

  


# ENTRE ANTONIO S. PEDREIRA Y EDGARDO RODRÍGUEZ JULIÁ: POR UNA MORFOLOGÍA CULTURAL

**Jaime L. Martell Morales, Ph.D**

Director Depto. Estudios Hispánicos  
Pontificia Universidad Católica de Puerto Rico

*Para Pedro Lastra*

1. "La renuncia del héroe Baltasar" y el espacio del diálogo

**H**ay dos instancias que marcan la generación literaria puertorriqueña de los setenta y cuyo conocimiento, en buena medida, ayuda a interpretar o por lo menos contextualizar buena parte de la obra de Edgardo Rodríguez Juliá.

a. Entrada la década del 70, entra también en crisis el Ateneo Puertorriqueño, institución desde donde los intelectuales proyectarían sus interpretaciones de la cultura y de la identidad puertorriqueñas. El Ateneo, fundado en 1876, respondía según Silén a los intereses de unas clases. Fue la expresión de unos sectores que socialmente se fueron marginando dentro del proceso de cambio social que se daba en el país. Esta institución, que representaba los valores tradicionales de raza-sangre-familia del nacionalismo puertorriqueño, entra en crisis en el momento en que esos valores se vuelven obsoletos y son cuestionados por una generación de escritores que comienza a identificarse con una nueva concepción del mundo (Silén 100).

b. Durante los 70 comienzan a reinterpretarse los hechos históricos. Este proceso se produce, más que como una revisión de los hechos ocurridos, como un descubrimiento de los ocultamientos llevados a cabo en la historiografía "oficial". (Daroqui 45) Es el momento de la impugnación, de las primeras manifestaciones de la "nueva historia", cuando los lugares comunes consagrados en las exégesis oficiales, en los libros de texto y en la mitología cultural que se transmitía respetuosamente, empezaron a ser objeto de crítica. Es hacia 1970, cuando la manera de concebir y de escribir la historia se convirtió en uno de los centros polémicos. Arcadio Díaz Quiñones, en un ensayo fundamental para apreciar este proceso, identifica al historiador puertorriqueño Gervasio L. Rivera como el primero que revela, de una manera coherente, las categorías constitutivas de la nueva historia. Más aún, manifestando una clara consciencia, este historiador rechaza algunas de las tendencias de la "vieja historia"; entre ellas, las explicaciones basadas sólo en la trayectoria de las "personalidades" históricas, y la exclusión de sectores de la realidad puertorriqueña en las representaciones históricas<sup>1</sup>.

En este contexto propongo ubicar la tendencia que examinaremos en varias de las obras de Rodríguez Juliá hacia el diálogo transgresivo con el discurso de interpretación nacional característico del nacionalismo culturalista. Rodríguez Juliá se sitúa dentro de esta tradición ideológica para desarticularla y re-elaborarla.

### 1.1. El espacio del diálogo

Habría que demarcar o identificar coordenadas dentro de las cuáles hallamos índices que señalan a los interlocutores o intertextualidades de ese diálogo. Para ello tanto los marcos narrativos de las novelas La renuncia del héroe Baltasar y de La noche oscura del niño Avilés, como las tramas y tópicos recurrentes en ambas, apuntan a claves de lectura fundamentales para el desciframiento del diálogo. Examinemos algunos de estos índices.

#### 1.1.1. Marco narrativo:

La historia narrada en "La renuncia" está enmarcada por tres conferencias que dicta un ateneísta, Alejandro Cadalso, en 1938 en el Ateneo Puertorriqueño. Fecha y espacio apuntan al momento y el lugar relacionados históricamente con el origen y la divulgación del discurso del nacionalismo culturalista. El espacio donde se sitúa a Cadalso, y el tiempo, el Ateneo Puertorriqueño durante la década del 30, apuntan a uno de los interlocutores de ese diálogo "sincrónico y ucrónico" que transita toda la obra de Edgardo Rodríguez Juliá<sup>2</sup>. Espacio y tiempo remiten aquí a una instancia en la fundación y difusión del discurso sobre la identidad puertorriqueña inscrito dentro del nacionalismo de tendencia culturalista. La fundación del Ateneo Puertorriqueño, ocurrida el 30 de abril de 1876, tuvo como propósito, - según expresa Arturo Morales Carrión, en la Dedicatoria del libro que recoge las ponencias del centenario ( "Foro del Ateneo Puertorriqueño, 1940" ) --, el afirmar los más nobles valores de la cultura

patria. Esta sería la institución que promovería la formación de la conciencia colectiva. Sería, según Morales Carrión, el "núcleo representativo de la puertorriqueñidad". (XI)

Durante la tercera década del siglo, ocurre una gran eclosión del sentimiento nacionalista, alentado, entre muchos factores, por la crisis económica que asolaba la isla, el poder creciente que sobre la isla tenían las instituciones coloniales en manos de norteamericanos, además del grave problema cultural que representaba la política de americanización impuesta en la educación de Puerto Rico por el gobierno de Estados Unidos. El discurso culturalista comienza a conformarse, entonces, como reacción a la situación que se vivía desde el despuntar del siglo XX, -- con la ocupación de la isla por los norteamericanos --, y como anticipo a las posibles transformaciones que a partir de entonces se afrontarían<sup>3</sup>.

#### 1.1.2. Nombre del ateneísta:

El nombre del ateneísta que dicta las tres conferencias que configuran el marco narrativo de "La renuncia", y que aparece luego como el del prologuista de "La noche oscura", Alejandro Cadalso, evoca a Alejandro Tapia y Rivera, fundador del Ateneo.

#### 1.1.3. Intrahistoria:

Alejandro Cadalso recurre al concepto de intrahistoria para enfocar y explicar la historia narrada. Este concepto había sido formulado por Unamuno en En torno al casticismo, y se volvió fundamental en las interpretaciones de la identidad cultural elaboradas por los discursos culturalistas. El concepto unamuniano de "intrahistoria" se deriva de la "historia interna" común a la historiografía del siglo XIX. El término se fundamenta en la idea de que existen ciertos valores que son eternos y que configuran la esencia intrahistórica del ser nacional<sup>4</sup>.

Ambas novelas entran en la corriente que Julio Ortega ha denominado la "novela de la historicidad latinoamericana". Respondiendo a una pregunta de Julio Ortega respecto al parentesco de La noche con las llamadas "novelas de nuestra historicidad", --que ponen en crisis la historia misma, sus registros y códigos --, Rodríguez Juliá comenta:

Nuestra historicidad implica un adentramiento en ese mal llamado "encuentro" de utopías anheladas y pasados destruidos, de grandes imágenes empobrecidas por la humillación de la memoria y la explotación del cuerpo. Se trata de una colisión, o encuentro catastrófico, de fuertes cosmogonías como la europea, la indoamericana, la africana (Julio Ortega, Reapropiaciones 156).

**F**rente a la representación utópica del pasado, y las versiones oficiales, que como evocaciones tienden al ensueño como gesto evasor de la realidad histórica presente, Rodríguez Juliá sugiere, en una de sus entrevistas, lo que ha llamado las "pesadillas de la historia":

Entonces, un poco la pesadilla, un poco lo que es imaginación y ensoñación, se convierte en un hecho literario significativo para entender el mundo de la vigilia, para entender el mundo histórico (Ortega 1991, 131).

**L**a noción de "pesadillas de la historia" propuesta por el autor se revela aquí como crítica a la práctica excluyente de las versiones oficiales, tanto en la elaboración temática como en la estética de éstas. Alejandro Cadalso utiliza el término al comentar los olvidos que se producen en la memoria colectiva. Sobre la existencia de la Nueva Venecia dice en el prólogo a La noche oscura lo siguiente:

Lo cierto es que Nueva Venecia también desapareció de la memoria colectiva del pueblo, ya para siempre desterrada al olvido, convertido su recuerdo en pesadilla de la historia, borrada de libros y canciones su

breve posadura en el tiempo. Nueva Venecia se convertía así en oscuro reverso de nuestra pacífica y respetable historia colonial. (XIII)

Las "pesadillas de la historia", en la interpretación de Rodríguez Juliá, serían entonces los aspectos o hechos de la realidad que las versiones oficiales dejan fuera. Pesadillas, como ensoñación desvelada, serían también los elementos que se resisten a la concepción y estructura del relato letrado, y que se descubren en la tensión patente entre la representación y el deseo.

## 1.2. Intrahistoria y cultura

**E**n La renuncia del héroe Baltasar el ateneísta Alejandro Cadalso se propone examinar la figura de Baltasar Montañez como "elocuente testimonio de nosotros mismos". Este enigmático héroe del siglo XVIII, según Cadalso, tiene mucho que decir acerca de nuestra "condición humana". Distinto a una de las tendencias en la práctica de la historiografía tradicional, cuya intención expresa, fundamental, era prestar atención a hechos considerados memorables, trascendentes, el objeto de la investigación de Cadalso está centrado, en cambio, en los aspectos más velados de la naturaleza humana. El historiador intenta incursionar en una zona cuya comprensión no sólo requiere la investigación científica sino la magia del ensueño, para poder entrar en la "equivoca región del mito y la leyenda"<sup>5</sup>(8-9). Cobra importancia la dimensión intrahistórica, las figuras de bajo relieve que, en cambio, tienen una gran profundidad humana y que colaboran tanto como otras en la configuración de nuestra imagen. Baltasar Montañez sería una de esas figuras: "Su lugar, su estancia histórica está entre la gran historia y la intrahistoria, entre la truculencia del hecho trascendente y el susurro de las vidas ignotas". (7-8)

La recurrencia, irónica sin duda, a la noción de intrahistoria introduce una de las líneas fundamentales en las que el diálogo entramado en La renuncia centra su polémica con el discurso de

la tradición del nacionalismo culturalista puertorriqueño. La cita de Miguel de Unamuno y de su noción de intrahistoria apunta, ya de entrada, a una de las concepciones que caracterizarán los discursos de la tradición culturalista: la interpretación esencialista de la identidad nacional a partir de la consideración de ciertos valores tradicionales que la definirían<sup>6</sup>.

**E**n su diligencia por definir la identidad cultural puertorriqueña, Antonio S. Pedreira recurre a las mismas consideraciones teóricas a las que recurría Unamuno. Éstas, coincidentemente, conservaban aún vigencia en América Latina, entre ellas, la preocupación por una descripción o interpretación científica de los caracteres o mentalidades nacionales. La definición de la cultura que ofrece Pedreira está muy influida por esta corriente<sup>7</sup>.

**D**espués de declarar que su deseo es penetrar en la esencia de la vida, y de manifestar su aspiración a "construir analíticamente la armonía de nuestro carácter", Pedreira pasa a definir cultura como las "maneras de entender y de crear" que diferencian en grupos nacionales a la humanidad. Más adelante se refiere a ella como "ritmo vital". Y al aludir al momento de transición en el que estaba Puerto Rico, por la influencia del "gesto" anglosajón que se filtraba entonces, define ya la cultura puertorriqueña como un ademán de la hispánica, la que constituía, según Pedreira, la esencia de aquella. (28-30)

**L**a concepción esencialista de la historia se revela en la hermosa imagen del mar que Unamuno introduce para ilustrar su idea de la tradición como sedimento y revelación de lo intrahistórico. Las olas de la historia, con su rumor y su espuma, ruedan sobre un mar continuo, hondo, inmensamente más hondo que la capa que ondula sobre un mar silencioso, y a cuyo último fondo nunca llega el sol. El momento histórico, lo que a diario se cuenta en

los periódicos, no es sino la superficie del mar; y en el fondo de éste, se encontraría la vida intrahistórica. Unamuno concibe la verdadera tradición como algo continuo, semejante al fondo del mar. Para él, la ola de la historia no sería más que sólo "otra agua que otra, es la misma ondulación que corre por el mismo mar". (28) Con esta consideración coincidirá Pedreira cuando al referirse a la transitoriedad del momento, respecto a lo permanente, señala que "el rebose en el mar es transitorio aunque venga del fondo". (27)

En la formulación de los discursos del nacionalismo culturalista, tanto en los ensayos de Pedreira como en los de Tomás Blanco, así como en una amplia gama de géneros discursivos y poéticos creados por escritores coetáneos y posteriores a ellos, el espacio interior invocaba lo permanente. En él se fijaba la tradición que se quería conservar. Así, la imagen de la casa familiar se convirtió en emblema de cultura y de tradición puertorriqueñas, a la vez que símbolo de resistencia frente a la influencia de la civilización moderna proveniente de Estados Unidos. La casa familiar se oponía al ámbito urbano y su diversidad social y cultural. Frente a éste, que en el discurso letrado se representó como el lugar de lo heterogéneo, de lo múltiple, de la dispersión, el espacio interior de la casa, así como el sistema de convenciones familiares se erigían como un factor de orden. (Cfr. Rodríguez Castro 1987, 63) La imagen de la casa posee así las características de lo eterno y de la intimidad protegida que el filósofo francés Gastón Bachelard dilucida a partir de diversas recurrencias en textos literarios europeos<sup>8</sup>.

**A** la pretendida armonía de la nación habría de corresponder la armonía en la cultura y en sus manifestaciones. Esto dio paso a una exclusión de lo discordante en las versiones oficiales de la historia y de la identidad cultural. Las versiones oficiales integraban en sus definiciones culturales sólo aquellos elementos que consideraron armoniosos entre sí. De los

textos treintistas surgió, entonces, el relato de una nación de filiación hispánica, católica, defensora de la pureza de la lengua y respetuosa de las jerarquías sociales. Se constituyó un relato de continuidad y de armonía social que, al elegir unas secuencias históricas y literarias, fundaba su linaje cultural y político excluyendo otros linajes del campo de la representación nacional. (Rodríguez Castro 1993, 43-44)

**P**edreira, en su empeño por crear y promover una conciencia de la cultura propia, entra, como muchos de sus escritores coetáneos, a participar en el proceso que el historiador Eric Hobsbawn denominó la "invención de la tradición". (Cfr. The Invention of Tradition, 9) Mediante la formulación de una serie de imágenes y tópicos, así como con la elaboración de una historia nacional, los intelectuales entran en un ritual de naturaleza simbólica que busca inculcar ciertos valores y normas considerados esenciales. A partir de estos valores pretenden demostrar la continuidad con el pasado, a la vez que lograr la cohesión nacional<sup>9</sup>.

## 2. Entre la integración y la dispersión

**F**rente a las versiones de la cultura y de la historia puertorriqueñas, elaboradas dentro del contexto culturalista, la obra de Edgardo Rodríguez Juliá adopta una postura y un enfoque distintos. Las novelas y las crónicas permiten la entrada de lo disonante, la confluencia de diversos géneros, voces, poses, y la carnalidad verbal, que se corresponde con la sensualidad visual y la voluptuosidad del cuerpo. Muchos de sus textos, que se caracterizan por su estructura fragmentaria, dan la impresión de haber sido concebidos, precisamente, en su naturaleza de tejido, de entrecruzamiento de hilos, con puntadas acabadas o incompletas. Este rasgo rompe con la concepción armónica del texto y de la historia cultural a la que aquél pretende representar.

El carácter fragmentario de las obras de

Rodríguez Juliá, que relaciono con el carácter de su textualización como tejido en el que se entrecruzan voces e imágenes diversas, apunta hacia una de las concepciones de la escritura que aparecía en Pedreira<sup>10</sup>. Me refiero, específicamente, a la consideración de ella en su dimensión pragmática. Así, en la "Brújula del tema", ensayo que sirve de introducción a Insularismo, Pedreira presenta la analogía entre la escritura y la costura.

Mi propósito es más bien señalar los elementos dispersos que pueden dar sentido a nuestra personalidad. Para responder a las preguntas que insistentemente quebrantan mi reposo he escrito este ensayo personal, cosido en el deseo de abolir las renovaciones teóricas. En vez de remendar los andrajos de la patria con hilo de lamentaciones o parches de indiferencia yo vengo a proponer que la ataviemos pulcramente con nuestros deberes. (30 Énfasis añadido)

**E**stos deberes quedan condensados en la escritura misma como práctica teleológica. La obra se transfigura entonces en representación textual de lo que debe ser la cultura y la patria; es la figuración y configuración letrada de la cultura y de la historia de ésta. El texto será el vestido con que se ataviará a la patria. Vestido cuya pulcritud debe carecer de los remiendos y parches que rompen la continuidad del tejido. En él, entonces, habrá de integrarse aquellos elementos cuya coherencia den sentido a la personalidad que se intenta definir. En esto mediaría un proceso de selección que implicó, por tanto, una serie de omisiones.

**L**a fragmentariedad de los textos de Rodríguez Juliá se produce como apertura al proceso de integración que proponía Pedreira. Lo disperso será uno de los signos más acentuados en las descripciones de las crónicas de Rodríguez Juliá. A la continuidad del tejido de Pedreira, se ofrece como respuesta lo discontinuo. Esto se percibe en la dificultad que tiene el cronista para captar mediante un golpe de vista

toda la complejidad de la multitud. Opta entonces por los rostros individuales.

Ahora quiero un *golpe de vista* que sea capaz de resumir toda esta complejidad. Pero ocurre que la multitud resulta incapaz de posar. Una multitud jamás asume pose,... (El entierro 77)

La noción de intrahistoria en la obra de Edgardo Rodríguez Juliá cobra un matiz más llano: el autor indaga la historia a partir del hecho considerado intrascendente, de las vidas ignotas, de las manifestaciones culturales que el discurso nacionalista muchas veces desdeñó. La indagación sobre los modos de sociabilidad, sobre el dinamismo de la cultura, y la naturaleza cambiante de ésta, plasma, como en las crónicas de Rodríguez Juliá, la historicidad de la realidad social y cultural. La pervivencia de formas de interacción, de costumbres, de modos de decir, de sentir y, sobre todo, la voluntad de ser de los puertorriqueños, a pesar de los cambios producidos por las "olas del tiempo", es lo que le otorga presencia a la cultura; y no las esencias que intentó "fijar" el discurso del nacionalismo culturalista. Este discurso, en su pretensión, tuvo dos desaciertos principales. Al definir la identidad puertorriqueña tendió a considerarla como algo acabado, definitivo. Cualquier definición, por cierto, ya implica que su objeto es algo definible por estar, precisamente, definido. A la par con esto, la definición conllevó también un carácter prescriptivo, un "cómo debe ser".

A esa práctica, en las crónicas de Rodríguez Juliá se ofrece como alternativa la indagación; la exploración guiada más por la curiosidad y la vivencia, que por el interés de la definición. Opta, entonces, por la descripción. A las preguntas que iniciaran, a partir de 1929 en la revista Índice, una de las tradiciones discursivas más arraigadas en la historia puertorriqueña, -- el cómo y qué somos --, se ofrece como respuesta y rearticulación el énfasis en el ¿cómo somos?<sup>11</sup>. El narrador de las crónicas considera la definición, tal vez por ésta

implicar ya ciertos supuestos, algo fácil. En El entierro de Cortijo, al observar la diversidad de su pueblo, llega a la siguiente consideración.

¿Cómo definir este pueblo? Definirlo es fácil, pero ¡qué difícil es describirlo! Es pueblo, pueblo, mi pueblo puertorriqueño en su diversidad más contradictoria... (18)

Estas crónicas llevan al lector a formularse más preguntas, no a la adopción de respuestas. El conocimiento de lo representado siempre llega de manera oblicua, nunca de forma clara y ordenada como en los textos del nacionalismo culturalista. La complejidad e imprevisibilidad del pueblo se resisten a la descripción que de ellas pueda hacer el cronista. De ahí que el recurso retórico de la sujeción, en que el escritor se hace preguntas que él mismo responde, resulte ineficaz. Al cronista le resulta muy difícil atrapar la realidad en una imagen. El resultado es que a la sintaxis impuesta por el discurso culturalista a la realidad, se opone la proliferación, como aparente desorden. El cronista de El entierro sufre un tipo de vértigo al encontrarse metido dentro de la multitud y experimentar el desorden debido al "atronador sincretismo".

...la ansiedad me asalta y temo un desmayo jactancioso de blanquito metido en baile de gallina; todas las percepciones se confunden, se trata del atronador sincretismo de estas tierras, de la total ausencia de tradición y propiedad,... (87)

### 3. "El cruce" entre la diversidad: la morfología cultural

Mediante la metáfora del mar, tanto Pedreira como Unamuno, ilustraban su concepción del devenir histórico como lo externo a la densidad continua del fondo. Para ellos, el momento histórico era sólo índice de lo transitorio. La verdadera esencia se hallaba en el fondo continuo, estable, imperecedero. El cruce de la bahía de Guánica abre con una descripción

de la bahía y de sus aguas. En esta descripción bajo las crestas del oleaje corre un "río indeciso". Al nadador, lo que desde la orilla percibía como apacible, se le revela entonces amenazante. El mar, en ésta y otras crónicas playeras del autor, adquiere los signos contradictorios del hechizo y la repulsión, es la configuración de un espacio fronterizo y peligroso, pero seductor.

**E**n estas crónicas, el mar y la muchedumbre se corresponden como espacios liminales a los que el cronista-nadador se aproxima, siempre aprensivo, envuelto en una mezcla de curiosidad y seducción<sup>12</sup>. En El cruce esta correspondencia aparece matizada por la alternancia entre los recuerdos del cronista-nadador y las interrupciones que sufre su fluir de conciencia con cada comentario sobre sus experiencias y sensaciones durante el recorrido acuático. En el siguiente pasaje aparece de manera muy clara esta analogía en el "adentrarse" en la multitud.

...comentábamos los pormenores de una aventura cada vez más íntima-- *Justo cuando uno llega al centro empiezan a levantarse las olas, como marullos, es lo que más impresiona...* Y cuando mi Pablo ya estuvo contento,..., nos adentramos en las Fiestas Patronales y confundidos los tres con la multitud,... (30 Las itálicas pertenecen al autor de la obra.)

En El entierro de Cortijo, el pasaje en que el cronista llega a uno de los lugares habitados por el pueblo remite a esta correspondencia: "Pero bajándome del taxi simplemente me encontré, de frente, con una temible extensión mítica" (12).

**L**a incursión del nadador en las aguas de la bahía prefigura la incursión del cronista en la realidad social, en la historia. El cruce connota la horizontalidad de esta incursión de la escritura y del cronista. Frente a la verticalidad, -la "expansión vertical"--, la ida hacia adentro que Pedreira proponía para buscar el mundo y encontrarse a sí mismo, el viaje a la deriva del

cronista, entre la multitud, parece proponer la dispersión, la expansión horizontal.

La crónica, a partir de esta incursión, comienza a descubrir la realidad social multiforme con su diversidad de rostros culturales. Desarrolla una indagación, unas veces complaciente, otras, inquietante, de la diversas formas culturales y sus modos, tradicionales o nuevos, de sociabilidad. Lejos de ser un mero meandro técnico o juego metaliterario, la figuración cruce-escritura adquiere amplitud en su carácter de vivencia al profundizar en la dimensión afectiva y reflexiva de la experiencia del cronista inmerso en la realidad social de su entorno.

En "El cruce", que introduce las otras crónicas que componen el libro homónimo, el cronista comenta que cada uno de los tres cruces que ha nadado tiene su propia personalidad. Al caracterizarlos, alude específicamente a las sensaciones que experimentó en cada uno de los transcurros. Del primero, cuenta que nadó muy rápido al principio, sin mirar mucho a su alrededor; se sentía rodeado por el miedo de encontrarse justo en el centro de la bahía. Entre lo que recuerda de este cruce, menciona el terror que sintió al encontrarse en medio de "aquellos marullos". Del segundo cruce, refiere sensaciones más de carácter físico; éste se convertía en una agradable travesía. Y, del cruce actual, el que corresponde a la crónica, comenta la fuerza que sintió.

**A**lcanzada la zona en la que el mar se vuelve más amenazante, la euforia le altera el sentido del tiempo y del espacio, y luego experimenta un cansancio placentero, como si la materialidad del cuerpo se volviese ajena. Llega el momento en la travesía, allá en el mismo medio del mar, en el que el nadador-cronista logra una cadencia perfecta, y le invade una sensación de libertad. En ese instante no hay separación entre el nadador y el agua. La imagen del encuentro con la amada homologa el placer que experimenta el nadador: "como hacer el amor



con la mujer de toda la vida". (38-42)

Estas tres experiencias van trazando la trayectoria en la aproximación hacia el otro. Es la exploración de una otredad amenazante y seductora. Esta crónica se vuelve anticipo del encuentro del nadador-cronista con la multitud puertorriqueña y con la diversidad de ésta. La crónica, como género basado en la observación directa y en la inmediatez de la circunstancia, adquiere, consecuentemente, la forma de una historia personal. Los comentarios y observaciones, las descripciones, y los juicios van revelando al cronista. El sujeto se re-presenta en la subjetividad de su palabra. A partir de esta dimensión, puede estimarse que el cruce de la bahía se figura en la crónica como un cruce textual, producido por las voces, posturas, entonaciones de la multitud, y por la voz del cronista. Es la configuración de ese diálogo múltiple, sincrónico y ucrónico, al que vengo aludiendo desde el inicio del ensayo.

Este cruce de voces en las obras de Rodríguez Juliá bien connota una respuesta a la dialéctica de lo de dentro y de lo de fuera recurrente en la literatura culturalista. El imaginario espacial deslindaba el interior del exterior, al considerar aquél como resguardo de la integridad del ser, y éste como dispersión, como el afuera amenazante. En las crónicas de Rodríguez Juliá se produce esa imposibilidad que Bachelard observaba en la poesía de Rilke. En ella, según el filósofo francés, lo de dentro y lo de fuera no están abandonados a su oposición geométrica. En las páginas de Rilke se produce un circuito en donde los ruidos confusos e irreales vuelven a su sentido concreto y familiar. Para vivir este circuito en la realidad de las imágenes, Bachelard entiende que es preciso "ser sin cesar contemporáneo de una ósmosis entre el espacio íntimo y el espacio indeterminado" (269-270). Ósmosis claramente discernible en muchos pasajes de las crónicas de Rodríguez Juliá, en donde la voz, las palabras y la imaginación del cronista resultan asaltadas por las del otro.

El cruce de la bahía se va transformando en el cruce de la escritura sobre esa realidad que ahora se revela como múltiple, discontinua, y en cuya superficie, como en la del mar, se descubre la diversidad de cuyo sedimento se forma el aluvión del fondo. Esa diversidad que configura la multitud entre la cual Bill, nadador compañero del cronista, se irá a la deriva, aparece también entrevista en la mirada del "molleto" en una de las pinturas de Rafael Ferrer, que Rodríguez Juliá comenta en otra de sus crónicas. En las pinturas de este artista, las ensoñaciones, "como en toda Arcadia, son perturbadas por miradas extrañas, ajenas"<sup>13</sup>. La hosca mirada del molleto se descubre, según el autor, como la intromisión de la realidad social en la Arcadia ensoñada del deseo. La "hosca mirada" es la mirada del otro, es su realidad e identidad, que percibimos desde nuestra orilla, como lo distinto, disonante.

El cruce del cronista, en todas y cada una de las crónicas que recoge el libro, se produce a través de espacios de amplia congregación social, lugares y ocasiones en los que sobresale la diversidad social y los diversos modos de interacción entre las clases, así como sus lugares de coincidencia. Las crónicas visitan espacios como el concierto de salsa, las playas; ocasiones como la visita del Papa a la isla, el espectáculo o show, entre otros. En "Para llegar a Isla Verde", el cronista comenta que recorrer las playas del litoral de Isla Verde es como atravesar las clases sociales de la ciudad, sus clanes, sectores y submundos, su extranjería y marginalidad. En esos lugares escucha las voces de la multiplicidad social, "la sucesión de acentos y actitudes históricas que conforman la polifonía barroca de San Juan". (El cruce 53)

En estos espacios la circunstancia, el momento preciso, y el entorno del cronista, conducen a éste a una visión horizontal de la realidad. La búsqueda que proponía Pedreira adquiere en estos textos una cierta nivelación entre el yo del cronista-narrador y su entorno. Nivelación que en modo alguno aparece como resuelta; por el

contrario, siempre es problemática. Este aspecto, en lugar de otorgar preeminencia a la voz autoritaria del autor, lo que hace es afirmar más la diferencia y la imposibilidad de la traducción del otro.

En fin, soy uno más, porque, a la postre, se trata de acariciar la personalidad con algún gesto irreductible de valentía, resistencia y disciplina. En el fondo, todos llevamos ilusiones incumplidas, somos una partida de fracasados en busca de esa necesaria borrachera de verano para el ego. (El cruce 31)

## BIBLIOGRAFÍA

1. Ateneo Puertorriqueño. Problemas de la cultura en Puerto Rico. Foro del Ateneo Puertorriqueño, 1940. San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1976.
2. Bachelard, Gastón. La poética del espacio. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
3. Butt, J. W. "Unamuno's Idea of Intrahistoria". Studies in Modern Spanish Literature and Art. Londres: Tamesis, 1972.
4. Daroqui, María Julia. Las pesadillas de la historia en la narrativa puertorriqueña. Caracas: Monte Ávila, 1993.
5. Díaz Quiñonez, Arcadio. "Recordando el futuro imaginario: la escritura histórica en la década del treinta." Sin Nombre 14.1 (1983): 16-35.
6. Fox, Inman. La invención de España. Nacionalismo liberal e identidad nacional. Madrid: Cátedra, 1997.
7. Hobsbawn, Eric y Terence Ranger, eds. The Invention of Tradition. Cambridge: Cambridge University, 1983.
8. Ortega, Julio. "Edgardo Rodríguez Juliá: La historia bajo acecho." El Nuevo Día (Revista Domingo) 29 de julio de 1990: 9-11.
9. Pabón, Carlos. "De Albizu a Madonna: Para armar y desarmar la nacionalidad." Bordes 1 (1995): 22-40.
10. Pedreira, Antonio S. Obras de Antonio S. Pedreira. Ed. Concha Meléndez. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1970.
11. Rodríguez- Castro, María Elena. La escritura de lo nacional y los intelectuales puertorriqueños. Tesis doctoral. Princeton: Princeton University, 1988.
12. \_\_\_\_\_. "Las casas del porvenir: nación y narración en el ensayo puertorriqueño." Revista Iberoamericana 59.162-163 (1993): 33-54.
13. \_\_\_\_\_. "Tradición y modernidad: El intelectual puertorriqueño ante la década del treinta." Boletín del Centro de Investigaciones Históricas 3 (1987-88): 45-65.
14. \_\_\_\_\_. "El hechizo del mar." El Nuevo Día (Revista Domingo) 13 de agosto de 1995: 5-7.
15. \_\_\_\_\_. El entierro de Cortijo. Río Piedras: Huracán, 1983.
16. \_\_\_\_\_. Una noche con Iris Chacón. San Juan: Antillana, 1986.
17. \_\_\_\_\_. La noche oscura del Niño Avilés. Río Piedras: Huracán, 1984.
18. \_\_\_\_\_. La renuncia del héroe Baltasar. Río Piedras: Cultural, 1974.
19. Silén, Juan Angel. La generación de escritores de 1970 (1950-1976). Río Piedras: Cultural, 1977.
20. Unamuno, Miguel de. En torno al casticismo. Madrid: Espasa-Calpe, 1983.
21. White, Hayden. Tropics of Discourse. (Essays in Cultural Criticism). Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978.

## Notas

\* Arcadio Díaz Quiñones, "Recordando el futuro imaginario: la escritura histórica en la década del treinta", 33. En este ensayo, el autor remite también a un juicio que manifiesta la voluntad de ruptura de los nuevos historiadores. Para Angel Quintero Rivera, otra figura clave de la nueva postura anunciada por García,

La historia que se nos ha dado como nuestra no es nuestra historia, sino la mitología de una clase social... Nosotros queremos romper con estas interpretaciones (34).

<sup>2</sup> De este modo caracteriza Rodríguez Juliá la postura que asume frente a la historiografía tradicional, cuando desde sus primeras dos novelas propone un diálogo con el pasado desde las coordenadas del presente. Refiriéndose a La noche oscura del niño Avilés señala:

...es irreverente con esa historia porque se niega a mirar el pasado desde el pasado. Mi novela intenta un diálogo como significación para nosotros, para el presente. Ese diálogo, esa interlocución tiene que ser, por lo tanto, sincrónico y ucrónico, un espacio de congregación para todas las voces y poses, actitudes y modas, ..." "Edgardo Rodríguez Juliá: La historia bajo acecho," (Reproducido en: Ortega, 154-155)

<sup>3</sup> En el "Prólogo" al Foro, Vicente Géigel Polanco, uno de los principales ideólogos del nacionalismo culturalista, propone que la celebración del foro tenga como fin ser un estudio serio y meditado de nuestras realidades, en plan de "fijar las orientaciones y definir los valores que podrían contribuir a la formación e integración de una cultura que sea expresión de la personalidad puertorriqueña". (5) La cita pone de manifiesto una de las ideas

rectoras para la formulación del discurso culturalista: no sólo constituía para ellos una definición de la cultura, basada en "un estudio 0serio", sino que debía cumplir también con una función pragmática, la formación e integración de esa cultura. Remito a un estudio crítico indispensable para la lectura del Foro, realizado

<sup>4</sup> Para un análisis del concepto, véase el artículo de J. W. Butt, "Unamuno's Idea of Intrahistoria". Para un estudio de Unamuno dentro del contexto del pensamiento nacionalista, véase el libro de Imman Fox, La invención de España (Vea la Bibliografía).

<sup>5</sup> El término "intención" resulta siempre un tanto problemático; no obstante, me refiero a intenciones expresas en el texto mismo, entendiéndolas como objetivos o finalidades que según los mismos textos historiográficos guiaban la escritura de la historia. Tradicionalmente, y particularmente a partir de las postrimerías del siglo XVIII, la escritura de la historia buscaba el apego a la verdad, basándose en fuentes documentales o de primer orden. Para ello no sólo era importante recurrir al dato concreto, sino también a procedimientos retóricos que lograran la verosimilitud en lo narrado. Los espacios velados de la realidad podían aparecer en planos secundarios y, mayormente se proscrubían a escritos literarios o imaginativos. No obstante, la interacción de ambas dimensiones, lo real y lo ficcional, en la escritura historiográfica, es un hecho que investigadores contemporáneos han demostrado. Hyden White ha examinado cómo las fronteras entre ficción e historia un tanto se difuminan en el proceso de la escritura. Según White, los procedimientos empleados en la escritura, las técnicas de representación, para lograr la verosimilitud, adquieren mayor peso al considerarse la noción de verdad que el hecho mismo considerado real. La verdad no se equipara con el hecho en sí, sino con la combinación de hechos y de conceptos matrices, apropiadamente distribuidos en el discurso. (Topics of discourse, 129)

\* Carlos Pabón discute cómo el actual resurgimiento del nacionalismo, en su discurso de la puertorriqueñidad, recurre también a una interpretación esencialista de lo nacional.

Se trata de un discurso que postula una nacionalidad homogénea e hispanófila. Es decir, de un imaginario nacional que borra a los demás, elimina la diferencia y excluye a la inmensa mayoría de los puertorriqueños. (23)

El discurso neonacionalista pretende fijar la nacionalidad a base de un criterio determinante e inmutable, como la lengua o la etnicidad, o a base de una combinación de criterios "objetivos" tales como la lengua, territorio común, cultura común, religión, etc. (24)

\* Dos estudios resultan particularmente importantes en cuanto al trasfondo ideológico de la obra de Pedreira. Juan Flores, en su libro Insularismo e ideología burguesa, reseña como trasfondo del ensayo de Pedreira la morfología de la cultura elaborada por Oswald Spengler, y la influencia del arielismo y del pensamiento

por María E. Rodríguez Castro, "Foro de 1940: Las pasiones y los intereses se dan la mano". Este aparece en el tomo Del nacionalismo al populismo: Cultura y política en Puerto Rico, editado por Rodríguez Castro y por Silvia Álvarez-Curbelo. (Véase la Bibliografía)

de Ortega y Gasset. En su artículo "Palés y Pedreira: la rumba y el rumbo de la historia", Hugo Rodríguez Vecchini identifica el Idearium español de Ángel Ganivet como otro de los modelos de la etnografía ontológica; además, en ciertas consideraciones de Pedreira, percibe una influencia predominante de Unamuno. (Véase Bibliografía)

\* Según Bachelard, la casa es uno de los mayores poderes de integración. La casa en la vida del hombre suplanta las contingencias, multiplica sus consejos de continuidad. Sin ella, el hombre sería un ser disperso. (La poética del espacio, 36-37)

\* En este contexto, los "intelectuales" se interpreta como un grupo minoritario cuyos miembros demuestran sentir, más que sus coterráneos, un mayor apego y una necesidad de estar en comunión con los símbolos y mitos que trascienden las condiciones más concretas e inmediatas de la vida. Para un estudio sobre el papel del intelectual, véase a Edward Shil, en On Intellectuals. (Vea Bibliografía)

\* Aprovecho la etimología de la palabra, que considero rezuma en las consideraciones teóricas de Pedreira. La acepción de la palabra "texto" se deriva del latín *textu*, y del verbo *texere*, que significa tejer, componer, escribir. (Cfr. Diccionario Vox, en su versión electrónica.)

\* El 23 de abril de 1929, Antonio S. Pedreira (1899-1939), Samuel R. Quiñones (1904-1976), Alfredo Collado Martell (1900-1930) y Vicente Géigel Polanco (1904-1979) fundan la revista Índice. La máxima preocupación de esta revista fue el análisis de la personalidad puertorriqueña, la definición de sus rasgos constitutivos a la luz del pasado. El editorialista de esta revista, Antonio S. Pedreira, dará inicio en el segundo número de la publicación a un diálogo que girará en torno a las preguntas "¿Cómo somos? ¿qué somos?".

\* En su reseña sobre el libro de Alain Corbin, El hechizo del mar, después de resumir y comentar el origen y evolución de las imágenes literarias del mar, que la obra traza, Rodríguez Juliá aplica éstas en sus comentarios sobre la naturaleza de las playas como lugares del deleite sensual y como espacios en donde habita la marginalidad. Su lectura del libro de Corbin, como ocurre con muchas de sus reseñas, resulta sugestiva para la lectura de sus propias obras. (Cfr. "El hechizo del mar" en la Bibliografía)

\* "El jardín violado y recuperado: la pintura de Rafael Ferrer en Las Terranas", incluido en El cruce, 140.