

# CENTROAMERICANA

14

**Cattedra di Lingua e Letterature Ispanoamericane**

**Università Cattolica del Sacro Cuore**

**2008**



# CENTROAMERICANA

---

*Direttore:* Dante Liano

*Segreteria:* Dipartimento di Scienze Linguistiche  
e Letterature Straniere  
Università Cattolica del Sacro Cuore  
Via Necchi 9 – 20123 Milano  
Italy  
Tel. 0039 02 7234 2920  
Fax 0039 02 7234 3667  
E-mail: [dip.linguestraniere@unicatt.it](mailto:dip.linguestraniere@unicatt.it)

---

*La pubblicazione di questo volume ha ricevuto il contributo finanziario dell'Università Cattolica sulla base di una valutazione dei risultati della ricerca in essa espressa.*

*Dei giudizi espressi sono responsabili gli autori degli articoli.*

© 2008 Università Cattolica del Sacro Cuore – Diritto allo studio  
Largo Gemelli 1, 20123 Milano – tel. 02.72342235 – fax 02.80.53.215  
e-mail: editoriale.isu@unicatt.it (produzione); librario.isu@unicatt.it (distribuzione)  
web: [www.unicatt.it/librario](http://www.unicatt.it/librario)  
ISBN: 978-88-8311-610-0

LA CIUDAD EN LA OBRA  
DE EDGARDO RODRÍGUEZ JULIÁ  
*Nueva Venecia y San Juan, entre San Agustín  
y Pedro Salinas*

EDUARDO SAN JOSÉ VÁZQUEZ  
(Universidad de Alicante)

*Flotante sobre el agua, hecha y deshecha  
por luces sucesivas*  
(Pedro Salinas, "Civitas Dei", de *El contemplado*)

Antes de que su obra diera lugar a una constante indagación en la ciudad real, la narrativa del puertorriqueño Edgardo Rodríguez Juliá ya había centrado su búsqueda de materiales literarios en el recuento de algunas «ciudades invisibles». Aquélla, la ciudad real, múltiple y esquiva resumida en el nombre de San Juan de Puerto Rico es la protagonista más reciente en su trayectoria narrativa, como respuesta implícita al reduccionismo identitario que supuso el mito cultural del «jibarismo» y, en general, a cuantas proyecciones ideológicas del independentismo insular se propusieron en Puerto Rico desde mediados del siglo XIX: más allá de ese ruralismo arcádico, filohispánico y católico que se hizo arrancar en la novela *El gíbaro* (Barcelona 1849), de Manuel Alonso, como repudio de los modelos culturales mestizos que pudiera ofrecer la vida urbana e infame de la costa, siguieron el «plebeyismo» proletario ensayado por el marxista José Luis González en *El país de cuatro pisos* (1980), o un negrismo de difusa inspiración haitiana, como en algunos poemas de Luis Palés Matos; fórmulas culturales, en cualquier caso, que apenas han llegado a materializarse en opciones políticas. La ciudad es, considerada desde este punto de vista, el nuevo enclave discursivo en el que

Rodríguez Juliá asienta sus reflexiones sobre la identidad cultural de un país que continúa exhibiendo el enigma de su resistencia al nacionalismo independentista. Nuevo enclave simbólico, en la retórica de la llamada «puertorriqueñidad» respecto de pasados emblemas de un esencialismo boricua; pero presente ya desde los inicios mismos de su obra, en los que la ciudad representaba, insinuándose apenas, elusiva y sustraída a la mirada del lector, el «deseo» inconsciente de los puertorriqueños por definir su propio destino como estado. Un espacio agustiniano al fin, el de las ciudades de sus comienzos narrativos, cuya sincera simplicidad y utópica pureza mostraban en sí mismas, a lo largo sus tres primeras novelas, la casi mística, tal vez culposa y católica resistencia de los puertorriqueños a formular su proyecto de nación desde postulados concretos y asequibles.

Así, se puede aventurar en la trayectoria narrativa de Rodríguez una cesura que marca precisamente el fin de su extraordinario ciclo novelístico sobre el siglo XVIII – *La renuncia del héroe Baltasar* (1974), y la saga *Crónica de Nueva Venecia*, compuesta por *La noche oscura del Niño Avilés* (1984) y *El camino de Yyaloide* (1994) – y, con él, de las alucinadas visiones de estas ciudades invisibles sobre las que destaca la indefinida y remisa visión de Nueva Venecia, inmaterial materia de éstas dos últimas. Tras el abandono de este ciclo de *Crónica de Nueva Venecia*, a la espera aún de la última parte de la trilogía, *Pandemónium*, la ciudad presente en sus obras deja de ser una dieciochesca *Civitas Dei* – utopía ya ilustrada, ya ignaciana, pero al cabo agustiniana – para convertirse en la proliferante ciudad contemporánea de San Juan.

Esta división sólo puede ser una mera convención provisional, pues la preocupación del nuevo cronista contemporáneo sigue siendo semejante: la ciudad real y viva se vuelve fragante y degustable (fondas, friquitines y lechoneras), audible (Rafael Cortijo, Bola de Nieve) y palpable en todos los resquicios y «rajaduras» de sus pieles, pero es igualmente invisible, inasequible al retrato de conjunto. San Juan sirve para dar cuenta ahora de la «heterotopía» en que descansa su incontenible despliegue de barroco concertado, un espacio cultural definido por el sincretismo y la convivencia, en ocasiones por el «kitsch».

Esta ciudad real comienza a despuntar en la obra del autor puertorriqueño aún sin tiempo a que el ciclo de *Crónica de Nueva Venecia* hubiera dejado de

rendir sus frutos. La última de sus novelas históricas hasta la fecha, *El camino de Yyaloide*, se publicaba en 1994, mientras que la vocación de cronista contemporáneo comienza a ejercer de tendencia en la obra de Rodríguez Juliá desde los primeros años ochenta, en obras como *Las tribulaciones de Jonás* (1981) o *El entierro de Cortijo* (1983). No obstante, el ciclo de Nueva Venecia, cuyas partes se han ido desgranando con el intervalo de una década entre sus dos novelas publicadas, y otra más desde la ópera prima dieciochesca de *La renuncia del héroe Baltasar*, había terminado de escribirse ya al menos desde la publicación de *Las tribulaciones de Jonás*. Por lo tanto, la validez de esta doble aparición de la ciudad en la obra del autor debe mirarse en sus momentos de escritura, y no de publicación.

Un símbolo común atraviesa ambos modelos de ciudad: la luz. Es lógico que así aparezca en sus novelas históricas sobre el siglo XVIII, donde el símbolo de la luz ha servido a Rodríguez Juliá, sin embargo, para desviar este elemento de una recta comprensión ilustrada. Al contrario, las luces más definitorias de este siglo son, en sus obras, las que religan al hombre con su inalienable dimensión utópica: la que conduce su deseo de elevación a la luz del absoluto. De aquí, el particular ascenso a la plenitud planea su forma en la ciudad agustiniana suspendida en el aire. En cuanto a las obras posteriores al ciclo de Nueva Venecia, el símbolo de la luz vuelve a estar estrechamente ligado a la aparición de la ciudad. San Juan, en este caso, se convierte en un simulacro de apariencias, un panel sobre el que fugazmente se imprime, como en la pared de la caverna platónica, el desfile de las diversas identidades que suman para la compleja identidad colectiva. En su búsqueda de una esencia probable para la ciudad, el ojo del cronista se esfuerza, como el del poeta o el pintor, en retener una definición precisa de su luz. En esto sigue Rodríguez Juliá los poemas del exilio puertorriqueño de Pedro Salinas contenidos en *El contemplado* (1946), donde la impresión de la luz en el mar y la ciudad sirve al poeta para indagar en la expresión genuina del espacio, como fenomenología de *un* espíritu.

El propósito de este artículo es estudiar el tópico de la ciudad en la obra de Edgardo Rodríguez Juliá tomando en cuenta esta doble flexión entre ciudades invisibles y reales. Las conclusiones mostrarán, sin embargo, que ambos espacios se despliegan para dar testimonio de la ausencia de una concreción del deseo utópico, en sus novelas históricas, y de una definición unánime y estable

de la identidad cultural, en sus crónicas contemporáneas. Para esto, el estudio toma como muestra dos de los polos lógicos de esta trayectoria: *La renuncia del héroe Baltasar* y los penúltimos textos, ensayos, crónicas y artículos de Rodríguez Juliá, en los que la ciudad y la indagación en el elemento de la luz cobran todo su protagonismo.

*La utopía agustiniana: Nueva Venecia y el ciclo dieciochesco*

En *La renuncia del héroe Baltasar*<sup>1</sup>, el símbolo de la luz muestra una rica correspondencia con los tópicos arquitectónicos, partiendo de la figura del arquitecto y proyectista en que se convierte el principal personaje de la novela, Baltasar Montañez. A través de las alegorías originadas en estos elementos simbólicos, Rodríguez Juliá conduce sus reflexiones sobre el centralismo, la dependencia y la utopía en el Puerto Rico contemporáneo, extraídas de su lectura histórica de un siglo XVIII en el que se darían cita las causas para el fracaso de una nacionalidad boricua. A su vez, el desarrollo de estos símbolos en *La renuncia del héroe Baltasar* sienta las bases semánticas para el entramado metafórico sobre el que se compone la saga posterior de Nueva Venecia.

La cuestión racial ocupa un lugar preeminente en la explicación que ha ofrecido Rodríguez Juliá acerca del fracaso de la opción estatal en Puerto Rico y de su aplazado establecimiento como nación. En esta novela, al convertir al personaje histórico de Baltasar Montañez en un mulato, el escritor ha tratado de dar cauce a su versión sobre los motivos raciales del fraccionamiento de la identidad puertorriqueña y sobre la consecuente inoperancia de la misma en términos de una organización nacional: ese «perfecto no ser» con que ha definido Arcadio Díaz-Quíñones lo puertorriqueño<sup>2</sup>. Las causas por las que Rodríguez Juliá ha escogido la figura histórica de este capitán de caballería, criollo blanco de la segunda mitad del siglo XVIII, y lo ha transformado en un mulato deben comenzar a buscarse en ciertos caracteres simbólicos que aporta

---

<sup>1</sup> E. RODRÍGUEZ JULIÁ, *La renuncia del héroe Baltasar*, Editorial Cultural, Río Piedras 1986 [1974]. En adelante citaré por esta edición, en la página y entre paréntesis.

<sup>2</sup> A. DÍAZ-QUIÑONES, *La memoria rota. Ensayos sobre cultura y política*, Huracán, San Juan 1996, p. 79.

el personaje<sup>3</sup>. Así, su nombre puede ser alusivo, en el imaginario de la cristiandad, al tercero de los magos de Oriente, y apunta, además, a la raza negra que la tradición posterior le ha atribuido. En segundo lugar, el apellido Montañez alude al carácter montaraz, anárquico y disolvente que adquiere el protagonista con sus planes de destrucción del estado colonial insular. Pero, sobre todo, la responsable de la atención de Rodríguez Juliá hacia esta figura ha sido la leyenda histórica que ha situado a Montañez en la memoria colectiva: su muerte en las fiestas hípicas de 1753, al caerse junto a su montura por encima del parapeto de la emblemática fortaleza del Morro de la ciudad de San Juan. Este hecho prefigura simbólicamente la exclusión sufrida por los mulatos y los colectivos populares en la concepción de una identidad nacional de Puerto Rico, al tiempo que avanza el sentido de la rebelión contracultural y del desafío a un orden social e institucional aborrecido del Montañez de la novela.

Este Baltasar Montañez pretende la destrucción de un edificio cultural que privaba la entrada a su seno de colectivos raciales y populares enteros. Con un sentido complementario, se produce en esta novela la identificación de las Luces europeas con el proyecto de blanqueamiento de la sociedad insular, a la vez que el sentido de las «luces» del siglo se devuelve a un significado pleno, ajeno a la ideología ilustrada. El racionalismo ilustrado aparece, por el mismo orden de cosas, tamizado por el maquiavelismo, que pretende una armonía social sometida a una jerarquía blanca calculadamente desfigurada, del mismo modo que proyectó en Puerto Rico la reforma muñocista de la segunda mitad del siglo XX.

Como sucede con las ocasiones en que Rodríguez Juliá se ha referido a la figura de Luis Muñoz Marín, el autor puertorriqueño reserva, sin embargo, comentarios prudentes sobre las posibilidades abiertas por el modelo del Estado Libre Asociado para la integración social y eventualmente nacional del país; algo que, no obstante, se percibirá con más claridad en el ciclo de Nueva Venecia. Según esto, el periodo muñocista debe verse aquí como un equivalente metafórico de la reforma ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII. Al igual que la política borbónica que en esta novela se hace presente en

---

<sup>3</sup> Para una noticia histórica del verdadero Baltasar Montañez, *vid.* Á. LÓPEZ CANTOS, *Los puertorriqueños: mentalidad y actitudes. Siglo XVIII*, Puerto, San Juan 2001, p. 129.

el reformismo del obispo Larra, la reforma muñocista pretendió el relato de una historia no conflictiva del pueblo puertorriqueño destinada a favorecer las políticas desarrollistas, algo que continuaba en parte la ideología de las Generaciones de los Treinta y Cuarenta, en especial su negación de la existencia del prejuicio racial en Puerto Rico<sup>4</sup>. La obra de Rodríguez Juliá no se sitúa, sin embargo, en el terreno de una apología de las posibilidades contenidas en la relativa dependencia centralista, sino en la paradoja de descubrir que la forma más efectiva que la Isla ha tenido para definirse como pueblo es la dependencia. Así, María Caballero observa que en la obra del escritor se ha sustituido el intento de ofrecer una «definición» por el de dar una «descripción» posible del ser nacional<sup>5</sup>.

Rodríguez Juliá examina este populismo ilustrado por el que se guió el proyecto del Partido Popular Democrático, el cual llegó a sustituir el concepto y la aspiración de «nacionalidad» por el de una «personalidad» del «pueblo» puertorriqueño<sup>6</sup>. En *Las tribulaciones de Jonás*, el autor advierte, sin embargo, cómo la populosa aglomeración del entierro de Muñoz Marín sirvió para perpetuar la paradójica ilusión de los puertorriqueños de ser una gran familia. Por esto, paralelamente a su advertencia sobre el colonialismo encubierto del régimen del PPD, el escritor no deja de notar las funciones integradoras de la política del prócer populista, además de advertir la creciente nostalgia de Muñoz Marín por algo más.

El hecho de que el protagonista de la novela decida insubordinarse a las intenciones del obispo Larra para servir de mediador entre las razas, al no acceder al casamiento por «imperiosa razón de estado» (pág. 22) con Josefina Prats, la hija del Secretario de Gobierno, se justifica en el resentimiento que siente el mulato tanto hacia los blancos que mataron a su padre, como hacia los negros que consintieron pasivamente la ejecución. Con esto, el prelado

---

<sup>4</sup> A. DÍAZ-QUIÑONES, “Tomás Blanco: racismo, historia, esclavitud”, estudio preliminar de T. BLANCO, *El prejuicio racial en Puerto Rico*, Huracán, Río Piedras 2003, pp. 13-91.

<sup>5</sup> M. CABALLERO, “Puertorriqueños en la calle: *El entierro de Cortijo*, de Edgardo Rodríguez Juliá”, en *Ficciones isleñas. Estudios sobre la literatura de Puerto Rico*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, San Juan 1999, pp. 147-164.

<sup>6</sup> DÍAZ-QUIÑONES, *La memoria rota. Ensayos sobre cultura y política*, p. 27.

intentaba anular la resistencia al poder por parte de los esclavos negros, haciéndoles entender que la igualdad racial y la asimilación a las estructuras sociales eran una posibilidad real. Sacrificando a Josefina, cuyo padre llegó a ser encarcelado por oponerse al plan (pág. 14), Baltasar se convertía en el emblema de la armonía colonial. La insumisión de Baltasar prefigura los sentimientos de los mulatos hacia los sistemas culturales predominantes en el país. Los símbolos de la luz y de las murallas vuelven a actualizar los emblemas de dichas utopías de la identidad, resumidas en una cultura europeizante y una contracultura africanista. En un sentido aplicable a propósito, Jean Chevalier ha observado que «la muralla o gran muralla es tradicionalmente el recinto protector que encierra un mundo y evita que penetren allí influencias nefastas de origen inferior». Para Chevalier, además, «es necesario añadir que en nuestra época, según se dice, se han producido fisuras en la muralla y que está destinada a derrumbarse finalmente: la vía quedará así expedita a la marea de las influencias satánicas y al reino del Anticristo»<sup>7</sup>.

La demonización a que es sometido Baltasar por obra de la mirada del narrador Alejandro Cadalso, como representante éste de una historiografía ateneísta blanca que intenta imputar a los mulatos la culpa de la desunión nacional, se refuerza, así, por las pretensiones del protagonista de derruir los muros de la convivencia institucional. Con esto, Cadalso se ve legitimado para realizar ciertas observaciones acerca del papel histórico de los mulatos que podrían avenirse con el anterior comentario de Chevalier sobre la «marea de influencias satánicas» con que amenazan las fisuras producidas en la «muralla» de la utopía nacional blanca. A la vez, sin embargo, esta opinión peyorativa de Cadalso sobre las influencias de origen inferior no deja de revelar el temor de la vieja clase hispánica acerca de su suerte en el proceso desarrollista de la modernidad.

La propuesta histórica de Baltasar no cabe en los márgenes de ninguna de las utopías nacionales enunciadas en su tiempo como cultura blanca o contracultura negra, y esto provoca que sufra la condena moral de su época. Así, para Eduardo González Rodríguez la «renuncia» de Baltasar no es contra

---

<sup>7</sup> J. CHEVALIER, (director) y A. GHEERBRANT (colaborador), *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona 1986, p. 738.

su raza, sino que «es contra toda la arquitectura cultural que se posesionó de un espacio sin reconocer el otro»<sup>8</sup>.

El lector está llamado a tomar distancia respecto al discurso demonizador de Cadalso, y orientar el verdadero interés de la lectura hacia el análisis de esta voz de la historiografía tradicional. Así, y aparte de que no se debe desdeñar la intromisión narradora de Cadalso en las palabras del mulato, el hecho de que casi al final de la novela Baltasar reclame su «piedad luciferina» (pág. 96), basada en la destrucción constante, debe comprenderse más bien desde el resentimiento del mulato y como resultado de los discursos que calculadamente lo impulsaban a adquirir aquel carácter preciso que censuraban en él.

La crítica arquitectónica y política que despliega Baltasar con la distopía de su proyecto del Jardín de los Infortunios, como un sistema de trampas vegetales que amenazan a los intrusos pero, también a la postre, a las fortificaciones y estructuras arquitectónicas que protege, se puede resumir a través de la tesis fundamental de Ángel Rama en su ensayo *La ciudad letrada*. En este estudio histórico del proyectismo urbanístico en Hispanoamérica, el autor uruguayo sostenía que los planos de las ciudades y edificios públicos no se caracterizaron por atender a las circunstancias, sino que resultaron meras proyecciones externas de un orden social deseado. La oposición binaria de su ensayo, entre una «ciudad letrada» y una «ciudad real», remite a una dialéctica que denuncia la marginación secular de los contingentes populares y nativos en el ordenamiento institucional del territorio.

Dicha ciudad letrada, en la que se citaban los poderes rectores de la sociedad, trató, en consecuencia, de «integrar el territorio nacional bajo la norma urbana capitalina»<sup>9</sup>. La homogeneización social y cultural que implicaba esta norma se vio implementada en el siglo XVIII, sobre todo después de la publicación, en 1743, del *Nuevo sistema de gobierno económico para América*, del ministro José del Campillo. Una de las facetas más

---

<sup>8</sup> E. GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, “Dos posesas (escritura e historia) en las obras de Edgardo Rodríguez Juliá”, *Revista de Estudios Hispánicos* [Universidad de Puerto Rico], 27:2 (2000), pp. 299-318, p. 307.

<sup>9</sup> Á. RAMA, *La ciudad letrada*, Fundación Ángel Rama, Montevideo 1984, p. 92.

importantes de este proyectismo ilustrado fue el agrupamiento de la población dispersa en el campo y, junto a la mejora de las existentes, la fundación de nuevas villas y ciudades, medidas que facilitarían la mejora de la educación y la administración de la justicia<sup>10</sup>. Tal proyecto respondía a un afán deculturador, no tanto, como con una perspectiva actual podría denunciar Moreno Friginals<sup>11</sup>, de la esencia local del territorio, como de su complejidad.

Según el planteamiento de Rama, las ciudades hispanoamericanas se idearon desde la metrópoli como un instrumento de aculturación del Continente, que, como se habría hecho ver a veces, no presentaba sino naturaleza y barbarie. En tanto que prelude de la «calumnia de América», con la que Edmundo O’Gorman se refería a los prejuicios ilustrados europeos sobre el Nuevo Mundo<sup>12</sup>, José Luis Romero sostiene que, en Hispanoamérica, “la ciudad era [considerada] un reducto europeo en medio de la nada”<sup>13</sup>. Esto habría servido para establecer un dominio cultural que se apuntaló durante el siglo XVIII. Hasta bien entrado el siglo, el desarrollo de las ciudades fue lento, pero durante el reinado de Carlos III el proyectismo recogió esos prejuicios iluministas para reforzar el mito utópico de la «fundación».

Desde el siglo XVI, la ciudad criolla, dispuesta en forma de damero, fue trazada a regla y cordel a partir de la plaza mayor, la cual servía a su vez como escenario para la demostración de poder de las distintas fuerzas sociales e institucionales. Romero, sin embargo, contrapone a esta tendencia general la voluntad integradora del estilo barroco. No obstante, la geometría radical de

---

<sup>10</sup> F. DE SOLANO, “Ciudad y geoestrategia española en América durante el siglo XVIII”, en *La América española en la Época de las Luces. Tradición – Innovación – Representaciones (Coloquio franco-español, Maison des Pays Ibériques, Burdeos, 18-20 septiembre de 1986)*, Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid 1988, pp. 37-57.

<sup>11</sup> M. MORENO FRAGINALS, *La historia como arma y otros estudios sobre esclavos, ingenios y plantaciones*, Crítica, Barcelona 1983, pp. 167-168. Moreno Friginals sostiene que la explotación económica del Caribe se asentó sobre una consciente deculturación de su identidad afroantillana.

<sup>12</sup> E. O’GORMAN, *Fundamentos de la historia de América*, Imprenta Universitaria, México 1942.

<sup>13</sup> J.L. ROMERO, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Editorial de la Universidad de Antioquia, Medellín 1999, p. 62.

los trazados urbanos, como imagen representativa de su desprecio del entorno y de las circunstancias locales, habría caracterizado el inicio de las tensiones irresueltas de la historia hispanoamericana, creada sobre falsas disyuntivas como «campo-ciudad» o «cultura-naturaleza», que hoy sobreviven en la fuerte fragmentación social y regional del Continente<sup>14</sup>.

En este contexto, el desplazamiento simbólico de Baltasar hacia las afueras de la ciudad amurallada así como los proyectos que ideó para su destrucción sintetizan su búsqueda de esa «ciudad real» que diera cabida a su pueblo, a la vez que representan el movimiento de orden mítico que Fernando Aínsa ha destacado en los héroes de la novelística hispanoamericana, como alegoría de su búsqueda de una identidad. Aínsa considera que este desplazamiento, espacial o introspectivo, tiene una doble vertiente, como «movimiento centrípeto» y como «movimiento centrífugo». Estos dos tránsitos míticos, a menudo indiscernibles o en relación de mutua dependencia, señalan el deseo de escapar de la realidad presente y alcanzar la propia realización. Como observa Aínsa, los viajes centrípetos entrañan un «despojamiento de lo fútil y [el] encuentro de la auténtica identidad en el «corazón» del continente americano»<sup>15</sup>. Estos periplos míticos de muchos de los héroes de la narrativa hispanoamericana al interior de la selva o a las regiones más remotas en el interior de sus países, recreación del tópico del «menosprecio de corte», cobran inicialmente un sentido antagónico respecto a la ciudad, como símbolo de una civilización erigida sobre el meridiano cultural europeo. De otra forma, la severidad ciclópea de la ciudad amurallada de San Juan termina representando en esta novela a toda utopía nacional excluyente, y, por lo tanto, se vincula también con los sistemas ideológicos de una identidad negra. Por esto, la historia de Baltasar Montañez que aquí recrea el escritor puertorriqueño reproduce el viaje centrípeto del que habla Aínsa, al intentar evadirse de todo sistema de representación del ser nacional erigido sobre el miedo a las influencias de orden «inferior», que en este caso representaban los mulatos, como seres por definición «contaminados».

---

<sup>14</sup> *Ibi*, pp. 141-142.

<sup>15</sup> F. AÍNSA, *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Gredos, Madrid 1986, p. 231.

La demonización social de los mestizos criollos derivaba, asimismo, de las condiciones sociohistóricas en las que tuvieron que ver realizadas sus expectativas, que el resto de colectivos raciales percibían como amenaza. En el siglo XVIII, el criollo mulato se termina revelando como el colectivo de mayor movilidad y crecimiento, en un clima histórico favorable, como era una sociedad en cambio. En la inmovilista sociedad virreinal de castas, los mestizos estaban llamados a tener las mayores posibilidades de movilidad social, al mismo tiempo que esto despertaba un mayor rechazo hacia ellos. María Ángeles Eugenio observa que los gremios artesanales y profesionales reproducían la escala de castas y de discriminaciones de la sociedad. En el gremio de la construcción, los mulatos solían tener reservados oficios secundarios, como los de escultor y forjador, y pocas veces el de arquitecto o ingeniero<sup>16</sup>. Por eso, podría llamar la atención que la iniciativa para la reforma de las murallas de la ciudad partiera precisamente de un mulato, como Montañez. Pero esto no sorprende tanto si se adopta el planteamiento sociológico que desarrolla C.L.R. James, en su estudio clásico *Los jacobinos negros* (1931). Éste señala la importancia de un estado psicológico, racial y de clase, que explica la rápida ascensión social de los pardos y su determinante influencia en el proceso de la emancipación: el resentimiento. Ésta sería una percepción largamente acumulada en su marginación dentro de la sociedad indiana. C.L.R. James ha sido el primer historiador de la Revolución Haitiana en percibir el particular genio político de Toussaint Louverture, muy por encima de otros de sus protagonistas, por el hecho de la importante función mediadora y estabilizadora que éste les concedía a los mestizos en el proyecto de la futura nación y, asimismo, por la seria amenaza que, entendería Louverture, podían entrañar los mulatos en contra de la Revolución, si no se veían reconocidos en sus expectativas. Facilitar el equilibrio y la convivencia en el marco institucional de la colonia es, asimismo, el propósito de la farsa providencial organizada por el obispo Larra para la pacificación racial de la Isla,

---

<sup>16</sup> M.Á. EUGENIO MARTÍNEZ, *La Ilustración en América (siglo XVIII), pelucas y casacas en los trópicos*, Anaya/Sociedad Estatal para la Ejecución de Programas del Quinto Centenario, Madrid 1988, p. 114.

si bien, a ojos de Montañez, el obispo esconde mal sus intenciones maquiavélicas.

El temor a la «pardocracia» que expresan los criollos blancos a partir del último cuarto del siglo se explica, así, por el gran impulso liberado por los mestizos bajo el resguardo de las reformas sociales borbónicas. Durante un tiempo, quien no fuera indio o negro podía aspirar a comprar su condición de español, considerándose legalmente blanco, gracias a las «cédulas de gracias al sacar»<sup>17</sup>. Luis Navarro García se refiere a la fuerte iniciativa de integración social desarrollada en la segunda mitad del siglo por los mestizos, quienes, a ojos de los nativos, se habrían erigido como los continuadores de la explotación de castas<sup>18</sup>. En realidad, ésta era una percepción arrastrada desde los comienzos de la Conquista, y sirvió como argumento de varios eclesiásticos para la defensa de los nativos. David Brading recoge el testimonio del novohispano Jerónimo de Mendieta (1525-1604), discípulo de Motolinía, quien, en su *Historia eclesiástica indiana* (1596), lamentaba la caída de la nueva Jerusalén, Tenochtitlan, convertida ya en otra Babilonia por la acción de los mestizos, que habían arrojado al cautiverio a sus naturales<sup>19</sup>.

El protagonista de *La renuncia del héroe Baltasar* rechaza, sin embargo, utilizar los recursos que se le ofrecen para aumentar sus posibilidades sociales, por el mismo motivo que repudia el orden que esto representaría; pero no desprecia, en cambio, las oportunidades que su nueva situación le pone al alcance para tratar de destruirlo. Muestra de esto es su proyecto del Jardín de los Infortunios y la utilización calculada de las revueltas negras en la Isla. Por eso, Montañez no ha escogido su vocación de arquitecto para desagaviar su condición social, sino para hacerlo, ante todo, mediante la demolición del simbólico edificio social que había favorecido su agravio.

---

<sup>17</sup> J. LYNCH, *Hispanoamérica, 1750-1850. Ensayos sobre la sociedad y el Estado*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá 1987, pp. 32-42.

<sup>18</sup> L. NAVARRO GARCÍA, *Hispanoamérica en el siglo XVIII*, Universidad de Sevilla, Sevilla 1975, p. 10.

<sup>19</sup> D.A. BRADING, *Orbe indiano. De la monarquía católica a la República criolla. 1492-1867*, Fondo de Cultura Económica, México 1993, p. 130.

Con todo, y aunque Baltasar se reivindica como Anticristo, los aspectos mediante los que se puede reconstruir su pensamiento político no dejan de señalar la falsedad de esta imputación. Los símbolos luminosos acompañan la descripción mimética del protagonista para señalar su deseo de un orden netamente utópico, sin formulación concreta posible, en tanto que no se ve reconocido en ninguna de las proyecciones ideológicas dominantes, utopías reductoras y limitantes. La luz aparece como un pretexto para la crítica a las realidades del Iluminismo de la época, y termina restituida simbólicamente a un impulso universal e inefable bajo el que cabe la indefinición popular y mestiza de una idea integradora de la nación.

En la voz tendenciosa de Alejandro Cadalso, la novela comienza con un relato del siglo XVIII puertorriqueño como explicación del fracaso de una nacionalidad propia. La luz, en tanto que símbolo que representa ese «cielo» de la realización histórica de un colectivo, se muestra significativamente ausente en los comienzos de su narración: «nuestro oscuro siglo XVIII» (pág. 7) apunta, así, al infausto recuerdo que le merece a Cadalso la oportunidad histórica perdida, del mismo modo que presenta a Baltasar como «testimonio de los aspectos más oscuros, más velados de la naturaleza humana» (pág. 8). Como sucederá en el ciclo de Nueva Venecia, la reiterada imprecación al demonio, Lucifer, como ser «lucífugo», refuerza el buscado paralelismo de Montañez con los aspectos oscuros del siglo y con sus imputaciones de maldad y traición a la patria.

Sin embargo, Baltasar no se desencamina en su desprecio al proyecto de Larra. Los testimonios debidos a la escritura del obispo subrayan la «exclusiva intención fársica» (pág. 26) del desposorio de Baltasar con la hija del Secretario de Gobierno Prats, ya que «a ojos del supremo hacedor su hija amadísima no se casará con el muy impiadoso Baltasar Montañez» (págs. 25-26). En cuanto se case, el obispo prevé que «ese hijo del demonio arrogante que tenía ojos que lanzaban fuego, comenzará su dilatado matrimonio con las sombras del laberinto de piedra que es nuestra católica y bendita fortaleza de San Felipe del Morro» (pág. 26). Así, este íntimo desafío de Larra hacia el mulato, que terminará con la extenuación de Montañez ante las imposiciones del estado colonial (el laberinto de piedra de la fortaleza) y, previsiblemente, con su encierro en el Morro, desvela el ánimo que subyace al proyecto del

prelado. De este modo, si bien el narrador presenta a Larra como la eminencia «gris de la política colonial del siglo XVIII» (pág. 10), la probidad de este carácter se desmiente enseguida. Sobre todo, Larra concibe su ministerio como parte del «delicado juego de ajedrez que es la conservación del poder» (pág. 27). Se puede descubrir que el «gris» de su plan reformista esconde una política que concibe la sociedad colonial como una partida entre «blancas» y «negras».

A su vez, Baltasar asume el proyecto de Larra como una invitación a esa partida. El protagonista comprende que las ideas de armonía y de perfección actúan como recurso del poder para la inmovilización del Otro. Este designio armonizador se ampara en las formas neoclásicas del proyectismo urbanístico ilustrado y en las estructuras elementales de la arquitectura militar que se fortaleció bajo la reforma. A esas ideas de equilibrio y perfección, el protagonista opone la naturaleza dañina de su Jardín y una piedad luciferina con la que invoca a sus propios «ángeles de la destrucción» (págs. 96-97). Sucede así cuando comprende que el proyecto de Larra de utilizar su «milagrosa» salvación, tras haberse caído del Morro, como medio para la armonía colonial «habla de los indecibles crímenes realizados en mi nombre» (pág. 96).

Baltasar invoca lo que, utilizando el término de Rama, debería ser la «ciudad real» de la sociedad puertorriqueña. Esto implica la destrucción de los monumentos y estructuras erigidos desde los ideales clásicos de armonía y totalidad. El alzamiento simbólico de esta arquitectura imperial como un símil del orden divino de la Historia esconde, en realidad, «un gesto descreado que sueña con Dios para engañar a los hombres ¡No más mentiras!» (pág. 90). En la serie de misivas que se cruzan Baltasar y el obispo, aquél le desafía con «la destrucción de todas las catedrales, de todos los fastuosos palacios que provocan el olvido de los hombres»; a cambio, «¡qué dulce y fiel arquitectura la mía! Fabrico del aire y con el aire» (pág. 89). Larra comprende que, para su «hijo», «el poder civil y eclesiástico, que en mi persona sostengo, es la cárcel de los hombres; cárcel fabricada con la sucesión de mentiras que por los siglos han sido menester para la buena y dulce convivencia de los humanos» (pág. 91). Baltasar opone la «cruel pureza» (pág. 92) de la catedral simbólica del obispo a la «luminosa visión» de un «edificio gigantesco y ciego [...] con

universo interior de escaleras que suben al vacío. Intento de confusión aquel que simboliza las verdades más bellas» (pág. 93).

La onírica y «luminosa visión» de Baltasar, una difusa *Civitas Dei*, concluye con la destrucción de la «gran pirámide», devorada por «muy grandes y prodigiosos cangrejos» (págs. 94-95). Las alusiones históricas se entremezclan en el simbolismo abstracto de esta descripción. Por un lado, los epítetos que anuncian a los cangrejos como destructores del orden ciudadano señalan irónicamente los títulos ganados por la ciudad de San Juan tras la heroica defensa de los puertorriqueños ante el ataque inglés de abril de 1797: los de «muy noble y leal», que le fueron concedidos por la Corona en 1799<sup>20</sup>. Por otra parte, los cangrejos, trasunto del gigantesco cangrejo de piedra que debía proteger el flanco nordeste del Jardín de los Infortunios, actúan también como emblemas de la partida municipal de Cangrejos, situada extramuros de la ciudad de San Juan y poblada por muchos de los negros libertos de la Isla<sup>21</sup>. Este lugar sintetizará, asimismo, en el ciclo de Nueva Venecia, la aspiración a un orden ajeno a la estructura estatal dominante. El antagonismo de Cangrejos responde a la observación de Fernando Aínsa sobre esas «ciudades que proclaman la derrota del urbanista y sus proyectos por la aparición de la noche a la mañana de barrios espontáneos, no controlados, donde el aparente desorden de la naturaleza toma su revancha contra toda planificación»<sup>22</sup>.

No obstante, el significado de Cangrejos como realojamiento y concentración paradigmática de la cultura negra en Puerto Rico alude en este ciclo a una utopía a su vez reductora y estéril, que no dejará de oponerse a la sincrética, anárquica y al fin elusiva utopía de Nueva Venecia. En este momento, la recurrencia al cangrejo, como símbolo de una naturaleza destructora, subrayar el deseo de aniquilación y desagravio que muestra el protagonista.

---

<sup>20</sup> A. DE HOSTOS, *Ciudad murada. Ensayo acerca del proceso de la civilización en la ciudad española de San Juan Bautista de Puerto Rico. 1521-1898*, Lex, La Habana 1948, p. 73.

<sup>21</sup> *Ibi*, p. 85.

<sup>22</sup> F. AÍNSA, «¿Espacio mítico o utopía degradada? Notas para una geopolítica de la ciudad en la narrativa latinoamericana», en J. DE NAVASCUÉS (ed.), *De Arcadia a Babel. Naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main 2002, p. 30.

A pesar de este afán destructor, la oscura piedad de Baltasar esconde, sin embargo, una recurrencia muy notable a los símbolos de la luz, actualizados dentro de la misma pulsión natural e indecible como aspiración a un orden pleno y a la felicidad. La frustración derivada del desfase entre la ilusión y la realidad explican el resentimiento del mulato. Así, siempre para Cadalso, «Baltasar Montañez fue un vidente cegado por la luz de su propia visión; su agónica existencia era camino hacia la plena comprensión del mundo» (págs. 88-89). Tras reclamarse como Prometeo (pág. 96), atribución que, lejos del simple cinismo nihilista, revela sus ansias reales de luz, ascensión y plenitud, Baltasar aparece recreado por la escritura poética del glosador-narrador Alejandro Juliá Marín como un espíritu místico, definido por su impulso hacia una luz primigenia: «Por fin encontró el gesto único. Sin sufrir molestia alguna, miraba al sol de frente. Olvidaba la luz» (pág. 101).

Cuando el «súbdito extramuros» (pág. 71) Baltasar es requerido por el Santo Tribunal, «por situación de conciencia extramuros y razón fuera de la correcta interpretación de los Evangelios» (pág. 70), Cadalso refiere la férrea resistencia que, sin embargo, opuso el propio Larra a los intentos de la Inquisición, la cual amenazaba con enviar noticia a Roma del matrimonio entre Baltasar y Josefina. El obispo encuentra que la deposición de Baltasar de sus cargos y prebendas sólo ayudará a perturbar la paz colonial, de la que el jesuita se reclama como «principal arquitecto» (pág. 73). El prelado, que no está dispuesto a que su plan político sea destruido por las «alucinaciones» (pág. 71) de su protegido y las maquinaciones de sus enemigos metropolitanos, supone que la intriga de la Inquisición en contra de su autoridad «ha excedido aquellas vigilantes prerrogativas que la Carta de Indias le confiere, en usanza, a las Disposiciones Generales del Reino Eclesiástico» (pág. 72). Por estas razones, el obispo encarcela a Baltasar, si bien se adivina su intención real de protegerlo de la Inquisición.

Así, la condición de jesuita que se le otorga al principal artífice de la reforma borbónica en la Isla no es anecdótica, como se verá con mayor claridad en el ministerio pastoral y político que desarrolla el obispo Trespalacios en el ciclo de Nueva Venecia. Ahora, en el episodio de la rivalidad entre el jesuita Larra, que se acoge a los fueros de la Iglesia, y los poderes metropolitanos asoma el efecto contraproducente que observa Rodríguez Juliá en la reforma

centralista del siglo XVIII, y, a través de ésta, en la reforma muñocista. Por un lado, la hispánica es, como se ha llamado, una «Ilustración Católica»<sup>23</sup>, que no renunció a su utopismo cristiano en aras del reformismo racionalista. Por otra parte, el hecho contraproducente de que el escritor puertorriqueño haya previsto que el obispo Larra sea un jesuita resume las posibilidades contenidas en la reforma ilustrada para la autodefinition nacional de los criollos. Si bien puede parecer incoherente que la reforma de la Isla se haga descansar en un miembro de la Compañía, la cual se enfrentó a la política regalista del absolutismo borbónico, esto no debe oponer a los jesuitas con el pensamiento ilustrado. Para David Brading, la función histórica de los jesuitas en los dominios hispánicos de Ultramar durante el siglo XVIII, con un propósito eminentemente patriótico, habría sido la de ser los principales refutadores de la «calumnia» ilustrada de América, si bien se valieron para esto del propio escepticismo iluminista<sup>24</sup>. Así, Brading, concediendo una intención patriótica a los jesuitas americanos que Miguel Batllori, en su estudio sobre el abate Viscardo<sup>25</sup>, está lejos de admitir, cree que el hecho de que las críticas a aspectos de la reforma ilustrada corrieran a menudo a cargo de eclesiásticos, así como que algunos fueran jesuitas, hizo posible una reivindicación de las antigüedades americanas que sustentó la reclamación histórica de los criollos. Al producirse esta reivindicación dentro, sin embargo, de los propios esquemas críticos de la Ilustración, puede afirmarse que la reforma aportó elementos que sentaron indirectamente las bases de los argumentos patrióticos, en los que a su vez se entrevé la acción del utopismo jesuítico. Finalmente, la pertenencia de Larra a la Compañía asegura el carácter apócrifo y eminentemente ejemplar de la fábula histórica del escritor puertorriqueño. De otro modo, no se explica que un jesuita pueda permanecer en la mitra insular más allá de 1767, como hace

---

<sup>23</sup> El término se debe a Mario Góngora, quien, sin embargo, matiza la oposición categórica de la Ilustración hispánica y la europea, en las cuales habría sido capital la misma reforma del pensamiento cristiano. M. GÓNGORA, *Estudios sobre la historia colonial de Hispanoamérica*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile 1998, pp. 191-200.

<sup>24</sup> BRADING, *Orbe indiano*, p. 498.

<sup>25</sup> M. BATLLORI, *El Abate Viscardo. Historia y mito de la intervención de los jesuitas en la independencia de Hispanoamérica*, MAPFRE, Madrid 1995.

Larra, y como a su vez hará el obispo jesuita Trespalacios a partir de 1773, en el ciclo de Nueva Venecia.

Las funciones simbólicas atribuidas a la fortaleza del Morro en la novela, cargadas de alusiones hacia un gran «edificio» centralista del Virreinato, revelan cierto anacronismo, al menos si se toma como hito representativo de la reforma ilustrada en esta área geográfica la visita del mariscal de campo Alejandro O'Reilly, gobernador de Luisiana, al Caribe, y se tiene en cuenta que *La renuncia del héroe Baltasar* abarca un periodo comprendido entre 1753 y las últimas fechas del diario del obispo Larra, que alcanzan el año de 1768.

La extensa visita de O'Reilly se desarrolló a partir de 1763, un año después de la toma de La Habana por los ingleses; sus conclusiones se publicaron en 1765 y en Puerto Rico comenzaron a llevarse a efecto poco tiempo después. En este último año, el arquitecto Thomas O'Daly, que había acompañado a O'Reilly, acomete las obras de refuerzo de las defensas exteriores de la ciudad de San Juan. Pero, en 1772, la ciudad aún no podía ostentar sobre su escudo de armas la corona mural que hoy lo exorna, pues el cerco total de la muralla, aunque avanzado, aún estaba por terminarse<sup>26</sup>. Todavía en este año de 1772, O'Daly logra rematar su proyecto personal de convertir el viejo reducto amurallado del Morro, que había sobrevivido maltrecho a las invasiones holandesas del siglo anterior, en un verdadero fuerte, que es el aludido en la novela como San Felipe del Morro<sup>27</sup>. Asimismo, las obras de la muralla exterior emplean todo el último cuarto del siglo, desde 1776 hasta la frustrada invasión inglesa de 1797, cuando alcanzan a servir de utilidad para la defensa de la ciudad. Por esto, resulta anacrónico que Larra planee encerrar a Baltasar en el imponente «laberinto de piedra» del Morro, pues, de acuerdo con Hostos, éste sólo era entonces un viejo reducto.

De este modo, las connotaciones simbólicas de la muralla como un orden colonial inflexible poseen una naturaleza más metafórica que real, que acerca la leyenda histórica de Baltasar Montañez a los episodios de un momento posterior, con el fin de identificarlo a su vez con las políticas muñocistas, pues hasta el último cuarto del siglo San Juan no poseyó unas defensas que

---

<sup>26</sup> HOSTOS, *Ciudad murada*, p. 66.

<sup>27</sup> *Ibi*, p. 189.

explicaran este simbolismo tan marcado. En su lugar, el hecho de que las obras del Jardín de los Infortunios se comiencen en 1766 (pág. 69), el mismo año en que Thomas O'Daly inicia las obras para fortificar el Morro, supone un reverso paródico de los proyectos de O'Reilly, de quien Baltasar se convierte en el doble diabólico. Al mismo tiempo, el arquitecto Juan Espinosa, primer inspirador y ejecutor del proyecto de Baltasar que terminará suicidándose al encerrarse en la trampa del cangrejo, es un correlato irónico de O'Daly. De este modo, la novela se constituye como un reverso de la reforma ilustrada promovida por la visita de O'Reilly y de la idea de nación sustentada sobre ella, tomando en consideración que sus mejoras arquitectónicas resultaron decisivas en la resistencia criolla a las tropas de Abercromby, en 1797, y que esta ocasión constituye el primer hito para el nacionalismo de los siglos posteriores.

La pretendida cohesión nacional lograda por la resistencia colectiva a una agresión externa como ésta puede desmentirse, a pesar de todo, con el carácter racista del eventual proyecto de nación a que podía dar lugar el plan reformista de O'Reilly. Algunas de las impresiones recogidas por el gobernador de Luisiana en su visita a Puerto Rico en 1765 habrían acentuado sin duda la «renuncia» de Baltasar. Así, en sus *Memorias*, O'Reilly muestra su asombro por el hecho de que los criollos blancos no sintieran «ninguna repugnancia de estar mezclados con los pardos»<sup>28</sup>.

En definitiva, la ciudad aparece como tópico central en la obra del autor puertorriqueño desde su primera obra, con una prodigiosa capacidad de prefigurar la futura articulación simbólica de este tópico en el resto de su obra. Anticipando la visión de la ciudad libertaria de Nueva Venecia, el proyecto alucinado y borroso de Baltasar responde a un mismo cimarronaje, en todo caso dialéctico, en su huida de fórmulas excluyentes del estado nacional. Al mismo tiempo, la reforma ilustrada del obispo Larra no deja de ofrecer, pese a su velado inmovilismo, una remota virtud cohesionadora de la sociedad

---

<sup>28</sup> Citado en J. IBARRA, "Cultura e identidad nacional en el Caribe hispánico: el caso puertorriqueño y el cubano", en C. NARANJO – M.A. PUIG-SAMPER – L.M. GARCÍA MORA (eds.), *La Nación Soñada: Cuba, Puerto Rico y Filipinas ante el 98. Actas del Congreso Internacional celebrado en Aranjuez del 24 al 28 de abril de 1995*, Doce Calles, Madrid 1996, p. 86.

colonial y ofrece, en la exhibición y desarrollo de su poder local frente al metropolitano, el deseo a su vez inespecífico de algo más. La utopía nacional asoma, pues, a su vez en el extremo de esta reforma ilustrada, homologable a la reforma muñocista. Salvo que su ignacianismo, el sustrato más barroco que iluminista, tira de él en el momento de desear ese «algo más» que, para Rodríguez Juliá traslucía la mirada del viejo Muñoz Marín.

Con esto, Rodríguez Juliá explica los espacios utópicos en Puerto Rico como una posibilidad abierta por el discurso de la modernidad ilustrada, si bien traspasado éste por las determinantes corrientes ocultas de la teología judeocristiana y su idea de la Historia como redención. Ésta, a su vez, aparece como un inconsciente colectivo que ha frustrado hasta la fecha los mismos espacios que habilita, ya que su visión escatológica de la Historia se asienta también en el pesimismo y en la idea del pecado original, opuestos al «optimismo» de la Ilustración, que no deja de ser visto como temeridad y soberbia. En entrevista con Julio Ortega, Rodríguez Juliá se ha referido a la influencia histórica de estos aspectos:

Desde esa mirada el mundo es narrado temblorosamente. El Saturno de Goya hace su aparición. La utopía es sueño y pesadilla de la historia, su consecución sobre la faz de la tierra solo conduce al «sendero luminoso» del *hombre como lobo del hombre*. Es una visión pesimista de la historia, de acuerdo. En ella está incluida la idea del pecado original y la redención. En mi visión del mundo el contenido católico y cristiano es muy fuerte, de ahí la conjunción de lo mesiánico y lo catastrófico<sup>29</sup>.

### *San Juan: la ciudad real como heterotopía*

Tras la última entrega por ahora del ciclo de Nueva Venecia, la ciudad y la búsqueda de su luz descubren en la obra del escritor un sistema alegórico capaz de reproducir no ya el proceso histórico de Puerto Rico, sino de identificar las constantes posibles de una sociedad definida ahora en la vida urbana y costera, traspasada de emigraciones, lenguas, clases y códigos que la hacen irreducible al

---

<sup>29</sup> J. ORTEGA, *Reapropiaciones (cultura y nueva escritura en Puerto Rico)*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras 1991, p. 158.

retrato simplificador y excluyente. La narrativa de Rodríguez Juliá comienza a frecuentar entonces la ciudad contemporánea de San Juan, donde el novelista deja paso a menudo al cronista y al *flâneur*. En las novelas de esta etapa – *Sol de medianoche* (1995), *Mujer con sombrero panamá* (2004) – el detective se convierte en el personaje propiciatorio de un corte transversal en la ciudad que sólo su oficio es capaz de justificar, incursionando en todos los estratos y alcanzando los últimos límites y fondos ciudadanos. A medio camino entre este *private eye* del género negro clásico y el «ojo público» del fotógrafo, Rodríguez Juliá desgrana su visión contemporánea a su vez en crónicas – *Las tribulaciones de Jonás*, *El entierro de Cortijo*, *El cruce de la bahía de Guánica* (1989) – y álbumes fotográficos – *Puertorriqueños* (1988), *Cámara secreta* (1994) –. A medio camino de estos dos últimos géneros, su libro *San Juan, ciudad soñada* (2005) resulta una explicación de la búsqueda del ser de la ciudad a través de la captación de su atmósfera luminosa. En él, Rodríguez Juliá consigue aclarar el sentido que toma este símbolo en el resto de su narrativa, en la que actúa como un importante hilo conductor. La indagación en la luz variable e inasequible del Caribe es sinónimo del carácter de un país definido en sus permanentes cambios y en su incapacidad para concretar sus aspiraciones fuera de meras «ilusiones» políticas. Para explicar su «obsesión» por la luz, el autor se refiere a la lectura juvenil de los poemas de *El contemplado* (1946), correspondientes a la etapa puertorriqueña del exilio de Pedro Salinas, en los que el poeta español realiza una serie de variaciones sobre la luz y el mar de la ciudad de San Juan. Rodríguez Juliá cuenta que sintió una profunda añoranza por la intensidad que esta luz mostraba, al descubrirla desde la mirada de un escritor extranjero. Al volverse sobre San Juan, el autor explica, sin embargo, que «la luz de la ciudad se me apagó»<sup>30</sup>, en su añoranza de «una época en que la luz sobre la ciudad fuera aún más evidente»<sup>31</sup>. Esa luz real, distinta a la que puede recordar de su infancia, es ahora inaprensible y, en todo caso, es sólo el recuerdo de una luz original perdida para siempre. Este hecho sintetiza las primeras preocupaciones y el sentido último de su obra narrativa: «buena parte de mi búsqueda juvenil

---

<sup>30</sup> E. RODRÍGUEZ JULIÁ, *San Juan, ciudad soñada* (prólogo de Antonio Skármeta), Tal Cual/University of Wisconsin Press, San Juan/Madison 2005, p. 97.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

sería la certeza de esa luz»<sup>32</sup>. La luz instituye simbólicamente, pues, la indagación de Rodríguez Juliá sobre la adquisición cultural de un país inespecífico, a la vez que el autor proyecta su obra en una particular línea historicista que arrancaría con los estudios de la luz contenidos en los cuadros del pintor mulato José Campeche<sup>33</sup>. Así cuando, en su álbum *Puertorriqueños*, Rodríguez Juliá glosa el retrato fotográfico de las señoritas de la clase patricia y usa la luz natural para exponer la conradiana angustia de esta casta hacia la «barbarie» tropical de la Isla:

Inclina el perfil con la delicadeza propia de las burguesías criollas, las manos recogidas a la cintura, la mirada huyéndole a la resolana, e ese implacable y omnipresente sol; recordemos la *Dama a caballo* de Campeche. Y tal parece que el sol era el gran enemigo de esta clase, había que borrar a como diera lugar ese involuntario bronceado que podría confundirse con una siniestra y sigilosa *raja*<sup>34</sup>.

Este importante elemento, capaz de resumir la misión de su oficio de escritor y cuyos sentidos sería interesante rastrear a lo largo de toda su obra, vuelve a aparecer en la novela que actualmente prepara Rodríguez Juliá, *El espíritu de la luz*. El resumen que hace de la misma permite adivinar una mirada retrospectiva del autor a su propia obra a través del desarrollo de este símbolo, al tiempo que se ocupa de los tanteos de otros creadores para captar la esencia local del Caribe en un elemento como la luz. Sucede de este modo con el pintor puertorriqueño Francisco Oller y con el también pintor venezolano Armando Reverón, así como con Joseph Lea Gleave, el arquitecto inglés que

---

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> E. RODRÍGUEZ JULIÁ, *Campeche o los diablejos de la melancolía*, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan 1986.

<sup>34</sup> ID., *Puertorriqueños (Álbum de la Sagrada Familia puertorriqueña a partir de 1898)*, Plaza Mayor, Río Piedras 1998, p. 40. La cursiva es del texto. Por «raja» o «rajadura» se alude a la mácula de sangre africana más o menos remota que podía deslucir el buen nombre de una familia. Aunque Rodríguez Juliá no lo emplea con este sentido, el término no deja de sugerir una evidente previsión arquitectónica en la conformación étnica de los grupos sociales.

delineó el faro ornamental dedicado en Santo Domingo a Cristóbal Colón para conmemorar el Descubrimiento<sup>35</sup>.

La relación del símbolo de la luz con el tópico de la fundación mítica de una ciudad, el cual ocupa casi en exclusiva a su ciclo de Nueva Venecia, se vincula, pues, con ese deseo casi místico de ascender a un sentido absoluto de la existencia, en este caso de la identidad cultural de un país, y de hallar una metáfora capaz de resumir el caos de la ciudad contemporánea. Este gesto de fundar una esquiua ciudad imaginaria como metáfora del carácter de una nación heterogénea y mediatizada por las definiciones del colonialismo quiere ser, en su misma condición imaginaria, una señal de la incapacidad de los puertorriqueños para traducirse en una imagen posible como nación. Los «errores» que habría cometido el arquitecto Lea Gleave en su interpretación de la luz caribeña se comprenden, entonces, como parte de los proyectos de una «ciudad letrada» en la que se citan todas las utopías cartesianas, ideológicas y librescas de la identidad. Así, sostiene el autor: «El Faro será el símbolo de una gran identidad pretendida. La nostalgia de una imagen propia es el motivo de esa melancolía tan nuestra, tan caribeña»<sup>36</sup>; pero, al comparar este Faro al «disparate histórico» de La Citadelle haitiana de Henri Christophe, Rodríguez Juliá cierra su sentencia de intencionados ecos carpenterianos afirmando: «Sí: el Faro es la búsqueda de una metáfora que establezca la coherencia redentora, que posibilite encontrar las huellas de los pasos que se extraviaron. Su construcción ha sido, sin embargo, un semillero de metáforas trágicas y cómicas»<sup>37</sup>.

La conciencia de este hecho tan repetido en la historia cultural de la Isla hace que el autor proclame la falta de identidad definida que la caracteriza, pendiente aún de un tropo reductor que la sitúe en la Historia y permita

---

<sup>35</sup> E. SAN JOSÉ VÁZQUEZ, *Recuperaciones narrativas del siglo XVIII en la literatura hispanoamericana del siglo XX*, Ediciones de la Universidad de Oviedo, Oviedo 2006, Apéndice, “Entrevista a Edgardo Rodríguez Juliá”, pp. XXV-XXVI. Rodríguez Juliá ya ha analizado estas figuras desde un punto de vista semejante, especialmente en su colección de semblanzas *Caribeños*. E. RODRÍGUEZ JULIÁ, *Caribeños*, Editorial del Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan 2002, pp. 72-73; 77-135, 145-168.

<sup>36</sup> *Ibi*, p. 99.

<sup>37</sup> *Ibi*, p. 100.

prescindir de las recursivas fundaciones de ciudades imaginarias. Para Rodríguez Juliá, «la ciudad caribeña no contiene ese depósito historicista que contiene la ciudad europea; su anhelo de Historia siempre estará lastrado por la desmemoria de las sociedades recientes, jóvenes, en todo caso en pleno desarrollo»<sup>38</sup>. Este hecho justifica por sí mismo la melancolía sobre la que se definen los reiterados intentos fundacionales de una cultura puertorriqueña, y da sentido a la obra del escritor. Desde la utopía lacustre de Nueva Venecia, reacia como una San Brandán libertaria y palenque de todos quienes no se han sentido albergados por ningún rígido edificio cultural, hasta la San Juan de Pedro Salinas, flotante y rehecha en sus visos, la ciudad, símbolo de una identidad colectiva posible, es la protagonista, pasiva o activa, de las obras de Edgardo Rodríguez Juliá.

---

<sup>38</sup> E. RODRÍGUEZ JULIÁ, “Ciudad letrada, ciudad caribeña (apostillas al libro *San Juan, ciudad soñada*)”, *Caribe. Revista de Cultura y Literatura*, 7:2 (2004), p. 23.

Università Cattolica del Sacro Cuore - Diritto allo studio  
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.72342235 - fax 02.80.53.215  
e-mail: editoriale.isu@unicatt.it (produzione); librario.isu@unicatt.it (distribuzione)  
web: [www.unicatt.it/librario](http://www.unicatt.it/librario)  
ISBN: 978-88-8311-610-0