

“PARA LLEGAR A LA ISLA VERDE” COMO “IMAGINARIO CULTURAL”

Deseo elucidar el modo en que la obra de Edgardo Rodríguez Juliá, más que la de cualquier otro escritor de la Isla, ha logrado representar al pueblo de Puerto Rico como entidad cultural en las postrimerías del siglo xx. Sus novelas, sus crónicas y sus iconografías elaboran, por medio de un repertorio de procedimientos narrativos, una versión verosímil de cómo el pueblo puertorriqueño llega a su presente estado político y cultural. La obra de Rodríguez Juliá se vale de la imaginación histórica para caracterizar en varios momentos al pueblo de Puerto Rico como entidad cultural. Esto último, el promover un sentido de nación, el desarrollar un imaginario cultural es lo que, explícitamente, se ha propuesto Rodríguez Juliá. Este imperativo cultural es lo que lo atrajo a la literatura en un principio. En “A mitad de camino”, incluido en *Imágenes e identidades: El puertorriqueño en la literatura*, Rodríguez Juliá expresa su vocación literaria del siguiente modo:

No nos engañemos; a pesar de la guerra de las galaxias y la ancestral novelería nuestra vida sigue siendo sobradamente pedestre. Es lo que nos ha tocado. Pero debemos continuar adelante con esas torres asediadas por la indiferencia; si las abandonamos traicionaríamos lo mínimo que podemos tener en esta colonia abyecta, es decir, una imagen de nosotros mismos. Anhele explicarme y explicar a mi pueblo, conciliarme con los demonios personales y ayudar a erradicar los colectivos. Para mí la literatura no es el placer del texto, sino un camino de salvación, que es lo mismo que buscar un camino a la vida y a la libertad. Fue

eso lo que inicialmente me acercó a la literatura. En esa dimensión ética reside toda su grandeza. Por eso la consideré importante a los diecisiete años. El día que muera en mí esa fe en su grandeza habré muerto como escritor. La literatura no tiene nada que ver con títulos doctorales ni recepciones palaciegas; algo tiene que ver con los críticos, en realidad muy poco con las universidades. La literatura tiene que ver con la vida y cómo nos reconciamos con su terror y merecemos su belleza. Con lo que escribo no pretendo adelantar la independencia de Puerto Rico. Sólo quiero entender, entender, ¿por qué?, ¿cómo somos?, ¿por qué somos como somos?, ¿por qué estamos como estamos? En los peores momentos, cuando el cinismo raspa el fondo de la oscura esperanza, concibo a mi pueblo sólo como un curioso objeto de conocimiento. Pero eso es sólo en los peores momentos. Casi siempre luché entre el más furioso amor y la rabia enconada. Así es que debe ser, hasta que hagamos más luminosa la esperanza. (RODRÍGUEZ JULIÁ, "Camino", p. 139).

Para Rodríguez Juliá la responsabilidad esencial del escritor en el contexto colonial es la creación de una imagen de su pueblo. Si bien es cierto que una imagen de la colectividad no necesariamente avanza la causa de la independencia política —en particular si el pueblo no se reconoce en esa imagen: Antonio S. Pedreira, Emilio S. Belaval, Tomás Blanco, René Marqués son los casos específicos que abordaremos— el concepto de "imaginario cultural" —o sea, un organismo sociológico con una trayectoria histórica— resulta análogo a la idea de "nación". A mi entender, ambos conceptos comparten una médula cultural sin la cual "nación" sería sólo un conjunto de habitantes de un país regido por un gobierno, pero sin sentido de comunidad, o sea, una creación política y legal preservada por la coacción y sin la cual los habitantes se disgregan, el estado se desmorona. Ahí están los casos de la Unión Soviética y Yugoslavia durante la década en curso. "Nación" presupone comunidad, "imaginario cultural", imagen compartida —por lo menos por la mayoría— de lo que significa ser, en este caso específico, puertorriqueño.

Rodríguez Juliá se enfrenta a una tarea —la definición de la identidad nacional— de la que se han ocupado los ensayistas en varios países hispanoamericanos —el *Facundo* de Sarmiento, *Radiografía de la pampa* de Martínez Estrada, *El laberinto de la soledad* de Paz— incluyendo Puerto Rico. El género ensayo —la proposición sin la prueba, como lo definía Ortega— rinde importantes frutos en la Isla en relación a la problemática de la puertorriqueñidad.

Pedreira en *Insularismo* (1934) introduce la tesis de genes y geografía. La pugna civil y biológica entre nuestra herencia europea y nuestra herencia africana se disputa en el mulato. En el mulato se da una lucha entre dos razas de difícil conjugación y opuestas culturas. En el mulato se da la lucha entre una raza superior y una inferior, entre el hombre libre y el esclavo, entre el civilizado y el bárbaro. El resultado es un individuo “fronterizo”, o sea, indefinido y titubeante, un hombre de grupo que colabora pero no crea, que sigue pero no inicia. Además, en términos geográficos nuestra Isla es de reducida extensión con un clima que nos derrite la voluntad y redundante en nuestro “aplatanamiento”. “Insularismo”, afirma en su prólogo Angélica Barceló de Barasorda, “es todo lo que nos oprime con fuerza centrípeta haciéndonos gravitar hacia adentro, de espaldas al mundo que nos rodea. Es el aspecto restrictivo y limitador de nuestra experiencia vital en parte debido a la naturaleza y en parte a la cultura, a los azares de la historia” (pp. 16-17). Pedreira resume el concepto del siguiente modo: “Este apocamiento geológico unido a la difícil posición geográfica, al clima enervador, a nuestra constitución biológica y a la perpetua condición feudataria, opera en nuestra psicología colectiva con un sentido agostador y deprimente” (p. 44).

Para Emilio S. Belaval en *Problemas de la cultura puertorriqueña* (1935) la temprana desaparición del elemento indígena significa que “A la obra de constitución de

lo puertorriqueño solo pusimos la tierra. El espíritu lo puso España” (p. 29). Agrega más adelante que “No hay costumbre popular puertorriqueña que no sea una corrupción o una asimilación de la vida española” (p. 35). La herencia africana resulta problemática, pues mientras dura el período de su absorción crea incertidumbre sobre el poderío anímico de lo español. Desde la perspectiva de Belaval, resulta imperativo que nos reconciliemos con nuestra esencial latinidad, asignando un papel proporcionalmente menor al componente africano como parte de la realidad patria. Tomás Blanco por su parte en *El prejuicio racial en Puerto Rico* (1938) afirma también la hegemonía del acervo cultural español. Blanco escribe en *El prejuicio racial en Puerto Rico* que “nuestra cultura general es blanca, occidental, con muy pocas y ligerísimas influencias no españolas” (p. 134), pues “nuestra población de color está completamente hispanizada culturalmente y son muy escasas las aportaciones africanas a nuestro ambiente, salvo en el folklore musical” (p. 132).

Como ya indiqué arriba, Pedreira utiliza el término *aplatanado* para caracterizar a nuestro isleño cómodamente instalado en su pasividad y pereza tropical. Belaval se refiere a la minimización de lo puertorriqueño por los propios puertorriqueños, señalando así lo que él entiende como un complejo de inferioridad producto de la eterna supeditación colonial, de hallarse siempre ante fuerzas superiores en todos los órdenes menos el moral. Ese supervalorar lo que viene de la metrópoli e infravalorar lo propio convierte al puertorriqueño en *resignado* y *fatalista*, en *pacífico* y *tolerante* o como lo calificó René Marqués en su controversial ensayo de 1962, en “El puertorriqueño dócil”. Para Marqués todos estos términos —*aplatanado*, *ñangotado*, *resignado*, *fatalista*, *pacífico*, *tolerante*, *dócil*— y otro de más reciente uso, *democrático*, son sinónimos del hábito mental del colonizado manso, sumiso y obediente de poner la mirada en la

metrópoli a la espera de soluciones. Los resultados de esa actitud son ubicuos, manifestándose, por ejemplo, en la política, en el paternalismo, el patrón autoritario y el estadolibrismo. Una importante característica de seres y de pueblos dóciles, especula René Marqués, es el impulso autodestructor. Marqués señala que Puerto Rico es el país católico de más alta incidencia de suicidio. Considera que la participación del Regimiento 65 de Infantería en la Guerra de Corea y la serie de fracasos espectaculares del fenómeno nacionalista son instancias de esa tendencia autodestructora, suicida. En las tres hermanas del drama *Los soles truncos* (1958) Marqués representa seres acorralados y desesperados que inhiben el normal impulso agresor hacia los demás para dirigirlo contra sí mismos. Ya sea por debilidad —por carecer de fuerza y aun de voluntad para oponer resistencia a lo que los demás exigen, insinúan o mandan— ya por ignorancia, ya por complejo de inferioridad —por desconfianza de la propia inteligencia, conocimiento o fuerza— René Marqués encuentra —velada tras actitudes como la cortesía, por ejemplo— que apenas hay zona de la sociedad puertorriqueña donde, arañando un poco, no aparezca la docilidad como rasgo constante y determinante.

Para René Marqués inclusive la nueva literatura agresiva, subversiva, de intención ética que vapulea el cuerpo social es utilizada por la sociedad misma como válvula de escape psicológico del complejo de culpa colectivo convirtiéndola en un instrumento más del mecanismo de la docilidad. Lo mismo, a grandes rasgos, afirma sobre el Partido Independentista Puertorriqueño.

¿Qué imagen de nosotros mismos nos ofrecen Pedreira, Belaval, Blanco y Marqués? Es un cuadro deprimente pintado en tonos sombríos, enmarcado en pesimismo y, lo que es aun peor, la mayoría de los puertorriqueños no se reconoce en él. La razón para ello, a mi entender, la ha expuesto con claridad José

Luis González en "El país de cuatro pisos": los varios esquemas abordados representan el pensamiento de la clase dominante.

José Luis González parte de la noción de que en el seno de toda sociedad dividida en clases coexisten dos culturas, la de los opresores y la de los oprimidos, la de la clase dominante y la de la clase dominada, y lo que se conoce como cultura nacional es generalmente la cultura de los opresores, de la clase dominante. Ese es el caso de Puerto Rico, pues lo que siempre hemos entendido por nuestra "cultura nacional" es la cultura producida por una clase de hacendados y profesionales, la cultura surgida en torno al mundo de la hacienda cafetalera de nuestra altura.

En términos de la metáfora utilizada por José Luis González, el desarrollo de la cultura de la clase dominante coincide a grandes rasgos con la construcción del segundo piso del país. Este segundo piso fue construido por tres oleadas sucesivas de inmigrantes. La primera trajo un contingente numeroso de refugiados de las colonias españolas en lucha por su independencia. La segunda, gracias a la política inmigratoria liberal contenida en la Real Cédula de Gracias de 1815, trajo a numerosos inmigrantes europeos: ingleses, franceses, holandeses, irlandeses. Finalmente, en una segunda etapa, a mediados de siglo llega una oleada compuesta fundamentalmente de corsos, mallorquines y catalanes.

Esta última oleada inmigratoria es la que lleva a cabo una segunda colonización en el interior montañoso de la Isla. Y este mundo de las haciendas cafetaleras, dominado por extranjeros, fundado en la expropiación de los antiguos estancieros criollos y en la explotación despiadada del campesinado nativo valiéndose de la institución de la libreta es el que llegaría a ser mitificado en el siglo veinte como la epitomía de la puertorriqueñidad.

La construcción de este segundo piso representa, por un lado, el "blanqueamiento" de la isla, retardando la

formación de un carácter nacional cohesivo. Por otro, esta clase hacendada no respalda el movimiento separatista en 1868. José Luis González arguye que su debilidad como clase, determinada fundamentalmente por el escaso desarrollo de las fuerzas productivas en la sociedad puertorriqueña, no le permitió ir más allá de la aspiración al reformismo. En *La política y lo político en Puerto Rico*, Wilfredo Mattos Cintrón analiza la susodicha debilidad en términos de la dependencia de una clase hacendada que cuenta con el régimen colonial español para resolver el problema de la escasez de mano de obra en la isla (régimen de la libreta). Otro factor crucial, como bien señala Mattos Cintrón, es que los caficultores, por mucho el más amplio sector hacendado, dependían de mercados en España y en Europa que tradicionalmente adquirirían la mayor parte de su producción. No obstante, la clase hacendada era políticamente progresista y el relativo desarrollo de las fuerzas de producción determinó su tránsito del asimilismo al autonomismo.

En 1898 se comienza a echar un tercer piso. La clase hacendada acogió la invasión norteamericana con los brazos abiertos, saludándola como la llegada a Puerto Rico de la libertad, la democracia y el progreso porque todos la vieron como preludio a la anexión de Puerto Rico a la nación más rica, poderosa, y democrática del planeta. La oposición de la clase propietaria sólo surgió después de que se hizo aparente que la invasión no significaba participación en la economía capitalista norteamericana, sino subordinación colonial a esa economía. El nuevo régimen colonial promovió el desarrollo de la industria azucarera suplantando la economía de haciendas con la economía de plantaciones, en detrimento de los hacendados cañeros y cafetaleros, marcando su debacle económica como clase. Sólo entonces surge la ideología "nacionalista" de la clase hacendada.

Los intelectuales que dan coherencia a la ideología de esta clase descartan su liberalismo decimonónico pa-

ra asumir un conservadurismo que ha caracterizado su ideología durante el presente siglo. José Luis González considera que quien expresó esta ideología del modo más coherente en cuanto a su contenido y de la manera más radical en cuanto a su forma fue Pedro Albizu Campos. Albizu Campos proponía un regreso a “la vieja felicidad colectiva” que existía bajo el régimen colonial español (GONZÁLEZ, “El país...”, p. 13). Albizu Campos caracterizó la sociedad puertorriqueña bajo el régimen colonial como “una homogeneidad entre todos los componentes y un sentido social interesado en la recíproca ayuda para la perpetuidad y conservación de la nación, esto es, un sentimiento raigal y unánime de patria” (GONZÁLEZ, “El país...”, p. 26). Para José Luis González esta ideología representa más que una idealización, una tergiversación del pasado histórico. Ángel Quintero Rivera en *Conflictos de clase y política en Puerto Rico* (1977) explica cómo esta postura ideológica surge de la impotencia de la clase dirigente criolla, debido a su creciente debilidad económica, para poder enfrentarse al imperialismo norteamericano con un proyecto histórico progresista. Fernando Picó, por su parte, ha explorado el mundo de la hacienda cafetalera —*Libertad y servidumbre en el Puerto Rico del siglo XIX* (1982) y *Amargo café* (1981)— y ha expuesto los resentimientos que producen la expropiación de los antiguos estancieros criollos y la explotación del campesinado nativo, y que culminan en las partidas sediciosas que surgen luego de la invasión norteamericana —*1898, La guerra después de la guerra* (1987).

La cultura que produjo la clase hacendada, dice José Luis González, fue sobre todo un modo de vida extranjerizante, señorial y conservador. El mundo de las haciendas cafetaleras recibe expresión y es ensalzado literariamente por los descendientes de esta clase bien entrado el siglo veinte. En literatura la ideología de esta clase se concreta en los temas del “telurismo” y el

“jibarismo”, en un campesinado esencialmente blanco y sus lazos con la tierra como la expresión más depurada del “alma nacional” (GONZÁLEZ, “Literatura e identidad nacional...”, p. 80).

Ahora bien, hasta este punto nos hemos concentrado en la cultura de los opresores. Ha llegado el momento de pasar a la clase oprimida y a la cultura de la clase dominada. Durante los primeros dos siglos de la colonia la población española en Puerto Rico, atraída por las promesas de Tierra Firme, fue sumamente inestable, al punto de que la mayoría de la población estaba constituida por negros. El campesinado blanco, en su mayoría canarios, era pobre y adoptó los hábitos de vida de los otros pobres que ya vivían en la Isla, o sea, los esclavos. En términos de la metáfora de José Luis González, esta población constituye el primer piso del país. La cultura de la clase dominada, o sea, la cultura popular del primer piso es de carácter esencialmente afroantillana —José Luis González señala, por ejemplo, que la razón por la cual la comida típica de todas las islas y las regiones litorales de la cuenca del Caribe es prácticamente la misma en lo que se refiere a los ingredientes, con sólo ligeras aunque ingeniosas variantes combinatorias a pesar de haber sido colonizadas por potencias europeas con tradiciones culinarias tan diferentes, es porque comemos y bebemos más como negros que como europeos (“El país...”, p. 21)— e hizo de Puerto Rico durante los primeros tres siglos de historia colonial un pueblo caribeño más.

Luego, tres oleadas inmigratorias establecieron el metafórico segundo piso del país durante el siglo diecinueve, lo cual dio lugar al “blanqueamiento” racial y cultural de la Isla. Para José Luis González este “blanqueamiento” tuvo el efecto de frustrar la posibilidad de una sociedad predominantemente afroantillana y de una élite birracial en la Isla. El sector que representa el cimiento de la nacionalidad, oprimido y despreciado por los advenedizos, subsistió y creció.

La construcción del tercer piso en 1898 tuvo un efecto sumamente positivo para ese amplio sector popular, compuesto por esclavos —hasta 1873— peones y artesanos. Este piso representó mejoras en el nivel de vida, generalmente, y en términos de higiene, cuidado médico y educación, específicamente. Además, ese sector inicia su participación en el proceso político, en particular mediante la organización de sindicatos —Santiago Iglesias y la AFL-CIO es el caso más conocido.

El cuarto piso, la creación del Estado Libre Asociado en 1952, incrementó la participación política de la clase trabajadora y significó adelantos en términos materiales, por un tiempo. Desde 1948, año que marcó el inicio de "Operation Bootstrap" ("Manos a la Obra"), cuyo objetivo era atraer inversión industrial a la Isla, hasta 1973, la economía promedió un crecimiento real de 6.96% por año, casi el doble del producto nacional bruto de los Estados Unidos durante ese período. Sin embargo, ese promedio descendió a 1.86 durante los siguientes diez años. La Isla se ha vuelto cada vez más dependiente de la transferencia de fondos federales para sostener la más mínima estabilidad económica, con la resultante alta tasa de desempleo (15-20%), dependencia de la asistencia social (welfare), alta tasa de criminalidad y otras patologías sociales.

La obra de Edgardo Rodríguez Juliá es un esfuerzo por dar representación literaria a la cultura de la clase obrera, por dar una voz a la clase popular, fundamentalmente afroantillana, que, a pesar de componer el elemento demográfico, económico y social predominante del país, había pasado desatendida, hasta mediados de la década de los setenta, en la producción literaria de la élite.

Como bien explica José Luis González, el resentimiento y el temor que siente la burguesía criolla ante el ascenso social relativo del negro y del mulato bajo el régimen colonial norteamericano son motivos para el racis-

mo implícito y explícito en la producción literaria de la clase dirigente puertorriqueña en el siglo veinte. Si en el ensayo, como hemos visto, se privilegia la raíz peninsular y se menosprecia la afroantillana, los escritores representativos en los otros géneros al caracterizar la identidad nacional omiten o subestiman al punto de equivaler a una omisión al negro y al mulato, y se apropian otra raíz perteneciente a la clase oprimida, el campesinado fundamentalmente blanco en la figura del jíbaro, singularizándolo como la encarnación más depurada del “alma nacional” (GONZÁLEZ, “Literatura e identidad nacional...”, pp. 57 y 80).

Edgardo Rodríguez Juliá aporta sus esfuerzos a los de varios escritores contemporáneos —Rosario Ferré, Juan Antonio Ramos, Luis Rafael Sánchez, Ana Lydia Vega— cuya imagen del “alma nacional” resulta afín a la que hallamos en la obra de Luis Palés Matos, Francisco Arriví y José Luis González, y que marca una ruptura radical con los mitos perpetuados durante el siglo en curso. Estos escritores denuncian el engaño cultural que se ha perpetuado al erigir una parte de la *puertorriqueñidad*, el señorial, conservador y extranjerizante modo de vida de las haciendas de café de nuestra “altura”, idealizado y transmitido por los descendientes de la élite hacendada a través de los temas ideológicamente cargados del “telurismo” y el “jibarismo”, como el todo homogéneo de la cultura nacional.

Ahora bien, hasta aquí el proceso de desmitificación, en el sentido de denunciar un engaño cultural. De un tiempo a esta parte se ha comenzado el proceso de tratar de forjar un imaginario cultural que representa a Puerto Rico como una comunidad demográfica y culturalmente, en su mayoría, afroantillana. Y la cultura de esa comunidad será predominantemente la cultura de la clase dominada, de la clase oprimida, una “cultura popular” en contraste con la “cultura de élite”.

La "cultura de élite" ha sido propuesta como la única "cultura nacional" y su deterioro bajo el régimen colonial norteamericano ha sido identificado con el deterioro de la totalidad de la identidad nacional. La realidad es que bajo la dominación norteamericana la cultura popular ha disfrutado de crecimiento y desarrollo considerables. Para José Luis González las transformaciones que han ocurrido bajo el régimen colonial norteamericano han llevado a una inversión interna de valores culturales, a medida que el vacío dejado por la erosión progresiva de los valores culturales de la élite es llenado, no por la intrusión de la cultura norteamericana, sino por la cultura popular ("Plebeyismo y arte en el Puerto Rico de hoy").

José Luis González se refiere a un ensayo de José Ortega y Gasset titulado "Goya y lo popular" que explora las actitudes hacia "lo popular", del ciudadano promedio, por supuesto, pero también entre las clases superiores en España durante el último tercio del siglo dieciocho. Según Ortega, en esta época surge en España una corriente vehemente de lo que él denomina "plebeyismo" (p. 48).

"Plebeyismo" es un término lingüístico. El lenguaje frecuentemente nos presenta dos formas de la misma palabra o dos palabras que tienen el mismo significado, de las cuales una es de origen culto, mientras que la otra conforma al uso y pronunciación populares. Una tendencia colectiva a preferir la forma popular a la erudita se llama en lingüística "plebeyismo". Ortega asevera que en la España de postrimerías del siglo dieciocho esta tendencia fue extendida a los trajes, las danzas, los cantares, los gestos y las diversiones de la "plebe". Según Ortega, la aristocracia española decayó al punto de perder toda fuerza creativa, no sólo para la política, la administración y la guerra, sino hasta para renovar y sostener las formas del cotidiano existir. Por lo tanto,

la aristocracia dejó de ejercer la función principal de todas las aristocracias, su ejemplaridad.

La clase popular, sintiéndose abandonada, sin modelos venidos de arriba, comienza a vivir vuelta hacia dentro de sí misma. Para 1750, afirma Ortega, toda España había sido inundada por un corriente abrumadora de "plebeyismo", manifestada más visiblemente en dos áreas: las corridas de toros y el teatro.

Según Ortega, el muy difundido interés en formas subliterarias del teatro —sainetes, zarzuelas, tonadillas, loas, jácaras, las cuales llegaron a componerse para actrices muy talentosas de extracción plebeya que además de recitar, cantaban y bailaban—, se extendía hasta las menudencias de la vida cotidiana de estas actrices. Para José Luis González esa curiosidad resulta análoga a la pasión que siente el puertorriqueño promedio por la "farándula" o por ciertas formas triviales de entretenimiento cómico o por las ondulantes virtudes escénicas de Iris Chacón o en la tendencia general a elegir la plena o la salsa por encima de la tradicional danza.

José Luis González hace la necesaria distinción entre "popularismo" y "plebeyismo" en los siguientes términos: "Popularismo es selección desde arriba de formas de abajo que no aspiran a ser modelos. Plebeyismo es creación de modelos desde abajo y su imposición hacia arriba" (p. 99). Las figuras cimeras del "plebeyismo" que comienza a irrumpir en el arte puertorriqueño contemporáneo son para José Luis González, Luis Rafael Sánchez y José Rosa. Partiendo de la obra del pintor José Rosa, José Luis González observa las siguientes características del "plebeyismo":

Un arte caracterizado por la irreverencia, por el desdén burlón de la solemnidad, por el recelo frente al sermón y la arenga, ajeno al redentorismo desde afuera o desde arriba; un arte atenido a sus propias fuerzas morales y materiales, socarrón, descarado, valeroso a su manera taimada y antiheroica; un arte por el que habla la masa popular

puertorriqueña obstinada en sobrevivir “a como dé lugar”, a despecho de sus críticos impacientes o desesperados (p. 102).

Llámesese “plebeyismo” —más adelante examinaremos en detalle un caso claro, a mi entender, de esta tendencia— “popularismo” o “dialogismo” bakhtiniano, lo cierto es que la representación de la cultura popular informa insistentemente la obra de Edgardo Rodríguez Juliá.

En términos de la creación de un imaginario cultural, en parte mediante el uso del “plebeyismo” o la representación de modelos tomados de la cultura popular, la crónica “Para llegar a la Isla Verde” que aparece en *El cruce de la Bahía de Guánica* (1989) resulta sumamente reveladora.

De arrancada el título nos indica que el texto aspira a “llegar”, a alcanzar un fin o una meta que en este caso es “la Isla Verde”. El artículo definido que precede Isla Verde sugiere que el mapa o las instrucciones que nos ofrece el texto nos permitirán acceso, no al balneario de Isla Verde, sino a una imagen representativa del país, de nuestra isla verde y caribeña.

La crónica que da título a la colección nos sitúa en la costa sur de Puerto Rico, la Bahía de Guánica, las aguas del mar Caribe. “Para llegar a la Isla Verde” nos sitúa en el litoral del océano Atlántico, pero nos coloca en el Caribe en un sentido más amplio al comparar las dos grandes playas de Isla Verde —El Balneario y El Alambique— con las dos playas principales de Río de Janeiro —Ipanema y Copacabana. Las semejanzas físicas entre las playas —trechos arenosos divididos por promontorios— anticipa que Rodríguez Juliá considera que las semejanzas culturales entre Río de Janeiro y San Juan, entre Brasil y Puerto Rico, entre brasileños y puertorriqueños —y que explorará en el texto que cierra el volumen, “Flying Down to Río”— resultan mucho más significativas desde una óptica caribeña que las obvias diferencias. Es este un modo amplio de concebir

“el Caribe” que no lo limita a las Antillas, sino que le atribuye extensión dilatada y fronteras difusas, abarcando regiones de Norte, Centro y Suramérica cuyas economías se basaron en la plantación y dependieron de la esclavitud, en modo notable, para proveer la mano de obra. Estas dos instituciones, plantación y esclavitud, fueron determinantes en el desarrollo de casi todos los aspectos de las sociedades, en la acepción anterior, “caribeñas”.

“Para llegar a la Isla Verde”, entonces, coloca a Puerto Rico en un contexto afrocaribeño. El cronista —presumiblemente el mismo que anualmente cruza a nado la Bahía de Guánica— se coloca en el primer plano. No aspira a elaborar una narración impersonal para crear la ilusión de objetividad. Por el contrario, descarta toda pretensión de invisibilidad para colocarse en medio del escenario. No persigue un distanciamiento imparcial. El cronista va a nadar desde las rocas y pinos que marcan el final de El Balneario hasta el principio de El Alambique, travesía que le permitirá ofrecernos un corte transversal de la sociedad puertorriqueña. El cronista, al elaborar una lectura de estas dos playas se anclará firmemente en nuestra realidad a la vez que se dejará llevar por las corrientes de la imaginación y la memoria. En otras palabras, sin la imaginación y la memoria del cronista no hay lectura. ¿Es éste el mismo cronista de *Las tribulaciones de Jonás* (1981), *El entierro de Cortijo* (1983)? Sí y no. Se halla más cerca del cronista en “Una noche con Iris Chacón” (1985) en el sentido de asumir con entereza el filtro o lente de la propia subjetividad como elemento imprescindible de la construcción de la realidad. En esto es buen lector de Borges y producto de la posmodernidad.

Dejando al este “la fritanga y el vacilón de Piñones” —la playa de Piñones, asociada con nuestra afroantillanía culinaria y culonaria; en la obra de Rodríguez Juliá esa asociación ya aparece en la novela *La noche oscura*

del Niño Avilés (1984) (pp. 9-11) —el cronista emprende una odisea a nado por un mar de voces. En la arena y en el agua —entre veinte y sesenta metros de la orilla— se escuchan: “las voces de la multiplicidad social, la sucesión de acentos y actitudes históricas que conforman la polifonía barroca de San Juan. Es como si la travesía a nado por este litoral nos obligara sólo a un conocimiento de *voces*” (p. 53). El término “polifonía” inmediatamente nos remite a Mikhail Bakhtin, al carácter completamente social y comunitario del lenguaje —el enunciado como interacción entre interlocutores dentro de una compleja situación social— que lo convierte en terreno disputado por individuos histórica y socioeconómicamente condicionados por su clase social. En la novela, con Dostoievsky como paradigma, el escritor que limita su autoridad autorial para tratar a sus personajes como entidades con verdadera subjetividad que dan voz a los valores de su clase en el habla de su clase, crea el espacio para la expresión de una multiplicidad de puntos de vista, una polifonía de voces.

“Para llegar a la Isla Verde” pasa revista a la sucesión de clases sociales de San Juan, incluyendo clanes y submundos, creando el espacio para la polifonía baxtiniana de voces, las cuales, en conjunto forman la comunidad imaginada que Rodríguez Juliá elabora para sí mismo y para sus compatriotas. En nuestra heterogénea variedad, ¿quiénes somos los puertorriqueños?

El otro discurso que recorre el texto es el del hombre frente a la naturaleza en el sentido quiroguiano: la naturaleza como peligro fatal ante el menor descuido del hombre. Como los personajes de Horacio Quiroga, profundos conocedores de la selva y de las técnicas requeridas para la supervivencia en ella, el cronista conoce los distintos sectores del litoral, sus corrientes, arrecifes, etc., y las estrategias que debe adoptar el nadador para facilitar su progreso. En cierto sentido el cronista está al margen de la sociedad

durante su travesía. La dicotomía es mar/naturaleza, playa/sociedad. El cronista, como el *surfer*, está distanciado de la sociedad y ese aislamiento, que es en realidad uno de rebeldía y de autosuficiencia, representa un elemento central de la subjetividad del cronista.

El sector social que acude al balneario queda descrito como “de la clase media baja proletaria de San Juan tirando hacia Carolina” (p. 54). Las mujeres son treintonas muy gordas, de muslos celulitosos; los hombres, treintones y cuarentones con la *Schaefer* siempre en la mano. Los jóvenes de ambos sexos, en contraste con sus mayores, se bañan y juegan en el mar. Nos informa el texto que en esta clase “aún prevalece el ancestral miedo campesino al mar” (p. 55) lo cual convierte la visita a la playa en una mudada en pequeño. Aquí, como en la lectura de ciertas fotografías en *Puertorriqueños* (1988), el cronista encuentra “la evocación, ya casi antropológica, de la época dorada de Luquillo y Mar Chiquita, de aquel repentino descubrimiento campesino del mar” (p. 56). Por momentos se escuchan también los acentos de los *neoricans*: *ghetto blasters*, gafas Grace Jones, *champions* con medias a las rodillas, la ostentación del inglés. Las voces:

—Evelyn, dónde puñeta pusiste la botella de pique... Te dije que la echaras en la bolsa con el pan... Yo no voy a comel eso así, yo no voy a comel los jodíos pinchos sin pique... —Ya no vengas a joder más, ¡puñeta!, (sí, ahora te pongo los hambelgels, ve sécate primero, anda...) ahí tienes kechup, échales kechup y no chaves más... (p. 55)

Man, you mother fucker, go and get it, está ahí en la orillita, casi no está wet, don't be lazy, mano, estás cabrón... (p. 56)

El cronista sigue su avance marítimo, lo que significa que pronto llegamos casi al final del balneario, a esa parte donde los bañistas estacionan sus automóviles en la carretera y entran sin pagar. Aquí también hallamos

“jóvenes proletarios —Canóvanas y Villa Carolina, Saint Just y Parcelas Falú— en busca de un chapuzón rápido con la familia” (p. 57) y vuelven a aparecer los *champions*, las medias a la rodillas, la Schaefer, los pinchos y las mollejas en escabeche: “¿Las has probao con un poquito de limón?, mi pana, oficial...” (p. 57).

Al llegar al final del bosque de pinos comienza la *playa de los surfers*, donde los *beach bums* sanjuaneros practican un *surfing* de altura durante los meses de octubre y noviembre. Sector particularmente peligroso por la resaca, aquí vuelve a surgir el discurso de cronista frente a la naturaleza —el cronista recuerda los momentos difíciles por los que pasó su amigo Bill, el mismo de “El cruce de la Bahía de Guánica”, tratando de salir del agua en la *playa de los surfers* debido a la resaca— y la mejor estrategia a seguir en esta porción del itinerario.

De la *playa de los surfers* se pasa a la de Pine Grove, frente al condominio del mismo nombre y al Holiday Inn. Se llegaba a esta playa por una callecita de acceso público contigua al condominio. Pero convertida la callecita en entrada privada y cerrado el Holiday Inn, llegó a prevalecer en esta área el acento habanero de la próxima playa, la de la Casa Cuba.

En la playita de la Casa Cuba se escucha el cubano:

Oyeme tú, éste no es Manolo Urquiza... Sí, esta tarde tienen rabo encendido tú, y me dicen que el congrí de los sábados es el mejor... Pa'allá no hay buena pesca, viejo, de eso sí sé, después del Caballo lo que hay es mucho tiburón y mucha picúa... Ah bueno, mi helmano, si eso es lo tuyo... Oyeme vieja, la verdad es que tú estás requete-bién... Flor de Cuba, yo le digo Flor de Cuba... Ay mijo, y esto que tú ves no es ná, si vieras el mojo que todavía tengo en la yuca... (pp. 59-60).

Braceando el canal entre la Punta El Medio y el islote llamado antiguamente Isla Verde, se aproxima el cronista a la terraza de La Playita, y ésta suscita en él

recuerdos de los primeros cruces con Bill, y sobre todo, de cuando vino con su hijo, Pablo, entonces de seis años a curarse de su casi divorcio. En efecto, nos dice el cronista, La Playita es el sitio de congregación de los *pugilateados*, de los que están bregando con el mal de amor. Además, el vecindario de Punta El Medio tiene fama por el sexo y las drogas, las orgías y la coca, está lo que se dice caliente.

Llegando al islote de Isla Verde, el cronista descansa. Desde este punto se pueden divisar los dos grandes arcos que forman el litoral. El ya recorrido: el Balneario de Isla Verde, Pine Grove y Casa Cuba; el que falta por recorrer: la Playa de San Juan, el Alambique y *la playa de los Hobbies*.

En el islote el cronista se siente completamente fuera de Puerto Rico, solo frente a la naturaleza. El islote, rodeado de arrecifes, cubierto con poca arena, escasa yerba, caracoles rotos en abundancia y protegido hacia el norte por un roquedo filoso de piedras cóncavas presenta "un paisaje lunar perdido en la luz del trópico" que evoca "los silencios infinitos de la Madre Materia" (p. 62). El cronista está fuera de Puerto Rico, no sólo por la relativa soledad, sino sobre todo, por estar rodeado de la Madre Materia, por la naturaleza insensible, indiferente al dolor humano, como bien entendió Baltasar Montañez, ajena a la política muñocista de la compasión.

El referirse a otro islote más al norte, cerca de Boca de Cangrejos, Islote Caballo, permite al cronista continuar con el discurso mar/naturaleza. Islote Caballo es un buen lugar para el *surfing*, pero hay tiburones. El discurso quiroguiano se ocupa aquí de la estrategia a seguir para atravesar el próximo sector del litoral. Para enfrentarse a la naturaleza con éxito hay que conocerla íntimamente. De ahí el respeto del cronista que se conoce al dedillo las corrientes del área.

Al otro lado de la Punta El Medio está la pocita donde las mamás treintonas y cuarentonas de Villa Pugilato y condominios cercanos traen a sus nenes a jugar con cubitos y paletas y se dedican al comadreo. Muchas son divorciadas:

—Ay hija, pero tú eres una boba, yo tú lo llevaba a corte, porque eso es un abuso, figúrate, con lo que gana. —Sí, pero tiene tres mujeres más y tres muchachos más. Ya se lo dije, que se hiciera una vasectomía, y que si no tiene los chavos nos juntábamos para pagársela, porque no puede ser... —Lo que no puede ser es que tú lo sigas amantando. —Pero hay otras cosas... Ahora mismo tiene una buena relación con Milly y Nancy; si empieza el pugilato del dinero ya va a querer joder por ese lao, no venir a buscarlas... (p. 63)

Frente al El San Juan Towers está el sitio de las *aguas-vivas*. El cronista recuerda la picada de una medusa:

Una vez me picó algo un poco más irritante que la agua-viva. Se me enredó en la muñeca. Las marcas me quedaron por años. Fueron como precisas *puntadas* de máquina de coser. Espacedadas en línea recta y a pocos centímetros, tenían la precisión de un tatuaje hecho con el *filamento* de un *portuguese man o'war*. El ardor era insoportable. Seguí nadando. Fue hacia 1979... (pp. 64-65)

El discurso quiroguiano continúa con una descripción del modo más eficaz de superar el oleaje caprichoso en esa área. En otra época el cansancio y la mala técnica hubiera causado que su brazo izquierdo comenzara a hacer “ese sonido erótico del amante cabalgando sobre las nalgas también casi húmedas de la amada *chop, chop, chop*” (p. 65). Hoy día, habiendo mejorado su técnica, ese sonido ha desaparecido de su brazada. En resumen, la naturaleza representa un peligro que se puede vencer con conocimiento, con experiencia, y habilidad física.

El cronista nada frente al San Juan Towers y El Palace, área de turistas —“*beautiful and not so beautiful middle aged people*”— y extranjeros: cubanos, argentinos y americanos. Allí se escucha el vozarrón del vendedor de cocos, “un negro *retinto* que bajó ayer del barco negrero” (p. 65). Lleva el pecho musculoso al descubierto y con humor irónico se dedica a insultar a los americanos y a intimidarlos para que compren cocos:

¡Compren, compren, coconut, coconut, fresh coconuts from the isla del encanto!... No compran ná, si no compran ná, son unos turistas macetas, muertos de hambre, por eso es que el turismo en este país está jodío... Compren, compren, chavaos americanos (p. 65).

Cuando vende un coco lo abre a machetazos. Este “exhibicionismo testicular”, afirma el cronista, “intimida a los *americanos*”. El comprador gringo se limita a comentarle a su familia:

They also have this Piña Colada... They are delicious... Yes, rather sweet, but delicious... They also have those shirts with a lot of embroidery... How do you call them? Gua... Gualaberas... (p. 66).

El cronista continúa su avance hacia El Alambique, playa que toma su nombre de un club nocturno hoy difunto, y que, al escribirse la crónica en 1985, es una playa *cocola*. Los jóvenes del caserío Llorens Torres se han apropiado este pedazo de playa. En esta playa del pueblo se vuelven a observar ciertos bienes de consumo presentes en los sectores proletarios del balneario: los Mitsubishis y Toyotas 1.8, los *ghetto blasters* Panasonic, las peinetas afro, champions Converse y medias Adidas hasta las rodillas. Además, aquí se cuelan también algunos *rockolos* que, según el cronista, “superaron el ambiente un tanto gallego del Balneario” (p. 66). Se escuchan las confidencias sobre música, carros y mujeres:

—Mano, tremenda banda que tiene ahora. —Estuvieron en Palo Seco el domingo pasao, mano, y no cabía la gente... —No, si tú le pones aire y no le instalas un chaleco se te calienta mano, seguro... Tienes que bregar... Tú sae que yo no digo que fue así, pero la movida a mí me pareció... —Es que ella ya lo dejó mano, no hay cráneo, la tipa es bien chévere con todo el mundo, pero eso no quiere decir ná... —Mano, pero tú sabes, cuando una tipa viene pa'encima tú no piensas en eso, no jodas, tú metes mano, y la tipa está tremenda, tú sae, y es bien chévere, pero tú sae mi compio, tú no puedes dejar que se te trepe... —Ta' chévere, ella es un performer, y si quiere meter mano, tú sae, no puede estar con pendejás. —Chacho no, eso es lo que te digo, es que está grave, está muy malita, tiene que arreglarse esa cabeza... (pp. 66-67).

Y siguiendo hacia el oeste el cronista llega a *la playa de los hobbies*, playa de mar *picao*. Frente al condominio Marbella, donde los muchachos estacionan sus *hobbie cats*, *catamaranes*, *sunfishes* y *windsurfers*, se reúne la juventud sanjuanera *funky*, o sea, chicos y chicas de clase media, clase media alta y clase alta blanquitona. Estos *blanquitos* le huyen a los *cocolos* del Alambique y también al agua. Muchachos y muchachas entre los quince y los veinticinco de cuerpos esbeltos y bronceados vienen a disfrutar del sol y la arena y a jugar *las paletas* —un poco de volibol también, para imitar a Ipanema y Malibu. Nos dice el cronista que *la playa de los hobbies* “se especializa en las modas efímeras de una clase media americanizada por el M.T.V. y el Cable T.V.” (p. 68). Estos chicos, que algún día formarán la clase dirigente del país o se exiliarán en el Valle de San Joaquín o en Orlando, cotejan colegios y carreras:

—Tito Silva va pa'Princeton, aunque ya lo aceptaron en Yale, mano, y ha tenido la leche de recibir una beca completa para el tuition... —Pero Tito no va a dejar a Julie pa'irse pa'llá. —Y ¿qué va a estudiar ella? —Qué sé yo, administración de empresas, o algo así, lo mismo que va a estudiar Tere Castro... Las dos van pa'Mayagüez... ¿Tú co-

noces a Cuqui Toro? —Sí chico, la que conocimos en el concierto de Huey Lewis, la que está bien dura, que se sentó con nosotros, la de la amiga con los brazos. —Ah sí, que estudia en el Pelpetuo... —No, en Saint John's... Pues tremendo gufeo mano, porque Cuqui está saliendo con el hermano menor de Tere Castro, y Tere no la quiere porque dice que es muy depre, y que en los parties le da con beber y meterse pepas... Sí, downers... (p. 68).

A fuerza de repetición, afirma el cronista, apodos, apellidos, etc., forman "pequeñas cápsulas emblemáticas de status, clasismo y *comemierdería*" (p. 68). Y así cierra la parte de esta crónica dedicada a la lectura de las playas del área de Isla Verde como corte transversal de la sociedad puertorriqueña, o sea, como elaboración de un imaginario cultural. ¿Quiénes somos? Somos todas esas voces.

Este primer apartado concluye cuando el cronista vence, con maña, marullo y resaca y emerge al final de *la playa de los hobbies* en ese sector solitario frente al cementerio. Es noviembre. Hay menos voces que en los meses de verano. Impulsado por la ventolera, el aguacero va abarcando todo el litoral. El cronista camina en dirección al Alambique.

En la playa del Alambique se encuentra con el artista de la playa, Roberto, quien ha estacionado su imaginación frente a Philly's. Allí está el *Volky* que este *beach bum* puertorriqueño ha decorado con prolijidad barroca, transformando el *bug*, ese símbolo de funcionalidad, en decoración ociosa, en un *espacio* para la imaginación. Explica Roberto:

Yo lo que quiero es que sea como una casa, que todo lo de una casa esté adentro, ¿entiendes?... Por ejemplo, aquí está la estufa, esta es la lavadora... (p. 71)

Nos dice el cronista que Roberto, como todo buen barroco caribeño, es un artista de la *metamorfosis*, y que

en este caso, transforma el Volkswagen en habitación, en espacio doméstico. Ha cubierto la carrocería con enseres domésticos y con esos cachivaches desechados convierte el diseño aerodinámico y económico del Dr. Porsche en un emblema de la domesticidad más funcional. En el bonete se encuentran objetos relativos al lavado y al aseo personal —un fregadero, tubería para una pluma, una ducha, etc. En el techo del carro, sobre una tarima de plywood, Roberto ha colocado el patio-balcón: una mecedora de ratán rodeada de una mezcla de plantas naturales y artificiales y debajo del cajón que retiene los tientos la capota está cubierta de conchas diminutas, jardín marino protegido por un *indio de botánica* colocado entre las plantas. Descendiendo hacia la parte trasera del automóvil, encima de la tablilla, se encuentra un crucifijo de plástico rodeado de flores artificiales y debajo de éstas un alto relieve en latón con marco ovalado del Sagrado Corazón de Jesús y más abajo, un pesebre o nacimiento.

Pasando al interior, en el espacio entre el respaldo del asiento trasero y el cristal, Roberto ha formulado, nos dice el cronista, una ecuación sólo posible en el sincretismo caribeño: otro crucifijo que representa a un Cristo completamente derrotado por el mundo, rodeado de hojas secas, con un canario de yeso en un brazo y un clavel plástico en el otro, al lado de una talla africana en madera que el cronista designa como un *orisha*. Aquél es el rostro; éste es la máscara. En el Caribe la máscara dialoga con el rostro en el sincretismo de las religiones africanas con el catolicismo. La máscara es la extrañeza con que se asume el sufrimiento, como algo ajeno y al mismo tiempo individual. Al lado del *orisha* hay una máscara de un rostro que sufre, cuyas facciones se hallan distorsionadas por el espanto, por el horror de algo peor que la muerte. Detrás de esta máscara del miedo Roberto ha colocado una diminuta banderita de Puerto Rico.

Sobre el cristal trasero Roberto ha colocado una colección de tarjetas postales con todos los motivos del arcádico paisaje isleño y ha incluido el detalle de colgar una farola con cadena y hierro colado para evocar el Viejo San Juan. En la parte trasera de la tarima donde está colocado el sillón, Roberto ha fabricado un depósito y lo ha llenado con botellas vacías de cerveza: Lowenbrau, Beck's, Heineken.

El acceso al interior del *Volky* es por la puerta del pasajero. En esta puerta el artista ha colocado a la altura de la ventana una repisa de formica aguantada por una cadena. Sobre la repisa se encuentran un crucifijo invertido al lado de un teléfono sin conexión alámbrica con un acompañamiento de girasoles plásticos y cubriendo parte de la ventana y pasando por detrás de la repisa baja un paño rosa con amapolas azules, rojas y amarillas. Encajado en el mecanismo de la puerta se encuentra la foto de una mujer muy hermosa en un marco dorado. Entre los marcos de la puerta la pesada tranca del balaustre sólo permite que nos asomemos al espacio interior del *Volky*. Este espacio interior está construido sobre una tarima. Al pie de la tarima, protegiendo el ámbito interior, se encuentran dos tallas haitianas unidas por la base. Roberto ha instalado el tubo de una bañera que le permite correr la cortina para mantener la privacidad. Debajo se encuentra la esterilla que rodea la palanca de cambios. Entre esta *cama* y el asiento del conductor están los trastes de cocina: platos, sartenes, cubiertos, etc.

Al lado del asiento del conductor hay otra foto de la mujer hermosa que vimos en la puerta, *pin up* y diosa de la domesticidad, dispuesta lo mismo a hacer el amor que a fregar, interpreta el cronista, y detrás de este retrato Roberto colocó la estampita de un niño puro. En el asiento trasero, al lado de una cacerola que cuelga del techo, está la *biblioteca*.

Hasta aquí la descripción del *Volky* de Roberto, resumida con un mínimo del comentario interpretativo del

cronista. Intercaladas en el texto se incluyen dos fotografías del *Volkv*, la primera lo presenta de modo que se ven el frente con el bonete abierto y el lado del pasajero con la puerta abierta (p. 78) y la segunda nos ofrece el perfil también del lado del pasajero (p. 81). Sin duda, las fotos nos ayudan, en cierta medida, a visualizar el Volkswagen y, sin embargo, si el propósito fuera ése exclusivamente, se nos ofrecerían más fotos, por ejemplo, de la parte posterior del vehículo y del interior. En otras obras de Rodríguez Juliá que utilizan este juego de palabra e imagen fotográfica —“Iconografía de Luis Muñoz Marín” en *Las tribulaciones de Jonás y Puertorriqueños*, por ejemplo— a veces presentan un texto descriptivo/interpretativo basado en una foto que no ha sido reproducida para el lector. La jerarquía entre fotografía y palabra que establecen estas obras de Rodríguez Juliá, muy por el contrario a la noción tradicional de “A picture’s worth a thousand words”, es la de la primacía de la palabra sobre la imagen. En general, la foto es punto de partida para el desarrollo de un texto descriptivo que desemboca en un discurso interpretativo. La ausencia de la imagen en ciertos casos permite postular la anterior jerarquía y sugiere en el fondo que la imagen visual es, a veces, redundante. Sin embargo, la presencia de la imagen fotográfica tiene un efecto sumamente importante, pues el referente fotográfico es necesariamente el objeto real que ha sido colocado delante del lente de la cámara y sin el cual no habría foto. Por contraste, la pintura y la palabra pueden fingir la realidad sin haberla visto. Contrario a estas imitaciones de la realidad, en el caso de la fotografía es innegable que el objeto ha estado ahí, superponiendo así realidad y pasado. La fotografía es un modo de autenticar que algo ha existido no muy distante de nosotros en el tiempo —la primera fotografía fue tomada en 1823—; es una manera de certificar sin testimonio histórico, sin la mediación ni el método del historiador,

pero de forma "experencial", que algo ha existido. El lenguaje no puede brindarnos esa certeza, pues el lenguaje no puede autenticarse a sí mismo, es por naturaleza ficticio. Una fotografía podrá ser *tendenciosa* si se quiere, podrá mentir sobre el significado del objeto, pero nunca sobre su existencia. En *Camera Lucida* Roland Barthes nos dice que si por un lado mostramos una resistencia invencible a creer en la Historia, excepto en forma de mito, entonces la fotografía, por primera vez pone fin a esa resistencia (pp. 88-89). Entonces, habría que concluir asimismo que la fotografía posee una fuerza evidencial cuyo testimonio aplica no sólo al objeto sino al tiempo también.

Volviendo a la obra de Rodríguez Juliá, resulta claro que si por un lado los textos establecen una jerarquía en que el verbo asume precedencia sobre la imagen, por otro sin embargo, la fotografía permite al cronista anclar la palabra en una realidad histórica irrefutable. En el caso de "Para llegar a la Isla Verde", las fotos del *Volky* y la del propio Roberto con su muestrario de collares (p. 83) permiten anclar no sólo el segundo apartado del texto, sino también la lectura de la playa que abre la crónica. La fotografía es la base sólida sobre la que se puede desarrollar una crónica verosímil: los sucesos realmente ocurrieron tal como los describe el cronista, las fotos así lo certifican. Las crónicas de Rodríguez Juliá utilizan la inclusión de fotos como una técnica análoga a las estrategias narrativas que se utilizan en *La renuncia del héroe Baltasar* (1974): el confiar la narración a un historiador, la honradez intelectual de éste enfocado en la revisión de su obra para corregir una interpretación errónea, el formato tipo conferencia, los documentos históricos que lingüísticamente calcan el uso neoclásico del idioma, etc. El texto se propone hacer borrosa la línea entre historia y ficción para postular un siglo XVIII para Puerto Rico afín a la realidad demográfica del "primer piso" del ensayo de José Luis Gon-

zález. La novela representa el predominio demográfico y cultural afrocaribeño por medio del fenómeno pan-caribeño de la sublevación de esclavos. En *La renuncia del héroe Baltasar*, la segunda mitad del siglo XVIII en Puerto Rico queda marcada por levantamientos de esclavos a gran escala. Sin embargo, el historiógrafo/narrador nos advierte que Baltasar Montañez pertenece a una estancia histórica entre la gran historia y la intrahistoria o más bien a la "equivoca región del mito y la leyenda" (p. 8). De modo y manera que si por un lado *La renuncia del héroe Baltasar* adopta el formato de un género textual no ficticio, en la conferencia, por otro, los sucesos son hilvanados según el método narrativo —y en esto sigue la opinión vertida por Andrés Bello en "Modo de escribir la Historia" quien afirma que "cuando la historia de un país no existe, sino en documentos incompletos, esparcidos, en tradiciones vagas que es preciso compulsar y juzgar, el método narrativo es obligado" (p. 49) y también por Hayden White, para quien la forma que asume la Historia es la narración. *La renuncia del héroe Baltasar* se asemeja a ciertos relatos de Jorge Luis Borges, "Pierre Menard, autor del Quijote" o "Funes el memorioso", por ejemplo, cuyo formato es el del artículo de fondo, pero cuyo contenido es hilvanado por medio de la narración. Como otro relato de Borges, "El jardín de senderos que se bifurcan", *La renuncia del héroe Baltasar* se estructura como una revisión de una versión aceptada de la historia: en ambas obras la revisión adopta la forma de una narración. El unir vocación de historiógrafo y función de narrador en el conferencista nos indica de arrancada que epistemológicamente la historiografía no ocupa una posición privilegiada con respecto a la ficción. *Esclavos rebeldes* (1982) de Guillermo A. Baralt, publicado casi una década después de *La renuncia del héroe Baltasar*, confirma con documentación histórica la indocilidad colectiva que describe y que casi postula la novela —eso

sí, en menor escala y más cercana en el tiempo. Sin embargo, la historia comienza a asemejarse a la ficción, más específicamente, al mito, la única forma de la Historia que no nos resistimos a aceptar. Todo esto porque la cámara fotográfica no existía en el siglo XVIII.

La foto funda el texto en base a la certeza irrefutable que algo ha existido realmente. Tiene una función análoga al del mito fundacional. Sobre esa imagen descansa la lectura, lo que Roland Barthes llama el *studium*. El *studium* es el interés que despierta la fotografía en el observador como consecuencia de su conocimiento histórico y político, de un bagaje cultural que le permite situar la imagen dentro de un contexto. Esta serie de conexiones, al tratarse de personas, Rodríguez Juliá designa en *Puertorriqueños* con el término de "pose", el cual define de este modo: "La pose es un decir autobiográfico desde las condiciones de clase" (p. 15). Así el tercer apartado de "Para llegar a la Isla Verde" presenta la foto de Roberto con el carrito que ha construido para transportar su muestrario de collares. Roberto, nos dice el cronista, es un artista del caserío Llorens Torres, joven, fibroso y sin asomo de grasa en el abdomen, bien parecido, con bigote, el pelo *kinky*, bronceado y lleva puesto un traje de baño y un barroquísimo collar de caracoles. El texto describe en detalle el carrito del muestrario sobre cuya tapa que dice "Puerto Rico" Roberto ha colocado el modelo de una fragata de cuyo mástil central ondean dos banderitas, la de Puerto Rico y la de Estados Unidos aunque más pequeña ésta. Al preguntarle el cronista si cree en el Estado Libre Asociado, Roberto responde: "Fíjate bien que la americana es la más pequeña... Yo no creo en política, pero los americanos están aquí y mandan los cupones" (p. 84).

Roberto, por un lado, pertenece a la galería de personajes que vimos en el primer apartado. La imagen visual, pero sobre todo, la auditiva —Bakhtin se ha ocupado de la voz como "pose" verbal— nos permite locali-

zar a Roberto en términos de clase social. Por otro lado, entre todos los elementos que componen este corte transversal de la sociedad puertorriqueña, Roberto ha sido individualizado al punto de asumir un carácter representativo de nuestra sociedad. Al comentar sobre el *Volky* de Roberto el cronista destaca el anhelo utópico de esa obra que se manifiesta en los signos opuestos del espacio interior del automóvil como lienzo con *horrer vacui* y como promesa de *casa*. El impulso de inclusión acabaría por excluir al habitante. Sin embargo, Roberto acata el impulso barroco de crear una delirante polifonía: "Hay aquí un esfuerzo por fundar una utopía, un espacio perfecto donde *todo* cabe, donde las voces crean, por encima de su soledad, la armonía de una *cultura*" (p. 74). El *Volky* de Roberto, entonces, es como "Para llegar a la Isla Verde", en particular, y como la obra de Rodríguez Juliá en conjunto, la cual intenta dar cabida a todas las voces solitarias que conforman nuestra cultura. Desde esta perspectiva Roberto representa nuestra madurez cultural. Roberto representa una cultura popular, sincrética, dinámica que demuestra nuestro desarrollo como pueblo. Si, por un lado, la independencia cultural resulta sólida, por otro la dependencia económica también se va haciendo cada vez mayor. En un artículo titulado "1998" Rodríguez Juliá ha resumido la situación del siguiente modo: "El E.L.A. ha creado al mismo tiempo un país cada vez más fortalecido en su perfil cultural propio y también un país más dependiente en lo económico" (p. 57).

Las poses y las voces que conjura el cronista en su lectura de la playa conforman nuestro imaginario cultural; pertenecemos en cierta medida a uno o más de esos grupos que abarcan a la inmensa mayoría de nuestros compatriotas. El cronista, como Roberto, trata de crear un espacio donde pueda dar cabida y armonizar todas las voces de nuestro imaginario cultural. Roberto,

a su vez abarca todas las poses y las voces, es nuestra madurez y nuestra dependencia.

El tercer apartado de "Para llegar a la Isla Verde" recuenta brevemente el último encuentro entre el cronista y Roberto. El cronista nos informa de varios detalles que, al caer en el exceso, ponen en peligro el complejo edificio barroco del arte de Roberto. Éste ha añadido una caja a la parte trasera del carrito del muestrario y en ella lleva un gallo vivo; en lugar del parachoques le ha instalado al *Volky* el pie y el respaldo de una cama. Roberto le informa al cronista que está considerando dismantelar el *Volky* y construir otro que "sea más como una casa, que sea para vivir" (p. 85). El cronista cierra con el siguiente comentario: "Como todo buen utopista, Roberto siempre está dispuesto a empezar de nuevo. El anhelo del espacio perfecto nunca muere" (p. 85).

Para concluir, entonces, la obra de Edgardo Rodríguez Juliá se propone dismantelar el estrecho habitáculo de la puertorriqueñidad del nacionalismo cultural de los años treinta, para construir un espacio más amplio en que quepamos todos. Para ser habitable ese espacio debe ser repartido proporcionalmente y ofrecer un lugar prominente a las clases populares y a su cultura afrocaribeña. Además, resulta crucial que todos los grupos que componen nuestro pueblo logren visualizarse como parte de un imaginario cultural. En este sentido la labor de diseminación resulta esencial. El género que ha venido practicando Rodríguez Juliá, la crónica, y su medio de publicación inicial, el periódico, supone la posibilidad de tener acceso a casi todo el país. Éste resulta un paso indispensable para crear la nación. Este paso, lejos de requerir solemnidad intelectual, aprovecha la descripción de eventos multitudinarios —el entierro de Luis Muñoz Marín, el de Cortijo, la visita de Juan Pablo II, la celebración del aniversario del Estado Libre Asociado— y actividades populares como las pla-

yeras, y el uso de fotografías del pasado y del presente. La crónica multitudinaria ilustrada nos lleva a preguntarnos, "¿Estuve allí? Tal vez ese sea yo entre los bañistas", y comenzamos a imaginarnos partícipes en una comunidad amplia que culturalmente es ya una nación.

BENJAMÍN TORRES CABALLERO

Western Michigan University.

OBRAS CITADAS

- BAKHTIN, MIKHAIL, *The Dialogic Imagination*. Austin, University of Texas Press, 1981.
- BARALT, GUILLERMO A., *Esclavos rebeldes*. Río Piedras, Puerto Rico, Huracán, 1982.
- BARTHES, ROLAND, *Camera Lucida. Reflections on Photography*. New York, Noonday, 1981.
- BELAVAL, EMILIO S., *Problemas de la cultura puertorriqueña*. Prólogo de Luis Rafael Sánchez. Río Piedras, Cultural, 1977.
- BELLO, ANDRÉS, "Modo de escribir la Historia". *Conciencia intelectual de América*. Ed. Carlos Ripoll. New York, Eliseo Torres, 1974.
- BLANCO, TOMÁS, *El prejuicio racial en Puerto Rico*. Estudio preliminar de Arcadio Díaz Quiñones. Río Piedras, Huracán, 1985.
- GONZÁLEZ, JOSÉ LUIS, "El país de cuatro pisos" (9-44), "Literatura e identidad nacional en Puerto Rico" (45-90), "Plebeyismo y arte en el Puerto Rico de hoy" (91-104) en *El país de cuatro pisos y otros ensayos*. Río Piedras, Huracán, 1980.
- HOLQUIST, MICHAEL, *Dialogism. Bakhtin and his World*. London/New York, Routledge, 1990.
- MATTOS CINTRÓN, WILFREDO, *La política y lo político en Puerto Rico*. México, Era, 1980.
- MARQUÉS, RENÉ, *Purificación en la Calle del Cristo. Los soles truncos*. Río Piedras, Cultural, 1983.
- , *El puertorriqueño dócil y otros ensayos (1953-1971)*. Río Piedras, Antillana, 1977.
- ORTEGA Y GASSET, "Goya y lo popular". *Goya*. Madrid, Espasa-Calpe, 1970, pp. 44-69.
- PEDREIRA, ANTONIO S., *Insularismo*. Río Piedras, Edil, 1988.
- PICÓ, FERNANDO, *Libertad y servidumbre en el Puerto Rico del siglo XIX*. 3ª ed. Río Piedras, Huracán, 1983.
- , *Amargo café*. Río Piedras, Huracán, 1981.
- , *1898, La guerra después de la guerra*. Río Piedras, Huracán, 1987.
- QUINTERO RIVERA, ÁNGEL. *Conflictos de clase y política en Puerto Rico*. Río Piedras, Huracán, 1977.
- RODRÍGUEZ JULIÁ, EDGARDO. *La renuncia del héroe Baltasar*. Río Piedras, Huracán, 1977.
- , *Las tribulaciones de Jonás*. Río Piedras, Huracán, 1981.
- , *El entierro de Cortijo*. Río Piedras, Huracán, 1983.
- , *Una noche con Iris Chacón*. Río Piedras, Huracán, 1986.

- , *Puertorriqueños. Álbum de la sagrada familia puertorriqueña a partir de 1898*. Madrid, Playor, 1988.
- , *El cruce de la Bahía de Guánica (cinco crónicas playeras y un ensayo)*. Río Piedras, Cultural, 1989.
- , *La noche oscura del Niño Avilés*. 2ª ed. Río Piedras, Cultural/Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991.
- , "1998". *El Nuevo Día*. 23 de julio de 1989, pp. 55-59.
- , "A mitad de camino". *Imágenes e identidades, El puertorriqueño en la literatura*. Ed. Asela Rodríguez de Laguna. Río Piedras, Huracán, 1985, pp. 121-139.