

Nación, escritura y duelo: sobre tres crónicas de Edgardo Rodríguez Juliá

por Carolina Sancholuz
(Universidad Nacional de La Plata)

RESUMEN

El presente artículo se propone, a través del análisis de tres “crónicas” de Edgardo Rodríguez Juliá, indagar el problema de la “identidad nacional”, cuestión central en la conformación de la literatura puertorriqueña, la cual se funda, según lo afirma Juan Gelpí, en una contradicción aparente: la construcción de una literatura nacional en un país que no se ha constituido como nación independiente. La hibridez del género crónica, según el particular uso que hace del mismo Rodríguez Juliá, le permite al autor evadir el rígido formalismo del ensayo, modelo discursivo canónico de las pasadas generaciones literarias puertorriqueñas, para dar cuenta, sin embargo, de un mismo objeto de reflexión: la sociedad puertorriqueña, la noción freudiana de duelo por una parte, y la sostenida autorreflexión sobre la práctica de la escritura presentes en las tres crónicas, por otra, permiten la articulación de los conceptos de pérdida y producción, categorías que complejizan la noción misma de identidad.

Introducción: Nación y cultura en Puerto Rico

“Cualquier lector interesado en la historia cultural de Puerto Rico contemporáneo se encuentra de inmediato ante su hábito más persistente: la articulación y defensa de la identidad nacional “.¹ Esta aguda observación de María Elena Rodríguez Castro pone en escena, y sintetiza a su vez, una preocupación que atraviesa, desde las primeras décadas de nuestro siglo, la formación de un incipiente pero moderno campo intelectual en Puerto Rico, en cuyas instituciones, agentes y discursos se gestó un relato de y para la nación, articulado a través de una retórica, imágenes, tópicos y metáforas que podemos rastrear aún en textos puertorriqueños contemporáneos, aunque con importantes cuestionamientos y redefiniciones. Concurrentemente, artículos y libros de estudiosos de la cultura latinoamericana y puertorriqueña, como Arcadio Díaz Quiñones y Juan Gelpí, entre otros, consolidaron una bibliografía indispensable sobre el tema.² En general, sus perspectivas críticas y analíticas coinciden en ocuparse por establecer relaciones entre nacionalismo y representaciones literarias en el caso particular de Puerto Rico, en tanto país que no llegó a consolidarse como nación independiente y que carece de Estado en un sentido estricto, pero que produce y articula sin embargo, lo que podría catalogarse como “literatura nacional “. Así, desde la perspectiva de Juan Gelpí, entre las literaturas de los países latinoamericanos, la puertorriqueña parecería destacarse por sustentarse en esta contradicción

¹ María Elena Rodríguez Castro, “Las casas del porvenir: nación y narración en el ensayo puertorriqueño”, *Revista Iberoamericana*, números 163-64, enero-junio de 1993, p. 33. Si bien la autora trabaja específicamente a partir del análisis de un género discursivo —el ensayo de indagación culturalista nacionalista— podemos extender sus conclusiones a un campo discursivo más amplio que rebasa la ensayística y apela a la crónica, el cuento, la novela e incluso la poesía.

² Sobre el nacionalismo cultural puertorriqueño se pueden consultar los siguientes textos de Arcadio Díaz Quiñones: *El almuerzo en la hierba* (Llórens Torres, Palés Matos, René Marqués), Río Piedras, Ediciones Huracán 1982; “Recordando el futuro imaginario “, en *Revista Sin Nombre*, Vol. XIV, nº 3, abril-junio de 1984, pp. 16-35; “Tomás Blanco, historia, racismo y esclavitud “ en Tomás Blanco, *El prejuicio racial en Puerto Rico*, Río Piedras, Ediciones Huracán, 1985; *La memoria rota*, Río Piedras, Ediciones Huracán, 1993. De Juan Gelpí véase “Desorden frente a purismo: la nueva narrativa frente a René Marqués”, en *Literatures in Transition: The Many Voices of the Caribbean Area*, Rose Mine, editora, Gaithersburg, Montclair State College & Ediciones Hispamérica, 1982, pp. 177-187, y especialmente su libro, *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*, San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1993; *Del nacionalismo al populismo: cultura y política en Puerto Rico*, Silvia Alvarez Curbelo y María Elena Rodríguez Castro editoras, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico y Ediciones Huracán, 1993.

aparente —la conformación de una literatura nacional en un país que aún no se ha constituido en nación independiente—, y además, porque esta literatura insiste en una retórica que ha llegado a imponerse como *canon* literario.³ La creación de un proyecto de definición de la identidad nacional puertorriqueña se transformó en un objetivo en común, compartido por los miembros de los círculos letrados urbanos, quienes, en el marco de una nueva relación colonial, alarmados por las consecuencias tanto reales como simbólicas del cambio de soberanía, y por la consiguiente emergencia de nuevos sectores sociales, configuraron una ideología que se vehiculizó a través de la práctica literaria. Así, los letrados reunidos en la llamada Generación del Treinta, construyeron relatos unificadores y legitimadores, fundamentados en la autoridad pero también en el consenso. En sus textos privilegiaron el ensayo de interpretación histórica, como modelo discursivo totalizante, que les permitió la indagación por los orígenes, el “ser puertorriqueño” y el destino de las formaciones nacionales. Los estudios de Ángel Quintero Rivera⁴ muestran que la crisis cultural que se produjo entre los integrantes de la Generación del Treinta está estrechamente vinculada al hecho de que los hacendados decimonónicos —clase de la cual eran herederos directos los treintistas— habían perdido su hegemonía a raíz de la invasión norteamericana de 1898. Para Gelpí⁵ esta pérdida de la hegemonía constituye el origen del tema “obsesivo” de este grupo de intelectuales: la búsqueda de la identidad nacional. La *Revista de las Antillas* (1913-14) en las primeras décadas de nuestro siglo, luego la revista *índice* entre los años 1929 y 1931, precedieron los debates de nacionalismo cultural cuyo texto “faro”, institucionalizador de una interpretación cultural ya articulada en los primeros años de la década del treinta, resulta ser el ensayo *Insularismo*, publicado en 1934 por Antonio S. Pedreira. María Elena Rodríguez Castro señala claramente la función de este texto en el interior del campo letrado, en tanto modelo cultural destinado a conformar una ideología pública:

Insularismo codificó y prestigió no solo un entramado para la nación, también un modo de narrarla; un sistema de tópicos, imágenes y estrategias narrativas que resistieron la repetición y el desgaste de sus contenidos ideológicos excediendo las fronteras del marco letrado y alojándose permanentemente en el imaginario puertorriqueño.⁶

Rodríguez Castro y Gelpí, coinciden con la perspectiva de Arcadio Díaz Quiñones,⁷ quien observa que, en los discursos literarios puertorriqueños de las primeras décadas de nuestro siglo, empezó a cobrar fuerza una definición “culturalista” de la nacionalidad, que podía coexistir con la situación de dominación colonial que vivía el país. Esto es, la definición de la nación como una “cultura”, al margen de la creación de un Estado independiente en el ámbito específico de la política. Según este autor, la definición de la “nación” está ligada al poder de la escritura y a los paradigmas que manejan los letrados, y por consiguiente, no puede verse como “expresión” de una realidad previamente constituida al margen de los discursos que la articulan. La retórica del nacionalismo cultural promovida por los intelectuales de la Generación del Treinta constituyó, ante una sociedad de cambios vertiginosos (reorientación del modelo de producción de un capitalismo agrario a un capitalismo industrial, creciente rol de las

³ Juan Gelpí, *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*, Op. Cit., p. 6.

⁴ Ángel G. Quintero Rivera, “La base social de la transformación ideológica del Partido Popular en la década del 40”, en Gerardo Navas Dávila, editor, *Cambio y desarrollo en Puerto Rico: la transformación ideológica del Partido Popular Democrático*, Río Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1985, p. 80.

⁵ Juan Gelpí, *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*, Op. Cit., p. 14. Este autor observa, respecto de la función de la escritura crítica y especulativa de los treintistas que: “si uno de los hitos fundamentales a partir de los cuales se arma la historia literaria es el trauma —la herida, la fisura del colonialismo— el discurso crítico, entonces, va a dedicarse a ‘sellar’ o ‘sanar’ esa fisura” (p. 9)

⁶ María Elena Rodríguez Castro, “Las casas del porvenir: nación y narración en el ensayo puertorriqueño”, Op. Cit., pp. 35-36.

⁷ Arcadio Díaz Quiñones, *La memoria rota*, Río Piedras, Ediciones Huracán, 1993, p. 65.

corporaciones azucareras de capital ausentista norteamericano, incremento de la actividad financiera, movilidad social, etc.), una suerte de hito de permanencia y continuidad en tanto se erigieron a sí mismos custodios de una cultura concebida como memoria colectiva. Ante la especialización y heterogeneidad resultantes de los procesos de modernización, se presentaron como un factor de orden y cohesión.⁸ Metáforas colectivas y homogeneizadoras como la de la “gran familia puertorriqueña”; mitos identitarios como el del jíbaro, campesino blanco de la hacienda azucarera anterior a la modernización norteamericana; territorialización en la demarcación del espacio insular; sentimiento “hispanófilo” que se manifiesta en las reiteradas expresiones que conciben a Puerto Rico como una porción de España en el Caribe; defensa de la “pureza” lingüística del castellano ante la cercanía “contaminante” del inglés, constituyen algunos de los principales tópicos que recorren la escritura ensayística del nacionalismo cultural puertorriqueño. En esa relación compleja entre letra y poder, el modo expositivo del ensayo oscila entre la voluntad de verdad de los discursos objetivos y la subjetividad del arte, como un modo de expresión del deseo ordenador que circuló por esos discursos.

En una entrevista a Edgardo Rodríguez Juliá, publicada en el suplemento literario del periódico *El Nacional*, el escritor sostiene lo siguiente:

El problema de la “identidad puertorriqueña”, tan estudiado en el ensayo de la generación de los años treinta, se ha convertido para nosotros en una especie de obsesión historicista, de esclarecimiento de nuestro problema social y colonial a través de la memoria histórica.⁹

Este enunciado revela, por una parte, la vinculación o traspaso de un “legado” —el problema de la identidad— que confiere una articulación entre los treintistas y un “nosotros” inclusivo al cual, en otros artículos, el escritor también llama “nuestra generación, la de 1946”¹⁰ (año de nacimiento del autor). Por otra parte cabría interrogarse si aceptar tal legado implica asumir un lugar “faro”¹¹ en la intelectualidad actual de Puerto Rico y reproducir una voz “magisterial”¹² que propone un programa de formación de la nación, al modo de *Insularismo*, o, como observa Juan Gelpí,¹³ la “filiación” al planteo acerca de la identidad nacional no debe

⁸ Un análisis detallado de la retórica nacionalista puertorriqueña entre los años treinta y los años sesenta lo he llevado a cabo en mi artículo “Literatura e identidad nacional en Puerto Rico (1930-1960)”, donde me detengo en tres ensayos claves, *Insularismo* (1934) de Antonio S. Pedreira, *El despertar de un pueblo* (1942) de Vicente Géigel Polanco y *El puertorriqueño dócil: Literatura y realidad psicológica* (1960) de René Marqués. (Número 4 de la revista *Orbis Tertius*, del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Facultad de Humanidades de la UNLP, 1997).

⁹ María Julia Daroqui, “Formular la Verdadera historia” (Entrevista al escritor puertorriqueño Edgardo Rodríguez Juliá), en “Papel literario”, suplemento del periódico *El Nacional*, Caracas, 22 de julio de 1990.

¹⁰ Edgardo Rodríguez Juliá, “Mapa de una pasión literaria”, en *Estudios*, Revista de Investigaciones Literarias, Año 2, Nro. 4, Caracas, jul-dic. de 1994, p. 5.

¹¹ Rubén Ríos Avila, en “La invención de un autor: escritura y poder” (*Las tribulaciones de Juliá*, obra colectiva compilada por Juan Duchesne Winter, San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1992, p. 34), afirma la centralidad del proyecto literario y crítico de Rodríguez Juliá en las letras puertorriqueñas actuales: “Su capacidad de producción, unida a su talento indiscutible para la indagación sagaz de los modos de lo puertorriqueño, le ha conferido a Rodríguez Juliá un aura de ubicuidad que para algunos lo convierte en el ‘enfant terrible’ de la irreverencia y para otros nada menos que en la conciencia del Puerto Rico contemporáneo.”

¹² La cuestión de la voz magisterial la analiza Roberto González Echevarría. Este autor trabaja como texto paradigmático el estilo doctrinario del *Ariel* de José E. Rodó, articulando el espacio del aula, la figura del Maestro, el sistema de sus voces y autoridades. En “The Case of the Speaking Statue: *Ariel* and the Magisterial Rethoric of Latin American Essay”, *The Voice of the Masters*, Austin, University of Texas, 1985.

¹³ Juan Gelpí, *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*, Op. Cit., especialmente el apartado “*Las tribulaciones de Jonás* ante el paternalismo literario”, reproducido como artículo en *Las tribulaciones de*

confundirse con la “afiliación” a la retórica del nacionalismo cultural anterior. En las siguientes secciones daremos cuenta de esta cuestión, a través del análisis especial de tres crónicas del autor, *Las tribulaciones de Jonás*, *El entierro de Cortijo* y *Puertorriqueños*, indagando en la particular constitución y función de figuras de escritor, postuladas como “ideologemas”, según Fredric Jameson,¹⁴ unidades discursivas complejas, a la vez ideológicas y formales, que construyen soluciones simbólicas a conflictos históricos concretos.

I. Duelo y escritura: sobre las crónicas mortuorias¹⁵ de Edgardo Rodríguez Juliá¹⁶

El duelo es, por regla general, la reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad, un ideal, etc.

Sigmund Freud, “Duelo y melancolía”¹⁷

Borinquen la tierra del Edén / y que al cantar el gran Gautier / llamó la perla de los mares / ahora que te mueres con tus pesares / déjame que te cante yo también.

“Lamento borincano”, Puerto Rico, 1930 (Rafael Hernández)

Si, como sostiene Freud, el duelo se funda en una pérdida (real o imaginaria), leemos el “Lamento borincano”, popularmente convertido en el himno nacional de Puerto Rico, como la inscripción de una pérdida —la muerte de la nación como Estado independiente—, que se sublima a través del canto colectivo. Nombrar el dolor, “ahora que te mueres con tus pesares”, opera como un modo de reabsorber el duelo. Procedimiento que se constituye en el reverso del sostenido por poetas tales como José Gautier Benítez, en el siglo XIX, o, Luis Llórens Torres,¹⁸ en el primer tercio de nuestro siglo. En los versos de ambos poetas Puerto Rico se configura como “la perla de las Antillas”, la “isla afortunada”, en suma, un espacio mítico que no fue más que, según señala Díaz Quiñones, una operación literaria necesaria para contrarrestar una realidad degradante: las sucesivas dominaciones española y norteamericana, la imposibilidad del país de convertirse en un Estado independiente, la continuidad del colonialismo.

A comienzos de la década del ochenta, Edgardo Rodríguez Juliá publica dos textos, *Las tribulaciones de Jonás* y *El entierro de Cortijo*. Ambas se fundan en pérdidas —reales y simbólicas—, y toman como eje ceremonias colectivas fúnebres: el entierro del líder y fundador del Partido Popular Democrático, Luis Muñoz Marín, patriarca descendiente de terratenientes criollos, y el velatorio y entierro del músico popular, descendiente de esclavos, Rafael Cortijo, creador de la plena. Los dos eventos concitaron una enorme afluencia de personas, que hicieron públicas sus múltiples expresiones de duelo y luto, registradas por el escritor a través de sus crónicas:

Morenos, morenos por todos lados y solo una Mont Blanc para escribir... No, el oficio de cronista dieciochesco me lo prohíbe: ni siquiera una libreta, ni una

Juliá, Op. Cit., págs. 93-115.

¹⁴ Fredric Jameson, *The Political Unconscious*, Cornell University Press, 1981, pp. 87-88 y 115-119.

¹⁵ Tomo esta denominación del artículo de María Elena Rodríguez Castro, “Memorias conjeturales: las crónicas mortuorias”, en: vv.aa. *Las tribulaciones de Juliá*, Juan Duchesne-Winter (ed.-comp.), San Juan, Editorial del Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1992, pp. 63-92.

¹⁶ La presente sección se centra en dos textos de Edgardo Rodríguez Juliá: *Las tribulaciones de Jonás*, Río Piedras, Huracán, 1981, y *El entierro de Cortijo*, Río Piedras, Huracán, 5ta edición, 1991 (1era edición de 1983). En adelante, todas las citas textuales corresponden a estas ediciones.

¹⁷ Sigmund Freud, “Duelo y melancolía”, en *Obras completas*, volumen 14 (1914-16), Buenos Aires, Amorrortu editores, 1990, pág. 241.

¹⁸ Véase el ensayo de Arcadio Díaz Quiñones sobre Luis Llórens Torres, en su libro *El almuerzo en la hierba*, Río Piedras, Ediciones Huracán, 1982.

grabadora, tampoco una cámara Minox. Prefiero escribir la crónica pasándola solo por el ojo y el oído, soy tercamente subdesarrollado, basta con escribir al otro día, cuando la memoria aún conserva frescos los detalles. El filtro del cronista es la memoria, la personal y la colectiva, también los prejuicios, ¿por qué no? Sálvese lo que pueda salvarse entre el momento vivido y la crónica escrita. Se perderá casi todo, claro, pero permanecerán las imágenes, los detalles más empecinados, esos que no pueden renunciar al recuerdo a pesar de la traición de la memoria... (*El entierro de Cortijo*, pág. 17)

Desde esta perspectiva la crónica permite una reconstrucción de la memoria a partir de fragmentos, retazos; el lugar de enunciación del cronista se relativiza en la dispersión y la subjetivización, en las diferentes máscaras adoptadas a lo largo de los textos, como notamos en la continua problematización de la voz y el foco narrativos. La primera persona, lejos de constituir un centro de organización de la narración, se caracteriza por su movilidad y fragmentación. El yo contempla (el entierro, la multitud, los gestos del duelo) y, a su vez, se autocontempla, inscribiendo un distanciamiento, una alteridad que comienza consigo sí mismo, y que lo lleva a manifestar en más de una ocasión el extrañamiento: “Maldito seas, ¿qué tú haces aquí?” (*Las tribulaciones de Jonás*, pág. 66)

El cronista asume su función como un espectador cuya subjetividad tiñe la narración, atrapado en la tensión entre el distanciamiento crítico y el desborde afectivo. Leemos, por ejemplo, en *Las tribulaciones de Jonás*: “Fui al Capitolio; colocado entre la disyuntiva de participar como testigo cercano o deudo ajeno, opté por acercarme lo más posible al ataúd. El escritor en mí me obligaba a conservar distancia, a no sucumbir ante la tentación de un sentimiento fácil.” (pág. 56). Pero luego, unas páginas después, declara su impotencia para lograr esa especie de *apatía* despersonalizadora: “Quizás resultó imposible mantener aquella distancia, aquel equilibrio entre la participación y la presencia, entre la admiración y el rigor. ¿Cómo era posible mantenerlo si a mi alrededor se manifestaba una solidaridad ilimitada en el amor al caudillo?” (pág. 61) El cronista registra el desfile luctuoso de la multitud ante sus muertos queridos, y su mirada nos traslada al espectáculo barroco de los ritos mortuorios. Inmoviliza el paso de la caravana, selecciona del conjunto algunas imágenes (Cheo Feliciano acomodando el rosario entre las manos de Rafael Cortijo; Ismael Rivera llorando sobre el rostro del amigo muerto; las campesinas gritando ante el ataúd de Muñoz Marín llamándolo “Papá Muñoz”), escenas todas que inscriben la elaboración colectiva del duelo, ceremonias y rituales que impiden que el dolor se transforme en melancolía, en herida abierta. Los diversos actores sociales que componen la multitud que acompaña ambos entierros —jóvenes, viejos, mujeres, niños, campesinos, mulatos, políticos, intelectuales, locos de barriada— postulan, no el álbum de la familia puertorriqueña que atesorara la memoria de la cultura nacional como símbolo de cohesión, sino la suma de las diferencias: “¿Esto es nuestro! ¿Familia puertorriqueña o país de muchas tribus?” (pág. 90), se pregunta el cronista.

Las crónicas mortuorias, aunque evaden el formalismo del ensayo, dan testimonio, sin embargo, de un mismo objeto de reflexión: la sociedad puertorriqueña, afirma M. Elena Rodríguez Castro. En ellas se puede leer la historia política de Puerto Rico, el liderazgo del Partido Popular Democrático, dirigido desde 1940 hasta 1968 por Luis Muñoz Marín, y la vertiente cultural del populismo, representada en el músico de caserío, Rafael Cortijo y su Combo. Las crónicas registran entonces un proceso de *alegorización*, a través del cual los incidentes singulares —la muerte del político y la del músico— admiten otras significaciones. El cronista exclama, en el funeral de Muñoz: “Este país se quedó sin estado! (sic) ¿Acaba con Muñoz no sólo una época política sino también un modo de convivencia? ¿Son éstos los últimos estertores de una sociedad patriarcal?”, y reflexiona, durante el entierro de Cortijo: “Entonces llega Cortijo con una nueva presencia social, la del mulataje inquieto que la movilidad traída por el desarrollismo muñocista posibilitó.” (pág. 31) Muñoz Marín, responsable de la ausencia de un Estado, adopta el rol de patriarca protector de la “familia puertorriqueña”, que está en la base ideológica del populismo. Cortijo representa al sujeto colectivo, la “gente de caserío”,

hacia el cual el desarrollismo populista se desplazó e intentó abarcar con gestos de paternalismo político (salud pública, ampliación educativa, viviendas económicas, etc.) Las muertes de Muñoz Marín y de Rafael Cortijo ponen de manifiesto el estallido de la ficción nacional, se entierra el mito de la gran familia puertorriqueña para dejar paso a la heterogeneidad del “país de muchas tribus “que exige “inventar nuevas categorías para describir esto” (pp. 90-91).

I. 2. Muerte y espectáculo

“Y los personajes del *Trauerspiel* mueren porque sólo así, en cuanto cadáveres, pueden ser admitidos en la patria alegórica”.¹⁹ La cita pertenece a Walter Benjamin, en su magnífico estudio sobre el drama barroco alemán, y, pese a la distancia con los objetos de análisis que proponemos aquí, podemos, sin embargo, apuntar algunas relaciones. Si consideramos el significado de la palabra *Trauerspiel*,²⁰ se compone de dos conceptos: luto o duelo (Trauer) y juego o espectáculo (Spiel). Esta posibilidad barroca de armonizar los contrarios, la afinidad entre el luto y la espectacularización, aparece explícitamente en las crónicas mortuorias de Rodríguez Juliá:

Pero nací en este Caribe hispánico y barroco, novelero e impresionable; la muerte exhibe en estas latitudes todos sus carismas. Ese escorial permanente que es la cultura hispánica y barroca se concreta aquí en el cuerpo yacente de mi plenero mayor. Cortijo, Cortijo, un Cortijo silencioso que prefiero no mirar.(...) Barroco, barroco por todos lados y sólo una Mont Blanc para escribir. (*El entierro de Cortijo*, pp. 24-25)

En aquella desorganizada y barroca demostración de duelo el afecto prevalecía sobre los rigores del estado (sic). Era el entierro de nuestro caudillo agropecuario por excelencia; ausente tenía que estar la solemnidad de un estado propio que este país caribeño ha sido incapaz de fundar en más de cuatrocientos años de colonialismo. (*Las tribulaciones de Jonás*, p. 68)

En el *Trauerspiel* barroco el cadáver llega a ser el accesorio escénico emblemático fundamental. En *El entierro de Cortijo* el cronista se detiene en varias ocasiones a reflexionar sobre la exhibición del cadáver como “el *memento mori* por excelencia”. Pero, mientras acepta la escena escatológica como parte del rito del duelo colectivo, la rechaza para sí mismo: “Yo prefiero ni mirar, jamás he disfrutado de ese *husmeo*; ladeo la cara, como si esa presencia ahí fuera la del perfectísimo otro. Sí, porque morir es convertirse en el otro perfecto, el inalcanzable.” (Pág. 25) Extrañamiento descrito en términos semejantes a los de Blanchot,²¹ para quien el “despojo mortal”, la presencia cadavérica, constituye para nosotros la de lo desconocido, y nos amenaza con el efecto de la despersonalización, donde el *Yo* no se reconoce. Si, en *El entierro de Cortijo*, el cuerpo muerto preside la ceremonia, en *Las tribulaciones de Jonás* el cronista acepta el mandato matriarcal de la esposa del líder: “Doña Inés me prohibió mirar a Muñoz Marín” (*El entierro de Cortijo*, pág. 26). En ambos casos, la voluntad reiterada de no mirar al muerto coloca al sujeto en una vulnerable posición ambivalente, en la cual la no resolución del estado del duelo puede conducir hacia la melancolía. Julia Kristeva²² señala que hay cierta experiencia de la melancolía que se torna decible, que abre el espacio de una subjetividad heterogénea aunque gozosa, que se complace en la contemplación y asegura al artista un dominio sublimatorio sobre la cosa perdida. Hacia el final de las dos crónicas encontramos un sujeto atravesado por un sentimiento melancólico *decible*, que contempla la culminación de un proceso histórico, político y socio-cultural. Una “memoria rota”²³ que se

¹⁹ Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990, pág. 214.

²⁰ La traducción según el diccionario es “tragedia”.

²¹ Maurice Blanchot, *El espacio literario*, Apéndice 2, Buenos Aires, Paidós, 1992, pág. 251

²² Juliá Kristeva, *Sol negro. Depresión y melancolía*, Caracas, Monte Ávila, 1997, pp. 88-89.

²³ Apelo al título del libro de Arcadio Díaz Quiñones, *La memoria rota*, Op. Cit.

dispersa y se abre a las discontinuidades, al olvido de viejos ritos y a la invocación de otros:

¿Dónde se perdió la coherencia de los gestos? ¿Dónde zozobró esa memoria de las cosas y los gestos que es la tradición? ¿Por dónde anda un pueblo que apenas puede conciliar sus actos con sus sentimientos, o aquellos con el rito?... El rito anda moribundo, hay tantas intenciones fantasmales y tantos gestos insepultos. Posiblemente en ello resida eso que tan solemnemente llamamos crisis histórica. (*El entierro de Cortijo*, pág. 95)

La escritura de las crónicas tendría entonces para su autor, la función de terminar el duelo, el propio y el colectivo, inscribiendo el dolor de manera individualizada y diferenciada —una escritura propia, con sus marcas personales—, en la práctica social de la literatura.

1.3. Configuraciones del sujeto en las crónicas mortuorias

Una imagen del sujeto que se repite en ambas crónicas es la del paseante, una primera persona que rompe con el espacio cerrado del gabinete del intelectual, tal como se lo representa en *Insularismo*. El cronista en Rodríguez Juliá, por el contrario, deambula por el espacio abierto y múltiple de la calle, y, atravesado por diversos campos de identidades, suyas y ajenas, el paseante busca anclar su voz, individual, por entre el vocerío de la multitud.

Las tribulaciones de Jonás se divide en cuatro partes: la primera vez que el cronista ve, en su infancia, a Muñoz Marín; una entrevista, junto a otros intelectuales, fechada en 1978, donde se retrata la vigorosa vejez del líder del PPD; la crónica del entierro en 1980, y finalmente una iconografía comentada de Muñoz Marín. En la primera parte el cronista adopta la máscara del autobiografismo: un sujeto que recuerda y se percibe a sí mismo como un niño de diez años, relata un rito de iniciación centrado en la mirada, la primera visión de Luis Muñoz Marín. El narrador intenta recrear la perplejidad infantil, los ojos de un niño que aún no comprenden pero testimonian el concepto de liderazgo, y sus tensiones. Los padres, aunque opositores a Muñoz, sin embargo, espían al líder, semiocultos detrás de las persianas. El niño quiere mirar:

Me aupé más en la baranda, quise ver a Muñoz Marín, todo el mundo hablaba de aquel hombre, terrible enemigo de mi madre, señor de la política con corteja y hasta querida, el hombre más famoso de Puerto Rico, el jefe, el caudillo, el viejo, el casi dictador decía a veces mi padre... Y yo aquí, en el balcón, y está pasando por Aguas Buenas! (pág. 20)

La representación del espacio, el balcón, instaura una imagen de lo alto, impone una distancia, un límite difícil de franquear. El niño, que luego devendrá escritor, se retira del entorno familiar y observa los hechos desde la altura, aunque desearía estar en la calle, como parece sugerir el desencanto de la frase “Y yo aquí”. Si, con palabras de Teresa Gramuglio,²⁴ el imaginario de todo escritor incluye una imagen de sí mismo que se articula con una poética, la escena infantil opera como un emblema de la contradictoria posición del sujeto en la crónica, atrapado entre el distanciamiento crítico y la intimidad de los afectos.

El sujeto que se construye en la crónica apela a la estrategia de la impostación, articula diferentes identidades para “neutralizar” los efectos de los hechos (la presencia carismática de Muñoz, la espectacularidad de su entierro), en una continua puesta en abismo de la fragmentación del yo y sus intentos de recomposición. Antes de iniciar la entrevista con Muñoz, el cronista se autorrepresenta bajo la máscara del intelectual e independentista, profesor de literatura y escritor, capaz de rechazar la compasión que pueda provocarle el entrevistado, envejecido y afásico. Pero la recreación del encuentro se relata desde la posición vulnerable de

²⁴ Reproduzco conceptos de la Prof. Teresa Gramuglio trabajados en el Seminario sobre Literatura y Nacionalismo que dictara en la Facultad de Humanidades en el primer cuatrimestre de 1996.

un sujeto que se configura, paradójicamente aniñado:

Muñoz me mira sorprendido: por un momento pensé que yo le caía mal, o peor, que me consideraba el de las preguntas y los comentarios pendejos (p. 31); Me reconocí como un niño malcriado, comemierda, altanero, justo al nivel del peor mandarinato y blanquitismo del país (p. 49); Yo, bebé post-Muñoz, criado con leche Pet y Carnation, me echo a un lado, prefiero mirar desde la valla, no convertirme en víctima de esa demagogia que están incubando (p. 34)

El narrador aniñado se coloca a sí mismo en el lugar figurado del “hijo”, frente a la decaída pero todavía autoritaria figura del patriarca, que le genera contradictorios sentimientos: amor y rencor, admiración y decepción. La tensión equívoca entre los polos de la atracción y el rechazo, se percibe también a través de los diferentes apelativos con los cuales...el cronista nombra y califica a Muñoz Marín: desde el uso objetivo del nombre y apellido, pasando por los más fríos y distantes “Patriarca”, “el Viejo”, “el vate”, el “jodido animal político”, el “Renegado”, hasta el más afectuoso y cercano “Don Luis”. El *biografiado*, retratado, entrevistado, entrevistado, se resignifica en la construcción del propio yo, en los retazos de la autobiografía: “A pesar de la distancia ideológica su vida había afectado profundamente la mía.(...) A pesar de la minúscula idea entre ceja y ceja, la grandeza de Muñoz Marín me alcanza, tocándome inevitablemente.” (Pág. 52) Como Jonás en el vientre de la ballena,²⁵ el narrador es atrapado por un centro: Muñoz, la multitud y su dolor, para regresar, expulsado, a la superficie del propio yo, a los contornos problemáticos de su propia figuración.

En la representación del entierro, una vez más, el cronista se esfuerza por invocar la distancia, para registrar una muerte hiperbólica, que deviene espectáculo barroco. Una vez más, se ubica en lo alto: “Equidistante entre el afán de testimonio y todo aquel dolor a mi alrededor, alcé la vista hacia la colina frente al Capitolio.” (pág. 62). Otra vez, sucumbe a la cercanía y el paseante se zambulle en la multitud: es apretujado por la gente, arrastrado por la muchedumbre, contagiado por el dolor que se inscribe en su cuerpo, le sube desde la garganta y le nubla los ojos. La mirada, centro de organización de la crónica, se empaña, se vuelve miope. El cronista necesita adoptar otra máscara, esta vez bajo la figura del intérprete o hermeneuta que pretende desentrañar un enigma, descifrar “el misterio de aquella relación entre Muñoz Marín y su pueblo” (pág. 65). El narrador adopta el gesto totalizador de la retórica del treinta y ensaya la afirmación esencialista: “Sí, porque el misterio de Muñoz Marín es también el de nosotros los puertorriqueños” (pág. 58). La voz, que se torna “magisterial”, connota la nostalgia de un centro, presente en la ensayística precedente, pero desarticulada en la parodia de la autoridad de la crónica, construida sobre una voz narrativa poco confiable por su dispersión. Leemos la dedicatoria de *Las tribulaciones* como un reenvío hacia las figuras parentales, detentadoras de la autoridad: sus padres, el maestro que le enseñó durante un semestre las tesis de *insularismo*, el padre “espiritual”, evocado en la última parte del texto, el interlocutor intelectual que le permitió su “particular acercamiento a la figura del patriarca. “(pág. 11) La orfandad de este sujeto se exaspera en la exclamación: “Este país se quedó sin estado! (sic)” (pág. 74). Muñoz, renegado de la independencia, responsable de la ausencia de un Estado, adopta el rol del padre figurado porque no puede ser el jefe de estado.

La imagen de escritor que se cifra en la crónica del entierro cuestiona su lugar de representatividad: el intelectual, desde su puesto de observación, registra de manera insistente la heterogeneidad social de la multitud pero no puede inscribirla en la lengua, que se extrañifica, se vuelve “otra”, ininteligible. El cronista no puede aprehender las voces del pueblo, las transcribe a partir de la distancia que implican los entrecomillados, como sucede con la jibara plañidera que le habla al muerto: “Tú nos dites de comer, tú nos sacastes las niguas!” (pág. 65) El término “nigua” está fuera del campo semántico de los registros del cronista:

²⁵ Referencia bíblica al episodio de Jonás, atrapado en el vientre de una ballena, y expulsado luego por orden de Yavé: “Y entonces Yavé dio orden al pez y éste vomitó a Jonás sobre la tierra.” Jonás 2:10.

La palabra sonó ajena, y entonces me dije: Maldito sea, ¿qué tu haces aquí?... ¿Qué diantres es una nigua? (...) Justo en el desconocimiento de aquella palabra se cifraba la distancia entre mi insuficiencia y la humanidad plena de aquella mujer. (pág. 65)

En *El entierro de Cortijo* se produce una escena similar, en el momento que el cronista va a traspasar a ese “otro lado” que representa el espacio del caserío: “Traspasar este corredor mítico de violencia es casi asegurarse una *cañona* a manos de algún *teco* de *bejuco* desesperado. *Mi pana*, ese lenguaje es como la cifra de una distancia insalvable entre mi condición y la de ellos.” (pág. 12)

Desde la superficie tipográfica a través de la cual se representa la voz del otro —en un caso entrecomillado, en el otro letra cursiva, como muestran las citas—, es posible deslindar la distancia o cercanía entre la voz representada y el sujeto de la escritura. En estas crónicas, el lenguaje de “ellos” se representa como un código que no puede ser descifrado por el profesional de las letras, quien se transforma en un “transcriptor”, cuyo lugar, como señala Julio Ramos, nunca es neutro en el espacio jerarquizado del discurso.²⁶

En *El entierro de Cortijo* el cronista intenta construirse una identidad que naturalice su presencia en el entierro, pero prevalece el distanciamiento de la figura del letrado:

Un blanquito de cara mofletuda, bigotes de punta al ojo y espejuelos es una presencia turbadora en Lloréns; también ellos son capaces de leerme, ya me tienen leído: ese tiene cara de mamao... Mera, dame diez chavos... Puse voz de negrero mallorquín y le grité, eso sí, entre dientes...No tengo... (pág. 13)

Adoptar un disfraz (negrero mallorquín) o impostar la voz son tretas que no le quitan al intelectual de anteojos, su carácter de intruso en el caserío. Para el cronista el barrio de Lloréns se torna el símbolo de la crisis del desarrollismo, la “antiutopía creada por el *welfare state* muñocista” (pág. 12). El caserío constituye la tierra del *otro*, el “averno” (pág. 15), el espacio de la heterogeneidad y multiplicidad de los descendientes de negros y mulatos que las tesis etnocéntricas de *Insularismo*²⁷ propusieran excluir de la metáfora familiar. Si bien el cronista intenta, a través de su mirada, ordenar y otorgar sentido a la diversidad, la muchedumbre no reconoce ni acata los mitos homogeneizadores de la “gran familia puertorriqueña”: “Ahora quiero *un golpe de vista* que sea capaz de resumir toda esta complejidad. Pero ocurre que la multitud resulta incapaz de posar (...) No, es imposible, tendré que volver a los rostros, a los individuos, para que *esto signifique* algo.” (Pág. 77)

La significación que se construye es la de la ficción, que le permite al cronista detener el paso de la multitud, elegir rostros y endilgarles una biografía inventada. A diferencia de las constantes contradicciones entre las posiciones de cercanía y distanciamiento del sujeto que analizamos en *Las tribulaciones de Jonás*, en esta segunda crónica prevalece la posición de quien, a pesar del desconcierto y perplejidad que le provocan los hechos que narra, mantiene una distancia jerarquizante y desafectiva: “Como no hay fuerte evocación personal o terrible desgarramiento emocional, mirar el rostro de un muerto famoso es ejercicio ideal para mi espíritu atribulado con la catástrofe de la muerte. Cortijo es, con excepción de Albizu Campos, el muerto que más he mirado.” (pág. 26)

Para Juan Duchesne Winter la figura del cronista en *El entierro de Cortijo* es la del

²⁶ Julio Ramos, “Saber del otro: escritura y oralidad en el *Facundo* de D. F. Sarmiento”, en *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, pp. 19-34.

²⁷ En *Insularismo* de A. S. Pedreira leemos frases como: “El mulato (...) es un tipo de fondo indefinido y titubeante, que mantiene en agitación ambas tendencias antropológicas (blanca superior, negra inferior ha aclarado el autor unas oraciones antes), sin acabar de perfilarse socialmente”. Op. Cit, p. 35.

intelectual, inmerso en la multitud pero desde el rol del intérprete, “cuyas reflexiones testimoniales proveen la guía anagógica del enigma “. ²⁸ Por su parte Juan Gelpí afirma que, pese a que Rodríguez Juliá apela a la heterogeneidad discursiva de la crónica, en *Las tribulaciones de Jonás* persisten los “vestigios del discurso paternalista de Pedreira”. ²⁹ Coincidimos con las conclusiones a las que arriba María Elena Rodríguez Castro, que sintetizan y van un poco más allá de las posiciones anteriormente citadas, al postular que:

ni las máscaras del cronista ni sus memorias conjeturales disimulan la nostalgia por la composición de un yo consolidado que irradie su voz desde el territorio siempre prestigioso de las letras. Se trata de una nueva inscripción que ansia también su lugar: la voz de un nuevo literato, una nueva distancia entre la mirada y la pose; la reflexión y su objeto. ³⁰

II. Sobre *Puertorriqueños* ³¹

El libro *Puertorriqueños*, publicado por Edgardo Rodríguez Juliá en 1988, posee un subtítulo —*Álbum de la Sagrada Familia puertorriqueña a partir de 1898*— que connota una serie de significaciones. El año de 1898 indica el cambio de dominación colonial de Puerto Rico: España pierde su hegemonía frente al imperialismo neocolonial de Estados Unidos. Fecha sobrecodificada por el discurso del nacionalismo cultural como “el trauma”, por ejemplo, en la *Historia de la literatura puertorriqueña* de Francisco Manrique Cabrera. ³² *Sagrada Familia puertorriqueña* connota un doble gesto paródico: por un lado, respecto de la familia cristiana como modelo de civilización occidental, y, por otra parte, el gentilicio “puertorriqueña” circunscribe la metáfora sacralizada de la familia al ámbito de lo nacional, aludiendo a la estrategia retórica de unidad y consenso promovida por los Treintistas y resignificada por los discursos del populismo. *Álbum* ³³ alude literalmente a la colección de fotografías, que es, en nuestra sociedad, una suerte de memoria y archivo familiar que Rodríguez Juliá incorpora en su libro. *Puertorriqueños* reproduce el formato del álbum fotográfico, e impone al receptor del texto una doble tarea: leer y también mirar.

Dos epígrafes inician el libro y ambos trazan las líneas temáticas principales que atraviesan *Puertorriqueños*: el problema de la identidad y la memoria. El primero, extraído de una crónica de viaje del siglo XVIII de André Pierre Ledrú, pone en escena la mirada sobre el

²⁸ Juan Duchesne Winter, “Multitud y tradición en *El entierro de Cortijo*”, *Narraciones de testimonio en América Latina*, Editorial Universitaria de Puerto Rico, 1992, p. 188.

²⁹ Juan Gelpí, “*Las tribulaciones de Jonás* ante el paternalismo literario”, Op. Cit., p. 114.

³⁰ María Elena Rodríguez Castro, “Memorias conjeturales: las crónicas mortuorias”, Op. Cit., p. 92.

³¹ Edgardo Rodríguez Juliá, *Puertorriqueños (Álbum de la Sagrada Familia puertorriqueña a partir de 1898)*, Madrid, Editorial Plaza Mayor, (Biblioteca de Autores de Puerto Rico), 1988, 3ra. Edición de 1992 (todas las citas textuales están tomadas de esta última edición).

³² Francisco Manrique Cabrera lee la invasión norteamericana como “el trauma: el violento desgarramiento histórico consumado sin la intervención nuestra”, en *Historia de la literatura puertorriqueña*, Nueva York, Las Américas Publishing, 1956, p. 60.

³³ Respecto del álbum fotográfico y su vinculación con el espacio doméstico y familiar, escribe Walter Benjamin: “Entonces fue la época en que comenzaron a aparecer los álbumes de fotografía. En los lugares más fríos de la casa, sobre las consolas o armarios, allí era donde más probable se encontrarán: cuero cubierto con picaportes de metal y páginas de corte dorado tan gruesas como un dedo, sobre las cuales las tontamente vestidas o embellecidas figuras estaban distribuidas —el tío Alex y la tía Rieckehe, Trudy cuando pequeña, papá en su primer semestre. Y finalmente, para completar la versión, nosotros mismos: como Tirolese de salón, canturreando, los sombreros balanceados contra abetos pintados, o como marineros, una pierna rígida y la otra doblada, como es apropiado, descansando contra un poste entapizado. “ En “Breve historia de la fotografía”, *Eco*, t. XXXI/2 nro. 188, junio de 1977, p. 155. También en, del mismo autor, *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1981.

otro que construye el colonizador y que define la “identidad moral” del colonizado³⁴ como producto directo del clima tropical. El segundo, tomado del “Diario Secreto” del obispo Don José de Tres Palacios y Verdeja, importante personaje, que hace las veces de cronista, en la novela de Rodríguez Juliá *La noche oscura del Niño Avilés*, reflexiona sobre la “imperfección” del recuerdo, apelando a la complicidad de un lector que reconozca el carácter apócrifo de tal “diario secreto”. Para Aníbal González *La noche oscura...* “es una vasta alegoría de la historia cultural de Puerto Rico”³⁵ y dada la referencia del epígrafe a esta obra, se puede inferir que *Puertorriqueños* también apela a los procedimientos de la alegorización, aunque esta vez, de la historia social del país desde la intervención norteamericana. El cronista contemporáneo registra, a lo largo de casi cien años (lapso que media entre la fecha indicada en el subtítulo y la fecha de publicación del texto), “las contradicciones de una sociedad en proceso de transformación” (*Puertorriqueños*, pág. 33). El autor construye un retrato del Puerto Rico presente a partir de la estrategia del álbum familiar, texto, signo e iconografía que reúnen lo autobiográfico y lo colectivo, la historia personal y la historia nacional, desarticulando las fronteras público/privado. *Puertorriqueños* convierte la galería de las fotos privadas en álbum público, representativo del “pueblo” puertorriqueño, desde una perspectiva histórica proveniente de la clase media en la cual se inscribe el cronista.

Si en la crónicas revisadas anteriormente analizamos la conformación de un sujeto autofigurado como “paseante”, en esta crónica, en cambio, la primera persona observa y lee en las fotos —suyas y ajenas—, su propia mirada, evalúa y se contempla a sí mismo inmerso en un proceso de intensa búsqueda respecto de la realidad puertorriqueña, perturbadoramente contradictoria. Si una faz del texto desliza el lado introspectivo, el reverso muestra en esa historia personal los signos de una historia colectiva, la biografía se manifiesta como un discurso mediador que con la representación del pasado da cuenta del presente. La ficción biográfica que el narrador construye en la crónica traza un “retrato de artista”, en el cual se rastrean los “orígenes” del escritor, ligados a la saga literaria de un tío abuelo, Don Ramón Juliá Marín, discípulo de Zeno Gandía, que se rescata del olvido a través de las palabras autorizadas de un novelista consagrado, Enrique Laguerre:

Ramón Juliá Marín, autor de *Tierra adentro* y *La Gleba*, es un joven cautivado por el periodismo y la literatura, fiel cronista de una época volcada en la confusión y sacudida por el cambio. De él nos dice Enrique Laguerre en un artículo escrito en el año 1940 para la revista *Isla*: “Tiempo es ya de que se le rescate del olvido y que se le estudie con cariño, porque nadie como él supo recoger el latir de esa época tan significativamente en nuestra historia de pueblo: 1898-1907: transición, inestabilidad, inseguridad”. (pp. 31-32)

La cita es reveladora en diversos aspectos. Muestra la constitución de la subjetividad del escritor, quien, en el retrato del otro, proyecta una idea de sí, de lo que es la literatura, a la vez que involucra una estética y una ética de la escritura. El tío abuelo fue escritor y periodista —como Edgardo Rodríguez Juliá—, y también “cronista” de una época conflictiva.

El narrador se escribe a sí mismo en ese otro yo condensado en la figura del tío escritor, se inscribe en una genealogía literaria que legitima otro autor, Enrique Laguerre, y opera en el presente, como lo hiciera en su tiempo su antepasado, para “narrar el misterio de un mundo que muere, describir el asombro ante un engendro acabado de nacer.” (pág. 33) El tema que atraviesa el entramado de *Puertorriqueños* —la paulatina transformación y crisis de la familia a partir del 98— se emblematiza en el “álbum de fotos”, objeto de numerosas reflexiones por parte del narrador. El cronista propone la fotografía, al modo barthesiano, como imagen

³⁴ Véase Albert Memmi, *Retrato del colonizado*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1996.

³⁵ Aníbal González, “Una alegoría de la cultura puertorriqueña: *La noche oscura del niño Avilés*, de Edgardo Rodríguez Juliá”, *Revista Iberoamericana*, números 135-136, abril-septiembre, 1986, p. 585.

connotativa, que a pesar de su carácter de “reproducción analógica de la realidad”,³⁶ adquiere variadas significaciones a través de procedimientos tales como el enmarcado, la pose, los vestidos, los objetos, la selección, el encuadre, la compaginación, que permiten leer la foto como discurso:

De este modo el arte de la fotografía también es narración ya que es el enlace feliz de la ocasión única y privilegiada convertida en recuerdo y la época transformada en nostalgia. En el Álbum de Familia el fotógrafo es un cronista que usa el espacio pictórico para narrar. El modo de la familia en el tiempo se mueve entre esos dos polos, el recuerdo y la nostalgia. (pág. 78, el subrayado es mío)

Pero el signo visual y el signo lingüístico se unen en una sola propuesta que es el texto contado. El cronista construye historias en torno a las fotografías, verbalizando las imágenes, hiperconnotando las fotografías, sumamente significativas en sí mismas. E incluso, por momentos, el texto produce significados enteramente nuevos, que se proyectan retrospectivamente en las imágenes. Los lectores tenemos entonces que volver la página, para ubicar y releer la fotografía que dispara la historia. Otras veces, el texto reemplaza directamente la fotografía, “ilustrada” en la minuciosa descripción de alguna foto que no ha ingresado al álbum. Es la mirada organizadora del autor la que lleva a cabo la selección fotográfica, y esta mirada siempre vuelve sobre el rostro propio. El álbum, compuesto principalmente por retratos, funciona como un espejo que devuelve, en el rostro del otro, la identidad propia:

¿Qué hace ese negro manco en el Álbum de Familia? ¿Por qué aparece ahí? ¿De quién es ese abuelo mandinga? Se trata de esa foto que nos perturba por desconocer la identidad del retratado, por no querer reconocer la contundencia de la raja. Aparte de que es el abuelo negro de todos nosotros, Martín aparece como un intruso en la complacencia sentimental pequeño burguesa. (pág. 28)

La fotografía se convierte en configuradora de la identidad. Como un documento “el retrato se transforma en cédula de identidad ante la extrañeza, en *detente* que reafirma la identidad ante lo ajeno” (pág. 104) La reflexión del cronista le permite constatar la situación de los emigrados en Estados Unidos y sus rituales de religación con lo natal, enviando sus fotografías a las familias que permanecen en el país. La visita al propio pasado, construido con imágenes como las del abuelo (cap. IV); el bisabuelo (cap. V); la madre (cap. VI); el hermano (cap. XI); el primo Ubaldo (cap. XIV) y sus retratos de la infancia, se combina con la historia social del país, leída como un sistema de signos que despliegan las fotos de interiores campesinos y urbanos, las poses que adquieren los fotografiados, su ropa, gestos, miradas; los lugares elegidos para fotografiarse; los eventos sociales (fiesta de quince, casamiento, promoción escolar). El proyecto de *Puertorriqueños* pretende convertir la foto en conocimiento,³⁷ y pese a la ironía que se filtra en varios comentarios del narrador, en el texto contado prevalece la nostalgia. Se manifiesta un sentido de pérdida, ya que la foto preserva el vestigio de lo desaparecido: los niños que dejaron de serlo, las parejas perdidas, los soldados muertos, los emigrados que no pudieron retornar, los barrios transformados en “buildings” y urbanizaciones como marcas del desarrollismo populista: “He sido retratado, luego soy... Pero precisamente ahí está la falacia: nada de lo que está ahí permanece hoy...” (pág. 129) Como en las crónicas revisadas anteriormente, uno de los atributos que caracterizan al sujeto de la crónica es su constante gesto autor reflexivo. Si *Puertorriqueños* manifiesta claramente el proceso de

³⁶ Roland Barthes, “El mensaje fotográfico”, en *El análisis estructural*, introducción y selección de Silvia Niccolini, Buenos Aires, CEAL, 1977, pp. 103-116.

³⁷ “Cuando la nostalgia fracasa, cuando la tierna relación del espectador con la foto no existe, permanece ésta como ruina de la memoria; ya está lista para transformarse en motivo de conocimiento histórico y social. He ahí la aspiración y sentido de esta crónica hecha de fotos.” *Puertorriqueños*, p. 81. (el subrayado es mío)

erosión del mito de la “familia puertorriqueña”,³⁸ la construcción del álbum³⁹ como posible articulador de una coherencia o unidad demuestra su “falacia”: “nada de lo que está ahí permanece hoy”. Pero también notamos la paradoja de un sujeto que, pese a reconocer la fragmentación de la unidad familiar, convoca al “nosotros” puertorriqueño, como posibilidad de resistencia de “esa comunidad imaginada que llamamos nación”:⁴⁰

Estos dolores de parto de la modernidad puertorriqueña provocan un ánimo de restauración. Recuperemos la familia y la comunidad; a pesar de todo, muy a pesar de todo, estamos a tiempo. Ese parece ser el grito callado que anima tantos gestos....” (pp. 170-171)

La convivencia texto y fotografía había sido ensayada por Rodríguez Juliá en *Las tribulaciones de Jonás* y en *El entierro de Cortijo*. En la última parte de la primera de estas crónicas el narrador introduce una iconografía comentada de Luis Muñoz Marín, una suerte de álbum que María Elena Rodríguez Castro lee como un gesto de “valor cúltilo del ausente”.⁴¹ La iconografía de Muñoz se inicia, paradójicamente, con una foto ajena que muestra los funerales del mariscal Tito. Las imágenes escenifican la expresión “racional” del duelo popular, contenido por un rito controlado por un Estado formado, en contraposición a la histeria masiva durante el entierro del líder puertorriqueño: “En nuestra relación con el caudillo no media el estado (sic); más bien asumimos al jefe como una variante necesaria de la familia, del amor paterno filial. De ahí que su ataúd fuera manoseado hasta el delirio por las manos dolientes de su pueblo.” (*Las tribulaciones de Jonás*, pág. 100) En *El entierro de Cortijo* las fotos son testimonio del dolor “extraviado” de la multitud, que transforma el entierro del músico en una especie de carnaval de danza y música. El cronista debe constatar la heterogeneidad del “país de muchas tribus” (*El entierro de Cortijo*, pág. 90), pero sin dejar de articular la posibilidad, frágil, de un consenso: “El himno nacional quizá sea la utopía que nos convence, cada vez menos, que *la gran familia que somos los puertorriqueños* prevalecerá sobre las tribus.” (Pág. 93) Las tres crónicas retoman la metáfora familiar, la problematizan, muestran sus contradicciones pero, de alguna manera, ese regreso cuestionado a la familia registra la ansiedad del intelectual que desea construir un discurso de consenso capaz de articular marcas de identificación nacional. Podemos resumir esta perspectiva en la conformación del álbum de *Puertorriqueños*, como narración de una historia alterna, relatada por un puertorriqueño y enfrentada al álbum fotográfico norteamericano colonizador de *Our Islands and their People*:

Llegaron los americanos y no tardaron en proclamar una antropología pediátrica. Aquí vemos a Mr. Walter Townsend, el fotógrafo de *Our Islands and their People*, sosteniendo unos bebés barrigones de la antigua pobreza puertorriqueña (...) Esa filantropía imperial tuvo en los primeros años del régimen norteamericano un reverso siniestro; me refiero a la pretensión de genocidio cultural. (Pág. 76).

Frente a la amenaza del “genocidio cultural” —la imposición del “american way of life”—, la reescritura de la metáfora familiar a través del emblema del álbum podría leerse

³⁸ “La familia lleva en su seno el germen de todas las separaciones imaginables”. *Puertorriqueños*, p. 79.

³⁹ Según Susan Sontag, el álbum de familia funciona como un paliativo al cual se acude para contrarrestar la dispersión familiar que se produce a partir de la Revolución Industrial. Véase *On Photography*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1977, especialmente páginas 8 y 9. En *Puertorriqueños* el álbum se construye a partir de una fecha —1898— que se lee como signo de cambios. La fotografía familiar es concebida en el libro de Rodríguez Juliá como un “tótem” (p. 12) que rescata y preserva “lo que fuimos y lo que somos en el seno familiar.” (p. 12)

⁴⁰ Gabriela Tineo, “Entre las preguntas y las crónicas: repensando la identidad puertorriqueña”, *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, año 5, vol. 3, 1996, p. 624.

⁴¹ María Elena Rodríguez Castro, “Memorias conjeturales: las crónicas mortuorias”, Op. Cit., p. 91.

como la reafirmación cultural e institucional de un “modo de ser puertorriqueño” que es su contracara, porque “el mundo familiar plasmado en el álbum es imagen de parentesco y expresión de valores” (pág. 12), y la fotografía representa la memoria, individual y colectiva, que “nos invita a ser testigos de un testimonio donde el tiempo desgarrar el espacio más cercano, la proximidad más entrañable”. (pág. 85)

Conclusión: breve comentario sobre la “crónica” según Edgardo Rodríguez Juliá

La crónica... Es una manera de ir a la calle, de dar testimonio directo, evitando la formalidad del ensayo, incluyendo algo de lo narrativo y, sobre todo, dando una visión muy personal, muy testimonial de los hechos...; de aquello que por decirlo así captura la imaginación del pueblo, la imaginación popular).⁴²

Esta cita nos muestra la concepción del autor acerca del género “crónica”, al cual vincula con la modalidad “testimonio”, conceptualmente similar a la definición que brinda Ana María Amar Sánchez sobre esta forma específica: el relato testimonial o de no-ficción mantiene el compromiso con los hechos, pero éstos sufren un proceso de “subjetivación” al pasar a través de los sujetos que son la clave de su transformación narrativa.⁴³ Esta subjetivación se identifica con lo que Rodríguez Juliá llama “visión muy personal de los hechos”. La crónica le permite desafiliarse del género predilecto del nacionalismo cultural, el ensayo, pero “capturar la imaginación colectiva” coloca al sujeto de la crónica en una posición jerarquizada como intérprete, de intelectual como mediador. Desde esta última perspectiva, y teniendo presentes las crónicas mortuorias de Edgardo Rodríguez Juliá, ambas funcionan como “filtros” que absorben y traducen los hechos —muertes y entierros de personas públicas—, a otro nivel simbólico. La articulación de la biografía personal y la colectiva, exacerbada en *Puertorriqueños* redefine las fronteras entre lo público y lo privado. En las tres crónicas analizadas la información siempre aparece matizada por la subjetividad del escritor, atravesada por elecciones estéticas que construyen una poética propia del género,⁴⁴ cuya hibridez, como señala Myrna García Calderón, constituye un mosaico “donde se mezclan el mito y la historia, lo real y lo imaginario, la historia personal y la historia colectiva, la cultura popular y la alta cultura, el presente y el pasado, fundido todo en una constante búsqueda por definir la escurridiza condición puertorriqueña”.⁴⁵

⁴² Entrevista reproducida por Julio Ortega en “Edgardo Rodríguez Juliá: crónica de entierros, ficción de nacimientos”, en *Reapropiaciones. Cultura y nueva escritura en Puerto Rico*, Río Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991, p. 125,

⁴³ Ana María Amar Sánchez, *El relato de los hechos*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1995, pp. 47-54.

⁴⁴ “Yo nunca desaparezco de mis crónicas. Todo lo contrario. Soy un personaje central. Un poco es el escritor mirando por encima del hombro del espectador. Alguna gente me ha criticado eso, que yo no desaparezco de mis crónicas. Pero es que yo no voy a desaparecer porque yo soy la crónica.” Citado por María Elena Rodríguez Castro, de una entrevista que le hiciera al autor (inédita), en el artículo “Memorias conjeturales: las crónicas mortuorias”, *Op. Cit.*, p. 79.

⁴⁵ Myrna García Calderón, “El espacio intersticial y transitorio en la nueva crónica puertorriqueña”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXIII, nro. 45, Lima-Berkeley, 1er. semestre de 1997; p. 301.

BIBLIOGRAFÍA

- DÍAZ QUIÑONES, Arcadio (1993). *La memoria rota*, Río Piedras, Ediciones Huracán.
- DÍAZ QUIÑONES, Arcadio (1982). *El almuerzo en la hierba* (Llórens Torres, Palés Matos, René Marqués), Río Piedras, Ediciones Huracán.
- GELPÍ, Juan (1993). *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*, San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- ÁLVAREZ-CURBELO, Silvia y Rodríguez-Castro, María Elena (editoras) (1993). *Del nacionalismo al populismo: cultura y política en Puerto Rico*, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico y Ediciones Huracán.
- RODRÍGUEZ-CASTRO, María Elena (1993). "Las casas del porvenir: nación y narración en el ensayo puertorriqueño", *Revista Iberoamericana*, números 163-164.
- DUCHESNE WINTER, Juan (compilador) (1992). *Las tribulaciones de Juliá*, obra colectiva, San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto (1985). *The Voice of the Masters*, Austin, University of Texas.
- JAMESON, Frederic (1981). *The Political Unconscious*, Cornell University Press.
- FREUD, Sigmund (1990). "Duelo y melancolía", *Obras Completas*, volumen 14, (1914-1916), Buenos Aires, Amorrortu.
- BENJAMIN, Walter (1990). *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus.
- KRISTEVA, Julia (1997). *Sol negro. Depresión y melancolía*, Caracas, Monte Avila.
- BARTHES, Roland (1977). "El mensaje fotográfico", *El análisis estructural* Buenos Aires, CEAL
- SONTAG, Susan (1977). *On Photography*, Nueva York, Farrar, Strauss and Giroux.
- AMAR SÁNCHEZ, Ana María (1995). *El relato de los hechos*, Rosario, Beatriz Viterbo,
- ORTEGA, Julio (1991). *Reapropiaciones. Cultura y nueva escritura en Puerto Rico*, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico.
- GARCÍA CALDERÓN, Myrna (1997). "El espacio intersticial y transitorio de la nueva crónica puertorriqueña", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXIII, nro. 45.