

### **LA NOCHE OSCURA DEL NIÑO AVILÉS: LA IMPORTANCIA DEL MITO Y LA UTOPIA EN LA CONSTRUCCIÓN DE LO HISTÓRICO**

La relación entre lo histórico y lo mítico puede tener funciones muy diferentes dependiendo del espacio social que se trate. No tiene la misma significación desde la perspectiva de un país colonizador que desde la perspectiva de un país colonizado. En los comentarios que hace Juan Goytisolo que aparecen en la contraportada de *La noche oscura del Niño Avilés* de Edgardo Rodríguez Juliá en la primera publicación de esta novela por Ediciones Huracán, se expresa esta diferencia con claridad:

Con *La noche oscura del Niño Avilés*, el autor prosigue su ambicioso empeño desplegando los peones de su estrategia narrativa por un campo de maniobras mucho más vasto: en un movimiento exactamente inverso al del novelista español que, abrumado, como yo, con el peso opresivo de una historia nacional mítica y casi siempre desdichada se convierte en feroz iconoclasta, Edgardo Rodríguez Juliá compensa el paisaje natural de una nación joven, levemente despojada de la facultad de forjar su propia historia, con una mitogénesis fecunda, no asfixiante sino afirmativa, no enajenada sino liberadora.<sup>1</sup>

El novelista español, abrumado por el peso de una historia nacional mítica, busca liberarse del peso de un pasado que lo agobia, a diferencia de Rodríguez Juliá que se enfrenta a un pasado que fue borrado por la experiencia esclavista y que resulta urgente recuperar como forma de escapar la humillación, según afirma el propio novelista:

“La humillación de quedar desposeídos de la imagen propia es algo que prevalece en *La noche oscura*, y también recurre mucho la imagen del frenesí erótico, de la erotomanía, como recuperación de un cuerpo casi borrado por la explotación esclavista.”<sup>2</sup>

Para comprender la fuerza de la construcción mítica, su iluminación y su fracaso, es necesario considerar que la recuperación del pasado se proyecta sobre un escenario donde el poder colonizador ha ejercido una fuerza de control y destrucción de gran alcance. El prólogo de la novela, escrito por el historiador (de ficción) Alejandro Cadalso así lo testimonia. La ciudad lacustre, la Nueva Venecia, fundada por el Niño Avilés, fue destruida en tres niveles por el poder imperial español: a) en su existencia física, b) en los documentos que de ella hacían referencia y, c) en la memoria colectiva oral. La ciudad fue desterrada al olvido, “borrada de libros y canciones su breve posadura en el tiempo” (11). La experiencia subversiva de los negros quedó sepultada, pero estaba ahí en su entierro como una contrafigura de la historia oficial:

Nueva Venecia se convertía así en el oscuro reverso de nuestra pacífica y respetable historia colonial. Era el miedo agazapado tanto en el colono como en el colonizado, el riesgo inherente a todo esfuerzo libertario, el peligro implícito en cualquier dominación. (11)

Sin embargo, la acción de eliminación de todos los documentos de la experiencia avileña, no tuvo éxito. El poder reescribe la historia, no cabe duda, pero siempre por debajo de su escritura se cuelan las cenizas de lo que destruye. En este caso, unos documentos se salvan debido a los escrúpulos de un secretario adjunto del Archivo Obispal, Ramón García Quevedo, quien dejó “en lugar secreto, estos folios tan codiciados por la intolerancia” (13). Fueron estos los documentos rescatados por el archivero Don José Pedreira Murillo en 1913. Una vez rescatados los documentos, cobró relieve “el olvidado tríptico de Silvestre Andino, genial sobrino de José Campeche...” (10). De esta forma, la escritura y el arte visual se combinan para hacer posible la recuperación de un pasado prohibido: el reverso de la historia oficial.

Nada queda claro, de todas formas, en ningún momento. La versión oficial siempre acecha los descubrimientos. Surgen, por tanto, teorías sobre el carácter apócrifo de los documentos enterrados por García Quevedo. Se le llegó a adjudicar a García Quevedo la fundación de Nueva Venecia. Hasta el punto de que se plantea que la ciudad nunca existió y lo que intentó destruir el poder fue el mito de la misma, para que así a nadie se le ocurriera el proyecto de fundarla en el futuro. La pugna histórica queda reducida de esta forma al intento de desarticular un mito, de desactivar su poder de convocatoria para una acción futura. El pasado ha sido ocultado y destruido por la fuerza que tiene como posibilidad de futuro:

Los honorables ciudadanos que realizaron aquella santa purga no pretendieron desterrar de la historia el recuerdo de la ciudad lacustre, pues bien sabían que ésta nunca existió. Su intención fue otra: Querían borrar de la historia un mito creado por el Avilés, la tentación presentada por aquella heregía, la posibilidad de que algún día se realizara semejante engendro masónico. Todos los documentos quemados -incluyendo el que narra la destrucción de Nueva Venecia por mercenarios ingleses- eran apócrifos. Quemaron, de este modo, mentiras y embelecos, cricones apócrifos inventados por judíos y masones. Pensaron que semejante mito era gravísima amenaza para la moral de esta comunidad cristiana. Era necesario destruirlo, puesto que muchas veces las leyendas terminan teniendo más realidad que lo histórico. Esto es así porque los hombres prefieren vivir más desde la mentira que desde la verdad. (14)

Alejandro Cadalso termina su prólogo con una interrogación, ¿existió Nueva Venecia? El fallo será del lector. Sin embargo, la interrogación ya posee una dirección con respecto a la forma que el autor concibe lo histórico en la novela, no como algo evidente que puede reducirse a sucesos reales o cronológicos, sino a dimensiones más profundas. ¿Qué es lo histórico para sociedades o grupos en que la experiencia como forma propia de organización le ha sido arrebatada? Lo histórico, en estos casos, no puede encontrarse en

los documentos que precisamente tratan de la expropiación. En ellos sólo hay una parte de la historia: la que relata o describe una pérdida, pero escamoteándola, borrándola. Entonces la historia real de la comunidad sujeta al olvido impuesto por el coloniaje, es su búsqueda, su resistencia, su invento de un pasado perdido. En esta dirección es que Rodríguez Juliá encuentra lo que él considera la novela histórica de nuestras sociedades. Se expresa así el novelista:

Toda novela histórica en nuestras tierras es algo más que una recreación de época, o una indagación en motivaciones y personalidades, o un análisis de relaciones de producción. Nuestra historia 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. El esfuerzo por un espacio narrativo que logre elocuencia respecto de estas confrontaciones es, para mí, la verdadera novela histórica nuestra. No puede ser “realista” del todo precisamente por la historia alucinante que la ocupa, pero esto ya lo vio Carpentier en el prólogo a *El reino de este mundo*. Necesariamente tiene que ser *mítica*, porque sí es una búsqueda de unos orígenes siempre escamoteados por las potencias hegemónicas. En América hemos tratado de reconciliar la naturaleza de sueños dispares, convirtiéndolos en pesadillas: los proyectos de salvación de Sendero Luminoso se maridan con el mesianismo de Tupac Amaru. La erotomanía de una sociedad como la brasileña tiene su fundamento en el replanteamiento del cuerpo que implica la esclavitud, como bien lo vio Gilberto Freyre. El puente interlocutor entre todo ello es lo que llamo *resentimiento*, esa paciente ocultación del odio necesario para sobrevivir cualquier hegemonía, o la catástrofe con que identificamos el mundo ancestral y su memoria.<sup>3</sup>

La función mítica es necesaria para la recuperación de un pasado que ha sido destruido por la colonización y que inevitablemente tiene una dimensión fantasmagórica.<sup>4</sup> La recuperación mítica no puede tener otro aliento que el de la utopía. El reino negro que fundó el caudillo molongo Obatal en la plaza de San Juan Bautista fue una presencia perturbadora movida por la fuerza del mito de un regreso: “La fuerza de aquel reino fundado sobre el mito de un regreso a las tierras de los antepasados, mantuvo la enorme marcha de hombres y mujeres, sus ojos encendidos de orgullo por un pasado que precisamente renacía” (47). Sólo la fuerza de la imaginación puede rescatar la sombra de lo desaparecido, su precaria posibilidad. Es así que por grande que sea el sueño de Obatal en la fundación de su reino negro, la sombra de su imposibilidad lo circunda, tiende siempre a volverlo a sumir en su inexistencia.<sup>5</sup>

Pero la fuerza de la imaginación también necesita apoyos históricos. El Niño Avilés es una fuerza generadora en este proceso que tiene un agarre en la historia. El motivo que desencadena el texto delirante de Rodríguez Juliá es, por tanto, histórico. Pero resulta ser eso, sólo un motivo para desencadenar la imaginación. ¿De dónde surgió este motivo tan poderoso? El novelista explica su origen:

Es un cuadro de José Campeche. José Campeche iba con el obispo Arizmendi en las visitas pastorales a los distintos pueblos de la isla, y Campeche pintó el cuadro de un niño que nació sin brazos ni piernas; es un tronco y una cabeza con una mirada completamente melancólica, eso fue lo que tomé como motivo para mi novela. Fijate que tomo como semilla unos elementos tradicionales de la cultura puertorriqueña; ese es el niño Avilés, un niño que le presentaron al obispo como una curiosidad para que le echara la bendición, y el obispo lo convirtió en una curiosidad muy dieciochesca y le dijo a Campeche que lo pintara.<sup>6</sup>

Lo interesante es que no hay documentación sobre este personaje histórico. El novelista tiene que inventarlo todo. El Niño Avilés, así como no tiene manos ni piernas, y tampoco tiene historia,

lo “único histórico es la mirada.” De ese dato surge el texto de Juliá: “un poco la novela es la explicación de esa mirada melancólica.”<sup>7</sup> El carácter fragmentado del cuerpo mismo del niño se transforma en un poderoso símbolo de la búsqueda del reino perdido, de la utopía. El pasado, como el cuerpo, tiene ausencias irreparables. Solamente el camino de la mirada puede reconstituirlos. La corporeidad incompleta del niño se convierte en una imagen de la propia escritura. Se busca construir desde un punto infame, la mirada melancólica, lo que ha sido borrado en la historia, lo que solamente puede adquirir la dimensión de un sueño que tan pronto quiere hacerse realidad, se presenta en su revés: la pesadilla. El texto se enfrenta a un problema cultural no resuelto que parece estar metido en el tejido mismo de la formación histórica del pueblo puertorriqueño: un problema irresuelto que el novelista siente como problema de su propia historia.

Los conflictos que puede el escritor leer en la mirada melancólica del Niño Avilés, las aspiraciones profundas que delata la melancolía, tienen un movimiento histórico y cruzan, con todas sus contradicciones el presente del novelista. Desde las contradicciones de ese presente es que el pasado puede hablar. Pero el pasado puede hablar solamente inventándolo, porque fue silenciado, fue mutilado y sólo quedó de él la tenue melancolía de una mirada inscrita en un cuerpo marcadamente incompleto. El resentimiento del que habla Rodríguez Juliá, tan necesario para la sobrevivencia, es la rabia de la que habla Ismael Rivera cuando salió del arrabal “la revolución de los negros en Puerto Rico.”<sup>8</sup> De ahí que resulta tan reveladora la observación de Rodríguez Juliá cuando afirma que en vez de llamar a sus héroes Obatal y Mitume “los debí llamar Rafael Cortijo e Ismael Rivera.”<sup>9</sup>

Si bien la novela comienza con una madeja compleja de cronistas y archiveros, muy pronto la narración se depura y desde el capítulo V dos voces predominantes corren paralelas: la voz de la crónica de Julián Flores, criollo simpatizante de la causa negra, conocido como El Renegado, y la voz del cronista Gracián, Secretario del Obispo Felipe José Trespalacios y Verdeja. Una vez muerto el Obispo Larra, cuando el caudillo Obatal funda en la capital su reino negro, el Obispo Trespalacios tiene como propósito restablecer el

orden que representa el poder de la metrópoli.

La voz del Renegado Julián Flores tiene un interés muy especial porque se articula desde el espacio que hace posible el reino negro. Desde que se oye en el texto tiene una inclinación hacia lo oculto. El mismo así lo afirma, “pues no es oficio del cronista sólo atenerse a lo que ven sus ojos, sino también mostrarse atento a lo que escucha el alma” (47). Es importante adentrarse en lo que escucha el alma, porque la ciudad liberada de los negros más parece alucinación que realidad. Resulta interesante que un reino que no parece preocupado por el orden ni por el futuro, sino que vive instalado en una presencia que se basta a sí misma, tienda a verse desrealizado por los ojos del cronista. En la ciudad de Obatal, tanto la libertad como la vida “son como equívocas sombras, aleteos que vienen de lo más alto, desde esa pretendida paloma ciega que visita el crepúsculo...” (47). La ciudad utópica de Obatal más que la libertad, lo que vivía era la ilusión de la libertad. El cronista reconoce la desmesura que subyace en la rebelión utópica de Obatal: restaurar la Edad de Oro. En un supremo esfuerzo por captar el sentido fugitivo del reino negro, el cronista para la oreja “para descifrar las palabras del caudillo”, pero estaban rodeadas de dificultad y “apenas se entendían, y no por ser sutiles, sino por saltar al aire revestidas de sonidos africanos...” (103).

Julián Flores reconoce la dureza del destino de una raza “que debe gritar su libertad con el bozal puesto, lengua del amo ajena en demasía...” (103). Otra vez el Niño Avilés se levanta como símbolo de la imposibilidad utópica: uno de los guerreros le ha puesto “como un bozal” para que sus gritos maléficos no perturben los ánimos. El cronista da testimonio de la ciudad de las altas torres, pero cuando intenta darle voz a Obatal Supremo, sólo escucha la contestación del silencio:

Ahí te veo en el recuerdo, Obatal; ¿por qué no me hablas?  
Dime al oído lo que mi crónica necesita, tu voz sepulta ya  
para siempre... Y a ti, buen lector, ¿cómo decirte lo que él me  
dijo? Sólo al amo la lengua pertenece. Conquistar la voz es  
matar la letra, zafarse de ese aliento en piedra convertido.  
¡Es tu venganza! ¡Ahí te veo, moviendo los labios, parlanchín

impenitente, hablando de lo lindo! Pero apenas te oigo. Sólo escucho mi voz en tu silencio. (104)

El poeta comentarista Alejandro Juliá Marín se refiere a la visión del cronista y señala que también el oficio de la letra “tiene su utopía” (105). Cuando el Renegado decidió darle voz al fundador de la ciudad de las altas torres, se encontró con la imposibilidad de la palabra. La crónica del Renegado, con toda su simpatía por el mundo fantasmagórico y alucinante que puso en movimiento la revolución de los negros, se desliza por el silencio en que se sumerge la presencia de Obatal. No hay crónica escrita por los negros en esta novela, no hay relato posible que directamente pueda expresar la utopía del reino negro. Sólo existe la crónica del Renegado, del criollo desplazado hacia el escenario de la revolución. Pero inevitablemente, por más simpatía que exprese, esa voz lo que hace es traducir la experiencia utópica, referirse como ya desaparecida a la propia presencia efímera del reino fracasado de Obatal. Además, la palabra del Renegado es también sospechosa, cargada de ambigüedad, ya que el cronista Gracián continuamente se refiere a un espía que entre los negros tiene el Obispo Trespalacios.

La imposibilidad de ejercer con efectividad la palabra, la voz como intérprete de la voluntad de Obatal, se puede captar cuando el supremo caudillo, al enfrentarse con la rebelión de su subalterno Mitume, le confiere al Renegado una función diplomática en busca de la unidad perdida. El Renegado sale a cumplir su tarea diplomática, acompañado de la Reina de África. Pero no cumple con su encomienda, extraviándose en el jardín de Yyaloide. En su experiencia en las tierras lujuriosas del jardín, el Renegado pierde a su Reina de Africa y termina enfermo en el campamento de Mitume, donde le amputan una pierna, poco antes de la gran batalla de los caudillos negros.

Desde el capítulo V se han venido alternando las dos crónicas que forman el tejido principal de la novela: la del Renegado y la de Gracián. Los textos se fueron tejiendo hasta el capítulo XXXI, a partir del cual predomina la crónica de Gracián, el Secretario del Obispo Trespalacios. Aunque en el capítulo XXIV aparece un nuevo



texto: el diario secreto del Obispo Trespalacios. Un texto secreto que tendrá como función revelar el delirio en que finaliza la conciencia del Obispo, incapaz de lograr una victoria que destruya definitivamente al enemigo. En el capítulo XXVII el cronista Gracián ve al Renegado, supuesto espía del Obispo, bailando con su muleta como un trompo (199). En varias ocasiones, desde su crónica, lo observa. El desenlace de la batalla de los dos mundos que se han venido enfrentando parece regir el destino de las crónicas. La escritura del cronista Gracián, desde la victoria precaria de la ciudad humana sobre la ciudad utópica, celestial, parece dotada de la capacidad de devorar el texto del cronista Renegado. La derrota finalmente silencia a Julián Flores, no sin antes expresar, desde un último manuscrito apócrifo, el dolor del extravío: "Sólo maldigo la ciudad divina; fue su ensueño lo que me llevó al extravío, ausentándome ya para siempre de lo más querido. Todo esto medito aquí, sobre este páramo doloroso donde mi calavera se desgasta, abierta al salitre y la erosión del tiempo" (243).

Finalmente, después de su victoria, el Obispo Trespalacios intenta construir la ciudad humana, el estado, que debe también enfrentarse a la resistencia de los criollos, encabezados por Pepe Díaz. La ciudad humana, que no es otra cosa que la domesticación del fracaso, se ha encontrado asediada por dos tipos de ciudades alternas: por la ciudad utópica, con su elevada torre que quiere ascender hasta tocar el límite de la condición humana, y por la ciudad arcádica, rodeada de escasos cultivos y mucho contrabando. La fuerza subversiva mayor le queda reservada a la ciudad utópica, como veremos más adelante. Resulta revelador que sea el Obispo Trespalacios quien recoja en su diario secreto la grandiosa visión de la futura ciudad lacustre fundada por el Niño Avilés.

La ciudad lacustre es un recinto precario. Fue fundada por hombres que no distinguían entre la ciudad y el asombro. Así era la eternidad que ellos reclamaban para tan grande quimera. Por eso trazaron sobre los mangles aquellas angostas calles de agua que llamaron canales, y en esta magnífica invención casaron la ciudad con el más fiel emblema del tiempo. Era la ciudad que resumía todas la otras; al fin el humano ingenio

concibió el espacio flotante, la ciudad navío.

¡Qué ciudad más asombrosa! Fundada del agua al aire, dibujaba en el horizonte toda la gracia del riesgo. Aquel prodigio de torres, zigurats, agujas y arcos gigantes, también intentaba seducir el más alto aire, pues el reflejo invertido de los pináculos y las nubes ya descansaba trémulo en la muy enamorada laguna. La vi tan alta que apenas pude adivinar su justa estancia; entonces supe por qué aquella ciudad flotante era magnífica tentación para el humano género. Su incesante despedida era como una invitación al supremo riesgo; la belleza de su instante fugaz era su entrega insegura a la marea, muy errático vuelo de gaviotas, esa danza justo al borde del abismo.

Y aquella ciudad que es suma de todas las emprendidas por el hombre se llama Venecia, ciudad lacustre fundada frente al mar Adriático. Sin esta ciudad de Venecia la humana condición sería más pobre, pues este primor de Italia fue fundado en el límite del delirio. Una ciudad amenazada por las aguas es incesante recuerdo de la muerte. Pero Venecia es, toda ella, vida tan furiosa. ¿Qué de lo humano está ausente de su frágil singladura? Hasta es posible que algún día se hunda, dicen los sabios; pero todo ello es mucha cautela ante una ciudad que navegando tan cercana a la muerte no puede sino alcanzar la belleza de ese misterio que es la vida. (302)

Aún derrotando la utopía, el Obispo Trespalacios era seducido por la imagen de lo que destruía como una visión que se proyectaba hacia el futuro. El victorioso obispo reconocía así, en su diario secreto, la precariedad de su victoria. A pesar de todos los exorcismos, las dos ciudades mencionadas asediaban su intento de construir el estado: una motivada por el Leviatán, la ciudad celestial, la ciudad utópica, y otra instigada por Pepe Díaz, la ciudad arcádica. Las dos ciudades, según el Obispo poseían naturalezas distintas. La inspirada por el Leviatán era mucho más peligrosa y seductora: Y establezco que la grande diferencia que hay entre estas dos

ciudades es que una resulta de naturaleza blanda, y la otra se muestra tan pesada y dura como las alas mecánicas de Leviatán. La ciudad sumida en la naturaleza apacible de estos trópicos se vuelve tan blanda como ésta, y es toda ella tan suave que adormece la voluntad, bien desatando los vicios de Renfás. Pero la utópica es el engendro más monstruoso creado por el humano intelecto; ella es verdadero paroxismo de la voluntad, tanto así que se convierte en hija de la soberbia, oscura pretensión de los que anhelan abolir el tiempo. Esta ciudad es el sueño moderno de los mismos soberbios que pretendieron construir la torre de Babel. Aquellos querían vencer el espacio, colmar los cielos, llegar hasta el séptimo paraíso, seducir el vacío; estos leviatanes pretenden crear un espacio perfecto que pueda suprimir el tiempo. El Leviatán de Babel por lo menos honraba a Dios, pues el asalto a los cielos era torcido y grande fe en el valor supremo de la ascensión. A pesar de su soberbia aquellos antiguos constructores reconocían el altísimo aliento divino. Pero cuando los modernos reconocen la vida como extensión hacia el horizonte, horriblemente se desata una soberbia que vive distraída del cielo. (316)

El obispo Trespacios sabe que el peligro se cierne sobre la ciudad de San Juan Bautista porque el Leviatán anda suelto. Su victoria no pudo reducirlo ni atraparlo y por esta razón vive asediado por la ciudad utópica. Su mente finalmente se sume en el delirio y la sinrazón. La crónica de su secretario Gracián nos indica su febril estado, “pues ahora le ha dado con que Leviatán tiene grande castillo en los mangles que rodean esta ciudad de San Juan Bautista” (325). Como señaláramos, ya el Obispo había dejado constancia en su diario secreto de su grandiosa visión: la ciudad lacustre que en el porvenir fundaría el Niño Avilés.

*La noche oscura del Niño Avilés* es una construcción compleja que se caracteriza por un acentuado barroquismo y una desaforada imaginación. La estructura de la novela se sostiene mediante la tensión de discursos diferentes y encontrados. Hay una

notable reproducción de la discursividad propia de las crónicas de los siglos XVII y XVIII. Pero también el texto, en su riqueza lingüística, delata un conocimiento de las novelas de caballería y del estilo paródico cervantino. Hay momentos en que la parodia está a su vez montada sobre un estilo ya parodiado que se reproduce en el texto.<sup>10</sup> Pero la tensión más interesante entre los diferentes discursos que la novela pone en juego, es la que se da continuamente entre los discursos que responden a la escritura y un lenguaje oral que más bien parece pertenecer al momento histórico del autor. El lenguaje popular del presente penetra el texto y recorre en variadísimas expresiones el mosaico de textualidades que tienen como función reproducir el pasado.

En su entrevista a Rodríguez Juliá, Julio Ortega se refirió a esta tensión. El texto de la crónica, muy codificado, se enfrenta a la fluidez del lenguaje de la oralidad, “que parecería antagónico del primer modelo.”<sup>11</sup> El lenguaje codificado de las crónicas, parodiado y falsificado por el novelista continuamente, se encuentra también salpicado de frases y expresiones modernas propias de la oralidad puertorriqueña actual. Así, por ejemplo, el Obispo Trespalacios puede estar dialogando con su Secretario Gracián y en medio de la conversación le dice, como si se tratara de dos amigos del presente histórico del novelista: “¿te fijas compio?” (109). La presencia de la oralidad moderna, salpicando continuamente el texto, es como un elemento que mantiene vivo el sentido de la utopía en el presente histórico. En última instancia, los mecanismos del poder que pusieron en marcha los Obispos Larra y Trespalacios como emblemas de la dominación de la vieja metrópoli española, parecen estar hoy más muertos que el sueño de Obatal el Supremo o la ciudad lacustre del Niño Avilés. En resumidas cuentas, dos aspectos que daban presencia poderosa al reino de Obatal, la música y la comida, tienen más proyección sobre el Puerto Rico del presente que el estado y la ciudad humana que pretendió solidificar para el tiempo el Obispo Trespalacios. Si es así, en última instancia, la otra cara escondida de la historia, la que expresa su pesadilla, en el transcurso del tiempo ha cobrado más realidad histórica que los fallidos intentos del viejo poder imperial español. ¿No le indica al presente histórico, a los intentos

coloniales de construir la ciudad humana, según el lenguaje del Obispo Trespacios, su profunda precariedad, su límite en el tiempo? Al fin y al cabo, Rodríguez Juliá ha insistido en que la lectura del pasado no es otra cosa que una forma de hablar de los problemas del presente.

Carmen Hilda Santini Rivera

## Notas

<sup>1</sup> Las observaciones que se hacen en este artículo sobre *La noche oscura del Niño Avilés* se apoyan en la primera edición de esta novela, publicada por Ediciones Huracán en 1984. Es preciso hacer esta observación porque la novela fue posteriormente editada con cambios significativos por la Editorial Cultural en conjunto con la Editorial de la Universidad de Puerto Rico. “En una segunda edición de *La noche oscura* publicada por Editorial Cultural y la EDUPR en 1991, se ha recortado la novela. Se trata de un verdadero trabajo de edición. De cuarenta y ocho capítulos que consta la novela, una tercera parte se ha editado,” Rubén González, *La historia puertorriqueña de Rodríguez Juliá* (1997: 78). En esta segunda edición fueron descartados los textos de Alejandro Juliá Marín, algunos capítulos fueron eliminados y otros sustancialmente reducidos.

<sup>2</sup> Julio Ortega, *Reapropiaciones: cultura y nueva escritura en Puerto Rico*, (1991: 155).

<sup>3</sup> *Ibid*, pp. 156-157.

<sup>4</sup> “Rodríguez Juliá ha elaborado una mitología auténtica sobre la nada feroz de nuestra desmemoria colectiva, puesto que la verdad del mito radica en su carácter de ‘historia ejemplar y significativa’. De este modo, se trata de una configuración esencial que sobrepasa el acontecimiento externo para abarcar los deseos, intenciones y fantasías colectivas. Los hechos que vayan surgiendo a medida que se investigue el siglo XVIII podrán o no desmentir a Rodríguez Juliá como intérprete del acontecer histórico puertorriqueño; sin embargo,

no disminuirán la vieja estirpe libertaria del mito que recrea,” Marta Aponte Alsina, “Impresiones sobre *La noche oscura del Niño Avilés*”, *Claridad*, 23-29 de marzo de 1984, p. 18.

<sup>5</sup> Rubén Ríos refiriéndose a esta novela de Rodríguez Juliá señala que “se aborda sistemáticamente el intento de fundar una utopía del origen puertorriqueño.” Además, apunta que la Nueva Venecia “sería esa ciudad libertaria y utópica donde se funda una mítica nación cimarrona que, sin embargo, nos dice el narrador, ha desaparecido de la memoria colectiva del pueblo.” Según Ríos, la nueva narrativa puertorriqueña intenta “fundar un discurso mito-poético que regenere la memoria exhausta de una colectividad amnésica.” Véase su artículo “La invención de un autor: escritura y poder,” en *Las tribulaciones de Juliá*, (1992: 48-49). En estas observaciones no se capta la complejidad de lo que nos presenta Rodríguez Juliá: la necesidad de lo utópico y su extrema dificultad, la pérdida de lo histórico que ya ha dejado lagunas irrecuperables que es preciso imaginar como un acto de libertad. La amnesia tampoco es resultado de un olvido de la colectividad, es un producto, una construcción del poder del colonizador sobre el colonizado. Un poder, que como puede observarse en la novela, opera con efectividad, pero no puede borrar todas las marcas, las huellas que deja la historia y que pueden encender la imaginación. Por esta razón, el mito oscila inevitablemente entre la posibilidad y la imposibilidad.

<sup>6</sup> *Ibid*, p. 148.

<sup>7</sup> *Ibid*, p. 149.

<sup>8</sup> Rafael Figueroa Hernández, *Ismael Rivera: el sonero mayor* (1993: 16).

<sup>9</sup> Julio Ortega, *Op. cit.*, p. 155.

<sup>10</sup> Es esta complejidad del estilo paródico que posee varios niveles lo que lleva al historiador José Curet a expresar lo siguiente: “Sí, porque eso que le vengan a uno a empezar un párrafo con aquello de, ‘cuando el rubicundo Apolo triste descendía’ está muy sobao y me suena mucho al Quijote; y hay cosas ahí que me parecían más a una crónica del siglo dieciséis que otra cosa. Y lo del ‘povo’ estuvo bueno, pero tanto tan seguido no hay cuerpo que lo resista. ¿Y de cuándo acá los negros del dieciocho en Puerto Rico eran unos

rastafarians para andar todo el día por ahí arrebatados?” Véase “Un oficio del siglo dieciocho”, *El Mundo*, 22 de abril de 1984, p. 7-B.

<sup>11</sup> *Ibid*, p. 127.

11. The first part of the paper discusses the role of the teacher in the classroom. It is argued that the teacher should be seen as a facilitator rather than a transmitter of knowledge. This view is supported by research in the field of constructivism, which suggests that learners construct their own understanding of the world through active engagement with their environment. The teacher's role is to create a supportive and challenging environment in which learners can explore and discover for themselves.