro de la novedad caracte-

Bahía de Guánica el cronista se sienta en la barra al aire libre del hotel a tomar *gin and tonic*. La crónica empieza del siguiente modo:

Escribo una novela sobre el adulterio. Se titulará Cartagena. Pongo mis heridas al sol en el bar playero del Hotel Empress. La línea del horizonte y el arco de la playa de El Alambique me serenán los pensamientos desordenados: Los conflictos sentimentales que han ocupado tantas páginas se resumen en la letra de ese bolero siempre oportuno que suena en el tocacintas del bar: “Soy amo y esclavo del amor, un niño y un viejo, una me quiere y me consiente la otra me entretiene” (p. 89).

En estas líneas ya se plantean las posibilidades utópicas del amor adúltero.

rístico de la niñez. Para el protagonista tener su querida es como “cuidar un jardín tan íntimo, el de la fruta prohibida”, es como “regar todas las mañanas aquella *cannabis sativa* escondida entre los geranios y crotos, la albahaca y el orégano brujo” (pp. 90-91). En ese espacio “lo erótico era sinónimo de ese sitio inalcanzable, más real que la esclavitud, ¡Cartagena! Semejante intimidad ya era lo único que inviolablemente pertenecía a su alma” (p. 91). La significación de la exclamación ¡Cartagena! se hace clara si tomamos en cuenta otro texto de *Cámara secreta*, el ensayo “Arabia”, en el que Rodríguez Juliá comenta el cuento de James Joyce en los mismos términos que emplea en “México, 1930”: infancia, espacio del ensueño, deseo. Para Rodríguez Juliá el final del relato “Arabia” representa la expulsión del niño del “paraíso de la imaginación”. Como consecuencia “el desencanto y la desilusión gobiernan el mundo”. El desencanto llega cuando “la realidad ocupa todo el eco, toda la resonancia del Nombre [...] la realidad social ocupa toda la imagen” (p. 54). Surge la ansiedad de recuperar ese sitio perdido, o lo que es lo mismo, de recobrar la infancia, esa época en que el niño aún vivía en “la tierra de la imaginación”, en que aún se perdía en las calles del pueblo o en una verbena llamada “Arabia” (p. 55). En ese sentido “Cartagena” representa una realidad caribeña paralela a la de Alejandro, es decir, una realidad que le resulta familiar por haber tenido un desarrollo histórico similar al de su país, pero lo suficientemente ajena para aproximarle a las posibilidades imaginativas de la infancia, a un espacio donde todavía predomina lo novedoso. Ahora bien, el protagonista va a la verbena atraído no sólo por el exotismo del nombre, sino también por una joven: “Sitio invocado y hembra son un mismo objeto del deseo [...] Ese peregrinar a otro cuerpo es siempre un viaje que mejor se cifra en el nombre de lugares exóticos y lejanos” (p. 55).

Alejandro busca un maletín en el que guarda fotos pornográficas de los años veinte, treinta y cuarenta y también

marihuana y cocaína y los avíos para su consumo. Este male-tín y su contenido quedan asociados con su juventud extra-
viada. Tanto así que Alejandro teme ver reflejada en el es-
pejo su “tierna condición de niño encanecido” (p. 98). Lo
cierto es que Alejandro se va acercando, primero a la ado-
lescencia y al deseo, y luego a la infancia y al jardín de la
imaginación. Fuma un poco de marihuana, se desnuda,
reteniendo el antifaz, y toma un sorbo de la *Guinness*. Pien-
sa que ha vuelto a enamorarse de Carmen como cuando
eran adolescentes y descubrían juntos la sexualidad. Le
gustaría tener las fotos polaroids de Carmen desnuda, pero
las destruyó la primera vez que se separaron. Entonces la
memoria lo lleva por un sendero distinto al de las delicias
de la carne:

Y también tuvo la memoria ese arrojito de anhelar el reverso
de la luz que entraba en la habitación. Más que nada en el
mundo, él anhelaba la luz de su infancia. Aquella luz del mar
tormentoso simplemente tendría que ser borrada. Entonces
ya fue entregándose a la luz alta y cremosa de los montes de
su infancia. Y esa luz era radiante, pero jamás deslumbraría;
se suavizaba en los verdes del follaje tropical, afelpándose,
aunque no del todo, produciendo umbríos rincones, sin tra-
zar una sombra que fuera tajante... Ya se abandonó a la visión
de aquel monte perfectamente combo, justo detrás del pue-
blo, tendida la vista precisamente desde la galería de su casa...
El monte en plena zafra; los carretones se movían halados por
los bueyes, con la misma parsimonia de sus juguetes... Los
macheteros que asediaban, desde el pardo rastrojo, los altos
tallos verdes mecidos por la brisa, parecían muñequitos casi
vencidos por la enormidad del monte... (p. 102).

Se trata de esa *luz temporal* que en la pintura y en la foto-
grafía, Rodríguez Juliá afirma en *Puertorriqueños*, es “el ca-
mino al tiempo, a la captación de momento” (p. 94). Es la
luz de esa época de su vida en que el mundo era nuevo to-
davía. Otro sorbo de la *Guinness* lo devuelve al camino del

deseo, a Carmen y sus fenomenales nalgas. Se trata nuevamente de la recuperación, en este caso, del paraíso prometido que es el otro. En lugar de las polaroids Alejandro utiliza como ayuda visual la foto tomada en "México, 1930": "Lo único parecido, en algo equivalente —de algún modo, de algún modo— a las bellas nalgas de la Carmen, hace diez años, era aquel culo de la foto mexicana, aparecida en el libro pornográfico" (p. 103). Por medio de esta foto Alejandro se remonta a una época anterior inclusive a su nacimiento, a un momento en que era "deseo puro". Se trata, a mi entender, de la utopía última del deseo: estar presente, como mirada pura, antes de nuestra propia concepción, o más precisamente, en el acto mismo de nuestra concepción. De ahí que esta pornografía sea de la época en que los padres del narrador eran jóvenes. En "Café Luxemburgo, Café Paradiso", texto sobre el arte del fotógrafo húngaro Brassai y sus imágenes de las noches parisinas de los años veinte y treinta, el ensayista explora "la fuerte añoranza histórica por conocer el momento que fui deseo, sólo deseo" (p. 39). La foto que acompaña el ensayo no es de Brassai sino una parodia de Cheryl Koralik que capta perfectamente la estética de éste, su curioso erótico del ambiente parisino noctámbulo, licencioso y a la vez prohibido. La foto de Koralik evoca el Café Luxemburgo-París de los años veinte y treinta y evoca el deseo erótico de esa época y de ese ambiente que captó Brassai. Es decir, si Rodríguez Juliá comenta la foto de Koralik es porque ésta al igual que el ensayista se proponen "adivinar la cualidad del deseo anterior a nuestro nacimiento" (p. 43). En la foto aparecen tres mujeres en la barra del Café Luxemburgo-Nueva York, su desnudez acentuada por los tacones altos. Una de ellas, como es de esperarse, evoca con su belleza el recuerdo de la madre: "Es como la búsqueda del vientre materno, hasta saberse convertido en deseo puro..." (p. 52). En el capítulo v de *Cartagena* el Hotel Americano de esa ciudad le recuerda a Alejandro el Hotel Normandie de San Juan donde hacía diez años él y Carmen ha-

bían tenido sus primeras aventuras amorosas, su utopía erótica, y también le evoca “un hedonismo caribeño posterior a la Segunda Guerra Mundial” (p. 88), o lo que es lo mismo, la cualidad del deseo antes de su nacimiento. La foto *México, 1930*, implica también ese periplo en busca de los matices del deseo de la época anterior al nacimiento, cuando se era “deseo puro”. Además, claro, representa a Carmen. Cada separación de Alejandro y Carmen implica un deseo reavivado, una pasión como de novios adolescentes con “largas sesiones amorosas nuevas, excitantes” (p. 106). Durante la más reciente reconciliación Carmen le pide por primera vez en muchos años que la penetre por “aquel olvidado pasaje del deseo”. “¡Cartagena!” exclama Alejandro ante la novedad de ese acoplamiento que le despierta “el mismo deseo de cuando apenas conocían el horizonte de sus cuerpos, hacía entonces un fracatán de años” (p. 106).

En “México, 1930”, y en *Cartagena*, como casi toda la obra de Rodríguez Juliá, el discurso utópico ocupa un lugar privilegiado. En estas obras el erotismo se presenta como antídoto a la “antiutopía” de la “adulterio jocosamente grisácea”. Mediante la relación adúltera es posible des-embarrassarse de la camisa de fuerza de la domesticidad, liberarse de la esclavitud del matrimonio, a más de renovar las posibilidades eróticas de éste. El “jardín del deseo” del adulterio, último reducto no colonizado por lo social, resulta análogo al “paraíso de la imaginación” de la infancia donde impera la novedad. De ahí la importancia de los elementos de la narrativa que sirven de eslabón entre infancia y erotismo. El principal es el nombre ¡*Cartagena!*—como el de “Arabia” en el relato de Joyce— el cual alude a una realidad alterna, familiar y ajena a la vez, como el espacio de la niñez. La exclamación ¡*Cartagena!* al igual que la foto *México, 1930* evocan la cualidad del deseo en la época anterior al nacimiento. En ese sentido representan la utopía máxima del deseo: estar presentes en el momento de nuestra concepción cuando éramos solamente “mirada cómplice” (p. 54).

EL JARDÍN VIOLADO

No obstante podemos contar con que en todo jardín se cuele una serpiente. En el jardín de Yyaloide, como ya vimos, fue la codicia. En *Cámara secreta*, ese elemento perturbador, antierótico, es el resentimiento. Es también el resentimiento el que altera el orden paradisiaco, creando una tensión entre la Arcadia del deseo y la violación. Ese es el caso en la pintura de Rafael Ferrer, o por lo menos en la lectura que hace de ella Rodríguez Juliá en la crónica "El jardín violado y recuperado" de *El cruce de la Bahía de Guánica*¹³.

La foto que ha servido de portada a la primera edición de *Cámara secreta*, nos cuenta Rodríguez Juliá, se la hace tomar el pintor español Ángel Botello durante su estadía en Santo Domingo entre 1941 y 1944. Esta foto de la colección personal del autor presenta al joven Botello pintando a dos jóvenes que posan desnudas en la orilla de la playa. Para Rodríguez Juliá esta foto es el reverso del erotismo por dos motivos. Ya en el ensayo "El jardín violado y

¹³ El ensayista abre "El jardín violado y recuperado: la pintura de Rafael Ferrer en Las Terrenas" con la siguiente afirmación: "Nos gustaría conocer el sitio exacto donde habita el deseo" (p. 135). Ese es el lugar donde "añejamos nuestros *tics* eróticos," ese es el sitio donde "la memoria del placer y sus fantasías guarda sus cachivaches", es decir, donde se guardan ciertas imágenes que representan nuestra utopía erótica: "ese lugar contiene no sólo la imagen de la erección perfecta, sino también el emblema del paraíso terrenal" (*ib.*). En el caso de la pintura de Rafael Ferrer el espacio arcádico que contiene la utopía del deseo es una "síntesis... de varios parajes costeros" (p. 139) evocativos de "los paisajes playeros de Puerto Rico cuando él se criaba, aquellos palmares de los años treinta y cuarenta" (*ib.*). Las Terrenas en el litoral de Santo Domingo con sus casuchas, palmares, veredas y bejucos playeros y el mar bravo en el fondo recuerda la Playa Aviones, como asimismo el Piñones "erotizado" y Boquerón en el suroeste de Puerto Rico. Nos hallamos inequívocamente en un litoral antillano (*ib.*). En las pinturas de Rafael Ferrer, ese espacio arcádico también es vulnerado, como explica en su "lectura" Rodríguez Juliá, como veremos más adelante, por el resentimiento.

recuperado: la pintura de Rafael Ferrer en *Las Terrenas*” al comentar la pintura *Y en dónde naciste tú* Rodríguez Juliá hace alusión a la presencia del paisanaje como parte del paisaje exótico. En el caso de *Y en dónde naciste tú* unos negritos juegan en la playa totalmente ajenos al otro juego, al sensual toqueteo de las mujeres desnudas. Nos dice Rodríguez Juliá que si las mujeres no despiertan la menor curiosidad en el paisanaje, es porque éste, como los pescadores con tarrayas que sirven de *color local* para el número anual de *Sports Illustrated* dedicado a los trajes de baño, “está sometido a la función de paisaje exótico, de exterior equivalente —en su valor semiótico— a un cocotero o yunta de cocolías” (p. 150). En el caso de la foto que le toman a Botello se empieza a perder el erotismo en parte porque las modelos mismas son la “‘escenografía’ pintoresca” (p. 61). Pero además de estar concebidas desde esa perspectiva como “naturaleza muerta”, el ensayista nota una falta de interés en la pose, el aburrimiento en las dos mujeres:

Ellas se reconocen sometidas bajo la mirada de ese pintor joven, guapo y conquistador. Sienten y resienten la pose de él para la cámara: las piernas separadas, una nervuda constancia en la mirada, el bello perfil... Más aún, se sienten sojuzgadas por esa fantasía erótica que cruza la imagen ensoñada: él las pinta, y las acariciaría a la vez; un hombre se abandona a los cuidados eróticos de dos mujeres; se trata de la fantasía elemental, de la promiscuidad básica del animal masculino. Ellas fueron pagadas como modelos; pero se sienten prostitutas (p. 61).

No llega a crearse la “ensoñación exótica y erótica” pues las mujeres no parecen estar dispuestas a participar de buena gana en las fantasías de Botello. Ha hecho su aparición el resentimiento. Es una lectura que contiene los elementos principales del análisis que desarrolla el cronista en “El jardín violado y recuperado” al comentar los cuadros *Mala fe* y *The Stroll* de Rafael Ferrer, donde las dos escenas idílicas de mujeres desnudas abandonadas al goce sensual de

su propia belleza es perturbada por el acecho de figuras lumpen, el *títtere* en el primero, la vieja en el segundo, portadores del rencor que destruye el rapto erótico. Este resquemor nos dice Rodríguez Juliá en *Cámara secreta* es “carga de ancestral memoria que jamás olvida las vicisitudes del cuerpo explotado, con esa oculta paciencia del sometido en desprecio hacia el opresor” (p. 62)¹⁴, o como afirma en “El jardín violado y recuperado”, es recuerdo seguro de “la explotación del cuerpo moreno por el cuerpo blanco en la esclavitud”¹⁵. En otras palabras, en la Arcadia de Rafael Ferrer aparece un elemento perturbador: el *violador*. Afirma Rodríguez Juliá que esta “figura *lumpen*”, “el *títtere...* de los tristes trópicos”, que “surge del paisaje humano circundante, del *paisanaje*”, se presenta aquí con los signos del resentimiento: “El lumpen acecha sinuosamente, su mala fe se alimenta del resentimiento, su agresividad surge del deseo frustrado” (p. 142).

Como vimos ya, a veces el paisanaje funciona en estas pinturas de Ferrer como mero paisaje exótico. Ese es el caso en el lienzo titulado *Y en dónde naciste tú*, en el que unos jóvenes juegan al balompié en la arena mientras que dos mujeres, una negra y otra blanca, se entregan a “caricias lesbianas” en la orillita, restaurando así “la Arcadia del deseo” (p. 150). No obstante, en varios de los lienzos explorados, *Mala fe*, *La memoria*, y *The Stroll*, por ejemplo, la figura del otro resulta amenazante y crea una tensión entre jardín y

¹⁴ Se trata del mismo “desprecio hacia el opresor” que Baltasar Montañez reconoce en su gente y teme ver en los ojos de Josefina si tratara de consumir el matrimonio por la fuerza.

¹⁵ Un lienzo, *The Rescue*, presenta a una mujer blanca que de pie en la espuma de la resaca le da un chino a una mujer negra que se ofrece gustosa en prono, mientras que *El Encuentro* presenta en primer plano el rostro enigmático de una jabá de ojos azules. Asevera Rodríguez Juliá que:

Se trata de un forcejeo no del todo ajeno a las culturas playeras de países a medio hacer, sitios todavía con la añoranza de algo que se perdió en lo único que tenemos de recuerdo seguro: la explotación del cuerpo moreno por el cuerpo blanco en la esclavitud (p. 153).

acecho. Rafael Ferrer capta en estos cuadros, nos dice Rodríguez Juliá, el momento en que la "Arcadia del deseo" se ve amenazada por el deseo del otro, el momento en que el resentimiento está por desembocar en violación. En el análisis que elabora Rodríguez Juliá de estos cuadros de Rafael Ferrer las figuras amenazantes muy bien pudieran concebirse como variantes de Baltasar Montañez. En ellas hay un erotismo dinamizado por ese rencor que se remonta a explotación —la humillación— de la esclavitud y que, por un lado, pudiera seguir el camino de la fantasía compensatoria, o por otro, pudiera explotar en violencia. Hay cuadros en los que se recupera la utopía del deseo; éstos nos recuerdan momentos liberadores análogos en *La noche oscura del Niño Avilés*. En contraste, en *Cámara secreta* la foto de Botello representa una violación del sometido. La foto capta el resentimiento que aflora. Concluye el ensayista:

Botello ha sido captado en el intento de capturar su ensoñación. La vanidad ha podido más que la caricia, no hay embeleso o abandono, entrega, el lenguaje mismo del deseo se ha ausentado en la foto. Ellas se han convertido en objetos. Aflo-
ra una tristeza, la de ese momento en que la mirada tendida sobre la desnudez del otro no implica asombro ni atención, sino autocomplacencia, inútil voluntad de posesión, memoria del expolio (p. 62).

En la pintura de Rafael Ferrer la síntesis de varios para-
jes costeños, primordialmente Las Terrenas en el litoral de Santo Domingo, funciona como espacio de la ensoñación erótica y "Arcadia del deseo". Ese espacio es violado por los portadores del resentimiento. Sin embargo, la tensión erótica se sostiene, pues los cuadros representan ese momento en que la fantasía de humillación no ha desembocado en violación. En un paraje similar, la fotografía de Botello no alcanza el nivel de imagen erótica debido también a la presencia del resentimiento. En su lectura de la foto Rodríguez Juliá deja claro que el resentimiento palpable

de las modelos, víctimas de la explotación del pintor —variantes de la esclava violada por el amo— destruye las posibilidades del erotismo basado en mutuo consentimiento. En fin, si hilvanamos las interpretaciones de estos dos textos podemos sintetizar la psicología del gran resentido, Baltasar Montañez. Por una parte hallamos la dinámica erótica del resentimiento basada en el deseo de compensar por los traumas de un pasado (personal o social, biográfico o histórico) mediante la humillación del otro. Por otra, encontramos el resentimiento del otro (personal o social, biográfico o histórico), el rechazo que tanto teme ver Baltasar en los ojos de Josefina.

LA ESCENA PRIMIGENIA

En el apartado titulado “El jardín secreto” el individuo mediante la utopía del discurso erótico se remonta al momento en que era “deseo puro”, a una época anterior a sus orígenes. Esa necesidad a nivel individual de conocer el deseo en la época anterior al nacimiento tiene su equivalente colectivo en la escena primigenia del deseo caribeño descrita en “Una noche con Iris Chacón” y en el ensayo que lo precede, “A manera de prólogo”¹⁶. Explica Rodríguez Juliá que la preferencia por la abundancia nalgatoria y el trasero como sitio privilegiado del deseo erótico del varón caribeño se remonta a la época de la esclavitud, cuando en una escena primigenia que ocupará el inconsciente colec-

¹⁶ En “La puertorriqueñidad según las crónicas de Edgardo Rodríguez Juliá”, Francisco Cabanillas hace la astuta observación de que las crónicas de *Una noche con Iris Chacón* aparecen en el libro en orden inverso a la fecha de su acontecer cronológico, empezando por el evento más reciente, la visita del Papa (12 de octubre de 1984), pasando por las vistas públicas del Senado de Puerto Rico sobre el Cerro Maravilla (octubre-noviembre de 1983), y cerrando con el más lejano en el tiempo, el show de Iris Chacón (noviembre de 1983). La pregunta que se impone es el porqué de ese orden cronológico inverso. La contesta-

tivo, el hacendado esclavista católico-español confunde la posición del coito entre esclavos y esclavas con el prohibido, y por tanto apetecido, “pecado nefando” y “contra natura” (pp. 115-16). El show de Iris Chacón, es decir, el espectáculo en vivo que el cronista presencia en el Club Caribe del Caribe Hilton, capta ese momento mítico en su especificidad caribeña. Refiriéndose a un momento en el espectáculo en el que los bailarines le abanican el “trapi-che de sensual zafra” a la Iris, el cronista comenta:

Pero no pensemos que se trata sólo de un gesto grosero. Muy lejos de ello, en realidad se trata de fundar, una y otra vez, de modo *mítico*, por supuesto —con permiso de los historicistas—, ese espacio que Wilfredo Lam nos reveló con *La jungla* y su ritmo de cañas, ojos y nalgas; el trópico oculta una forma del deseo nunca ajeno a la memoria de la explotación esclavista; la caña a cortarse y la mirada del amo sobre la negra eran dos maneras de la misma reducción. Brasil, Cuba, en menos medida Puerto Rico, son países donde la *bellaquería* es un modo de recordar la especificidad del cuerpo como explotable, como geografía sensual y productiva. Y esa memoria da tumbos, al-

ción que propone Cabanillas —ya que de puertorriqueñidad o de identidad nacional se trata— es que las tres crónicas “se remiten a un paradigma freudiano, en el sentido de sugerir lo sexual como base o fondo de la identidad” (p. 154). No obstante, Cabanillas considera que las tres crónicas se caracterizan por “la carencia de un nivel de autoridad irrefutable” (p. 156) y por lo tanto su “diálogo” con el paradigma freudiano es “fundamentalmente paródico” (p. 154). A mi entender, una lectura paródica, en el fondo, desautorizaría más a José Luis González y a gran parte de la obra del propio Rodríguez Juliá en términos de valorar la importancia del aporte afropuertorriqueño y de la cultura popular a la cultura del país que al psicoanálisis de Freud. En ese regreso al útero del Club Caribe del Caribe Hilton, espacio cerrado donde se celebra el “show” de Iris Chacón, y en la descripción misma del espectáculo, podemos hallar sin duda elementos paródicos y de burla, pero también hay aspectos que asumen un carácter de profunda intuición —tanto o más en la “lectura” del cronista que en el espectáculo mismo— a pesar de la banalidad que caracteriza gran parte de la función.

gunas veces se refugia en el *kitsch* precisamente porque toda la realidad de estos mundos es *inauténtica*, hecha de retazos, con fragmentos de la memoria colectiva, a veces sólo sostenida la tradición por esa fantasía verdadera del pasado que es el mito (p. 133).

En otras palabras, el espectáculo se convierte en un rito que vuelve a representar el deseo dentro del contexto de la Plantación, con sus tabús, resentimientos y preferencias. Llevamos en la memoria colectiva la escena primigenia en que se funda nuestro deseo: amo, esclavo y esclava, tabús sexuales del catolicismo, preferencias sexuales de las culturas africanas, óptica voyeurista, las desigualdades, resentimiento y tabús sociales y raciales, el otro visto como posesión, objeto, *bestia* o *bruto*. Estos y otros elementos, realizados e intensificados por la imaginación individual y colectiva, conforman la escena primigenia del deseo caribeño. Es hasta esa escena primigenia que podemos trazar el resentimiento que gobierna la dinámica erótica caribeña en la narrativa y las crónicas de Rodríguez Juliá.

CONCLUSIÓN

Claro está, no se han abordado en estas páginas todas las instancias del deseo erótico en la obra de Rodríguez Juliá. Sólo se ha querido explorar un puñado de manifestaciones representativas con el propósito de deducir algunos de los conceptos claves que subyacen en la dinámica del erotismo en toda la obra. Para señalar sólo otra posibilidad de estudio, en el artículo "Mapa de una pasión literaria" Rodríguez Juliá afirma que hacia mediados de los ochenta empezó a escribir "una trilogía de tema erótico o quizás sentimental" —presumiblemente *Cámara secreta*, *Cartagena* y *Cortejos fúnebres*, aunque el texto no menciona títulos¹⁷ —

¹⁷ En "Las voces de la tribu" nos dice Rodríguez Juliá:

cuya escritura describe como "postutópica, liberadora de nuestra modernidad con sus inquietudes y ansiedades, el antimanejo de la educación sentimental en todo caso, una justificación de esos grandes y pequeños tropiezos que encontramos en el tránsito de la juventud a la madurez" (p. 9). Con esos textos se iniciaría lo que Rodríguez Juliá designa como la "literatura de la pareja" en la que habría "más diálogos insinuantes y menos discurso autorial barroco" y que anticipa un porvenir literario en el que "la modestia de la conversación escuchada o imaginada" lleve a "la creación de un posible lenguaje para la pareja latinoamericana y caribeña" (*ib.*). El estudio de dichas obras con base en las características temáticas y formales mencionadas es sólo otro posible modo de acercamiento al erotismo en Rodríguez Juliá. Como hemos visto, el erotismo ha desempeñado un papel central en la obra de Rodríguez Juliá desde su primera novela, cobrando particular importancia en la narrativa reciente como antídoto a la crisis de la medianía. Queda por verse a qué futuras transformaciones lo someterá el autor pero no resultaría aventurado afirmar que siempre tendrá una función principal en la obra de éste, el escritor puertorriqueño de más envidia de su generación.

BENJAMÍN TORRES CABALLERO

Western Michigan University

A fines de 1984 comencé mi tercer ciclo de obras. Deseaba imponerme los rigores de la tercera persona, escribir eso que Hemingway llamaba el "straight novel". La estrategia fue de lento acercamiento al objeto del deseo; en torno a la novela *Cartagena* surgieron dos libros con temática parecida y escritura similar, *Cámara secreta*, un libro de género fronterizo, indefinible, y *Cortejos fúnebres*, una colección de relatos.

BIBLIOGRAFÍA

- CABANILLAS, FRANCISCO, "La puertorriqueñidad según las crónicas de Edgardo Rodríguez Juliá", *Cincinnati Romance Review*, 12 (1993), pp. 151-59.
- DURAS, MARGUERITE, *The Lover*, Nueva York, Pantheon, 1997.
- ERNEAUX, ANNIE, *Simple Passion*, Nueva York, Ballantine, 1993.
- GONZÁLEZ, ANÍBAL, "Alegoría de la cultura puertorriqueña: *La noche oscura del Niño Avilés* de Edgardo Rodríguez Juliá", *Revista Iberoamericana*, 52 (abril-septiembre de 1986), pp. 583-590.
- HOTOS, EUGENIO MARÍA, *La peregrinación de Bayoán*, San Juan, ICP/EDUPR, 1988.
- MARCUSE, HERBERT, *Eros and Civilization*, Boston, Beacon, 1997.
- MARTÍNEZ-MÁRQUEZ, ALBERTO, "De la utopía histórica a la utopía textual: *La noche oscura del Niño Avilés* de Edgardo Rodríguez Juliá", *Osamayor*, vol. 4, núm. 8 (1994), pp. 3-10.
- MCHALE, BRIAN, *Constructing Postmodernism*, London, Routledge, 1992.
- RÉAGE, PAULINE, *Story of O*, preface by Jean Paulhan, Nueva York, Ballantine, 1989.
- RODRÍGUEZ JULIÁ, EDGARDO, *La renuncia del héroe Baltasar*, Río Piedras, Cultural, 1986.
- *Una noche con Iris Chacón*, Río Piedras, Cultural, 1986.
- *El cruce de la Bahía de Guánica*, Río Piedras, Cultural, 1989.
- *La noche oscura del Niño Avilés*, Río Piedras, Cultural/EUPR, 1991.
- *Cámara secreta*, Caracas, Monte Ávila, 1994.
- *El camino de Yyaloidé*, Caracas, Grijalbo, 1994.
- *Puertorriqueños*, Madrid, Playor, 1988.
- *Sol de medianoche*, Barcelona, Mondadori, 1999.
- *Cartagena*, Río Piedras, Plaza Mayor, 1997.
- "Borges, mi primera novela y yo", *Domingo*, *El Nuevo Día*, 23 de enero de 2000, pp. 16-17.
- "El cigarrillo, la lluvia y tú", *Domingo*, *El Nuevo Día*, 23 de agosto de 1992, pp. 4-7.
- "Mapa de una pasión literaria", *Domingo*, *El Nuevo Día*, 21 de marzo de 1993, pp. 5-9.
- "El Nueva York de Paul Auster", *Domingo*, *El Nuevo Día*, 22 de mayo de 1994, pp. 6-8.

RODRÍGUEZ JULIÁ, EDGARDO, "Simplemente una pasión", *Domingo, El Nuevo Día*, 1 de mayo de 1994, pp. 9-11.

— "Las voces de la tribu", *Domingo, El Nuevo Día*, 26 de diciembre de 1993.

SOMMER, DORIS, *Foundational Fictions*, Berkeley, University of California Press, 1991.

STOLLER, ROBERT J., *Observing the Erotic Imagination*, New Haven, Yale University Press, 1985.

— *Pain and Passion*, Nueva York, Plenum, 1991.

— *Perversion. The Erotic Form of Hatred*, Londres, Karnac, 1986.

— *Sexual Excitement: Dynamics of Erotic Life*, Nueva York, Pantheon, 1979.