

Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios

**LA ESTRUCTURA DEL DESENGAÑO EN *LA NOCHE OSCURA DEL NIÑO*
AVILÉS DE EDGARDO RODRÍGUEZ JULIÁ**

Tesis que para optar al grado de

Doctor(a) en Literatura Hispánica

presenta

Mayuli Morales Faedo

Asesora: Dra. Yvette Jiménez de Báez

México, D. F., Junio de 2004

AGRADECIMIENTOS

Para empezar por el principio, como debe ser, quiero agradecer al Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México por mi aceptación en su programa de estudios de doctorado, el apoyo financiero para mis estudios y la posterior escritura de mi tesis. A mi tutora, Yvette Jiménez de Báez, por su entusiasmo con esta tesis que para mí era un reto, por su apoyo. por los libros de Rodríguez Juliá que me obsequió en cada regreso de su tierra, por los materiales que puso a mi disposición, por sus cuestionamientos críticos y las conversaciones sobre el mundo intelectual puertorriqueño que atesoro en mi memoria con verdadero afecto. A mis compañeros de seminario Carmen Alvarez Lobato, Gregory Zambrano y Jaime Tamés por el apoyo y la solidaridad. A Gregory, además, por los trabajos que puso a mi disposición sobre Edgardo, incluida la grabación de una conferencia suya en Mérida. A Aralia López debo haber consultado la primera edición de *La noche oscura del Niño Avilés*, ejemplar difícil de encontrar, del que me obsequió una fotocopia. A la Comisión Lectora agradezco su lectura crítica y las sugerencias que mejoraron este trabajo. A Osmar Sánchez Aguilera, por la lectura crítica de la primera versión de la tesis y por el apoyo y la solidaridad durante la etapa de investigación y de su escritura. A mi hija, por su apoyo, su paciencia y su amor. Y, por supuesto, a Edgardo Rodríguez Juliá, por este clásico caribeño.

ÍNDICE

Introducción

0. <i>La noche oscura del Niño Avilés: escritura y publicación</i>	1
0.1. Los críticos	6
0.1.1. Propósitos	18
0.2. Reescrituras e intratextos: de las ediciones y relaciones de la novela con otros textos de Rodríguez Juliá	25
0.2.1. Reescrituras: de la 1ª a la 2ª edición	
1. El retrato del niño Juan Pantaleón Avilés de Luna Alvarado	25
2. El texto y otros paratextos	28
3. De un primer manuscrito a la 1ª edición: el texto-en proceso	36
0.2.2. Intratextos	39
0.2.3. Alteridades: "Quiero a ese, el de la cara mofletuda y los bigotes de punta al ojo" 52	

Capítulo I.

I. "lo he visto todo o casi todo": la estructura de las voces en la novela	60
I.1. El prólogo: ¿existió la ciudad de Nueva Venecia?	65
I.2. Del rescate del Niño Avilés a la muerte de Larra	72
I.2.1. Fundación y búsqueda	74
I.2.2. Fundación y rescate	78
I.2.3. Las voces de la crisis	81
I.3. El Renegado – Gracián: batalla del mundo blanco y el mundo negro	92
I.3.1. Cadalso por última vez	92
I.3.2. El ojo melancólico, el ojo travieso	94
I.3.3. Del ojo que mira hacia fuera al ojo que mira hacia dentro	116
I.3.4. De la cólera de Mitume a la muerte de Obatal	131
I.4. Gracián – Trespacios: en pos de los demonios.....	140

Capítulo II.

II. La carnavalización literaria como elemento estructurante	151
II.1. Un aparte necesario: de Bajtín y las imágenes del carnaval.....	152
II.1.1. El Caribe carnavalesco	163
II.2. Las imágenes del banquete	166
II.2.1. El banquete del rescate	168
II.2.1. El banquete de la celebración en el reino negro.....	172
II.2.3. Los banquetes del Obispo	175
II.3. Las imágenes del cuerpo	182
II.3.1. De los vientos	183
II.3.2. De algunas excrecencias	186
II.3.3. Del sexo	190
II.3.4. Del falo	192
II.3.5. De una reliquia	194
II.3.6. El cuerpo mutilado de El Renegado: entre el grotesco y el lirismo.....	195
II.4. La imagen de lo inferior material y corporal	196

Capítulo III.

III. El exilio y la búsqueda del sueño	209
III.1. La prédica de Juan Pires y la mascarada de Larra: ¿dos cómicos?	212
III.2. La utopía carnavalesca de Obatal y su caída	220
III.3. Yyaloide: el paraíso y la traición de El Renegado.....	228
III.4. La ciudad política de Trespalacios: historia contra utopía	238

Conclusiones

"A medio camino", entre la búsqueda de la utopía y su cancelación: unas reflexiones finales sobre <i>La noche oscura del Niño Avilés</i> y su contexto	257
--	-----

Bibliografía	281
--------------------	-----

INTRODUCCIÓN

0. *La noche oscura del Niño Avilés*: escritura y publicación

La noche oscura del Niño Avilés (1984)¹ llegó a la escena literaria puertorriqueña precedida por las expectativas que entre críticos y lectores habían creado los textos anteriormente publicados por Edgardo Rodríguez Juliá (Puerto Rico, 1946), así como las anticipaciones hechas por el propio autor en ponencias, entrevistas, cartas, conversaciones, acerca de la existencia de una trilogía inédita de la cual esta novela sería la primera parte. *Las tribulaciones de Jonás* (1981) y *El entierro de Cortijo* (1983), crónicas de los entierros de Luis Muñoz Marín, primer gobernador puertorriqueño de Puerto Rico, la primera, y del gran músico Rafael Cortijo, la segunda, cuya publicación precedió a la de *La noche oscura*..., gozaron de gran "acogida popular"; en especial *Las tribulaciones*..., que ha sido "uno de los libros más vendidos en Puerto Rico"². Sin embargo, la mención del Niño Avilés en el título de la novela, evocador paratexto que remite al conocido retrato del niño Juan Pantaleón Avilés de Luna Alvarado pintado en 1808 por José Campeche³, no resulta cercana al mundo de esas crónicas mortuorias,

¹ Edgardo Rodríguez Juliá, *La noche oscura del Niño Avilés*, Huracán, Río Piedras, 1984 (1ª ed.); *La noche oscura del Niño Avilés*, Cultural, Río Piedras, 1991 (2ª ed.).

² Julio Ortega, "Edgardo Rodríguez Juliá" (entrevista). *Reapropiaciones (Cultura y nueva escritura en Puerto Rico)*, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 1991, p. 137.

³ José Campeche (San Juan, 1752-1809) Primer pintor puertorriqueño. Se dedicó fundamentalmente a los temas religiosos. Hizo el altar mayor de la Iglesia de Santa Ana en San Juan y un retablo en Hormigueros. Pintó además los retratos de varios funcionarios de la administración de Puerto Rico y a varios de sus obispos: el del Gobernador Don Miguel de Ustáriz, el del Gobernador Don Ramón de Castro, el del funcionario Don José Más Ferrer, el del Segundo Capitán del Regimiento Fijo Don Ramón Caravajal, el del Obispo Don Felipe José de Trespalacios y Verdeja, el del Obispo Don Francisco de la Cuerda García, el del Doctor Don Juan Alejo de Arizmendi, entre otros.

más bien orienta al lector a un mundo localizable entre la frontera de los siglos XVIII y XIX, engarzando así esta novela con la primera de Rodríguez Juliá, *La renuncia del héroe Baltasar* (1974), cuyos sucesos se desarrollan a mediados del siglo XVIII. La mención del Niño Avilés no solo nos sitúa espacial y temporalmente desde el título mismo de la novela, sino que atrae a la memoria del lector una imagen que deviene tan orientadora como sorprendente, pues se trata del retrato de una criatura sin brazos de unos dos años de edad. ¿Cómo imaginar su historia reconstruida?, es la pregunta que desconcierta a la vez que ata al lector al texto.

En abril de 1983, en el coloquio "Imágenes e identidades: el puertorriqueño en la literatura" celebrado en Rutgers, Rodríguez Juliá dedica buena parte de su intervención a comentar la entonces totalmente inédita trilogía *Crónica de Nueva Venecia*, escrita entre 1972 y 1978, y a testimoniar que la primera parte de la novela se había concluido en 1976, fecha que aparece estampada al final de la misma. La cuestión de las fechas de escritura y publicación parece angustiarle al punto de traer a colación el conocimiento de la existencia de la novela que tuvieron Miguel Donoso Pareja, quien publica un fragmento de la misma en la revista *Cambio*⁴; José Luis González, quien leyó el fragmento publicado y, en el mismo 1977, durante su estancia en Puerto Rico, escuchó una lectura del manuscrito en voz del autor; Luis Rafael Sánchez, Juan Antonio Corretjer, José Luis Vega, etc. Como prueba mayor, Rodríguez Juliá cita 'in extenso' una carta que él escribió a José Luis González en febrero de 1979 en la que se refiere detalladamente a la trilogía, cuya primera parte pensaba titular *Pandemonium*; la segunda, *El camino de Yyaloide* y la última *La noche oscura del Niño Avilés*. Ya en el mismo texto de la carta, el autor muestra su insatisfacción por ese primer título que, como se apreciará, luego alterna con el último de la trilogía⁵. Más adelante el escritor comenta que "sin las comparsitas y las danzas

⁴ "La noche oscura del niño Avilés" (fragmento), *Cambio*, núm. 6, 1977, pp. 26-28.

⁵ Nótese que la carta referida es de 1979 y el fragmento publicado en *Cambio* en 1977 aparece bajo el título que es ahora el de la novela y no *Pandemonium*. Esto podría tener que ver con el lugar

macabras descritas por Gracián en *La noche oscura...* jamás hubiese conseguido ese abigarrado movimiento del entierro de Muñoz Marín⁶.

Rodríguez Juliá acude al amplísimo espectro de lo paratextual no sólo para presentar una novela aún inédita sino para controlar desde antes su lectura, es decir, el aspecto de la dimensión pragmática de la obra⁷. Así, sus comentarios oficiosos, desde ese lugar de emplazamiento del discurso que es el epitexto (comentarios, ponencias, entrevistas), juegan con los elementos del peritexto antes de aparecer los mismos como información oficial que define la obra: títulos de la trilogía, capítulos aparecidos en revistas, fecha de terminación de la obra⁸. En este recuento de su trayectoria, influencias y magisterios, Rodríguez Juliá muestra su voluntad de reconstruir y de reconstruirse en una tradición que naturalmente lo incluya como parte de un proceso dentro del cual desea ser leído y que, a la vez, esta pertenencia funja como un referente de autoridad. En una dimensión ya más particular de su escritura propone, además, una cronología para sus obras en términos del tiempo real de su escritura.

que ocupaban dichos capítulos en la estructura de la novela. En su segunda entrevista con Julio Ortega en 1989 (publicada con la primera de 1983 en el texto citado) le comenta: "En realidad, para propósitos específicamente editoriales, sería una tetralogía que contiene los siguientes tomos: I. *La noche oscura del Niño Avilés*: (metáfora originaria de todas las ciudades). Amplificación de esta metáfora: II. *El camino de Yyaloide* (la ciudad arcádica); III. *1797* (la ciudad histórica) y IV. *Pandemonium* (la ciudad utópica)". Ob. cit., p. 151. La segunda parte fue publicada en 1994 por Grijalbo pero sin referencia a la primera parte, es decir, no aparece como el tomo II aunque continúa la historia.

⁶ "A mitad de camino", en Asela Rodríguez de Laguna (ed.), *Imágenes e identidades: el puertorriqueño en la literatura*, Huracán, 1985, pp. 134 y 137. Existe una edición en inglés. Nótese que Muñoz Marín muere en mayo de 1980 y la crónica se publica al año siguiente, indicios dados por él mismo de que la escritura de su trilogía es anterior. Quisiera decir, también, que en ese encuentro participaron Luis Rafael Sánchez y José Luis González, a quien dedicó *Las tribulaciones...* y receptor de la carta que cita. La presencia de ambos, testimoniados y posibles testimoniantes, convierte esa búsqueda de autoridad en un diálogo cómplice.

⁷ Para Genette el paratexto abarca "título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubiertas, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende" (v. *Palimpsestos (La literatura en segundo grado)*, Taurus, Madrid, 1982, pp. 11-12).

⁸ En relación con el peritexto y el epitexto y los grados de responsabilidad oficial u oficiosa de estos tipos de paratexto, véase Genette, G., "El paratexto. Introducción a *Umbral*", *Criterios*, 1989-1990, núms. 25-28, p. 45-47 y 49-51.

En la ya citada entrevista con Julio Ortega de ese mismo año 1983, víspera de la publicación de *La noche oscura...* vuelve sobre la fecha de escritura y conclusión del texto:

Es la primera parte de una obra larga, que lleva por título *Crónica de Nueva Venecia*. Es un libro hecho quizá un poco a destiempo, que ha tenido en Puerto Rico una serie de dificultades para publicarse, porque hay una serie de limitaciones, hay pocas editoriales, etc., y está la extensión del libro. [...] Temáticamente es un libro que sale un poco a destiempo porque en él brego con una serie de preocupaciones temáticas y formales que luego exploraría Vargas Llosa en *La guerra del fin del mundo*; yo terminé el mío en el año 1976, esta parte del libro ya en el año 1976 estaba concluida.⁹

La exploración somera de estos elementos paratextuales previos a la publicación de *La noche oscura...* revela algunas de las obsesiones de Rodríguez Juliá en relación con su novela. En primer lugar, la persistente insistencia en el tiempo de su escritura (1972-1978) que no coincide con el tiempo de la publicación (1984), por lo que intenta así dirigir la lectura y análisis de su obra al contexto de la década del 70. A esta diferencia entre fecha de culminación y publicación o primera edición de la obra, debe añadirse el hecho de que el autor realizara cambios de importancia para la segunda edición de la novela (1991). Veremos más adelante la naturaleza de estos cambios. Al insistir en la fecha de escritura, el autor propone un orden a sus obras que difiere de la cronología que impone el año de publicación, pero además marca la influencia de *La noche oscura...* sobre *Las tribulaciones...* y llama la atención sobre las relaciones intratextuales que comunican sus textos. La novela, entonces, sucede a *La renuncia del héroe Baltasar*, convirtiéndose desde muchos sentidos en su continuación, para regresar así la mirada con el Niño Avilés hacia la figura de Campeche, los orígenes de la cultura puertorriqueña y la relectura de la historia nuevamente desde el siglo XVIII. Estos son los factores fundamentales que, a mi parecer, van a orientar las primeras miradas críticas acerca de *La noche oscura del Niño Avilés*, y que acaso contribuyan a explicar por qué, según el

⁹ Ob.cit., p. 148.

testimonio de Aníbal González, sus primeros reseñistas, desconcertados ante las libertades históricas que se tomaba el autor, reaccionaron negándole a su obra la condición de "novela histórica"¹⁰. Quizás de los dos elementos intertextuales del título tuvo mayor efecto el del Niño Avilés, por tener su referente en la obra de Campeche, que el de San Juan, aportando así un criterio de realidad que pudo incentivarse con el prólogo.

Sin embargo, más que los guiños que pueda hacer al lector ese significativo paratexto intertextual, parece tratarse aquí de una tensión entre lo que los historiadores consideran como las características definidoras de la "novela histórica" y las de *La noche oscura del Niño Avilés*. Y quizás no deba sorprendernos mucho semejante reacción pues en la tipología que desarrolla Seymour Menton para la novela histórica en América Latina de 1979 a 1992 tanto *La renuncia del héroe Baltasar* como *La noche oscura del Niño Avilés* están consideradas dentro de lo que él llama la Nueva Novela Histórica¹¹. Y, en la variedad de novelas que forman este conjunto, ambas se ubican dentro de las "totalmente apócrifas"¹²; es decir, presentan una distorsión conciente de la historia. Los historiadores

¹⁰ Al referirse a esta primera recepción Aníbal González menciona a Fernando Picó y José Curet, pero no remite a las fuentes. (v. "Una alegoría de la cultura puertorriqueña: *La noche oscura del Niño Avilés* de Edgardo Rodríguez Juliá". *Revista Iberoamericana*, 135-6 (1986), p. 583). El artículo de José Curet se titula "Un oficio del siglo XVIII" y se publicó en *El Mundo*, San Juan, P.R., 22 de abril de 1984, p. 7-b y el de Fernando Picó, "*La noche oscura del Niño Avilés*" y apareció en *Sunday San Juan Star Magazine*, 11 de marzo de 1984: 4. Como lamentablemente no he podido consultar estas reseñas, reproduciré aquí 'in extenso' el comentario de González: "La aparición de la más reciente novela de Edgardo Rodríguez Juliá. *La noche oscura del Niño Avilés* (1984), suscitó una serie de reacciones predecibles entre sus primeros reseñistas; reacciones que van desde la benévola y condescendiente perplejidad hasta el franco rechazo de la obra. Dada la evocación que hace la novela del ambiente histórico del siglo XVIII, no resulta sorprendente el que dos de sus primeros reseñistas sean historiadores (Fernando Picó, S.J., y José Curet) y que éstos hayan reaccionado con cierto grado de escándalo (sobre todo el profesor Curet) ante los evidentes anacronismos en el texto del Avilés. Si bien es cierto que, como observó una vez Alejo Carpentier, desde el *Ulysses* de Joyce hasta nuestros días la primera reacción de muchos lectores al encontrarse con una novela de factura atrevida y original ha sido la de exclamar: *¡Esto no es una novela!*, en el caso del *Niño Avilés* esa exclamación tomó la forma levemente distinta, de *¡Esto no es una novela histórica!*", *ibid*. Quizás el crítico magnifica un poco esa reacción. En el mismo 1984, Juan Antonio Torres publica una muy breve reseña sobre la novela en la revista *Cupey* (1984. núm. 1, pp.121-2) destacando desde el primer momento el carácter ficcional de las crónicas.

¹¹ Menton las agrupa en dos conjuntos: Nueva Novela Histórica (NNH) y Novelas Históricas más tradicionales. Cf. *La Nueva Novela Histórica de la América Latina (1979-1992)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, pp.12-27.

¹² *Ibid*, p.45.

que le negaron a *La noche oscura...* la condición de novela histórica seguramente se inscriben en una concepción más tradicional de la misma.

0.1. Los críticos

Antes de iniciar una breve valoración de la crítica que ha suscitado la novela y que constituirá un necesario punto de partida para establecer las propuestas de análisis de este trabajo, me parece justo tener en cuenta los límites propios de una valoración condicionada por la inmediatez entre el texto y los críticos, especialmente en el caso de una novela como *La noche oscura del Niño Avilés*: compleja, voluminosa, de una escritura desbordada y de gran potencialidad semántica, marcada por cierta ambigüedad ideológica, y a la que hay que entrar siempre parcialmente. La crítica que ha tomado como asunto la novela empezó formada, en su mayoría, por reseñas y artículos; a partir de los 90 se enriquece también con algunas tesis.

Los acercamientos a esta novela, así como a otras obras de Rodríguez Juliá, frecuentan en su generalidad tópicos y problemas recurrentes para la teoría literaria de finales del siglo XX marcada por las percepciones de los estudios culturales, el postestructuralismo, la posmodernidad, entre otros, cuya crítica pone en evidencia los mecanismos del poder así como el lugar de la autoridad intelectual a la vez que se orienta a la recuperación de las voces marginales y a revelar las paradojas y crisis de las propuestas utópicas de la modernidad y de los conceptos de identidad y nación implícitos en la relectura de la historia que la obra propone. Toda relectura o recreación del pasado, por libérrima que sea, nos remite al discurso historiográfico y, en buena medida, nos explica ese interés primero de los historiadores en la novela, quizás en el deseo de hallar lo que no ofrecen los cronistas testimoniadores del XVIII, así como su posterior desilusión.

Benítez Rojo, cuya obra también pertenece a la Nueva Novela Histórica, analiza algunos fragmentos de la *Historia geográfica, civil y política de la isla de San Juan*

Bautista de Puerto Rico de Fray Íñigo Abbad y Lasierra para mostrar algunos hilos sueltos que iluminan, a la vez que ocultan, la historia de los otros, y concluye que:

El discurso de la historia, en su inconsciente, quisiera ocupar el sitio del discurso de la novela, quisiera abandonar el canon normativo que lo construye para vagar por la azarosa infinitud de los mundos ficticios, de los mundos poéticos donde todo puede ocurrir y concurrir. Así, podemos hablar de que la historia y la novela desean recíprocamente cambiar de lugares, con lo cual surge una forma imprevista de coexistencia entre sus respectivos discursos.¹³

La historia de Abbad ya establece puntos de contacto con el discurso ilustrado, marcado por el racionalismo y el afán de progreso, y con una época en la que las disciplinas comienzan a institucionalizarse y a diferenciarse en aras de la especialización¹⁴. Así, Rodríguez Juliá novela un espacio historiado por Abbad pero recurre en sus tópicos y modos de narrar a otra crónica, a la del descubrimiento que se convierte en un género impreciso, en la frontera misma entre la realidad y la ficción.

Además de los factores paratextuales mencionados, que contribuyeron a atraer a determinados lectores, valdría la pena añadir que la lenta aparición de artículos sobre esta obra muestra las dificultades de asimilación y el desconcierto suscitado por una historia construida a partir de 'un conjunto de crónicas encontradas' (vieja estrategia literaria), y cuya presentación es un prólogo donde se discute, con citas de documentos a favor y en contra, la posible existencia histórica de la Nueva Venecia, ciudad fundada por el Niño Avilés y, por tanto, la autenticidad de las crónicas¹⁵. Para perplejidad de los

¹³ Antonio Benítez Rojo, "Niño Avilés, o la líbido de la historia". *La Torre*, 12 (1989), p. 607.

¹⁴ Sobre la relación de la obra de Abbad y Lasierra con las ideas de la ilustración, consultar a Isabel Gutiérrez del Arroyo, "Estudio preliminar", *Historia geográfica, civil y política de la isla de San Juan Bautista de Puerto Rico*, Universidad de Puerto Rico, México, 1959.

¹⁵ Volvamos al artículo de Aníbal González que considera dos factores para explicar la recepción primera de la novela: "la profunda significación política que, en un país colonial como Puerto Rico, tiene el discurso histórico y todo lo que se relacione con él" y "la circunstancia de que dos de los libros anteriores de Rodríguez Juliá [...] son narraciones testimoniales" (*op. cit.*, p. 583). El primer factor me parece decisivo. Sin embargo, si pensamos en ese momento específico de la recepción de la novela sería también útil recordar que *La noche oscura...* apareció en 1984 y justo entre la Navidad y el fin del año 1983 el mundo intelectual puertorriqueño se había visto conmocionado con "Seva", el relato de Luis López Nieves publicado en *En Rojo*, suplemento del periódico *Claridad*, sin ningún código que delimitara su recepción. Que el público —entre ellos especialistas en la historia puertorriqueña— percibiera lo allí contado como un suceso histórico real tuvo efectos imprevistos

lectores, no es la historia de esta fundación lo que cuenta el argumento de la novela sino los sucesos a que dio lugar el rescate del Niño Avilés.

Cuando escribo "vieja estrategia literaria" estoy pensando claramente en el *Quijote* y en que la disolución de los límites entre la ficción y la realidad constituye una de las propuestas centrales de la estética barroca. Si el "niño Avilés" nos remite a la pintura de Campeche, "la noche oscura" lo hace al poema de San Juan de la Cruz. Se trata de dos intertextos que desde el título disponen las expectativas y la interpretación del lector. Ambos pueden representar un arco del comienzo al fin del barroco y sus últimos ecos en el mundo caribeño¹⁶. Esta voluntad de diluir las fronteras arte/realidad se reactualiza en la tensión literatura/historia, ficción/realidad, que problematiza la novela desde el prólogo revelando el artificio constitutivo de ambos discursos: la literatura y la historia. Aquí la historia se pretende como una versión de la realidad que la literatura -a través de su percepción de la misma en su aspecto cotidiano, como mundo doméstico, íntimo y afectivo- pretende componer, complementar, cotejar y parodiar¹⁷. La literatura aparece

por el autor y el editor que se ocuparon de la publicación del relato. Y es que no sólo faltó el código que orientara su recepción como ficción, pues desde el espacio paratextual "Seva" se propone como un artículo histórico (título, documentación presentada), sino que su mayor artificio como literatura fue pasar por "realidad", pues al interior del texto, los indicios que hubiesen provocado la ruptura de la ilusión estética en el lector se desvanecieron ante la seductora propuesta del texto. Para más detalles al respecto léase la crónica "Seva: un sueño que hizo historia" de Josean Ramos, así como los apéndices 2 y 3: "Seva y la supuesta invasión de mayo del 58" y "Seva: ¿la historia añorada?" de Pedro Zervigón y "Seva: ¿Historia, engaño o concreción de un sueño?" de Marco Rosado Conde en Luis López Nieves, *Seva: historia de la primera invasión norteamericana de la isla de Puerto Rico ocurrida en mayo de 1898*, Ed. Cordillera, San Juan de Puerto Rico, 1987, pp. 57-87 y 101-112, (5ª edic.). En el caso de *La noche oscura...* y los historiadores, podría decirse que con la ruptura de la ilusión estética también se produce una ruptura de la ilusión histórica que provoca la consecuente reacción de algunos críticos.

¹⁶ Según el parecer de un estudioso como Helmut Hatzfeld: "San Juan de la Cruz [...] alcanza ya en 1580 la cima barroca de la lírica espiritual española" (*Estudios sobre el barroco*, Gredos, Madrid, 1973, p. 76). Pero el Barroco, en la literatura española, "persiste vigorosamente durante toda la primera mitad del s XVIII" (Vitor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura*, Gredos, Madrid, 1993, p. 270). Sus ecos se extendieron aún más en el mundo de las colonias españolas como lo muestra la "curiosidad barroca" de pintar al Niño Avilés, sugerida por el Obispo Arizmendi así como otros aspectos del ámbito político e ideológico que evocan el mundo de la monarquía absoluta. Desde una perspectiva en que lo geográfico puede ser tomado como un símbolo es necesario destacar que la capital de Puerto Rico se llama San Juan y la isla en un tiempo fue San Juan Bautista de Puerto Rico. Así se establece un juego de relaciones entre el motivo místico, el poeta y la isla.

¹⁷ La parodia es una inversión, una representación irrisoria o cuestionadora del objeto parodiado.

para restaurar esa posible realidad articulada mostrando la arbitrariedad del signo que se la ha apropiado al pretender pasarla por "la historia". El prólogo, con su pronta ruptura de la ilusión estética, alcanza y desestabiliza la mirada crítica, del mismo modo que la referencia al niño Avilés la orienta y la desorienta. Por esta razón, la frontera literatura/historia es una arista inevitable para los críticos porque en el texto literario se intenta reconstruir otra textualidad histórica del acontecer puertorriqueño.

El siglo XVIII resultó ser un terreno tremendamente fértil, con el que Rodríguez Juliá ya había experimentado en su primera novela. Según la perspectiva de Antonio S. Pedreira, en su conocido ensayo sobre la identidad puertorriqueña:

Para lanzarnos al mar muerto de los tres primeros siglos de historia, no necesitamos cartas de marcar: ni escollos, ni arrecifes, ni bajos, ni corrientes difíciles arredran al viajero. Siglos en blanco para nuestras letras fueron esos, con tres o cuatro nombres puertorriqueños para no hacer absoluta su esterilidad; [...]. Desde el punto de vista del alarde artístico, esos tres siglos constituyen un desesperante desierto cultural y coinciden con el rumbo precario que llevó nuestra historia según verá el lector más adelante.¹⁸

La cultura y la historia son ante todo nombres, su articulación parece necesitar de la autoría y resistirse a la anonimidad y la colectividad. Esa precariedad de las letras expresa también la precariedad de la historia¹⁹. El punto de vista de Pedreira es debatible

Bajtín, que reflexionó bastante sobre el tema, destacó su "naturaleza carnavalesca", su condición "ambivalente", su representación de un "mundo al revés" (*Problemas de la poética de Dostoiévski*, Fondo de Cultura Económica, Argentina, 1993, p. 179). Recuerda que se trata de "una de las formas más antiguas y generalizadas de representación de la palabra ajena", pues "todas estas parodias de géneros y estilos (de <<lenguajes>>) forman parte del variado universo de las formas verbales que ridiculizan la sombría palabra directa independientemente de las variedades de sus géneros" (M. Bajtín, "De la prehistoria de la palabra novelesca", *Teoría y estética de la novela*, trad. de Helena Kriúkova y Vicente Carranza, Taurus, Madrid, 1989, p. 421). Su función es "imponer[r] la revelación de aquellos aspectos del objeto que no se encuadran en el género y estilos respectivos. La creación paródica introduce el permanente correctivo de la risa y de la crítica en la seriedad unilateral de la elevada palabra directa: el correctivo de la realidad, que es siempre más rica, más sustancial y, lo que es básico, tan contradictoria y plurilingüe que puede abarcar el género elevado y directo" (*Ibid.*, p. 424). Bajtín insiste en lo verbal en tanto habla y representación del habla y en el carácter dialógico del habla como elemento constitutivo de la parodia. Al inicio del capítulo II, que dedico al carnaval, me referiré al concepto de parodia con mayor detalle.

¹⁸ Antonio S. Pedreira, *Insularism*, B. Biblioteca de Autores Puertorriqueños. San Juan, 1942, pp. 53-54.

¹⁹ Esa escasez documental, esa ausencia de nombres que tiene su correlato en la ausencia de una épica puertorriqueña fue la que impulsó a López Nieves a escribir "Seva". Cf. Josean Ramos, "Crónica: Seva: Un sueño que hizo historia", en López Nieves, *op. cit.*, p. 83.

pues, entre otras razones, subordina la existencia de una cultura a su testimonio letrado, revelando así su visión moderna, clasista y racionalista de la cultura cuyos modelos resultan inoperantes para hacer un juicio válido sobre un siglo XVIII puertorriqueño, premoderno, que no ofrece más testimonios letrados que los que constituyen la fundamentación histórica de su propio ensayo: *Historia geográfica, civil y política de la isla de San Juan Bautista de Puerto Rico* (1788) de Fray Íñigo Abbad y Lasierra (1745-1813), *Noticias particulares de la Isla y Plaza de San Juan Bautista de Puerto Rico* (1775) de Fernando Miyares González (1749-1818), *Memoria sobre la isla de Puerto Rico* (1765) de Alejandro O'Reilly (1725-1794) y *Viage a la isla de Puerto Rico, en el año 1797* (1863)²⁰ del botánico francés André Pierre Ledrú (1761-1825). Sus autores, sin embargo, vivieron transitoriamente en Puerto Rico y la mayoría de sus informes y testimonios obedecen a peticiones oficiales por parte de las autoridades españolas, o a objetivos científicos como el de Ledrú; en ellos está más presente el deber de informar que el placer de contar, por lo que se impone en el estilo una pretensión de objetividad, de afán cientificista y espíritu clasificador, propia del informante que no se involucra²¹.

La fábula de *La noche oscura del Niño Avilés* ocurre en el espacio y el tiempo que recorren estas crónicas, cotejándolas, complementándolas, revelando las tensiones ocultas, creando y recreando otras historias y otros documentos posibles, a la vez que, desde el prólogo mismo, parodia y cuestiona esa posibilidad de hacer la historia. Pero ¿qué cuentan estos documentos posibles?

²⁰ En su primera edición se publicó como parte del volumen *Voyage aux Isles de Tenerife, la Trinité, Saint Thomas, Saint Croix et Porto Rico*. Ed. Arthur Bertrand. Paris, 1810.

²¹ Sin embargo, estos informes fieles a sus objetivos tienen sus fisuras. Antonio Benítez Rojo en su lectura de la novela llamaba la atención sobre el modo en que se cuela el deser en la historia de Abbad y Lasierra a través de la anécdota de Bertrand Ogerón, gobernador francés de la Isla de la Tortuga (Cf. art. cit., pp. 603-7). En su texto, también Ledrú dedica espacio a la anécdota de su amor por una criolla (Francisca) en casa de cuyo padre se hospedó (*Viage a la isla de Puerto Rico*. Instituto de Cultura Puertorriqueña – Universidad de Puerto Rico, pp. 45-9). episodio que parece parodiar Rodríguez Juliá en *El camino de Yyaloide*. Allí invierte el sentido del texto de Ledrú pues el Avilés intenta tener relaciones con la hija del viejo, violando las leyes de la hospitalidad, y la manera en que se cuentan sus amores resulta más atenta a los deseos del cuerpo que a la espiritualidad romántica que permea la anécdota de Ledrú (Cf. Capítulo II "¡:! viaje meninc". *El camino de*

Pues, las crónicas de *La noche oscura del Niño Avilés* cuentan que el 9 de octubre de 1772 naufragó, en las costas de Boca de Cangrejos, el navío "Felipe II" y luego de una noche de intensa búsqueda de los sobrevivientes, los pobladores del litoral encontraron a un niño en un canastillo a quien bautizaron Avilés en honor de su salvador, el vecino Juan Avilés. La aparición del niño, significado por el milagro y el mesianismo, va a desencadenar los conflictos de esta historia. Don José de Larra, Obispo de la Isla presente en la playa el día del rescate, dictamina que el niño está poseso por el demonio, se lo apropia y lo utiliza para afianzar su poder sembrando el miedo en la población. Pero Larra en vez de afianzar el orden desencadena el caos: y es que había mandado al arquitecto inglés Robert Smith construir una habitación en forma de oreja de modo que los gritos del niño, sometido a tortura para sacar los demonios de su cuerpo, triplicaran su potencia. Los pobladores de San Juan comienzan, entonces, un largo exilio; Juan Pires es contratado por Larra para pasar por exorcista del Niño Avilés y detener el exilio pero termina en la hoguera; los negros libres y esclavos se sublevan y toman el poder; Larra es defenestrado; en la bahía de San Juan el Obispo Don José de Trespalacios intenta recuperar la ciudad y devolvería al orden y al poder español por medio de las armas. El conflicto se polariza entre los blancos, representados por Trespalacios (iglesia) y los criollos de la isla (avileños), por un lado, y los negros capitaneados por el caudillo Obatal, por el otro. En el mundo blanco coexisten tensiones por el poder entre la iglesia y la posibilidad de un gobierno de criollos. El reino negro, víctima de los excesos del poder, sufre la lucha entre el caudillo Obatal y Mitume, uno de los jefes más importantes. Político astuto, Trespalacios espera agazapado el momento de su triunfo una vez que las tropas de Mitume y Obatal se hayan desgastado en su lucha intestina. Pero la caída del reino negro no devuelve fácilmente la ciudad al orden ya perdido. Reaparecen las tensiones por el poder y Trespalacios, obsesionado en perseguir los demonios que cree le han hecho

perder la razón a su amada grey, termina él mismo endemoniado.

Esta sinopsis, que inevitablemente esquematiza la historia contada en la novela, nos arroja de lleno en el terreno de "la historia", del pasado, del s XVIII. No es de extrañar, entonces, que la historia o los vericuetos políticos e ideológicos de la misma constituyan un punto frecuentado por la mayoría de las propuestas de análisis de la novela. Aunque lo realmente fructífero es establecer el diálogo con la crítica durante el desarrollo del trabajo, me gustaría esbozar aquí sus propuestas más importantes. Antes quisiera destacar que las diferencias entre la primera y la segunda edición, sobre las que luego volveré con más detalle, pueden afectar los juicios de la crítica acerca del texto, así como los juicios que puede hacerse un investigador de la misma si no conoce ambas ediciones. Y esta afectación opera aun cuando dicha crítica ha continuado privilegiando, a partir de 1991, el estudio de la primera edición, limitándose solamente a advertir, en ocasiones, la relevancia de estos cambios. Dedicaré un acápite a analizar dichos cambios, mas resulta necesario, antes de emitir juicios acerca de la crítica, dejar establecido que este trabajo va a tener en cuenta la segunda edición respetando, en primer lugar, la voluntad autoral y, en segundo, los beneficios que, a mi juicio, reportaron esos cambios a la novela.

Las dos aristas fundamentales que articulan estos discursos críticos nos llaman la atención sobre la subversión de la historia puertorriqueña que implica la novela: una dirige la mirada hacia el rescate de ese mundo negro marginado, su utopía, las relaciones entre ésta y el deseo, así como la propia utopía que constituye su escritura (Rubén González, Juan R. Duchesne, Antonio Benítez Rojo, Susana Zanetti, María Julia Daroqui y Camille Cruz- Martes) y en la otra, Aníbal González, en su percepción del cuestionamiento de la historiografía que implica la obra misma, propone interpretar la novela como una "alegoría de la cultura puertorriqueña", hipótesis que retoma Israel Ruiz Cumba en su tesis doctoral. Detengámonos en los aspectos fundamentales de algunos de estos

trabajos.

Juan Ramón Duchesne²², por ejemplo, enfoca su análisis desde el cimarronaje que, en su parecer, es el tema de la novela; propuesta coherente con lo que él considera el "suceso central" de la misma: "la derrota del poder colonial español a manos de una rebelión de esclavos en San Juan de Puerto Rico a fines del siglo dieciocho"²³. Al destacar la problemática del cimarronaje, Duchesne se propone leer el texto desde su pertenencia al ámbito caribeño y a una propuesta de rebelión en particular, reconociendo que "el valor metafórico del cimarronaje en esta ficción de Rodríguez Juliá corresponde al importe que tuvo en la experiencia caribeña la inmensa aventura libertaria de las comunidades cimarronas, y la radical presencia de esa gesta en el contexto de hoy"²⁴. Justo por el reconocimiento de este valor metafórico se extraña que el crítico no se detenga en la correspondiente propuesta utópica del mundo negro. Deseoso de fijar la mirada en lo excluido, en lo marginado, que Rodríguez Juliá está verdaderamente rescatando, parece obviar esa dualidad de los polos en tensión que construye dialógicamente²⁵ la novela. Ninguno de los mundos presentes puede ser leído sin acudir a la existencia de los otros. No es que Duchesne no reconozca el diálogo que sostiene toda la novela, es que no lo reconoce como determinante en la concepción estética y en la propuesta ideológica de ésta²⁶. Una mirada a la arquitectura²⁷ de la novela revela esta

²² "Una lectura en *La noche oscura del niño Avilés*", *Cuadernos Americanos*, 2 (1985), pp. 219-224.

²³ *Ibid*, p. 219.

²⁴ *Ibid*, p. 221.

²⁵ De dialógico, que "no se estructura como la totalidad de una conciencia que objetivamente abarque las otras, sino como la total: interacción de varias, sin que entre ellas una llegue a ser el objeto de la otra" (M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, Fondo de Cultura Económica, Argentina, 1993, p. 33).

²⁶ Para Duchesne, ese diálogo que instrumenta el ordenamiento de las crónicas no es suficientemente auténtico pues "tras los distintos personajes que alternan en el recuento de los mismos episodios (mediante el comodín de los dos cronistas situados en los bandos opuestos) se perfila una voz única en cuyos rasgos enunciativos barruntamos la voz del cronista aficionado del bar puertorriqueño, del corrillo de amigos de los viernes sociales, animado por uno que otro conversador intelectual", *Ibid*, p. 220. Este agudo comentario requiere de una reflexión más detallada a partir del texto mismo, pero me interesaba destacarlo para no dejar la impresión que el crítico obvia deliberadamente lo que también percibe en la estructuración de la novela. Habría que añadir que la estructuración dialógica de las crónicas alcanza mayor nitidez en la segunda edición

estructuración en diálogo; y un repaso de su argumento nos recuerda que, de 48 capítulos donde se narra la historia ya en el 31 el reino negro es derrotado, a lo que sigue una serie de sucesos que, con su sola presencia, pondrían en entredicho que el tema de la novela sea el cimarronaje. ¿Qué significan, entonces, esos capítulos restantes narrados por el cronista Gracián? ¿Cómo funcionan y cuál es su pertinencia en el texto? Y aún más, ateniéndonos a ese valor metafórico del cimarronaje, ¿cuál sería su relación con la utopía desde la perspectiva de sus propuestas y su fracaso?

Por su parte, Rubén González en su artículo "*La noche oscura del Niño Avilés: la subversión de la historia*"²⁶, vuelve sobre los predios de la historia en su relación con la literatura, espacio particular éste donde la primera puede ser reformulada. Sin embargo, el crítico hace notar que "el modelo utópico que arraiga en *La noche oscura...* es de un radicalismo tal que el mismo discurso que enuncia la utopía presenta una crítica inmediata"²⁹. de ahí la relación entre sueño y frustración que se articula en toda la novela y el amargo escepticismo que deja su lectura. Y es que, como señala González, la relectura de la historia desde la frustración de la utopía del mundo negro obedece a la búsqueda de una coherencia con el propio presente puertorriqueño que "no puede contradecir la caracterización de aquella época", de la misma manera que "el pasado tiene que enfrentar la naturaleza del presente"³⁰. Esa relación entre el pasado representado en el reino negro y el presente puertorriqueño se establece a partir de que "en ambos se hace verdadero acopio del deseo pero no se precisan los vínculos que, de frente al poder colonial, afilien el discurso libertario con las contradicciones de la sociedad

como se verá más adelante. pues Rodríguez Juliá elimina las voces metacríticas que especulan o crean a partir de esos textos cronísticos que se dan a conocer. interfiriendo la percepción del contrapunto de voces que predomina en la novela.

²⁷ Me refiero, al utilizar el término arquitectura, a la estructura externa de la obra: partes, libros, capítulos, subcapítulos, párrafos, enunciados.

²⁸ *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 25 (1987), pp. 121-129.

²⁹ *Ibid.*, p. 126.

³⁰ *Ibid.*, p. 127.

y con la presencia de los demás discursos de la historia³¹. El deseo y la utopía coexisten, se presuponen, pero también se oponen a tal punto que jamás alcanzan su total realización porque su vivencia es siempre efímera: la utopía de la libertad anula el deseo porque su defensa puede llegar a ser también esclavizante.

Los estudiosos han tocado aspectos claves como el cimarronaje, la utopía, el deseo y la frustración: una combinación crítica marcada por la perspectiva posmoderna y de los estudios culturales y poscoloniales. Esta problemática en su conjunto la articula Benítez Rojo³² destacando la contradicción entre el yo y el otro como una dualidad esencial de la cosmovisión caribeña de modo que "el acto de fundación del otro"³³, cuya utopía el texto representa, deviene una metáfora de lo inalcanzable porque el logro de lo uno siempre suscita la nostalgia de lo otro, y es que el caribeño por su condición de colonizado vive siempre entre el acá y el allá. Susana Zanetti también privilegia en su artículo la reflexión sobre ese mundo rescatado en la novela que colma "la ausencia de una dimensión conformadora clave de la identidad cultural puertorriqueña acallada [...] largo tiempo por la historia oficial"³⁴, así como la tensión entre la historia y la utopía vista como el sueño de liberarse de la propia historia, el problema de la escritura y el otro que no puede expresarse en ella.

María Julia Daroqui coincide con Zanetti en que las historias apócrifas de Rodríguez Juliá "tienen la funcionalidad de llenar los vacíos del discurso historiográfico"³⁵ y destaca en la estructuración de *La noche oscura...* la presencia de las crónicas, de las ciudades utópicas del Renacimiento, las figuras del barroco y la creación de caricaturas infernales que contribuyen a crear un "macrotexto desde donde se parodian todos los intentos por explicar, entender y formular América. Y el más grande núcleo paródico de

³¹ *Ibid.*, p. 128.

³² Art. cit. (v. nota 12).

³³ *Ibid.*, p. 590.

³⁴ "Las historias fingidas de *La noche oscura del Niño Avilés* de Edgardo Rodríguez Juliá", *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias*, 1994, núm. 4, p. 11.

representación textualizada es la *fundación* apócrifa de un conglomerado cimarrón³⁶.

Aníbal González da mayor prioridad en su artículo al debate que a su juicio desarrolla el texto al interior de la tradición literaria puertorriqueña y propone leerlo como una "gran alegoría acerca de la historia de la cultura puertorriqueña"³⁷, tropo, como bien señala el autor, "asociado al dogmatismo teológico"³⁸ y que como recurso engarza con el universo de la trama. Estas utopías

sintetizan concepciones distintas acerca de cómo debería ser la realidad puertorriqueña: la laberíntica Torre de Babel de Obatal (así como el paraíso gentil de Yyaloide) es una utopía de corte neoafricano; la Ciudad de Dios de Trespalacios es una utopía hispanizante y neomedieval, mientras que el modo de vida representado por Pepe Díaz es una utopía hecha a la medida de los criollos blancos de la isla. La "ciudad aérea", por otra parte, es la utopía más "pura", una especie de archi-utopía o, lo que parece más probable, una alegoría del concepto mismo de "utopía".³⁹

Según el crítico, las utopías que aparecen en debate no se corresponden con el tiempo de la historia que se narra (siglo XVIII), sino con la contemporaneidad del autor. Se trata de las propuestas de *Insularismo* (1934) de Antonio S. Pedreira, *Prontuario histórico de Puerto Rico* (1935) de Tomás Blanco y *Tuntún de pasa y grifería* (1937) de Luis Palés Matos, y el debate suscitado por José Luis González acerca del componente negro en la cultura puertorriqueña a partir de su ensayo "El país de cuatro pisos" (1980), los cuales a juicio de Aníbal González se proyectan en la lucha entre el caudillo Obatal y el Obispo Trespalacios. Lo que resulta interesante de esta perspectiva radica en que las utopías aparecen concebidas como proyectos diversos no concretados, no cifándose exclusivamente al cimarronaje que es, sin duda, la propuesta ideológica más importante, no solo por haber sido escamoteada históricamente, sino por el complejo y trágico diálogo que establece con las demás propuestas.

Israel Ruiz Cumba retoma esta consideración del texto como "una alegoría de la

³⁶ *Las pesadillas de la historia en la narrativa puertorriqueña*, Monte Ávila, Caracas, 1990, p. 89.

³⁷ *Ibid.*, p. 101.

³⁷ Art.cit., p. 584 (v. nota 9).

³⁸ *Ibid.*, p. 589.

cultura puertorriqueña" en su tesis doctoral, pues le interesa leer la novela de Rodríguez Juliá como una manera de narrar la nación y establecer un diálogo con *Insularismo* de Pedreira, el texto canónico de la ensayística puertorriqueña acerca de la identidad nacional⁴⁰. La lectura que hace Ruiz Cumba de *La noche oscura...* forma parte de un proyecto de análisis mayor, por lo que demostrar la propuesta de Aníbal González constituye un apoyo para su trabajo y no va más allá de los planteamientos retomados⁴¹.

En estos artículos y reseñas dedicados a la novela se ha privilegiado, con frecuencia, la reflexión general acerca de la propuesta histórico-ideológica que subyace en la misma, soslayándose un tanto o subordinando a estas aristas las estrategias narrativas que articulan el texto, las cuales contribuyen con mucho a explicar la relación entre utopía y antiutopía, esencial en la historia narrada; la propuesta genérica en una novela-crónica que pretende mostrarse como historia recuperada, así como la riquísima intertextualidad de este texto creado de escrituras y en diálogo con una memoria cultural determinada, puertorriqueña y occidental⁴².

Este esbozo de la crítica dedicada a la novela permite apreciar los tópicos más recurrentes en sus enfoques interpretativos: la utopía que encarna el reino negro, que es la no experimentada como propuesta social y su problemática relación con el deseo; la propuesta de relectura de la Historia sustentada en la invención de una historia de "el

³⁰ *Ibid.*, pp. 586-7.

⁴⁰ *Las novelas y crónicas de Edgardo Rodríguez Juliá: "narrar" la nación en(frente) a la posmodernidad*, Brown University, 1996.

⁴¹ *Ibid.*, p. 133. Considero que la propuesta de ver la novela como una alegoría puede resultar interesante; sin embargo, no me parece bien demostrada dicha hipótesis pues se resiente de cierto reduccionismo en el planteamiento de las propuestas parodiadas y alegorizadas en cada uno de los proyectos utópicos.

⁴² Un primer intento, todavía muy primario, de estudiar algunos de los intertextos de la novela se propone la tesis de Rita Manas, *La transformación de la historia y la intertextualidad como armas de desmitificación en la novelística de Edgardo Rodríguez Juliá*, New Brunswick, 1990, en la que explora fundamentalmente algunos nexos con la literatura latinoamericana. Manas señala las relaciones, para el caso de *La noche oscura...*, con *La Vorágine* de José Eustasio Rivera (la escena del pie agusanado), con *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier (la muerte Juan Pires y la de Mackandal), con *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos (El Supremo llama El Reregado al caudillo Obatal), con *Pantaleón y las visitadoras* de Vargas Llosa (el prostíbulo que manda a construir el Obispo Trespalcios para la satisfacción de sus soldados) y *La Ilamrada* de Enrique Laguerre,

otro", simbolizado en el mundo negro; la búsqueda y reconstrucción de los orígenes de la identidad puertorriqueña tanto para esclarecer el pasado como para comprender el presente y, con ello, el rescate de ese mundo negro en el momento que se considera fundante de la nacionalidad puertorriqueña (siglo XVIII).

0.1.1. Propósitos

En "La estructura del desengaño en *La noche oscura del Niño Avilés*" me propongo leer, desde las estructuras narrativas del texto mismo hasta los parlamentos y la conformación de sus personajes, esa imposibilidad de la utopía que ha sido un señalamiento recurrente en casi todos sus críticos, y que constituye, a mi juicio, el tema de la novela. Rodríguez Juliá, en su ya referida carta a José Luis González que autocitó en su ponencia del encuentro de escritores puertorriqueños, se hace la pregunta y enuncia la respuesta:

[¿]Cuál es la temática de esta obra? ¿Cuál es su lado claro? (Del oscuro no soy capaz de hablarte). Esta novela trata sobre la utopía. Es una novela sobre el espacio perfecto que añoran los hombres; pero también sobre la necesidad que los obliga al tiempo, la guerra, la muerte, todo aquello que somete nuestra precaria libertad, haciéndola "demasiado humana", convirtiéndola en caricatura de la voluntad angélica implícita en todo esfuerzo humano. (No sólo la santidad es angélica. ¡Lo demoníaco también es hijo de la luz!).⁴³

Si utopía significa un lugar que no existe, esta novela trata entonces sobre la lucha por instaurarla y la derrota por la imposibilidad de lograr su concreción en el mundo. Pero la utopía, esa aspiración a un mundo a la medida de nuestros sueños, deseos y necesidades, no tiene una proyección unívoca: depende del sujeto, del grupo de sujetos que la sueñen o pretendan instaurarla, de sus vidas, de sus carencias, de sus deseos. Así *La noche oscura...* no sólo trata de la utopía sino de la instauración más o menos conciente de diversos modos de ella y la lucha cruenta por imponerse uno al otro para al

final llegar a la derrota, al reconocimiento de lo imposible, a la tragedia y al desengaño por cada una de las partes.

La referencia de Rodríguez Juliá, sin embargo, hace parecer la novela más trágica de lo que es, ¡y lo es!, porque no remite al elemento paródico que la construye. Casi todos los críticos han señalado el carácter paródico de la novela⁴⁴. Y junto a esa mención algunos se han referido a la presencia de un elemento que me parece clave en la novela: el carnaval. Juan Ramón Duchesne, ya desde uno de los primeros trabajos sobre la novela, señalaba que de la novela se obtiene “un diorama que superpone el carnaval a la tragedia”⁴⁵, alertando sobre esta dualidad que construye la novela, que se asienta en la parodia a partir de la relación entre lo cómico y lo trágico y cuyo lenguaje hace prevalecer el primero sobre el segundo. María Julia Daroqui va más lejos y señala que

[...] la vía de la exacerbación, del “querer más”, de los tópicos del grotesco le abren la posibilidad de representar el mundo de lo bajo, de los orificios. Acompañan a estos escenarios camavalescos el lenguaje escatológico, procedimientos rabelaisianos, quevedianos y del barroco americano, que junto a vocablos relacionados con el acto de la digestión, conducen a un descenso de lo alto a lo bajo. La burla, la grosería y la crueldad ponen en escena sentidos del mundo de lo profano.⁴⁶

Al reconocer lo camavalesco como un escenario, la estudiosa está percibiendo las imágenes camavalescas en su función al interior de la historia contada. Sin embargo, no deja de interpretarlas como parodias que expresan el fracaso de los discursos sobre América, es decir, parodia de una escritura de afuera del texto y de afuera de América. Israel Ruiz Cumba también marca esta relación entre la novela y el afuera al enunciar que hay un doble diálogo carnavalizador y relativizador de la historia y la tradición literaria

⁴³ Asela Rodríguez de Laguna, *op.cit.*, p.134.

⁴⁴ Para Aníbal González *La noche oscura...* es la novela total y su parodia a la misma vez (art. cit., pp. 589-90); Rubén González considera su escritura paródica fundamentada en la intención paródica de reproducir la escritura del siglo XVIII (art.cit., pp. 125 y 129); Zanetti comenta que las funciones de la parodia son desvirtuar los estereotipos que los discursos han elaborado de la historia puertorriqueña así como esquivar las solemnidades del discurso de la historia (art.cit., pp.11-12); y Daroqui también señala el juego paródico y su condición de parodia lingüística (*op.cit.*, pp. 101 y 104).

⁴⁵ Art.cit., pp. 219-20.

puertorriqueña según ha sido vista por los fundadores del discurso de la identidad⁴⁷. Lo que no se pregunta ninguno de los críticos es ¿cómo funcionan las imágenes camavalescas dentro del texto, es decir, dentro de la historia contada?; ¿cómo proyectan estas imágenes cada uno de los cronistas/narradores de la historia?; ¿cuál es su relación con las utopías propuestas y, por tanto, cuáles son los diferentes sentidos que adquieren en el texto?; ¿tienen estas imágenes un sentido puramente negativo, de parodia hacia el afuera del texto y el adentro, o también tienen un sentido afirmativo?

Me parece imprescindible considerar lo camavalesco para entender las utopías que se proponen en el texto, así como sus fracasos, teniendo en cuenta, en primer lugar, que el estudio del carnaval, tal y como lo ofrece Bajtín, no deja de ser, también, una propuesta utópica que hay que comprender en su espacio y en su tiempo. Por esta razón el estudio de las imágenes camavalescas en mi análisis será la piedra angular que imbrique la visión de la construcción del relato desde la perspectiva de los narradores con una propuesta de interpretación del texto desde la búsqueda de sentido del fracaso de las utopías según la construcción de los personajes y sus postulados y actitudes al respecto.

El título de este trabajo "La estructura del desengaño en *La noche oscura del Niño Avilés*" añade otro tópico caro al barroco articulando un triángulo entre esa "noche oscura" de raíz mística como necesario tránsito plagado de dificultades, soledad, desamparo, etc., para llegar a la unión del alma con Dios, estado ideal del ser; la monstruosidad y la inocencia del niño y el desengaño ante la posibilidad de hallar esa luz, esa salvación, la utopía soñada, simbólicamente mutilada en la representación del cuerpecito del niño del retrato de Campeche. El título de la investigación también privilegia lo trágico, mas lo paródico estará presente en el análisis para mostrar esa irreverencia popular caribeña con que se enfrenta lo trágico y que no deja morir definitivamente ni el sueño ni la vida,

⁴⁶ *Op.cit.*, p. 100.

⁴⁷ *Op.cit.*, p. 50.

negando cualquier intento de cancelación definitiva de la misma. Se trata de una estructura barroca cuya articulación revela la contradicción inherente a un desengaño que presupone la ilusión, y solo puede volver a experimentarse sobre la pérdida de la misma; tal y como esa "noche oscura" del título presupone la llegada del día. Los capítulos que constituyen esta tesis intentan demostrar la pertinencia de este título, así como que el tema de la novela sea la imposibilidad de la utopía cuya certidumbre conduce al desengaño. El viaje será del análisis del texto mismo a la interpretación o la búsqueda de sus sentidos potenciales.

El primer capítulo privilegia el análisis de la estructura de las voces narradoras, por la importancia decisiva que tienen en la constitución de la textualidad misma y el sentido que provee a la historia la manera en que es contada. La voz narradora se articula preferentemente en la mirada, el sentido más caro al barroco, cuya realización asume diversos modos: juega con su confiabilidad como elemento testimonial a la vez que con su carácter espejeante y deformador que permite la parodia y el grotesco⁴⁸. Teniendo en cuenta la relación miradas/voces/sucesos, he considerado que para el estudio de los narradores la novela es divisible en cuatro bloques narrativos: 1) el prólogo, firmado por Alejandro Cadalso, historiador y presentador de las crónicas que conforman *La noche oscura...*; 2) el concierto de voces que sostienen la narración de la salida del Avilés a la fundación de Nueva Venecia (final) y la retrospectiva (analepsis) que inicia la fábula desde su rescate (principio), luego de un naufragio hasta la muerte del obispo Larra; 3) el contrapunto Gracián-Renegado que narra el ascenso de Obatal al poder hasta su muerte

⁴⁸ Como en el caso de la parodia, me referiré al concepto de grotesco con mayor detalle al inicio del capítulo II que dedico al análisis de las imágenes del carnaval en la novela. Ambos conceptos están ligados a la propuesta de M. Bajtín acerca de lo carnalesco. Tomemos en principio la definición de Meyerhold más atenta a la forma que al valor: "una exageración premeditada, una reconstrucción (desfiguración) de la naturaleza, una unión de objetos en principio imposible, tanto en la naturaleza como en nuestra experiencia cotidiana, con una insistencia en el aspecto perceptible, material, de la forma así creada" (tomada de Patrice Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Paidós, Barcelona, 1983, s.v.). Veremos luego el problema del valor del grotesco a partir de la propuestas de Bajtín y W. Kayser.

con la batalla de Trespalacios contra el reino negro para recuperar San Juan; y finalmente 4) los testimonios de Gracián luego de la caída del reino negro y, de manera alterna con ellos, los fragmentos del diario del obispo Trespalacios hasta que pierde el juicio. Estas voces revelan la estructura contrapuntística que prima en la novela y en la organización de las crónicas.

En el segundo capítulo me detendré en otra variante de la estructuración de la historia: el análisis de las imágenes carnavalescas privilegiando, de la tipología ofrecida por Bajtín, las imágenes del banquete, las imágenes del cuerpo y las imágenes de lo inferior material y corporal. Por una parte, valdría recordar que la imagen carnavalesca nos remite a la oposición y a lo transitorio, al cumplimiento de un ciclo que aúna polos opuestos revelando sus relaciones internas, la ambivalencia de sentidos que implica su juego dialéctico. Por la otra, es necesario precisar que estas imágenes van a ser estudiadas desde su construcción en dos mundos diferentes cuya oposición centra el conflicto fundamental de la historia: el mundo blanco, representado por Trespalacios, pero con fisuras al interior, donde el carnaval cumple una función desacralizante y burlesca, a la vez que humanizadora; y el mundo negro, representado por Obatal, en el que lo carnavalesco forma parte de su propuesta utópica, afirmando las funciones corporales que el mundo blanco intenta mutilar en aras de la organización social. Pero la visión de estos mundos en la novela no resulta en absoluto maniquea, hay un punto en que estos dos mundos se tocan. Es, acaso, esta relación la que conduce al desenlace, pues al finalizar la novela el reino negro ha caído mientras el mundo blanco parece resistirse a ser organizado bajo el poder de Trespalacios en representación de la Iglesia; ello conduce al obispo a una crisis que roza, cuando no entra de lleno en, la locura. Este final apunta a la angustia y la desilusión por la imposibilidad de organizar un mundo a la medida del ser humano, tanto según lo concibe el caudillo Obatal, como el Obispo

Trespalcios.

Quizás pueda parecer contradictorio un capítulo dedicado a las imágenes camavalescas luego de habernos referido a una serie de tópicos caros al barroco. ¿Cuál es la relación entre la carnavalización y el barroco como para que puedan ser aunados en este análisis? Sin hacer precisiones, Bajtín comentó que sin el lenguaje camavalesco era "imposible conocer a fondo y bajo todos sus aspectos la literatura del Renacimiento y del barroco"⁴⁹. Considero que en *La noche oscura del Niño Avilés* el sentido camavalesco establece un diálogo con el drama barroco, a la vez que lo parodia y muestra la inoperancia de ambas posiciones. Ellos representan la lucha entre la utopía y el desengaño, el optimismo y el pesimismo existenciales, la visión paródica e irreverente y la tragedia. Lo barroco grava lo transitorio, conflictúa las oposiciones, enfrenta la afirmación optimista de la vida imponiéndole la complejidad moral. Sin esta lucha no pueden entenderse las utopías que intentan articularse o se apuntan potencialmente en la novela y que concluyen desmoronándose.

Por ello, el tercer y último capítulo intenta un análisis de la importancia de cada una de las utopías del texto y de los límites que las llevan a su cancelación. Este análisis tendrá en cuenta la paradoja⁵⁰ que supone todo intento de instauración de una utopía así como algunos aspectos de la historia relacionados con la misma: 1) el hecho de que cada bloque narrativo –con la excepción del prólogo– cancela un período para abrir otro, bien por la muerte (Pires, Obatal), bien por la locura (Trespalcios); 2) el simbolismo del caño como espacio fecundante y significativo en cada una de las propuestas; 3) la manera en que ilumina el final del texto su principio y cada uno de los proyectos: la sexualidad

⁴⁹ Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Alianza Editorial, Madrid, 1988, p. 17.

⁵⁰ "Figura de pensamiento que altera la lógica de la expresión pues aproxima dos ideas opuestas y en apariencia irreconciliables, que manifestarían un absurdo si se tomaran al pie de la letra [...] pero que contiene una profunda y sorprendente coherencia en su sentido" (H. Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*, Porrúa, México, 1997, s.v.)

desenfrenada como única vía de salvación de Juan Pires, el reino carnavalesco de Obatal y su caída, el paraíso de Johari y la crisis de esa utopía que provoca la traición de El Renegado en Yyaloide y, finalmente, la crisis de la utopía implícita en el proyecto y las reflexiones de Trespacios en el que la historia termina oponiéndose a la utopía y revelando su manera, también caótica y mucho más cruel, de articular el mundo.

Tal y como he expuesto hasta ahora, y a modo de síntesis, el objetivo de esta tesis es analizar *La noche oscura del Niño Avilés* a partir de la relación utopía-desengaño que, según mi parecer, vertebra toda la novela. Para demostrar esta propuesta interpretativa le daré prioridad al análisis textual, teniendo en cuenta que la crítica que me precede ha privilegiado el aspecto estético-ideológico y la problemática histórica que emana de la novela, y guiada por la idea de que es necesario un conocimiento a fondo de la textualidad misma para poder arribar a juicios más generales acerca de una obra.

El análisis se inicia con atención a las estructuras narrativas del texto, pues ellas constituyen la historia y su perspectiva; para luego explorar las imágenes carnavalescas por la importancia que tienen en la relación utopía-desengaño; y finalmente me detendré en cada una de las propuestas utópicas que se iluminan analizando su función y proyección dentro de la novela.

Para el estudio de estos aspectos recurriré a categorías como parodia y grotesco, ambas decisivas en la constitución de las imágenes carnavalescas; y a una serie de motivos de la literatura del barroco español ligados al desengaño y al elemento paródico. En la relación utopía-desengaño dialogan lo trágico y lo cómico y, con ello, lo barroco y lo carnavalesco.

Para concluir, este trabajo debe aportar un conocimiento más profundo de la novela *La noche oscura del Niño Avilés*, de manera que, a partir de él, la crítica pueda abrir nuevos acercamientos atendiendo a otras aristas del texto. Como consecuencia, este trabajo debe también ayudar a situar la novela en el curso historiográfico de la

literatura puertorriqueña y, acaso también, en el de la literatura latinoamericana, del que aquélla se ha mantenido alejada por razones estéticas y políticas en las que no nos detendremos aquí.

0.2. Reescrituras e Intratextos: de las ediciones y relaciones de la novela con otros textos de Rodríguez Juliá

En la segunda parte de este capítulo introductorio me gustaría dar algunos pasos más antes de iniciar el análisis de la novela tal y como lo he propuesto aquí. Me parece necesario detenerme en tres aspectos importantes: --en primer lugar, explorar las diferencias fundamentales entre las dos ediciones de la novela, toda vez que entre la primera (1984) y la segunda (1991) el autor realiza cambios sustanciales que, si bien no alteran el contenido de los documentos presentados, podrían incidir en las potenciales interpretaciones del texto, así como justificar la selección de la segunda edición de la novela para mi estudio; --en segundo lugar, explorar también la relación de *La noche oscura...* con la constelación de textos de Rodríguez Juliá que la anteceden y la suceden en publicación o escritura para ver en qué medida continúa y en qué medida se proyectan ciertos tópicos en los mismos; --por último, explorar el juego de alteridades entre la novela y sus otros textos con respecto a esa característica condición autoral suya, reveladora obsesiva del artificio textual, que contribuye, con mucho, a comprender la historia que propone y parodia la novela.

0.2.1. Reescrituras: de la 1ª a la 2ª edición

1. El retrato del niño Juan Pantaleón Avilés de Luna Alvarado

La primera diferencia que aprecia el lector entre la primera y la segunda edición de

la novela responde al orden de lo paratextual: se trata del diseño de la portada. La edición de 1984 ya revela en el diseño de portada la relación entre la novela y la pintura puertorriqueña de la segunda mitad del siglo XVIII, pero lo hace con el retrato de "El jíbaro" del pintor español Luis Paret y Alcazar quien vivió desterrado en Puerto Rico a partir de 1775 por órdenes de Carlos III, y de quien fue discípulo Campeche. En la segunda edición aparece el retrato del ya referido niño Juan Pantaleón Avilés de Luna Alvarado pintado por José Campeche en 1808⁵¹. Por su deuda con el título y el cuadro mismo, *La noche oscura del Niño Avilés*, el cambio explicita el intertexto de Campeche iluminando sus posibles relaciones con la historia contada. El propio Rodríguez Juliá, en la entrevista de 1983, le habla de esta inspiración a Julio Ortega cuando indaga quién es el Niño Avilés y si la historia narrada parte de documentación histórica o es totalmente inventada:

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. Fíjate 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. [...] Lo único histórico es la mirada melancólica. Y un poco la novela es la explicación de esa mirada melancólica.⁵²

Este niño, mutilado de nacimiento, simboliza el tema de la novela: la utopía y su fracaso congénito. El nacimiento de un niño constituye una esperanza, es la vida de los padres que se renueva y vuelve al inicio, y aquí esa esperanza nace ya trunca por un

⁵¹ Ese cuadro de Paret y Alcazar es retomado para el diseño de portada del segundo volumen de la trilogía titulado *El camino de Yyaloide* y publicado en 1994. Quiero destacar que me parece más acertado puesto que el viaje del Niño Avilés a los caños lo lleva al mundo jíbaro, por lo que vale identificarlo con el personaje algo bohemio de Paret y Alcazar, que acaso haya inspirado la visión adulta del Avilés en la novela. Recordemos que para Rodríguez Juliá ese segundo volumen es una metáfora de la ciudad arcádica (v. nota 4).

⁵² *Op.cit.*, pp. 148-9.

cuerpo mutilado genéticamente. El niño es un monstruo⁵³ y, por tanto, una imagen grotesca en el sentido barroco y quizás también en el romántico: es una criatura de Dios que despierta la compasión y cuya representación convierte lo deforme en sublime. Quisiera destacar cómo, acaso por olvido, acaso por la manera en que ciertas ideas e imágenes se fijan en la mente, Rodríguez Juliá mitifica la propia deformación o carencia del niño, al afirmar que carece totalmente de extremidades. Recurso en el que inciden algunos críticos, como Ortega y Ríos Ávila. Este último, incluso, parece confundir el Niño del retrato con el de la novela al hacer la siguiente afirmación: "Uno de los momentos más cautivantes de *La noche oscura del Niño Avilés* es el episodio de la orejuda, una extraña habitación en forma de oreja que el malvado obispo Larra mandó a construir para colocar allí al niño Avilés, un **engendro deforme** que el pueblo convierte en su símbolo más poderoso" y en una nota a pie de página añade: "El niño Avilés de hecho existió, y era un niño deforme y sin extremidades que fue llevado a la iglesia ante el Obispo Arizmendi y fue pintado por Campeche"⁵⁴.

En verdad, al niño del cuadro sólo le faltan las extremidades superiores, son extremidades del hacer y del tocar porque el sentido del tacto se concentra bastante en las manos, por lo que quedan afectadas tremendamente sus relaciones con el placer y con el juego. La perspectiva del cuadro, donde el niño aparece sentado, provoca que se note más la largura del torso que la presencia de las piernecitas que se ven acortadas porque está sentado de frente; eso sin contar que muchos niños de dos años (la edad del Avilés en el retrato) tienen el torso un poquito más desarrollado que las piernas, las que luego se armonizan con éste. Acaso sea un problema de perspectiva del pintor o la propia

⁵³ Monstro. Es cualquier parto contra la regla y orden natural, como nacer el hombre con dos cabezas, cuatro brazos y cuatro piernas (Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Alta Fulla, Barcelona, 1993, s.v.). Monstruo. Parto u producción contra el orden regular de la naturaleza. [...] Monstruo no es otra cosa sino un pecado de naturaleza, con que por defecto o sobra, no adquiere la perfección que el viviente había de tener (*Diccionario de Autoridades*, Gredos, Madrid, 1984, s.v.).

⁵⁴ Rubén Ríos Ávila, "La invención de un autor: escritura y poder", en Juan Duchesne (ed.-comp.),

deformidad del niño. Y preciso ese detalle aquí porque buena parte de la crítica ha dado en repetir las palabras de Rodríguez Juliá acaso para hacer más enfática la carencia real del niño.

El niño Avilés de la novela representa simbólicamente esa mutilación: se corre el rumor, desde su hallazgo, de que su llanto-grito es monstruoso y está poseído por el demonio. Bajo la posesión de Larra su cuerpo es torturado para provocar el llanto y así aterrorizar y amedrentar a los pobladores de San Juan; bajo la de Obatal, su boca es amordazada, no recibe alimento y el caudillo lo utiliza como amuleto protector de su fuerza y su poder en la batalla con Mitume. Quisiera señalar también que el cambio del diseño de la portada es posterior a la publicación de *Campeche o los diablejos de la melancolía* (1986), ensayo de Rodríguez Juliá acerca de la obra del pintor donde conceptualiza y sistematiza sus juicios sobre el retrato del niño Avilés⁵⁵.

2. El texto y otros paratextos

Susana Zanetti, en su ya mencionado artículo "Las historias fingidas de *La noche oscura del Niño Avilés* de Edgardo Rodríguez Juliá", acota en la primera nota a pie de página que utiliza la segunda edición, "muy modificada respecto de la primera aparecida en 1984"⁵⁶. El alcance de estas modificaciones en el texto y sus consecuencias a nivel interpretativo es lo que pretendo analizar aquí. Algún crítico ha dicho que estos cambios nos devuelven otra novela. Y es cierto; pero también lo es que dichos cambios no afectan la fábula, la historia que nos da a conocer el texto, la de los sucesos desencadenados con el hallazgo, tras un naufragio, del Niño Avilés. Estas transformaciones, o, para ser más

Las tribulaciones de Juliá, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, 1992, p. 39.

⁵⁵ En 1984, Rodríguez Juliá publica uno de los primeros fragmentos de este ensayo, el dedicado al gobernador Ustáriz, en la revista *Cupey*, núm. 2, 1984, pp. 8-14. El texto es posterior a la escritura de la novela aunque probablemente sea bastante cercano a su proceso de revisión para la primera edición.

⁵⁶ Art. cit., p. 11.

precisos, eliminaciones, se producen al exterior de estas crónicas en dos niveles discursivos de función fundamentalmente metacrítica: las notas a pie de página con textos del escritor Alejandro Juliá Marín y los textos que aparecen a continuación de varias de las crónicas, delimitados por tres asteriscos y de un narrador aparentemente anónimo.

Las notas a pie de página nos remiten a una zona que hemos estado explorando desde el inicio de este trabajo: el paratexto. Se trata de 41 notas a pie de página con textos de Alejandro Juliá Marín, descartadas en la segunda edición por el autor. Su exclusión equivale a la exclusión de una voz de la totalidad del texto. Estas notas son una especie de viñetas cuya función es recrear, complementar e interpretar los sucesos narrados en las crónicas. La de Alejandro Juliá Marín es una voz conocida por el lector de *La renuncia del héroe Baltasar*, la primera novela de Rodríguez Juliá. Allí sus textos poéticos, dramáticos, etc., forman parte del corpus textual que utiliza el conferenciante Alejandro Cadalso para intentar reconstruir la vida de Baltasar Montañez. En *La noche oscura...* aparece como un privilegiado conocedor de las crónicas en las que se inspiran sus textos, los cuales sirven también de testimonio y garantía de su autenticidad. Así lo presenta Cadalso, narrador-introductor de las crónicas y prologuista de las mismas en la primera nota:

* Alejandro Juliá Marín, el viejo poeta de la ciudad, comenta el misterio de aquella fundación en varios de sus poemas en prosa. Aquí quedan, al calce de estas páginas de la colección Pedreira, como comentarios a los sucesos narrados por los cronistas. Nos hablará, este fiel compañero de viaje, desde el silencio de lo apenas entrevisto o presentado. Será lector casi omnisciente de este libro. En lo sucesivo los poemas aparecerán precedidos por las iniciales del poeta A.J.M. (1ª ed., p.18)

Su presencia constituye uno de los puntos de continuidad entre *La renuncia...* y *La noche oscura...*, lo cual se proyecta, además, en explícitas referencias a los acontecimientos de la primera novela, como puede verse en la segunda nota a pie de página de Juliá Marín, a propósito del rescate del Niño Avilés y que reúne varias viñetas

bajo el título "Atisbo":

Se le ocurrió la idea cuando Juan habló de aquellos dientes que brillaban. La equívoca imagen avivó su ingenio, y muy pronto pensó que ciertamente era un milagro lo que necesitaba su poder maltrecho. Además, había traído consigo la cruz de Caravaca.

Luego del caso Prats, mucho necesitaba de un milagro que inclinara la fe hacia lo oscuro, lo satánico... Con semejante engendro entre los brazos, ¿quién se atrevería a retar su poder? Persignándose, los ciudadanos evitarían pasar cerca del Palacio. La calle quedaría desierta... (1ª ed., p.25)

Evidentemente el texto se refiere al obispo Larra, y es la mención de Prats la que enlaza lo sucedido con los acontecimientos de *La renuncia*... Como entre lo narrado y lo referido transcurre un tiempo aproximado de veinte años, esa necesidad del milagro no resulta un argumento muy creíble. La nota de Juliá Marín hace explícito el artificio político que esconde la actitud de Larra, pero me parece innecesario pues el propio estilo paródico de las crónicas lo deja entrever. A propósito de la primera crónica del Renegado sobre la fundación del reino negro (cap. V) Juliá Marín escribe una viñeta titulada **Malumbi, el deseado** en la que se vuelve a hacer explícita esa relación de continuidad entre ambas novelas:

Las viejas gozan de la vanidad que les otorga el recuerdo; pero sabemos que no conocieron al deseado. Baltasar padeció de una extraña enfermedad que sólo la razón del blanco puede incubar. Conocido era el entusiasta desprecio que sentía por el pueblo negro. Y el guerrero que "quedó muy ciego por la luz que Malumbi llevaba en la mirada"...no se despeñó con un traspies, sino que se suicidó al reconocer la terrible verdad. La leyenda tendió su velo de esperanza; aunque entonces sí podemos asegurar que se trata de "cuentos de viejas".

Ahora bien, lo curioso es que el Renegado confunde a Baltasar con su padre, aquel valeroso Ramón Montañez. Se equivoca, claro; pero no olvidemos que la enfermedad de Baltasar comenzó aquel día lluvioso en que vió la docilidad de la negrada ante la terrible ejecución de su padre. (1ª ed., p.49)

La viñeta se inspira en una escena de este capítulo donde un grupo de viejas reunidas cuentan su versión mítica acerca de la muerte de Baltasar. El texto pone en duda lo contado por ellas y llama la atención sobre la confusión entre Baltasar y su padre; pero tales datos son también conocidos para un lector que antes haya leído *La renuncia*...

Tengo la impresión que estos textos de Juliá Marín, lejos de complejizar lo narrado en las crónicas, le restan posibilidades a la interpretación de la novela, poniendo en evidencia todos los artificios que la constituyen y haciendo menos disfrutable y fluida su lectura⁵⁷. Lo que sí resulta un poco sorprendente es que cuatro de esas notas a pie de página con comentarios y acotaciones de Alejandro Juliá Marín tienen su llamado en los textos anexos que suceden a algunas crónicas y cuya exclusión constituye el segundo cambio fundamental en la novela pues supone también la eliminación de otra voz. La crítica ha postulado la anonimidad de este narrador. Veamos si es posible reconocer su identidad.

Se trata de un conjunto de 20 textos anexos que no forman parte de las crónicas y se distinguen de su escritura, en primer lugar, porque prescinden de las comillas que identifican a éstas, recurso tipográfico que avisa al lector y marca la diferencia con los otros textos. El primer anexo aparece al final del cap. XIII (p. 119, 1ª ed.) con el título **La batalla y su irrealidad para el historiador**, según el orden argumental, posterior a la encomienda que hace Obatal al Renegado de fungir como su embajador ante Mitume para pactar la reconciliación entre ambos. Ese título articula la relación entre la "realidad" narrada en las crónicas y su percepción documental por el historiador, problematizándola.

Veamos esta primera entrada:

Aquella batalla era una ciudad prematuramente deshabitada. Los recuerdos que conservamos de ella son tan borrosos como los sueños; quizás su brevedad y eterna vigencia la han condenado al más oscuro rincón del tiempo, allí donde la historia tortura la esperanza. Seguir su incierta ruta es cuestionar su existencia; los hombres que trazaron sus calles y levantaron sus edificios --aquellos cronistas siempre inclinados a velar los ojos con la fantasía o el delirio-- la abandonaron cuando el dolor venció el asombro;

⁵⁷ Para Ríos Ávila "Alejandro Juliá Marín funciona como una fórmula del proceso de producción y recepción de la textualidad a medida que ésta se va generando, como un contrapunto metalingüístico. El nombre propio, que comparte con Cadalso, alude a Alejandro Tapia y Rivera, y sitúa la centralidad autorial en la era colonial, lo que es una manera de reclamar autoridad sobre el tiempo de la mitificación. Por otra parte los apellidos Juliá Marín aluden al tío abuelo del autor, Ramón Juliá Marín, autor de dos novelas, *Tierra adentro* (1911) y *La gleba* (1912), ambas el testimonio escandalizado de la burguesía agraria isleña al ser desplazada por la invasión norteamericana" (ob. cit., pp. 50-51). Estos personajes son representaciones del "alter ego" del autor que tan diversas revelaciones, como veremos más adelante, tiene en esta novela y sus otros textos.

pero también la abrazaron como un juguete delicado que halagaba la mirada de Dios. (19)

Este tipo de escritura, por sus características y la perspectiva del enunciante, se encuentra distante del de los cronistas y mucho más cercano al del poeta Juliá Marín y el historiador y prologuista de las crónicas. Alejandro Cadalso, quien, me gustaría recordar, dejó de aparecer como narrador después de presentar al Renegado al inicio del capítulo V, pero cuya presencia se oculta bajo la disposición estructural de las crónicas. Estos anexos constituyen un metadiscurso crítico acerca de las crónicas. Continuemos en el ejemplo del primer anexo:

Observamos por un momento este gran mapa bajo la lupa: Aquí están los generales molongos, allá ataca la guardia brava bajo la espesa humareda del cañoneo, señalemos los sutiles avances tácticos del Obispo Trespalacios. Pero resulta curioso que tampoco fue así. Si leemos a través de esa impenitente vanidad de los cronistas, es fácil reconocer que la batalla fue de escasa monta; se entabló al este del campamento de Obatal, entre el mesetón del Morro y los pantanos de Miraflores. Ese es su espacio; pero su tiempo resulta más equívoco, más difícil de precisar: Vagaron los ejércitos durante meses, sin encontrarse para trabar batalla, como dos hombres que evitan la mirada de la compasión o el odio. Cuando trazamos con el lápiz ese extravío delirante surge la imagen del laberinto. Muchas veces he pensado que esa ruta tan antigua es la mejor definición de la batalla. Pero me asalta de nuevo la duda cuando estudio las tácticas empleadas en la contienda. He observado –ya por años, luego de estudiar en noches fatigosas de vigilia la disposición de los ejércitos, bajo esta enorme lupa– que al Obispo Trespalacios le bastaba sólo un día para terminar la batalla. Sólo se necesitaba un furioso cañoneo al flanco más débil del ejército rebelde, a las exiguas tropas de molongos que Obatal había puesto en el promontorio del Morro. ¿Por qué no lo hizo? ¿A qué se debió la paciencia del exorcista guerrero? (119-20)

Estas reflexiones despliegan la tensión entre el contrapunto de opiniones resumidas en el prólogo de Cadalso acerca de la existencia o no de la Nueva Venecia y, por tanto, acerca de la autenticidad (o veracidad) de los documentos. ¿Se trata realmente de documentos históricos si sus descripciones atentan contra la lógica de la realidad como demuestra el historiador que los analiza al cotejar las descripciones con una imagen de lo posible? Ese narrador anónimo es un historiador que ha estudiado las crónicas minuciosamente y se debate entre la fascinación por la posibilidad real de los

hechos, su creencia en ellos y las dudas que le asaltan en su lectura. Dichas dudas ¿cuestionan la autenticidad de los hechos o sólo revelan el carácter fictivo de la construcción de la historia aun cuando parta la misma de sucesos reales?

Al igual que las intervenciones de Cadalso como narrador, estos textos no son distinguidos por comillas. A raíz de dicha coincidencia y a falta de una firma o referencia que nos permita identificar al autor, la primera pregunta que me hice fue: ¿responden estos anexos a la pluma de Cadalso que no se resiste a abandonar del todo al lector y, por tanto, a dejar de inquietar su mirada acerca de las crónicas? Más que pensar en un narrador anónimo, me gustaría pensar que pertenecen al propio Cadalso, pues tanto su nombre como el de Juliá Marín han estado presentes desde *La renuncia...* De ser cierta esta conjetura ¿significa, entonces, la exclusión de su voz de la primera a la segunda edición un afán de ruptura con la primera novela? Sin embargo, una lectura cuidadosa del prólogo nos revelaría un Cadalso más convencido de la existencia de Nueva Venecia y de la autenticidad de las crónicas, la cual apoya con diversos testimonios, que acosado por las dudas. En su discurso se contraponen “los escépticos” a un “nosotros” que reúne a los que creen en la existencia de la ciudad, para al final concederle la posibilidad del fallo a cada lector. Puede tratarse de una estrategia de recepción para atrapar al lector. En este caso, sus dudas acerca de lo encontrado en el texto de las crónicas mismas y de sus conflictos como historiador se revelarían ya avanzada la lectura, en el capítulo XIII. El problema fundamental de Cadalso no sería la autenticidad o no de los documentos presentados, sino la ficcionalización que implica cualquier intento de escribir la historia.

Por otra parte, en algunos de estos anexos, como en las notas de Juliá Marín, se encuentran referencias a pasajes de *La renuncia del héroe Baltasar*, estableciendo nuevamente la continuidad entre un texto y el otro en la perspectiva de esas voces narradoras, conocedoras, sin duda, de ambas escrituras, así como de los referidos sucesos desde la perspectiva de los acontecimientos históricos.

¿Qué vieron aquellos hombres? Los testimonios son contradictorios y febriles: Muchos aseguran que los fieros corsarios de Trespalacios se espantaron cuando apechaban contra una formación de cuña molonga; también se dice que huyeron cuando avanzó hacia ellos un ejército de leprosos; otros señalan que pronto se reconocieron rodeados por el Jardín de los Infortunios, aquella máquina de guerra diseñada por el delirante Baltasar Montañez. Los más fantasiosos confirman la presunción del cronista: La retirada súbita se debió a la presencia de un negrito tan viejo como el mundo, mago solitario que en el centro mismo del campamento hacía llover con una varita de bambú. De este modo, el primer ataque ni siquiera resultó una modesta escaramuza, por lo que muchos colegas insisten en definirlo como algarada, gritería sólo acallada por el espanto. (121)

En esta escritura también se adelantan opiniones, y se especula sobre sucesos que aun en la lectura de las crónicas no han sido conocidos por el lector pues aparecen con posterioridad a su referencia en el anexo, como la alusión al negrito mago que aparece en el capítulo XVI ("De las cosas maravillosas que sucedieron en la primera batalla trabada entre las tropas invasoras de Trespalacios y los revoltosos de Obatalá"). La referencia a las opiniones de "muchos colegas" parece remitir a las opiniones que el historiador Cadalso maneja en el prólogo, pero sólo en relación con la autenticidad de los documentos nos habla de diálogos y discusiones respecto a las crónicas. Es importante recordar que Cadalso, al presentar las crónicas, no anuncia ningún otro tipo de documento⁵⁸. Si esa voz no es de Cadalso, ¿de quién, entonces, podría ser si es él quién está presentando las crónicas al lector? ¿Obedece la exclusión de esa voz por parte de Rodríguez Juliá en la segunda edición a que hay cierto grado de incoherencia en la manera en que se nos aparece en el texto?

Las notas a pie de página de Alejandro Juliá Marín pertenecen al espacio del paratexto; ¿pertenecen también a ese espacio estos anexos anónimos? La definición dada por Genette no nombra este tipo de anexos con exactitud pero es lo suficientemente

⁵⁸ Sin embargo, en las introducciones que hace el narrador en los primeros cuatro capítulos de la novela la referencia a esos posibles documentos se encuentra implícita. ¿De dónde, si no, sale esa información y ese conocimiento de los rumores, creencias, fechas de acontecimientos, etc.? Un ejemplo, cuando el narrador inicia el capítulo II con el siguiente comentario: "Larra le pagó algunas monedas al actor sefardí Juan Pirós, aventurero que llegó a San Juan procedente de Cuba, para

abierta para poder incluirlos como variante de notas al margen. Para hacer un juicio más exacto de los mismos, habría que analizarlos desde su función en la novela, que es similar a las de las notas a pie de página de Juliá Marín: recrear y enjuiciar las crónicas. Por tanto, se trata de un discurso que no existe en función de sí mismo; que sirve a las crónicas y que puede ser suprimido y posteriormente reintegrado sin afectar las crónicas mismas, aunque sí su dimensión pragmática. Desde esa perspectiva, estos anexos reúnen las características que identifican el paratexto y podrían considerarse como tal. Entonces, tendríamos que concluir que todos los cambios hechos por el autor de la 1ª a la 2ª edición de la novela se encuentran en el ámbito del paratexto; es por ello que no afectan la historia que se cuenta aunque parezcan devolvernos otro texto.

Creo que las supresiones realizadas por Rodríguez Juliá de la primera a la segunda edición liberan el texto del excesivo control hermeneúutico que le procuraba ese entorno paratextual plagado de citas, opiniones, recreaciones, etc. A cambio de esas supresiones, el autor nos añade un nuevo dato: al final de la segunda edición se coloca una breve ficha curricular que tampoco aparecía en la primera. Lo interesante de esta ficha es que se inicia con la fecha de nacimiento completa del escritor: "Edgardo Rodríguez Juliá nació el 9 de octubre de 1946 en Río Piedras, Puerto Rico". Se trata de la misma fecha que aparece estampada al final del prólogo por Alejandro Cadalso desde la primera edición: "San Juan Bautista de Puerto Rico / 9 de octubre de 1946", día, mes y año exacto del nacimiento del escritor que la crítica no tiene por qué conocer. Un paratexto factual que pretende incidir sobre ese paratexto que es el prólogo, único metadiscurso que permanece de la 1ª a la 2ª edición. Es evidente que al autor le interesa iluminar el juego de alteridad autoral que implica escoger su propio nacimiento como fundador o revelador de una nueva visión de la historia y del "mesías", pues también un 9 de octubre, aunque de 1772 (¡la ficción tiene sus límites!), naufraga el navío que propicia

el hallazgo del Avilés. Pero sobre esto volveré luego; ahora solo me interesaba destacar esta llamada de atención del autor sobre un juego no evidente.

Su trabajo nos devuelve una segunda edición mucho más cuidada desde la elección del diseño de la portada. La depuración de las voces metacríticas y paratextuales redundan en una mayor autonomía de la historia contada por las crónicas, así como en una intensificación de la comicidad y el sentido paródico del texto, pues el lector no cuenta ya con intermediarios directos entre él y lo leído, permitiéndole mayor libertad interpretativa y de juego con los textos. Así, el problema de la escritura de la historia que proponían los discursos sobre las crónicas queda ceñido al prólogo de Cadalso, para dar mayor énfasis en el texto mismo a la crisis de la utopía y el desengaño como temas de la novela. Al hacerlo, la 2ª edición de *La noche oscura...* acentúa la ambigüedad como elemento decisivo de su significado y su propuesta⁵⁹.

3. De un primer manuscrito a la 1ª edición: el texto en proceso.

Ese interés por la depuración y coherencia del texto que pareciera concluir en la edición de 1991, se inicia con anterioridad a la primera edición y responde al proceso de elaboración y de publicidad del mismo. En 1977 se dio a conocer en la revista *Cambio* (México) un fragmento de la novela que Rodríguez Juliá había entregado a Miguel Donoso, entonces su director, para que lo publicara⁶⁰. El análisis comparativo de ese

⁵⁹ Lo que me sorprendió al leer *El camino de Yyaloide*, publicado luego de la segunda edición de *La noche oscura...* fue encontrarme nuevamente con el elemento paratextual que Rodríguez Juliá había suprimido: notas con viñetas bajo las iniciales A.J.M. (Alejandro Juliá Marín). Se trata de 11 notas que, comparadas con las 41 descartadas en la 2ª edición de *La noche oscura...*, me hacen preguntarse si desechó algunas para esta 1ª edición o son todas las contempladas en el manuscrito pues, en ese sentido, habría una contradicción entre la 2ª ed. de la primera parte, que expresaría la voluntad "última" del autor, y la segunda parte que continuaría la 1ª edición de la misma y no la segunda. También me llama la atención que Rodríguez Juliá, tan obsesionado con la fecha de terminación de la primera novela, obvie este dato en el segundo tomo como si fuera una fecha imprecisable.

⁶⁰ Antes había dado a conocer otros fragmentos en revistas puertorriqueñas: "Fragmento de la novela inédita: *La noche oscura del Niño Avilés*", *Zona de Carga y Descarga*, Puerto Rico, San Juan, may.-jun. de 1975: 25; "*La noche oscura del Niño Avilés*: fragmento de una novela inédita",

fragmento con el que aparece definitivamente en la primera edición pone en evidencia que Rodríguez Juliá trabajó arduamente en el manuscrito de *La noche oscura...* para su publicación. Se trata de los capítulos entonces enumerados como VI ("De las cosas que el cronista Gracián vio en el santo despojo de la ciudad de San Juan Bautista") y VII ("Del muy santo y secreto diario del Obispo Don José de Trespalacios y Verdeja, pastor bueno de su amada grey"), que en la 1ª y 2ª edición constituyen el capítulo XXXIX con las dos narraciones formando parte del mismo⁶¹.

Son muchísimos los cambios entre una y otra escritura, pero el texto sobre el que más obsesivamente trabaja el autor es la crónica de Gracián. Los cambios no sólo se ciñen a los niveles sintáctico y semántico, sino también llegan hasta adiciones que tienden a reforzar la oralidad y la dialogicidad del texto. Ejemplifiquemos algunos de los primeros: "cuando hubo" por "y allá se desató de repente"; "se adelantó" por "apechó"; "playeras" por "uверos"; "Me acerqué a" por "Tropecé con"; "a uno de las huestes de Satanás" por "un príncipe de Satanás"; "Cuando terminó de decirme esto" por "Dicho esto"; "era humana" por "es turnia". Pero lo más significativo son las respuestas y expresiones del propio Gracián añadidas a la crónica. Se trata de la escena del loco Agripino, sobre la que vamos a volver en el transcurso de esta tesis:

La agarré por detrás mientras Don José me gritaba que me retirara ya que era muy peligroso para mi alma y general salud el contacto con aquel demonio. (*Cambio*, 27)

La agarré por detrás mientras Don José me gritaba –*Retírate, Gracián*,

Avance, 21 de abril de 1974: 46-48; "La ruta del povo", *Zona de Carga y Descarga*, Puerto Rico, San Juan, may.-jun de 1975: 24. Estos datos bibliográficos fueron tomados de la "Bibliografía" que preparó Yvonne Sanavitis para *Las tribulaciones de Juliá*, comp. Juan Duchesne, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan de Puerto Rico, 1992, pp. 173 y 175. Lamentablemente cuento con un solo capítulo, el publicado en *Cambio* (nota 3), pero creo que los resultados de su análisis permitirían la sugerencia de alguna hipótesis acerca del proceso de escritura del texto.

⁶¹ La propia numeración de estos capítulos permite especular si el autor se proponía ordenarlos por bloques y éste respondería al de la narración que sigue luego de la muerte de Obatal, o a la posibilidad de inicio de un nuevo volumen donde fueran narrados los acontecimientos posteriores a la muerte de Obatal. Cualquiera de estas dos posibilidades, unidas al hecho de que en la 1ª edición aparecen la crónica de Gracián y lo narrado en el diario de Trespalacios en un mismo capítulo, revela cambios en la manera de concebir la estructuración de las crónicas en el texto mayor que es la novela.

maldito sea! ¿Es que te has vuelto loco?... –El me dice eso, y también blasfema, asegurándome que es muy peligroso para mi alma y general salud el contacto con esta diableja. Pero miren ustedes que ya no la puedo soltar, echa humo por las orejas paradas y yo soy uno de sus favoritos, que bien hago en zafarme ahora, ya para siempre, de semejante engendro...(1ª ed., 268)

Nótese que los cambios fundamentales apuntan a la explicitación del diálogo entre Trespalcios y Gracián así como a una mirada del cronista sobre sí mismo en su propia narración. La primera permite otra dimensión del obispo en su propia voz, humanizándolo más y dinamizando la narración mediante el juego de voces coherente con la estructura contrapuntística de la mayoría de los capítulos; en la segunda, cobra énfasis el sentido paródico de la narración de este episodio. En cuanto a la dinamización de la acción hay que tener en cuenta lo que esto significa en una estructura narrativa de grandes bloques sin párrafos, típica de un viejo manuscrito. Veamos otro ejemplo:

Al levantarme vi que Don José se encontraba frente a la perra descuartizada; tenía el espadín ensangrentado, y la sotana estaba teñida por los malos humores de Satanás. Como vi al pobre de Agripino con la cabeza cercenada le pregunté a Don José si había fallado el tino (*loc. cit.*)

Al levantarme advertí que Don José se encontraba frente a la perra descuartizada; tenía el espadín ensangrentado, la sotana estaba teñida por los malos humores de Satanás. –*Otro diablo menos Don Pepe.* –Pero no estaba para fiestas el exorcista mayor. Señalándome los restos de Lucifer repetía: –*¡Qué triste es el mundo, Gracián! ¡Qué triste es el mundo! Más nos valdría esfumatnos....*-. Como vi que el desdichado Agripino tenía la cabeza cercenada le pregunté a Don José si había fallado el tino. (*loc. cit.*)

Nuevamente la inserción del diálogo busca el gesto de comicidad así como el énfasis en el sentido paródico de la escena: Gracián, antes aterrado ante la decisión del obispo, intenta congraciarse como un modo de equilibrar la tragedia; Trespalcios se vuelve entonces, patético ante su propio acto con un discurso pesimista que pone en entredicho, con un tono de humor, su propia actuación.

Sin embargo, a diferencia de los cambios hechos en el capítulo donde aparece Gracián, los correspondientes al fragmento del diario de Trespalcios no rebasan las sustituciones de unas palabras por otras y algunas alteraciones del orden sintáctico. Este

modo de proceder del escritor me parece coherente con los cambios observados y ya analizados entre las dos ediciones publicadas: la necesidad de poner de relieve el sentido dialógico que subyace en el texto primero afinando los diálogos en un proceso manuscrito, para luego eliminar los vestigios de los discursos metacríticos que se interponían entre el lector y las crónicas de la 1ª a la 2ª edición.

0.2.2. Intratextos

La preocupación por tejer los hilos de una identidad cuyo origen, plural, fue fraguado en la violencia de la conquista y de la migración (forzada para el componente africano) así como el permanente colonialismo que ha marcado la conflictiva noción de identidad de una nación que no se había consumado aún legalmente a finales del siglo XX⁶², hacen de la necesidad de reconstruir una historia reveladora de esas contradicciones en el terreno de la ficción una de las obsesiones de sus escritores. Especialmente esta necesidad cobra urgencia en los escritores de la llamada generación del 70, quienes vivieron la efervescencia de las nuevas utopías de los 60⁶³.

⁶² El 25 de julio de 1952 se inauguró el Estado Libre Asociado de Puerto Rico (E.L.A.), forma de gobierno que permitía la existencia de una constitución propia que, aunque debía ser aprobada por el Congreso de Estados Unidos, le daba autonomía local al país. También dio jerecho al uso de su propia bandera, escudo e himno. El proceso de constitución del Estado Libre Asociado de Puerto Rico fue liderado por Luis Muñoz Marín, quien fundó el Partido Popular Democrático en 1940 y se erigió en el primer gobernador puertorriqueño electo por el pueblo en 1949. De 1952 hasta hoy se han realizado varios plebiscitos para reafirmar la aceptación del E.L.A. contra la Estadidad (anexión) y la Independencia. (Cf. *Breve Enciclopedia de la Cultura Puertorriqueña*, ed. cit.). Sobre la situación política de Puerto Rico durante el siglo XX puede consultarse de Manuel Maldonado-Denis, *Puerto Rico, una interpretación histórico-social*, S XXI, México, 1988, y específicamente sobre el Estado Libre Asociado, el capítulo VIII "El Estado Libre Asociado: una ficción" pp.179-198 del mismo estudio.

⁶³ Para una mayor información sobre el proceso político vivido por esta generación y sus postulados literarios puede consultarse el libro de Juan Angel Silén, *La generación de escritores del 70*, Ed. Cultural, Río Piedras, 1977. En esta investigación, Juan A. Silén analiza la relación de esta generación con la del 50 –paralela al proceso de la revolución democrático-burguesa de Muñoz Marín– y la del 30, marcada por los valores del nacionalismo y el hispanismo, dándole prioridad a los elementos de ruptura ideológica, política, clasista en las concepciones acerca de la puertorriqueñidad y del papel del intelectual en la sociedad. Por otra parte, Silén analiza las premisas históricas que, tanto en lo político como en lo económico, influyen en la formación de esta generación, especialmente los factores ligados a la metrópoli desde los años 50 con la expansión del capital norteamericano, hasta la guerra de Vietnam. Ya en el plano cultural puertorriqueño, el

Toda la obra de Rodríguez Juliá revela esa obsesión por explicar su país y su situación histórico-social como un modo de explicarse, también, a sí mismo. Tales obsesiones, que se expresan en motivos recurrentes, hacen de su obra un complejo diálogo intertextual que necesita del conocimiento del conjunto para hacer más fructífera su lectura. Del XVIII al XX transitan sus personajes, sus frases, sus "alter ego" enmascarados y el autor haciéndonos los constantes guiños que delatan su presencia -en parte picaresca e irreverente, en parte trágica- en los textos. Esbozar el contexto más inmediato a *La noche oscura...* en textos como *La renuncia del héroe* Baltasar (1974), *Las tribulaciones de Jonás* (1981), *El entierro de Cortijo* (1983) y *Campeche o los diablejos de la melancolía* (1986) permitirá entender ese trasiego permanente que caracteriza la obra de Rodríguez Juliá.

La renuncia del héroe Baltasar (1974) es un antecedente de *La noche oscura...* en el tiempo, en el tema y en sus búsquedas genéricas. El tema de *La renuncia...*, que es la traición de Baltasar Montañez, reaparece en el personaje El Renegado en *La noche oscura...*: en ambos se refiere a sus relaciones con el mundo de los negros y de los blancos entre mediados y finales del siglo XVIII. Es justamente en ese siglo que Pedreira considera un desierto cultural donde Rodríguez Juliá se propone buscar las raíces de su mundo para reconstruir en la ficción los conflictos que laceran la sociedad puertorriqueña actual. Regresar al siglo XVIII implica necesariamente fabular una historia diferente, el lado oculto y marginal de las crónicas dieciochescas de Abbad, Miyares y Ledrú dándole relieve al componente africano de ese mundo y por consiguiente a su conflictiva y tensa relación con el mundo blanco.

autor se detiene en la aparición y los postulados estéticos y políticos de las revistas *Guajana* (1970), *Mester* (1967) y *Zona de carga y descarga* (1971); los movimientos políticos ligados a la universidad como la Federación de Universitarios Pro Independencia (FUPI) en 1956 y el Movimiento Pro Independencia (MPI) en 1959; la aparición de nuevas postulaciones acerca de la identidad y la historia de Puerto Rico, así como el análisis de la polémica entre José Manuel Torres Santiago y José Luis González en 1973 y 1974 en las revistas *Avance* y *Guajana*, y la polémica sobre el Ateneo entre Manuel Maldonado Denis e Iván Silén en 1977.

La reconstrucción de una historia posible va a suponer la reconstrucción de un arte posible; y la pintura será el arte que permita fundar esas nuevas imágenes. "Antes de la literatura fue la pintura", es la frase con la que inicia Rodríguez Juliá su ensayo sobre el primer pintor puertorriqueño, el mulato José Campeche⁶⁴. Las orgías de Baltasar son pintadas por Juan Espinosa, pintor también mulato; el tríptico que testimonia la existencia de Nueva Venecia y que se salvó de la quema es de Silvestre Andino, sobrino de Campeche. Estos apócrifos reinterpretan y parodian los retratos de Campeche atentos siempre, por su condición de pintor de oficio, a la pose y status del retratado, a la vez que llaman la atención acerca de que el primer testimonio artístico de la nación es de un mulato que no pudo representar en su obra ni su mundo, ni sus conflictos. Y estamos aquí ante un tema caro a Rodríguez Juliá: la traición. En el caso de Campeche, el acto de traición es tanto hacia los demás como a sí mismo ya que en su arte sus iguales no pueden ser representados, pues sus imágenes no son aceptables en las concepciones y normativas estéticas de exigencia, tanto para ser reconocido, como para reconocerse a sí mismo como un pintor, aun cuando fuera de oficio.

En la estructura de *La renuncia...* (tres conferencias de un historiador sobre la figura de Baltasar Montañez) se aprecia esa confusión genérica marcada por la búsqueda del modo más factible de articular la fabulación, de un lado, y la intención deliberada de desestabilizar al lector, del otro. Pero, más que de una búsqueda, acaso pueda hablarse de un rejuego con el género dado el carácter ficcional y experimental que, después de las primeras décadas de este siglo, le es reconocido a la "novela". Si el texto se identifica a sí mismo como "novela" dejaría de tener efecto la ironía⁶⁵ de comenzar a leer como

⁶⁴ *Campeche o los diablejos de la melancolía*, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, 1986, p. 7.

⁶⁵ Pere Ballart define la ironía como una "auténtica <<modalidad>> literaria, capaz de superponerse a todo tipo de formas de composición verbal y cauces genéricos, y portadora de una visión del mundo en la que manda la paradoja y el cuestionamiento constante de todas las manifestaciones de la realidad", en su exhaustivo estudio titulado *Eironía. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Quaderns Crema, Barcelona, 1994, p. 296. Desde su aparición en el

"historia" ("verdad", suceso acontecido) lo que no ocurrió, y le evitaría esa sensación de ambigüedad y sorpresa que provoca en el lector. Por eso *La renuncia...* se presenta como conferencia que hace uso, entre otros documentos, de la crónica; y *La noche oscura...*, como un conjunto de crónicas encontradas que se ponen a disposición del lector para que juzgue su autenticidad. Con la confusión generada, estas novelas ponen en evidencia no sólo el artificio que implica la escritura, sino también el que implica toda articulación que se pretenda histórica. Y el historiador que en ambos textos pone a disposición del lector las crónicas y documentos es Alejandro Cadalso.

En *La renuncia...* quedan apuntados conflictos y problemáticas estéticas que se desarrollan y resuelven en la novela que nos ocupa. El personaje del Obispo Larra, cuyo obispado abarca de 1753 a 1772, es la bisagra que une las historias contadas en ambos textos, con la presencia de su secretario el Niño Pimentel, huérfano de un naufragio y antecedente del Avilés. Ya aparece aquí delineada la figura del Obispo Larra como un político maquiavélico, quien planea calculadamente el casamiento de Baltasar, negro, hijo del líder de una rebelión, con Josefina, blanca e hija del vicegobernador, para garantizar la paz en la isla. Esta caracterización de Larra dispone ya al lector de *La noche oscura...* al encontrarse nuevamente con su presencia. Se trata de un matrimonio que no fructifica por la violencia con que es impuesto: no fructifica en el ámbito político, ni en el sexual, ni en el reproductivo; es una apariencia que no puede sostenerse por sí misma. El voyerismo como medio de satisfacción sexual será la salida de cada uno de los personajes. En *La noche oscura...*, esta ausencia de lo reproductivo caracteriza a cada uno de los mundos: el de los negros y el de los blancos. Podría afirmarse que esos cuerpos de reproducción mutilada son el símbolo del cuerpo conflictuado de la nación

par "alazon"-eiron" de la comedia griega, el autor destaca la disimulación y el contraste entre apariencia y realidad como rasgos imprescindibles de la ironía. Tomo la definición de Ballart por la seriedad de su estudio y porque se ajusta a la complejidad de una novela como *La noche oscura del Niño Avilés*.

incapaz de crear algo nuevo, incapaz de aceptarse en su diversidad.

Las tensiones blanco-negro, poder político-uso esclavizado del cuerpo, literatura-historia, ficción-realidad, lo colectivo-lo personal son núcleos de contradicciones reiterados como tópicos en un texto y el otro. Dichas tensiones estallan en los inicios de *La noche oscura...* con la rebelión de los negros y la muerte de Larra. En *La noche oscura...* el personaje Baltasar Montañez reaparece entre el mito y la historia complejizando más lo que el texto está poniendo en evidencia: su condición de artificio y las posibles percepciones del heroísmo. A su vez, El Renegado porta de Montañez el conflicto entre la razón de estado y la razón afectiva o sentimental que va viviendo dramáticamente en diferentes circunstancias hasta su muerte. Si pensáramos en el lector ideal de *La noche oscura...*, seguramente su primera cualidad debería ser haber leído *La renuncia del héroe Baltasar*.

A la escritura de *La noche oscura del Niño Avilés* -no a la publicación- suceden dos textos importantísimos en la obra de Rodríguez Juliá: *Las tribulaciones de Jonás* (1981) y *El entierro de Cortijo* (1983). La crónica ya no es un pretexto para reescribir el XVIII sino un vehículo para narrar la contemporaneidad, espacio donde perviven aún los mismos conflictos. La crónica para Rodríguez Juliá parece ser la estrategia narrativa capaz de articular las voces disímiles de la masividad moderna, de la misma manera que lo fue en *La noche oscura...* para refundar y recrear un pasado posible que aparece escamoteado en los documentos históricos de la época al representar esas mismas voces y rostros disímiles que fueron excluidas de la historia y del arte. Sin embargo, la referencia a estos textos de carácter periodístico y testimonial obliga a abandonar la noción de novela que inevitablemente imponían las crónicas ficticias y apócrifas sobre Baltasar y el Avilés. Su construcción a partir de una contemporaneidad viva le devuelve el moderno carácter de

una crónica más ligada al periodismo⁶⁶. Los tópicos son recurrentes: el poder y el cuerpo de la nación en conflicto, la tensión entre el mundo negro y el mundo blanco.

Las tribulaciones de Jonás narra el entierro de Luis Muñoz Marín, primer gobernador puertorriqueño de Puerto Rico (1949), el gran político que llevó la isla a la condición de Estado Libre Asociado y que desarticuló el movimiento independentista. Su tema es el poder, sus traiciones y la relación conflictiva del cronista con Muñoz Marín, así como la revelación de la tensión entre las percepciones históricas y políticas de su figura y la visión de su pueblo agradecido y conmocionado por su muerte. La crónica se inicia con una rememoración de dos figuras importantes de la infancia del cronista: el propio Muñoz Marín, líder político, periodista y poeta⁶⁷ y el fascinante pelotero negro Víctor Pellot Power. Esta entrada sitúa al cronista niño entre dos mundos: el de la política, blanco, dominador del verbo y el del negro, popular, de la acción espectacular donde están las estrellas del deporte y de la música, y con ambos reaparece la tensión que entre el mundo del poder blanco (ahora en la figura patricia de Muñoz Marín) y el popular negro (en la del pelotero Pellot) rige el conflicto fundamental de *La renuncia...* y *La noche oscura...* Pero, hay aún otro conflicto más, el del cronista y su traición: "Con el correr de los años me volví miope,

⁶⁶ La mejor muestra de esa ligazón es que *Puertorriqueños (Álbum de la Sagrada Familia puertorriqueña a partir de 1898)* (Playor, Madrid, 1988), fue apareciendo diariamente durante el mes de marzo de 1984 en la Serie Álbum Familiar del periódico *Viva. El Reportero*, el mismo año en que apareció publicada *La noche oscura...* Sus artículos sobre la visita del Papa a Puerto Rico en octubre de 1984, que Rodríguez Juliá cubrió como reportero del mismo periódico, fueron también publicados como parte de un libro de crónicas (*Una noche con Iris Chacón*, Antillana, Río Piedras, 1986). Por cierto, *Puertorriqueños* abre con dos citas: una de Ledrú y otra apócrifa del Obispo Trespalacios. A esa misma estirpe pertenece la recién salida *Elogio de la fonda* (Plaza Mayor, San Juan, 2001), compilación de reseñas sobre fondas que fueron publicadas en la sección "De fondas, friquitines y lechoreras" del suplemento dominical *En Grande* del periódico *El Nuevo Día* entre 1990 y 1995.

⁶⁷ Luis Muñoz Marín (1898-1980): líder político, fundador del Partido Popular Democrático, con una plataforma independentista, poeta, cuentista, periodista, ensayista y destacado orador. Fue editor de la *Revista de Indias*, y director de *Espartaco* (revista identificada con los más radicales movimientos de la época), *El Imparcial*, *El Batey* y *La Democracia*. Publicó *Borriones* (1917) y *Madre haraposa* (en colaboración con Antonio Coll y Vidal y Evaristo Ribera Chevremont, 1917). Tradujo a W. Whitman, Edwin Markham y C. Sandburg para hispanoamérica. Ver Josefina Rivera de Alvarez, *Diccionario de la literatura puertorriqueña*, 2 ts., s.v. o *Breve enciclopedia de la cultura puertorriqueña*, Cordillera, San Juan de Puerto Rico, 1976, s.v.

me aseguraron que Dante era más apasionante que Pellot, ...⁶⁸. La carga de ironía que se percibe en esta frase revela la ambigüedad del cronista ante su propio conflicto cultural, ante lo que puede entenderse también como una traición. Pero Pellot es la excusa para evidenciar el conflicto; este libro pertenece a Muñoz, es la crónica de su muy sentido entierro y el dolor de su pueblo. Sobre Muñoz como sobre Baltasar Montañez y El Renegado pesa el estigma de la traición, de ahí que Rodríguez Juliá se refiera al “maldito texto del Renegado” y a la historia de Muñoz como “la historia de un renegado de la independencia de Puerto Rico⁶⁹. Nótese que entre los textos y las acciones de Muñoz Marín se halla el testimonio de la traición, así como en las cartas de Baltasar Montañez y las crónicas del Renegado. La verdadera identidad de este último es una incógnita que motiva las sospechas de Gracián, quien deja en sus crónicas indicios de la posible condición de espía del Renegado. Quizás, los propios libros de Rodríguez Juliá han de considerarse un testimonio de esa dualidad.

La relación del cronista con Muñoz resulta tan ambigua como la utopía en *La noche oscura...*, punto de articulación ésta del parentesco del gobernador con el Obispo Trespalacios quien, en otras dimensiones, postula también una política de la compasión cuyo fundamento es el paternalismo.

Fueron los miedos de su pueblo lo primero que escuchó; pero también conocía muy bien la lengua del imperio; era necesario convertir la justicia social en compasión, y así, revestida de caridad o filantropía, santificada por el “panfletario de Dios”, jamás sería vencida por el miedo de su gente o destruida por la arrogancia del yanqui. La libertad política tendría que esperar... La independencia...⁷⁰

La desmitificación de esa política escudada en la compasión la halla el lector páginas adelante por boca del propio narrador al referirse a la política migratoria que en los 50 llevó a un millón de puertorriqueños pobres a Estados Unidos. En la novela ese

⁶⁸ *Las tribulaciones de Jonás*, Huracán, Río Piedras, 1981, p. 22. De alguna manera esa deuda con Pellot y el mundo de la pelota será saldada en su crónica *Peloteros*, Universidad de Puerto Rico, San Juan, 1997.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 49 y p. 58.

discurso asume la forma de la parodia de la utopía del obispo Trespalacios. Este paternalismo es el que da lugar a que en el entierro prevalezca lo afectivo sobre la razón de Estado, así como a su caracterización de entierro barroco en ese desborde espectacular de sentimiento popular. Y Rodríguez Juliá no escapa a los efectos de un paternalismo al que intenta imponer su racionalidad:

El escritor en mí me obligaba a conservar distancia, a no sucumbir ante la tentación de un sentimiento fácil. Por otro lado, desde que se anunció la muerte de Muñoz Marín, mire usted que anduve con un taco en la garganta, la pena casi ahogándome la voz cuando les hablé a mis alumnos –todos pertenecientes a la generación de Pacheco y Tío Nobel- sobre el significado de su obra. Me sorprendió aquella reacción tan lacrimosa [...] ⁷¹

Así, las voces del pueblo que recoge y memoriza selectivamente Rodríguez Juliá durante el entierro expresan muy bien el concierto de esas [sus propias] voces interiores que atentan contra la distancia que quiere asumir el escritor y crítico en relación con los acontecimientos. Si el texto comienza contrastando las figuras de Muñoz y Pellot, esta estructura se rearticulará en la relación y percepción del cronista de sus sentimientos encontrados, así como de lo que ocurre a su alrededor.

En esta misma línea, especie de meditación en el umbral, la muerte como motivo de la escritura, *El entierro de Cortijo* narra el funeral y el entierro de Rafael Cortijo, reconocido músico popular que rescató la plena puertorriqueña. Si Muñoz representa el poder y sus juegos políticos, Cortijo representa a un pueblo que vive el cuerpo a través del arte y el arte a través del cuerpo. Si el narrador cronista vive una relación conflictiva con Muñoz, también lo hará con ese mundo negro representado por Cortijo y su arte, uno de los componentes culturales esenciales de su pueblo que lo llama seductoramente. El poder aquí implica no a un gobernante sino al autor en tanto tiene en la escritura un instrumento de poder para constituir a los otros.

Como la crónica anterior con las figuras de Power y Muñoz, ésta se estructura

⁷⁰ *Ibid.*, p. 41-2.

⁷¹ *Ibid.*, p. 56.

desde su inicio poniendo de relieve esa tensión en espacios contrapuestos: la muerte y la vida; el caserío y el barrio proletario; la lengua del yo narrador, perteneciente a otro espacio, y la lengua del otro, de Villa Palmeras, prácticamente intraducible para el cronista. El autor juega con la movilidad del significado de las palabras según el enunciante y el lugar de enunciación o el lugar enunciado, como en el caso del poeta modernista Lloréns Torres, cuyo nombre ¡qué ironía! lleva el barrio proletario, clara contraposición de significados entre historia literaria y realidad social⁷². Rodríguez Juliá goza esa irreverencia que parece innata en la cultura popular a la vez que actualiza dramáticamente la crisis del Renegado en su intento de expresar el mundo de Obatala estableciendo, explícitamente, su deuda y su alteridad con los cronistas de *La noche oscura...* en el conflicto ante ese mundo y en una poética que afirma su condición de cronista dieciochesco apostadora a la memoria visual para contar lo vivido. Como el Renegado en *La noche oscura...*, el cronista narrador se mueve entre la distancia y la vivencia, conciente siempre de esa extrañeza, de esa ajenidad que es la conciencia de su propia otredad y que lo torna un tanto melancólico.

El entierro de Cortijo se caracteriza también por una expresión barroca del sentimiento, según hace notar su autor, marcada por un tono camavalesco e irreverente, a la vez que por la espectacularidad con que se explicita ese dolor. Hacia el final, el entierro se ha convertido en un espectáculo masivo, lo que le hace decir al cronista: "Ya es notable: este entierro está desenfocado, hace tiempo que la curiosidad ha vencido a la

⁷² Luis Lloréns Torres (1876-1944) Abogado y escritor puertorriqueño. En 1913 fundó y dirigió la *Revista de las Antillas* que fue el centro de expresión de los poetas modernistas. Con Nemesio R. Canales fundó y dirigió el semanario satírico y literario *Juan Bobo* (1915-1916). Publicó *La canción de las Antillas y otros poemas* (1929), *Voces de la campana mayor* (1935), entre otros textos. Perteneció al Partido Unión de Puerto Rico con Luis Muñoz Rivera, José de Diego, Rosendo Matienzo Citrón y Mariano Abril (Cf. *Breve Enciclopedia de la Cultura Puertorriqueña*, ed. cit., s.v.). Rodríguez Juliá, haciendo gala de desenfado e irreverencia, sigue el juego degradatorio de la institución literaria y lo define como el "primero de esos cursilones abogados independentistas que luego concibieron, y conciben, la poesía como el perfecto *baja bloomers*, o, como dirían en Lloréns, *baja panties*" (*El entierro de Cortijo*, Huracán, Río Piedras, 1983, pp. 13-4.).

pena, la rumba se ha impuesto, quizás sea ésta la última voluntad del difunto⁷³. Esa expresión barroca es, acaso, el punto de unión de los seguidores de Muñoz y de los amantes de Cortijo, y el que permita articular una noción de identidad del pueblo puertorriqueño, ese pueblo inexpresable, que no se somete a una lógica sintáctica ni de significados y que ha escapado burlescamente a todos los ensayos de sistematización de la identidad puertorriqueña.

En *Campeche o los diablejos de la melancolía* (1986) no estamos ya ante la crónica sino ante una especie de ensayo de interpretación en el que Rodríguez Juliá intenta leer la personalidad de Campeche, sus sueños y frustraciones a partir de lo que pudo o tuvo que pintar entre fines del XVIII y principios del XIX como el pintor de oficio que fue, mostrando así el problemático lugar del negro en la formación de la nacionalidad y la cultura puertorriqueña. La pintura de Campeche es el

primer mito fundador de la cultura puertorriqueña, arte mediante el cual aparece de manera insólita -como un desideratum soñado por la cultura más que como un hecho histórico- el anhelo de fundar un estado, el intento de convertir la incipiente nacionalidad puertorriqueña en organización de poder.⁷⁴

Pero si la cultura puertorriqueña es un hecho, el anhelo de fundar un estado permanece como un sueño irrealizado, como una utopía trunca. Rodríguez Juliá llama la atención no sólo sobre ese anhelo que permanece dos siglos después, sino sobre la ironía que subyace en el acto de representar en imágenes aquel sueño del que no se forma parte. Así, el autor de *La noche oscura...* intentará reconstruir la imagen ausente, oculta, a partir de la imagen presente:

Esta pintura es testigo del estamento eclesiástico, administrativo y militar de la colonia; también es el ojo inquieto que retrata a la burguesía criolla aún en ciernes. Pero he aquí que esta mirada triste no testimonia la propia condición; del lado de acá del lienzo, en el mutismo del oficio artesanal, ha quedado la otra clase contendora de aquella nacionalidad en ciernes del XVIII, es decir, la élite mulata. Acá, allá, de todos modos fuera del oficio y espacio pictórico, se oye el rumor del fundamento de aquella sociedad; en la

⁷³ *Op. cit.*, p. 84.

⁷⁴ *Ed. cit.*, p. 7.

pintura de Campeche sólo una vez aparecen los esclavos.⁷⁵

E intenta escrutar tras algunos indicios de sus retratos el dolor de no ser parte de la utopía y de los sueños de la nación, el resentimiento de no estar incluido entre los sectores o grupos potencializadores de la misma, su relación conflictiva con los otros (los blancos) y su necesaria traición a los suyos para entrar a otro estamento social. el del arte y sus paradigmas institucionales que los niegan. Y la síntesis de ese resentimiento Rodríguez Juliá la lee en el retrato del alcalde Don Valentín Martínez,

Para un mulato de excelencia, como Campeche, tiene que haber sido causa de resentimiento ver la exaltación de burgueses criollos y peninsulares a cargos de autoridad. Nos percatamos de un giro venenoso en el pincel, el germen de un criticismo social, sin duda. El mulato elitista se desvive por revelarnos la contradicción de lo criollo; se destaca la impostura, se muestra un ser que aún no ha logrado ninguna lealtad de conducta. Se trata de la mirada implacable con que un desclasado mira a otro, con que un criollo mira a otro que compite con él por las mismas prebendas, por los mismos beneficios y privilegios. Vemos así la tensión entre la élite mulata y la élite criolla blanca. Se evidencia el aspecto conflictivo de lo criollo; es un mundo que surge de otro y que lucha por apropiarse las funciones de su propio paradigma.⁷⁶

El arte de Campeche se erigirá también como el testimonio de una traición, de un renegar de la condición propia; el pintor será igual que los personajes de los otros textos del autor y como él mismo se sugiere a ratos: Baltasar Montañez, El Renegado, Muñoz Marín, el narrador de las crónicas. Si "la obra de Campeche le provee a [su] nacionalidad una imagen que se adelanta al testimonio literario"⁷⁷, es grande ironía que sus iguales no se encuentren en esa imagen. Acaso, para subsanar esa ausencia y en merecido homenaje, Rodríguez Juliá retoma su figura en la novela, en cuyo inicio Campeche aparece como cronista de la fundación de la ciudad de Nueva Venecia por el Avilés y sus seguidores, negros en su mayoría, en el primer epígrafe "Un viaje a los caños". Campeche testimoniará aquí en la escritura de la ficción la utopía de los suyos, lo que le fue negado en su época como pintor.

⁷⁵ Ed. cit., p. 8.

⁷⁶ Ed. cit., pp. 52-3.

Pero, de todos los cuadros de Campeche con los que dialoga *La noche oscura...* es el retrato del niño Juan Pantaleón Avilés de Luna Alvarado el que Rodríguez Juliá reconoce como la inspiración de la historia que se propone contar el porqué de su mirada melancólica⁷⁸. No sólo es su último cuadro, sino que en él se “ha silenciado el diálogo entre el emblema y el gesto”⁷⁹ para dar paso al símbolo, no de la utopía, sino del dolor y el sufrimiento humano que el autor identifica con el pueblo. Rodríguez Juliá percibe una identificación entre el pintor y el niño, a ambos les están negados los sueños, el anhelo de la utopía y su representación, ambos viven la dualidad de ser y no pertenecer. Y es en la mirada del niño donde el autor encuentra el testimonio de esa dualidad:

El ojo derecho parece más resignado, más obediente, más santo. Pero el ojo izquierdo se desespera, expresa nuestra perplejidad ante la desgracia, ante el sufrimiento de los inocentes. En esa distancia entre el ojo derecho y el izquierdo residen la obediencia y la rebeldía, la salvación y la maldición, la santidad y nuestra soberbia.⁸⁰

El niño Avilés de *La noche oscura...* encarnará esta paradoja de la salvación y la maldición, lo mesiánico y lo diabólico, una máscara de las tensiones reveladas en los otros textos de Rodríguez Juliá: lo blanco y lo negro, el alma y el cuerpo, la permanente otredad que el pueblo representa ante el poder, la pertenencia y la traición a esa otredad, el sueño y su imposibilidad.

⁷⁷ *Op. cit.*, p. 7.

⁷⁸ Ver la ya citada entrevista con Julio Ortega en ed. cit., p. 149. En su ensayo sobre la identidad puertorriqueña, Pedreira considera la melancolía como un rasgo definidor de la idiosincracia puertorriqueña pues “Campeche, Oller, Gautier Benítez, Juan Morell Campos, para citar pintores, poetas y músicos de primer orden, fueron los productos más expresivos de la tristeza puertorriqueña” de modo que si “se mira al fondo de nuestra afirmación, tan picada de inconvenientes, se pueden descubrir los viejos surtidores de nuestra melancolía”, *Op.cit.*, p. 34. La melancolía, la tristeza y el desengaño como tópicos del barroco se funden aquí a la tristeza de no poder ser expresados como unidad y comunidad a causa de las tensiones internas consecuencia del trágico dilema colonial y de la esclavitud.

⁷⁹ *Campeche...*, ed. cit., p. 123.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 123. Esa estrategia de interpretación en relación con la mirada también se advierte en los comentarios al retrato que hizo el pintor de María de los Dolores Martínez de Carvajal: “El ojo derecho luce sereno; el ojo izquierdo parece exaltado ahí bajo esa ceja que también se arquea. La mirada, la suma del gesto de ambos ojos, es desconcertante, ya que invita a la vez que rechaza, ya que anticipa al mismo tiempo que desconfía. De este modo la mirada se encuentra dentro de dos signos opuestos: la sensualidad y el recato, la invitación y el rechazo, el deseo y la desconfianza”, *Ibid.*, p. 88.

En este breve recorrido atento a los motivos y obsesiones que Rodríguez Juliá reitera de un texto a otro puede apreciarse un tránsito de las conferencias que estructuran *La renuncia del héroe Baltasar* a la crónica en *Las tribulaciones...*, *El entierro...* y *La noche oscura...*, es decir, un género no canónico actualmente pero fundacional desde la perspectiva de la literatura latinoamericana y “a medio camino”, en la frontera misma entre la realidad y la ficción, entre la historia y la novela. Es el hallazgo de una poética que le permite no sólo la articulación ficcional de un pasado sino la expresión de la diversidad de un presente. Rodríguez Juliá distingue su estrategia de creación en dos vertientes:

Creo que como escritor me muevo entre esos dos polos. La imaginación convertida en observación o en conocimiento, y por otro lado la observación de una realidad; estoy entre esos dos polos y me encuentro cómodo entre esos dos polos.⁸¹

Estos dos polos resuelven el problema de la temporalidad: el presente observable; el pasado imaginable. Lo que diferencia estas crónicas es la relación del significante con el referente. En las actuales el referente es “la realidad”; en las del dieciocho los significantes crean su propio referente a partir de la observación de otros signos que aludieron al referente “realidad”: pinturas y documentos de la época. El mundo del autor también constituye un referente observable que lo invita a reconstruir un pasado que explique los sentidos de su existencia y sus conflictos presentes. Pero esa contemporaneidad se le revela también como un texto, un lenguaje que porta el lenguaje del pasado, especialmente en el ámbito de lo popular: frases, giros, proverbios, palabras, etc. El propio Rodríguez Juliá dará cuenta de esa intención:

La voz del cronista dieciochesco como observador, historiador muy relativo, a mitad de camino entre el conocimiento perfecto y la perplejidad, ese foco narrativo que Borges volvió paradigmático en “La intrusa”, se armaría, para lograr su verosimilitud y asentimiento, de un conjunto de *tics* paródicos, tales como el polisíndeton, la enumeración, el arcaísmo y la libre invención léxica, en todo caso la amplificación e hipérbole barroca. Una vez establecida esta

⁸¹ Julio Ortega, ed. cit., p. 125.

lengua tan artificiosamente concebida, reflejo y eco de los cronistas de Indias y la picaresca del Siglo XVII, se haría estallar la cornucopia, se derramaría la multiplicidad de voces. Se intentaba la recreación, o simulación, de una lengua antigua y a la vez actual; érase una vez la lengua añejada y el habla cómicamente temperamental de los cronistas salpicada con anacronismos bufos, como el encuentro del habla picaresca de aquel siglo distante con el habla lumpen de algún barrio actual sanjuanero.⁸²

El lenguaje se erige como un elemento fundamental de reconstrucción de lo histórico posible y su parodia. Más que de dos polos, podría hablarse de un triángulo formado por imaginación, observación y realidad, articulación que dará lugar en su interior a las crónicas del XVIII.

0.2.3. Alteridades: “Quiero a ese, el de la cara mofletuda y los bigotes de punta al ojo...”

Rubén Ríos Ávila ha llamado la atención acerca de la contradicción que supone ese descentramiento de la narración, por un lado, y la obsesión de encontrarse en el texto que, por el otro, caracteriza la obra de este autor:

Irónicamente, Rodríguez Juliá, el más prolífico de los narradores puertorriqueños, es también el más obsesivamente enfrascado en la búsqueda de su identidad autorial. Más que prolífica, su obra es una búsqueda proliferada de su propio centro, y el intento de fijar en sus textos ese rostro inasible de Puerto Rico funciona también, recíprocamente, como el intento de fijar el rostro del autor posible que lo pueda nombrar.⁸³

El crítico evidencia el lado más angustioso de este juego de máscaras; no apunta, en cambio, el lado jocosos, paródico, en que el inventor de la historia se revela y se esconde para hacer más explícita su burla y el artificio de la textualidad construida. Si se ha reconocido el carácter barroco de su obra, no sería difícil reconocer, entonces, la paradoja de su condición trágica a la vez que cómica en la medida en que pone en cuestión su propio estatuto al diluir esa frontera trazada teóricamente, con sumo cuidado, entre el autor y los narradores.

⁸² “Las voces de la tribu”, *Revista Solar*, 1993, núm. 17, p.45.

⁸³ Ríos Ávila, art.cit., p. 40.

Como dije antes, en el análisis del proceso textual, desde la primera edición de la novela aparece al final del prólogo con la firma de Alejandro Cadalso, la fecha 9 de octubre de 1946, día y año de conclusión del mismo. En la segunda edición se añade una ficha biográfica del autor encabezada por su fecha de nacimiento completa (9 de octubre de 1946) que coincide con la estampada al final del prólogo⁶⁴. Rodríguez Juliá hace coincidir la terminación del prólogo y por tanto la autorización para dar a conocer las crónicas con la fecha de su nacimiento; así como hace coincidir también el día y mes de su nacimiento con el del naufragio del navío "Felipe II" (9 de octubre de 1772), suceso que da lugar al hallazgo del Avilés en un canastillo al otro día. Este juego de fechas supone el establecimiento de una relación conciente entre su propio nacimiento y el nacimiento del mito que intenta fundar a nivel de ficción: la fundación de la ciudad utópica de Nueva Venecia por el Niño Avilés. Dicha relación revela el guiño del autor tras la figura del historiador y prologuista Alejandro Cadalso, quien le debe su existencia como personaje de la misma manera que se la debe el Avilés, a la vez que evidencia con un dejo de ironía el artificio del problema que se dirime en el prólogo y de la propia textualidad presentada. Su guiño, a la vez que irónico y paródico, cuestionador de la textualidad creada, también le permite la inserción en una tradición de búsquedas acerca de la identidad histórica de Puerto Rico y la propuesta de una posibilidad histórica diferente y de mayor coherencia con las tensiones que han marcado la articulación de la sociedad puertorriqueña. Alejandro Cadalso es una de las máscaras del autor.

El otro momento que evidencia este juego de alteridades entre el autor y los

⁶⁴ Pudiera pensarse que en aquel momento Rodríguez Juliá era mucho menos conocido que para la segunda edición de la novela en 1991 ya que a su lista de libros publicados se habían añadido varios títulos de ensayos y crónicas. Sin embargo, no hay que olvidar la popularidad de que gozaron *Las tribulaciones de Jonás* ("uno de los libros más vendidos en Puerto Rico" a decir de su autor) y *El entierro de Cortijo*, ya publicados ambos cuando salió la primera edición de *La noche oscura...* Aunque adjuntar la ficha misma del autor pudiera considerarse una práctica más frecuente, la preocupación por estampar la fecha completa de su nacimiento parece obedecer más bien al interés de orientar a una crítica que no ha podido reparar en ese juego de guiños que propicia ese dato seguramente desconocido.

narradores en la novela es el capítulo V ("Donde se cuentan las maravillas que Gracián vio en el recinto de los demonios mixtos"), en el que Gracián busca los oficios de una curandera quien le asegura tener noticias de una mujer que arde en deseos por él, y la voz que expresa ese deseo dice "Quiero a ese, el de la cara mofletuda y los bigotes de punta al ojo" (365) refiriéndose al rostro de Gracián. Esta imagen de Gracián va a encontrarla el lector referida por Rodríguez Juliá a sí mismo en su función de cronista en

El entierro de Cortijo:

Con mi perfil decimonónico mallorquín y mis corsos bigotes de punta al ojo entré al superantro (12)

Pero no crean, también yo seré sometido a la mismísima reducción: un blanquito de cara mofletuda, bigotes de punta al ojo y espejuelos es una presencia perturbadora en Lloréns;... (13)

¿Por qué no lo podía creer?; lo de inteligente era por los espejuelos y los bigotes de punta al ojo, y nadie se llame a engaño: para este galán, intelectual es sinónimo de pendejo. (14-5)

Un negro madamo de aquel entonces simplemente no agarraba por la manga a un señorito con bigote de punta al ojo y que jamás aprendió a pitar como un *títere*. (94)

En ambos textos las imágenes son paródicas e irreverentes respecto a la situación del cronista. En el primer ejemplo, es parte del estilo paródico que caracteriza el discurso gracianesco; en el segundo grupo, se parodia el autor en la extrañeza y la ajenidad de su presencia como intelectual y blanco en el mundo de Lloréns y la mirada rebajadora que descubre en el otro. Otras referencias revelan su filiación a Gracián y al mundo de *La noche oscura...* como frases que identifican a este narrador y que reitera el cronista de *El entierro...*:

Pero es decisivo para el barroco hispánico el testimonio de la materia al fin derrotada... [...] Todo ello me parece una teología degenerada, una escatología decadente, espectacular y novelera... Sin duda, semejante inclinación perversa se la debemos a la truculencia jesuítica; ese barroco espectacular y contrareformista me vuelca dos veces el estómago.... (24)

Cualquier lector atento de la novela sabe que la frase "me vuelca dos veces el

estómago" es cara a Gracián especialmente en ocasiones de sustos y miedos que tienen su incidencia en las partes bajas del cuerpo. Tampoco se limita Rodríguez Juliá de expresar su condición de cronista dieciochesco, una de cuyas máscaras es Gracián:

Morenos, morenos por todos lados y sólo una Mont Blanc para escribir... No, el oficio de cronista dieciochesco me lo prohíbe: ni siquiera una libreta, ni una grabadora, tampoco una cámara Minox. Prefiero escribir la crónica pasándola sólo 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. (17)

Esta nostalgia del cronista extiende la coordenada de Gracián al Renegado, de lo paródico a lo trágico, de la mirada traviesa, saltarina y rebajante a la angustia por no poder expresar al otro, objeto de la narración, a pesar de lo compartido que nunca parece resultar suficiente para entenderlo y comprenderlo. Cuando el cronista/narrador de *El entierro...* intenta expresar el dolor de Maelo frente al cadáver de Cortijo se percata de que ese sentimiento está fuera de los códigos de su lenguaje y comprensión, así como de la imposibilidad de la omnisciencia como narrador:

Eso que dice... ¿Qué le dirá? Estoy frente por frente a Maelo, lo estoy mirando en esta cercanía que casi me vuelve invisible, pero no entiendo nada de lo que dice; es como una jerigonza privada a una sola voz entre los dos capitanes del mandinga soneo mayor, quizás alguna consigna en cangá del Siglo XVIII, o un lenguaje íntimo, personal cuya clave sólo ellos conocían. (41)

He aquí el eco del Renegado/Rodríguez Juliá en el cronista-narrador/Rodríguez Juliá proyectando la angustia y el conflicto ético ante la propia pretensión de traducir/expresar las opiniones del caudillo Obatal acerca de su reino y de la libertad:

Avivé la lucidez casi adormilada de Obatal con punzantes enigmas y sentencias, parando la oreja para descifrar las palabras del caudillo, que éstas apenas se entendían, y no por ser sutiles, sino por saltar al aire revestidas de sonidos africanos. ¡triste destino el de esta raza que debe gritar su libertad con el bozal puesto, lengua del amo ajena en demasía! Advierto por ello al lector que las palabras de Obatal aquí escritas tienen la veracidad de la traducción, en este caso doblemente infiel, pues tarea más

imposible que difícil resulta traducir, a la lengua de Castilla, esta mescolanza con la que el africano sueña lograr apenas la bastedad del decir criollo. (126)

Si el lenguaje es ininteligible para El Renegado, más lo es la idea caótica de la libertad que predica Obatal, fuera totalmente de los registros de organización de la sociedad concebidos no sólo por la iglesia, sino también por las propias propuestas utópicas del Renacimiento consideradas heréticas por el obispo Trespalacios. El mundo negro está más allá de toda organización para situarse en la consecución del placer mismo como objetivo supremo de la libertad. A la esclavitud total sólo puede suceder la libertad total, pero esa libertad total no logra articularse en una lógica política, ni en un proyecto oral y mucho menos escrito que pueda ser asimilado por la lógica de El Renegado:

Reíamos tontamente; pero muy justa era aquella perla del ingenio oculto en su silencio, que todo lo dicho por él a mi voz pertenecía, así de turulato me puso el aguardiente... ¿Cómo puedo avivar en esta letra su lengua poderosa?... Allá ha quedado, y sin remedio, tan mudo como el orbe y la necesidad eterna, pues la letra es incapaz de liberar lo sometido, esa cosa puesta ahí por la Divina Providencia, la ciega diosa Fortuna, la lúcida maldad de los hombres. ¡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. (127)

El Renegado revela aquí su propia otredad frente a lo diferente, lo que no puede entender y sólo puede conformarse con maltraducir. Es esta la reflexión trágica sobre su traición verbal, entre las tantas otras maneras en que este personaje representa el dilema del traidor. Parafraseando a Benjamin podría decirse que la crónica del Renegado es un documento de la traición. Tanto El Renegado como el cronista/Rodríguez Juliá de *El entierro*... involucran en su discurso la dimensión ética que implica intentar expresar al otro, fijarlo en una letra que no lo representa con certeza, con mayor razón si esta traducción no opera de la letra a la letra sino de la voz y el gesto a la letra. En el mundo

negro la dimensión letrada no existe. Nótese que en las relaciones de alteridad del autor Rodríguez Juliá con sus narradores/cronistas no prevalece el elemento biográfico sino el retrato posible con la dimensión humana y moral.

Sin embargo, en eso que he llamado juego de alteridades hay que tomarse también en serio la palabra juego en su potencialidad de pluralizar significados, las palabras en su condición de ecos que se reactualizan dialógicamente. Ya me había referido a la cercanía de la escritura de las crónicas de los entierros de Muñoz Marín y Cortijo a la revisión de *La noche oscura del Niño Avilés*, y especialmente la de *El entierro de Cortijo*. En *Las tribulaciones de Jonás*, el cronista/Rodríguez Juliá califica a Muñoz como Renegado justo al referirse a su condición de escritor a la vez que rechaza leer el texto que éste ha puesto en sus manos:

Le pasé el texto a mi esposa Yvonne, a ella le tocaría ensuciarse las manos con aquel maldito texto del Renegado. (49)

Si la condición de escritor identifica a Muñoz Marín con los narradores/cronistas, lo diferencia su liderazgo del proceso que dio lugar al Estado Libre Asociado de Puerto Rico. El dilema de la traición se reactualiza asociando al Renegado/Muñoz Marín con Leviatán en una frase que recurre al lenguaje paródico gracianesco: "Sentí en la nuca el frío aliento de Leviatán" (55). He aquí un cruce de personajes de *La noche oscura...* resignificados y actualizados en una articulación diferente y acorde al contexto puertorriqueño contemporáneo.

En *El entierro de Cortijo*, aunque no en el juego de alteridades con el autor/cronista/Rodríguez Juliá, sale a relucir „l obispo Larra (personaje de especial significación en *La renuncia...* y en el inicio de *La noche oscura...*) en la figura referida y secundaria respecto a lo narrado del abuelo de Rodríguez Juliá: Benicio Fernández Juliá. La analogía la establece el propio narrador a partir del "vientre rotundo de caribeño Obispo dieciochesco [que] también lo reafirma en la vida, en esa mansa seguridad de las

costumbres que tanto lo vivifican..." (65). Pero lo que revela la analogía específicamente con Larra son los paralelos que pueden establecerse entre la muerte de ambos, ligada a sus clandestinas relaciones sexuales.

Entonces oyó aquel larguísimo y conmovedor suspiro postrero de Don Benicio. Como un centellazo pasó por su cabeza la frase tantas veces temida: Le dio, le dio, le dio el *patatús*, le tiene que haber dado con ese... Cuando Chefa llegó, la bolsa de flatulencia todavía sonaba; pero aquel sonido correspondía más a la mecánica de los gases que a la vida del intestino grueso... Saltó a gritarle, pero el viejo no contestaba; tenía la boca abierta, los ojos saltones y una mancha cárdena se traslucía en la papada y las mejillas... (65-6)

Desde que va a tener relaciones con Chefa, ya Don Benicio muestra una pedorrea permanente que termina en ese "larguísimo y conmovedor suspiro" de su boca inferior, tránsito de la vida a la muerte, mostrando un cuerpo de aire, cuyo carácter efímero es el del aire que pasa. Esa misma pedorrea padece el obispo Larra en las últimas relaciones sexuales previas a su muerte, según narra la crónica de su secretario, el Niño Pimentel:

Las muy diablas ya no cesaron de burlarse de sus penosos esfuerzos, y cada vez que intentó gozartas se morían de risa y chacota. Tantos confites sólo empeoraron su fiato, y la verdad es que a cada brinco y jadeo de las hembras trepadas en su vientre, el Obispo se desinflaba pedorrero, que varias veces tuvo que desalojarle la tripa con sobos y purgaciones. En las últimas pataletas más atosigado estaba de humores que de placer venéreo, causa de que su rostro se mostrara sanguíneo y su aliento fatigoso. (42)

Larra es defenestrado y lo que se dice no es que de su orificio trasero salió un aire interminable, sino que "al reventarse contra los adoquines del culo le salieron grandes sapos y culebras, que por boca y nariz soltó gusanos y lagartijas, iguanas y ratones por ojos y oídos" (42). Pero los une no sólo el motivo del pedo sino el hecho de que su muerte, al hacerse pública, revela el lado oculto de la identidad del obispo y el legislador, el lado oculto más cercano al verdadero "yo" que la máscara pública.

Este juego de alteridades entre pasado y presente, autor y narradores/ personajes, personaje y familia, responde a una reactualización del pasado a partir de un presente que lo porta vivo en él. Es por eso que Rodríguez Juliá llama la atención del lector acerca

de la similitud entre el segundo apellido del Obispo Trespalacios y el de Cortijo:

Pero el Verdejo, ese segundo apellido de Rafael Cortijo, se remonta con a final al Siglo XVIII, es el apellido del excelentísimo Obispo de mis novelas dieciochescas, Don José de Trespalacios y Verdeja. Como ocurrió con los siervos, los esclavos difícilmente asumían el prestigio de los apellidos que heredaron. (82-3)

En el apellido del amo está el dilema de la letra del amo que percibe el Renegado y cuya angustia expresa de manera metacrítica en su propia crónica. El juego de alteridades revela la obsesión en relación con su propio dilema que no sólo se evidencia en el aspecto ético y estético, sino que subyace también en la disposición estructural de las crónicas tal y como construyen la novela. Así, la relación compleja y conflictiva con la alteridad es indisoluble del carácter dialógico y contrapuntístico en que se organiza la narración tanto por los cronistas como por Cadalso, al dar un cierto orden a las crónicas encontradas donde se privilegian diferentes percepciones de esa alteridad y cuyo preámbulo es un prólogo donde el propio Cadalso las da a conocer y polemiza acerca de su autenticidad.

CAPÍTULO I

I. "lo he visto todo o casi todo": la estructura de las voces en la novela.

Creo haberlo anticipado ya, la historia narrada en *La noche oscura...* se inicia con la salida del Niño Avilés el 3 de agosto de 1797 a fundar en los mangles la ciudad de Nueva Venecia, para regresarse, apenas apuntado en un episodio este intento de fundación, a aquella noche del naufragio el 9 de octubre de 1772 que dio lugar a su hallazgo en un canastillo. Pero al abrir la novela no se encuentra el lector inmediatamente con ese hilo narrativo sino con un prólogo donde se presenta dicha historia como "conjunto de crónicas encontradas" y se discute sobre su condición apócrifa o auténtica. El hilo narrativo se abrirá concluido el prólogo y, por tanto, ya cuestionado el estatuto del texto. La narración, descentralizada desde su concepción en los discursos cruzados de los cronistas, se estructura según el orden dado supuestamente por el supranarrador, editor e historiador Alejandro Cadalso, autor del prólogo donde se dan a conocer las crónicas. Entre Cadalso y los cronistas se extiende el tiempo y el espacio marcando, no sólo la distancia entre ambos, sino un proceso de percepción de estos documentos que constituyen un archivo marginado, ocultado y a punto de ser destruido.

El organizador de estos textos y narrador-introductor Alejandro Cadalso como prologoista asume una de las posiciones en relación con la posible existencia de Nueva Venecia y con la autenticidad de los documentos, situando así las crónicas, desde su presentación, en el centro de una polémica de carácter histórico. Sin embargo, Cadalso no es el "narrador" como tal de la novela -de la cual su prólogo forma también parte- aunque en los primeros capítulos cumple esta función para introducir o presentar las

crónicas. Podría calificarse como un narrador heterodiegético muy peculiar, pues se trata de una mascarada de historiador, el mismo narrador que reúne los datos sobre Baltasar Montañez y autor de las conferencias que estructuran *La renuncia del héroe Baltasar*. De modo que, la presencia de Cadalso (hasta el capítulo V en que se estabilizan dos narradores/cronistas: Gracián y El Renegado), personaje que nos remite a una historia anterior de Rodríguez Juliá, así como ciertas estrategias de la presentación y la articulación de los fragmentos encontrados ponen en evidencia el artificio de la historia contada¹.

Cualquier análisis de esta novela ha de comenzar por ese prólogo como una entidad narrativa de importancia en la concepción del texto. Como ya anuncié en los propósitos de este trabajo, por la manera en que se articula el juego de las voces narradoras en la novela y los sucesos narrados, considero que la misma es factible de dividirse en cuatro núcleos o bloques narrativos, los cuales se aglutinan alrededor de ciertos elementos de la narración: los narradores, los sucesos o conflictos que permiten el desarrollo de la historia, los géneros (prólogo, crónica, diario, etc.), los espacios, la estructura narrativa. Detengámonos en los aspectos generales de cada bloque:

- El prólogo escrito por A. Cadalso, el cual reúne las diferentes voces que creen y descreen de la posible existencia de la ciudad de Nueva Venecia fundada por el Avilés y, por tanto, de la autenticidad de las crónicas. Su lugar de enunciación es posterior a las crónicas. Se trata de un discurso que tiene o pretende tener una incidencia importante en la historia contada pero no es la historia misma. El prólogo es el único metadiscurso que salva Rodríguez Juliá de la depuración efectuada entre la 1ª y la 2ª edición de la novela. Pertenece a la obra pero no a la fábula, la cual tiene su propia autonomía. De modo que

¹ A diferencia de "Seva", texto ya comentado aquí, Rodríguez Juliá no pretende engañar al lector con la posibilidad de una historia diferente, sino cuestionar la posibilidad de narrarla. El sentido paródico, sus evidentes deudas literarias, impiden confundirse respecto de la autenticidad de la historia.

si el prólogo dirige la lectura en un primer momento, en la medida que el lector avanza puede olvidar u olvida la existencia del mismo.

En el sentido de la fábula, de los sucesos narrados, podría hablarse de tres bloques:

- Los capítulos del I al IV, que introducen los sucesos de la novela desde su final (la fundación de Nueva Venecia), hasta su principio (el rescate del Niño Avilés), de manera que el texto funciona como una retrospectiva (analepsis) de ese acontecimiento mayor al que se orienta la trilogía y de cuya narración dan cuenta diversas voces. Al iniciarse con un breve episodio sobre la fundación de Nueva Venecia y reiniciar a modo de retrospectiva con el rescate del Niño Avilés la narración apunta hacia el sentido mesiánico de dicho acontecimiento y a la crisis desencadenada a partir del mismo, cuyo punto más álgido será la muerte de Larra. Quiero hacer notar que tanto el episodio de la fundación como el del rescate del Niño Avilés forman parte del capítulo I, aunando fin y principio desde los comienzos de la narración. Como bloque se caracteriza por la diversidad de narradores, la fragmentación de los testimonios, la estructuración del conflicto, la crisis desencadenada a partir del rescate del Avilés y la apertura espacial de la ciudad al exilio en las afueras. Esta unidad a partir de lo diverso es lo que permite definirlo como un bloque articulado por un elemento importante: el narrador que presenta y ofrece información que no se encuentra en los fragmentos de crónicas, diarios, ensayos que lo conforman.

- Los capítulos del V al XXXI narran, una vez muerto el Obispo Larra, el ascenso del reino negro del caudillo Obatal y su caída bajo el asedio del Obispo Trespacios. Aquí se estabilizan dos narradores: los cronistas El Renegado y Gracián, quienes desde sus posiciones en la guerra (mundo negro/mundo blanco) testimonian, a manera de contrapunto, lo acontecido hasta la muerte de Obatal, el triunfo de Trespacios y con él, la muerte o desaparición de El Renegado. Es un bloque unido por

los narradores y por la crónica como género narrativo, pero que mantiene la apertura de espacios que se abrió en el bloque anterior. Cada crónica es un capítulo y entre ellas se establece un diálogo acerca de los acontecimientos.

- Los capítulos del XXXII al XLVIII narran, tras la derrota del reino negro, los intentos frustrados del Obispo Trespalcios para restablecer el orden en la ciudad después del triunfo, de cuyos dilemas y peripecias ofrecen testimonio el cronista Gracián y algunos fragmentos del diario del propio Obispo Trespalcios. Ha cambiado en este bloque la pareja de narradores y la relación crónica (Gracián)-crónica (El Renegado) ha pasado a crónica (Gracián)-diario (Trespalcios); el espacio se centra en el regreso de la caravana y lo contado ya no es la guerra sino la lucha por reinstaurar el orden. Las tensiones serán entre el mundo blanco del poder (Trespalcios) y los criollos o avileños. Los capítulos no se estructuran según el narrador sino que cada uno (con la excepción de los capítulos XXXV, XXXVI y XXXVII) tiene un fragmento de crónica y otro de diario, alternando las visiones de cada uno desde dos géneros.

Estos bloques no solo se relacionan en la sucesión cronológica de los acontecimientos, con la excepción del prólogo, sino además entre sí paralelísticamente a partir de determinadas características de sus estructuras. El primer bloque (y me refiero aquí al prólogo) y el tercero (capítulo V-XXXI) se organizan a partir del diálogo y el contrapunto; mientras que en los bloques segundo y cuarto el diálogo se pluraliza en un espectro más amplio de voces. El historiador Alejandro Cadalso ha organizado la información tanto del prólogo del que es "autor" como de las crónicas de Gracián y El Renegado de modo que muestren ese dialogismo implícito que se potencia en cualquier enunciado. Nótese que la estructura a manera de contrapunto como estrategia narrativa se articula en función de dos momentos importantes: el prólogo, donde se debate la autenticidad de los documentos y la posible existencia de la ciudad de Nueva Venecia; y los capítulos del V al XXXI que narran la lucha de Trespalcios contra el reino negro para

recuperar el poder colonial. Dichas posiciones tanto intelectuales como sociales marcan una polaridad irreductible.

Los bloques segundo y cuarto se organizan en diversas voces. El segundo cuenta, desde la perspectiva de varios cronistas, el rescate del Avilés, la construcción de la orejuda y otros sucesos hasta la muerte del obispo Larra. La situación de crisis generada por un acontecimiento imprevisible abre el espectro de voces a la vez que es iluminado por el primer episodio. El cuarto es una especie de síntesis del segundo y el tercero: del uno mantiene la pluralidad de voces y sucesos que entran a través del diálogo en la crónica de Gracián que narra el regreso del exilio; del otro, la estructuración a partir de un diálogo de dos: el binomio Gracián/Trespalacios que sustituye, con modificaciones, el contrapunto Gracián/El Renegado. Este diálogo se estructura en dos niveles:

- los sucesos y los diálogos entre ambos, testimoniados por Gracián en sus crónicas, de tonos paródicos en la mayoría de las ocasiones puesto que Gracián y Trespalacios forman una pareja literaria;

- y la estructuración dialogada de las crónicas de Gracián y los fragmentos que aparecen del diario del Obispo Trespalacios, nunca en capítulos diferentes como el bloque anterior, acaso porque ambas visiones emanan del mismo mundo.

Dicha estructura narrativa revela, en otro nivel, las tensiones y obsesiones sobre las que se contruye esta nueva textualidad histórica que es *La noche oscura del Niño Avilés*. El comienzo de la novela, por ejemplo, coincide con la parte final de la trilogía y el fin de la novela se toca con el principio a la inversa: la travesía por el caño del Niño Avilés/del Obispo Trespalacios para fundar/destruir la ciudad ideal/la ciudad demoníaca (deseo/orden). El deseo y el orden son los polos que se abren a un espectro mayor de tensiones: lo negro y lo blanco en un nivel literal y en un nivel simbólico (oscuridad/luz, maldad/pureza, cuerpo/alma, diablo/dios, etc.), la libertad y el cautiverio, la realidad y el

sueño, lo trágico y lo cómico, lo sagrado y lo profano, la vida y la muerte, la esencia y la apariencia, el orden y el caos, estrategia que se aprecia en el ensayo sobre Campeche en la interpretación de las miradas del niño Avilés y de Ma Dolores Martínez de Carvajal. Estas paradojas forman el ramaje de un tronco central cuya articulación se estructura a partir de las voces de los narradores/cronistas/personajes con cuyos testimonios se ha organizado el texto.

1.1. El prólogo: ¿existió la ciudad de Nueva Venecia?

El prólogo, como he señalado antes, constituye parte fundamental de la novela y deja sentir rápidamente al lector el eco de la literatura barroca y en especial de *El Quijote*, porque su presencia no es un vehículo legitimador del texto sino revelador de su artificio y las específicas normas que rigen la constitución del mismo (autenticidad, verosimilitud)². Sin embargo, el artificio en *La noche oscura del Niño Avilés* pone en tensión los límites entre ficción y realidad a partir de la disolución de los límites entre ficción e "historia". La ficción, como creación de imágenes, permite la construcción de otro archivo documental, de una historia posible en la que la realidad, entendida como relación de cotidianidades y vivencias, emerge con su carga de alimentos, sexo, sueños, drama y comedia, para romper el relato monótono y unilateral de la historia como disciplina.

El diálogo y el contrapunto se inician en ese prólogo que se estructura sobre un conjunto de citas y referencias de cronistas e historiadores desde fines del siglo XVIII hasta el XX, a través de los cuales, ya lo he mencionado, se polemiza acerca de la existencia real o mítica de la ciudad lacustre fundada por el Avilés y, por tanto, de la

² "El prólogo será el telón de fondo que nos recuerde que asistimos a un espectáculo intelectual, a un juego creado por nuestras mentes, a algo voluntariamente alejado de la vida (aunque esta sea representada después)" nos dice Porqueras Mayo en su estudio *El prólogo en el manierismo y barroco españoles*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1968, p.8.

autenticidad de los documentos que se presentan al lector. Las referencias que maneja Cadalso, todas, testifican la posible existencia de la ciudad pues remiten a ella; así que se trata no solo de un problema de documentación sino además de interpretación, por eso el debate se centra en la autenticidad de los documentos. Un esquema de la estructuración del prólogo mostraría esto con mucha claridad: hay un vacío en el espacio o la escritura que niega la existencia de la ciudad lacustre, vacío que remite a la "verdadera historia puertorriqueña": esas crónicas ya referidas de Abbad y Lasierra, Miyares González, Ledrú que, por supuesto, no la mencionan. Sin embargo, se observa un equilibrio en las posiciones de los historiadores: dos a favor: José Pedreira Murillo³ y Gustavo Castro; dos en contra: Tomás Castelló Pérez Moris⁴ y Gonzálo Buenaventura.

Alejandro Cadalso, "partidario de [esa] ciudad invisible que redime [su] historia"

³ En este debate, el juego de alteridades espejea la figura de Antonio Salvador Pedreira en la del "archivero Don José Pedreira Murillo" (xi) -a cuya colección pertenecen algunas de las crónicas citadas en este prólogo-, calificado por su partidario Don Gustavo Castro en el revelador epíteto de "incansable buceador de nuestro perfil histórico" a manera de homenaje de Rodríguez Juliá al gran bibliógrafo y autor de *Insularismo*, texto cuya influencia fue decisiva en la construcción de la percepción de la historia social y la identidad puertorriqueña. Para que se tenga una idea somera de la importancia de Antonio S. Pedreira (1899-1939) en la cultura puertorriqueña, bastaría mencionar que, en una vida de 40 años, deja además de *Insularismo*, una *Bibliografía puertorriqueña (1493-1930)* (1932) que según Josefina Rivera de Alvarez representa "el intento más serio hecho hasta aquel momento para catalogar la producción cultural del país", los libros *Hostos, Ciudadano de América* (1932) y *Un hombre del pueblo: José Celso Barbosa* (1937), el estudio histórico *El año terrible del 87* (1937) y su última obra *El periodismo en Puerto Rico* (1942), entre otras. Desde 1928 hasta su muerte dirigió el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico y desde 1930 ejerció la crítica literaria en la columna "Aclaraciones y críticas" de la edición dominical del diario *El Mundo*. Para abundar sobre esta información, consultar de Josefina Rivera de Alvarez, *Diccionario de Literatura Puertorriqueña*, t 2º, v II, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan de Puerto Rico, 1974, s.v.. Este homenaje de Edgardo Rodríguez Juliá evidencia prontamente en el texto el entramado intertextual en el que se mueve *La noche oscura del Niño Avilés*.

⁴ El apellido Pérez Moris tiene también su referente en la historia y la cultura puertorriqueña. Se trata del periodista y novelista español José Pérez Moris (1840-1881) que llega a Puerto Rico en 1870 y como director del *Boletín Mercantil* desata una campaña en contra del liberalismo reformista puertorriqueño y apoya el cierre del Instituto Provincial de Segunda Enseñanza. Fue incondicional del régimen colonial español. Publicó *Historia de la Insurrección de Lares* (1872), *El régimen colonial* (1873) donde recoge sus artículos periodísticos, y las novelas *El tesoro de los piratas* (1881) y *Virginia Pratts* (s.a.). Tradujo al español *La novia de Lammermoor* de Walter Scott, el poema de Byron "La parisina". Está entre los intelectuales que fundan en 1876 el Ateneo Puertorriqueño. En septiembre de 1881 cayó asesinado por un adversario político. (Ver, Rivera de Alvarez, *Op.cit.*, s.v.). Como corresponde a la historia, Pérez Moris se encuentra entre los oponentes al reconocimiento de la autenticidad de las crónicas, lo que es igual al reconocimiento de otra historia posible.

(xii) inclina la balanza hacia la creencia en la autenticidad de los documentos que por convicción presenta al lector. No es casual, por ello, que inicie el prólogo con una cita confirmadora, también de una crónica, para luego hacer intervenir su voz más personal: los testimonios van por delante en la seducción de su lector, pero no cualquier testimonio sino aquel en que la ciudad lacustre se compara con la antigua Tenochtitlan y la afamada Venecia:

Ocurre que esta plaza fuerte de San Juan Bautista goza en sus predios anegadizos, que también son llamados caños, de un bien dispuesto laberinto de canales, y aseguro que estas calles de agua pueden boyar grandes góndolas de colores muy regalados a la vista, por lo que me atrevo a juzgar que esta bendita ciudad supera en belleza y asombro aquella maravilla con que topó Cortés llamada Tenotilán, también ciudad lacustre, y hasta ánimo tengo para hacerle comparanza con la muy antigua Venecia, verdadera perla del Adriático, ciudad flotante tan afamada que bien debería ser regalo para los ojos de todos los hombres, consuelo universal para los moribundos...(ix)

Venecia y Tenochtitlan son dos referencias que bastan para dar un lugar en la historia a esa ciudad lacustre fundada en el caño: la gran ciudad indígena descubierta con la conquista y la mediterránea de esplendor renacentista. Pero la presencia de Cervantes no es sólo un eco. Esta cita con que abre el prólogo nos recuerda un fragmento de "El licenciado Vidriera":

Desde allí, embarcándose en Amona, fue a Venecia, ciudad que, a no haber nacido Colón en el mundo, no tuviera en él semejante: merced al cielo y al gran Hernando Cortés, que conquistó la gran Méjico para que la gran Venecia tuviese en alguna manera quien se le opusiese. Estas dos ciudades se parecen en las calles que son todas de aguas: la de Europa, admiración del mundo antiguo; la de América, espanto del mundo nuevo.⁵ (879)

Si este fragmento es un intertexto de la novela, entonces desde el inicio mismo del prólogo estaría revelándose el artificio textual, su condición de eco transformado de otros textos, especialmente de un Cervantes cuyos ecos se reiteran en la novela y la cierran en una alusiva frase final. Por otra parte, quisiera llamar la atención sobre lo

⁵ Miguel de Cervantes, "El licenciado Vidriera", en *Obras Completas*, recopilación, estudio preliminar, prólogo y notas de Angel Balbuena Prat, Aguilar, Madrid, 1956, p. 879.

cronológicamente cerca que están ambas ciudades del mundo narrado, todavía en manos de los españoles. Si Venecia es la ciudad del carnaval, Tenochtitlan lo es del deslumbramiento ante la presencia del otro, ambas propiciadoras de sueños utópicos. Y esta otredad que implica una dimensión diferente del cuerpo está en ambas asentada sobre las aguas que son símbolo de lo mediático y la creación. De hecho, la descripción, en el texto entra del lado de lo encantatorio, de lo seductor en un plano marcadamente estético, en la dimensión de la imagen como una visión en la que se articulan el simbolismo que representa la ciudad (orden), escuetamente definida en el término “plaza fuerte”, en el agua (naturaleza/maternidad/estética) como una propuesta de búsqueda de un equilibrio social a partir de la incorporación de lo corporal/ creacional humano al cuerpo político, de una comunicación mediada por lo líquido.

Es Alejandro Cadalso quien introduce la idea de la ciudad maldita antes de tejer la urdimbre de citas y testimonios, orales y escritos, que confirman su existencia y su mala fama con las posiciones interpretativas acerca de la misma. Cadalso cree, no solo en la existencia de Nueva Venecia, sino además en que la razón de que haya sido condenada al olvido se debió al “miedo agazapado tanto en el colono como en el colonizado, el riesgo inherente a todo esfuerzo libertario, el peligro implícito en cualquier dominación” (xiii). Pero el lector no debe confundir la posición de Cadalso en el prólogo con la del autor Rodríguez Juliá, aun cuando éste funja en ocasiones como su “alter ego”, pues el primero es legitimador del artificio del que forma además parte, creado por un autor cuya fecha de nacimiento cierra el prólogo como para recordarnos su autoridad sobre el texto. A propósito de este dato me gustaría volver sobre ese Alejandro Cadalso cuyo nombre fue asociado por Ríos Ávila, con toda razón, con el del escritor puertorriqueño Alejandro Tapia y Rivera (1826-1882), iniciador de la literatura en Puerto Rico, agudo crítico de los problemas de la sociedad colonial de su tiempo e iniciador del estudio científico de la

historia documentada de su país con su *Biblioteca histórica de Puerto Rico* (1854)⁶.

Ríos Ávila se ha preocupado por explorar la ascendencia puertorriqueña del nombre. Sin embargo, desde el título de la novela ("la noche oscura") queda clara también la deuda de Rodríguez Juliá con la literatura española, y muy especialmente con el barroco como lo demuestran las recurrentes referencias al *Quijote* y el nombre de Gracián que da a uno de sus cronistas principales. Esta deuda lo inserta también en toda una tradición del pensamiento español acerca de los problemas de su sociedad. El apellido Cadalso del prologuista evoca al escritor español José Cadalso (1741-1782) no sólo en razón de su apellido sino porque Rodríguez Juliá se vale de una estrategia similar a la que recurre él en sus *Cartas marruecas*. En la introducción, Cadalso dice haber recibido el manuscrito con las cartas de manos de un amigo, ya muerto, que nació "en el mismo año, mes, día e instante que yo"⁷, recurso similar al de la datación del prólogo con la fecha de nacimiento de Rodríguez Juliá. La estrategia de las diferentes voces que cruzan sus perspectivas en cartas se convierte en *La noche oscura...* en un juego de crónicas organizadas en una estructura de contrapunto. La vida de José Cadalso transcurre además en esa época de la Ilustración española que intentará frenar el Conde de Floridablanca, personaje que dió el encargo a Fray Íñigo Abbad y Lasierra de escribir esa historia de Puerto Rico con la que dialoga esta novela⁸. *La noche oscura...* se nos revela como un texto eco, collage de otros discursos y estrategias, artificio de otros artificios. Pero la influencia de Cadalso podría advertirse también en el desengaño y el pesimismo que caracterizan esta novela, en esa imposibilidad de hallar un término medio armonizante, en la subjetividad siempre presente de *El Renegado*,

⁶ No olvidemos el homenaje a Pedreira, también en este prólogo. en la figura del archivero Don José Pedreira Murillo. Juicio y resumen sobre la importancia de la obra de Tapia puede encontrarse en José Luis González, "Literatura e identidad nacional en Puerto Rico". *El país de cuatro pisos y otros ensayos*, Huracán. Río Piedras, 1980, pp. 62-5, 69-72.

⁷ *Cartas marruecas*, Alhambra, Madrid, 1986, p. 37.

⁸ Ver "José Cadalso" en José Miguel Caso González, *Ilustración y Neoclasicismo*, en *Historia y Crítica de la Literatura Española* al cuidado de Francisco Rico, Editorial Crítica (Grijalbo),

como se verá más adelante en el análisis de su voz como cronista.

En cuanto a la condición amenazante de la libertad se trata de una preocupación en la novela, un tópico que reitera angustiosamente el Renegado que se percata de la tenue frontera entre la libertad y lo caótico, así como del carácter efímero de la misma, de la inestabilidad de su valor y percepción. Esta concepción paradójica de la libertad no es sólo un eco del drama barroco (literatura) en fusión con la angustia de ser hasta hoy como nación una colonia (política), sino también el punto en que se articula la reflexión que subyace en el texto acerca de esa imposibilidad de las utopías que se debaten y luchan por imponerse en la historia de *La noche oscura*...

La pregunta a que nos induce el prólogo es cómo llegar a la verdad y cómo afirmarla en un discurso historicista una vez que éste ha perdido su sentido y su credibilidad. Lo interesante de este cuestionamiento es que se encuentra como un signo de interrogación del otro lado, enunciado por quienes consideran apócrifas las crónicas presentadas por Cadalso. Es el caso del recelo y la sospecha mostrada por Gonzalo Buenaventura ante los testimonios de García Quevedo, supuesto salvador de las crónicas:

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 representada por aquella herejía, la posibilidad de que algún día se realizara aquel 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, cronicones 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. Desconfiemos astutamente de las sinuosas intenciones de García Quevedo. Adivinemos esa burlona sonrisa, la del bufón que se inventa la verdad. (xvi-xvii)

El mito, la mentira como deseo de verdad, la realidad y la ficción, la ficción y la

historia en juego para satisfacer el deseo y los sueños. Desde el prólogo se le ha mostrado el juego al lector al presentar las crónicas como documentos históricos y a la vez desautorizarlos. Préstase a confusión el juego espejeante que elabora el autor con una serie de referentes históricos que desempeñan un papel importante de legitimación y cuestionamiento en esa construcción histórica. El prólogo es la primera gran ironía de una novela prolífica en ellas y sin la cual la relación tragedia-carnaval, utopía-desengaño sería inarticulable. Si en el título de este trabajo nos referimos a "la estructura del desengaño", hay que afirmar que la ironía juega un papel central en la representación de esa crisis. El prólogo revela lo que Pere Ballart llama "ironía de contraste entre el texto y su entorno comunicativo"⁹, la cual provoca en el lector una sensación de ambigüedad, y le alerta de que le están tomando el pelo con ese manojo de citas de autores y hechos desconocidos por él. En esta extrañeza provocada podemos también entender el imperativo de los primeros reseñistas, historiadores, a afirmar con prontitud que *La noche oscura...* no era una novela histórica.

Las crónicas de *La noche oscura...* son esa ficción que dice la verdad, y ese es un guiño irónico del autor en la voz de un oponente del prologuista Cadalso. La tensión ficción/realidad se resuelve en el texto a favor de la ficción como único modo de rearticular una historia posible, mucho más convincente desde el punto de vista de su coherencia con el presente. Que el lector tenga la posibilidad de situarse ante el texto, aun cuando Cadalso ha tejido el prólogo a su favor, es una burla más del autor, conciente de que el carácter polémico de su historia es tan ficticio como la historia misma. No hay que olvidar que, como personaje-historiador, Cadalso viene de *La*

⁹ Las ironías de contraste "son aquellas que integran en el discurso textual alguno de los elementos pertenecientes al contexto real, a las condiciones de hecho en que tiene lugar la comunicación literaria. Al llevar a cabo esa interiorización, que deja al descubierto el hiato entre ficción y realidad por el solo hecho de nombrarlo, la obra revela su carácter convencional, producto de un artificio compartido por la audiencia a veces irreflexivamente. Para que el contraste entre los dos ámbitos, pues, se haga evidente, basta con que el texto invoque la presencia de su autor real o que se nombre a sí mismo como objeto con existencia efectiva", *EIRONIEIA. La figuración irónica*

renuncia... por lo que su firma no puede ser tomada en serio por ningún lector.

El prólogo problematiza la condición de la escritura y deja al lector, un instante antes de entrar a la historia, en una situación de ambigüedad; lo erige en juez a la vez que le ha revelado los artificios de la escritura con la ruptura de la ilusión estética que el propio prólogo, con sus referencias a personajes ficticios, sus alusiones veladas a otros conocidos, la coincidencia de su fecha de terminación con la fecha de nacimiento del autor y, por tanto, su irrelevante polémica, representa. Esta posición ambigua respecto al texto del que forma parte también el prólogo confundirá al lector que no capte la ironía y que venga atraído ingenuamente por una novela o una historia rescatada. El prólogo es un elemento paratextual que pertenece a la novela y al presentarla la desacredita como tal porque la ubica burlonamente en el terreno de la historia que tiene aún una mayor pretensión de verdad que la literatura. Podría decirse que a mayor despliegue de documentación, mayor será la conciencia de falseamiento que expresa el texto. Las crónicas de *La noche oscura...* constituyen un archivo que, a la vez que cuestiona a los anteriores, se cuestiona a sí mismo.

I.2. Del rescate del Niño Avilés a la muerte de Larra.

El segundo bloque de la novela está compuesto por los capítulos del I al IV, en los que se presentan los acontecimientos que desencadenan la rebelión y la instauración del reino negro. Estos acontecimientos se narran desde otra pluralidad de voces que, con la excepción del episodio primero ("Un viaje a los caños"), abarcan desde la aparición del Avilés en un naufragio el 9 de octubre de 1772 hasta la muerte del Obispo Larra en el fragor de la rebelión de los molongos¹⁰. La estructura dialógica que habíamos señalado en

en el discurso literario moderno, e...cit., p. 348.

¹⁰ Estas voces son de Severino Pedrosa, primer cronista del cabildo, en *Noticia verdadera del muy famoso rescate del niño Avilés*; Robert Smith en *Treatise on Machines for the Premises of Power*; Don Gaspar de Sotomayor, cronista del cabildo; Don Vicente Huerta de León, secretario del Obispo Larra para asuntos del cabildo; *Tratado de los muy equívocos rostros que Satanás muestra*

el prólogo no es tan explícita en este segundo bloque narrativo, justo porque su función consiste en, a partir de un suceso imprevisto y sus consecuencias, darle cauce a los acontecimientos medulares de la novela. Las posiciones polarizadas aparecen aquí como la semilla del que será problema mayor, la lucha Obatal-Trespalacios: ambos mundos están en la percepción dual del Avilés (¿mesías o demonio?), o en la propuesta de Juan Pires que “predicaba el desenfreno sexual como único camino a Dios” (17), o en la diabólica máquina de Robert Smith, y apuntan a la paradoja angélico-diabólica que se perfila y delimita con mayor precisión en las crónicas de Gracián y el Renegado. Si el Avilés se presenta como mesías, es decir, salvador, pronto lo convertirán en demonio; si su grito es el grito de la vida y el nacimiento, pronto el poder lo convertirá en el grito terrible de dolor que provoca el exilio de los pobladores: el milagro de su aparición se vuelve, en principio, un episodio negativo para la vida de éstos pero que suscitará el afán liberador.

Para comenzar el análisis de este bloque que es, en realidad, el primero desde el punto de vista de la historia contada, quisiera llamar la atención sobre la relación existente entre ese primer episodio de la novela -titulado “Un viaje a los caños”- en que se narra el acto de fundación de Nueva Venecia por el Niño Avilés, y dos episodios de importancia decisiva: el segundo episodio del capítulo I (“El rescate”) que inicia la analepsis que es toda la novela y, el último, “Crónica donde Gracián cuenta el exorcismo de Leviatán” que concluye provisionalmente la historia. Dada la condición de trilogía con que se presenta la novela, es decir, que goza de una autonomía relativa puesto que pertenece a un conjunto mayor, me interesa mostrar que este primer episodio no se encuentra suelto ni afuncional con respecto a las otras partes que forman *La noche oscura...* . Ese primer episodio, junto al prólogo, trajo cierto desconcierto en la crítica puesto que la novela representa sólo una parte de esa anunciada trilogía que no aparece (ni aún ha aparecido) en su totalidad.

a *los humanos* (anónimo); Don José Miguel Abudo Olmo, cronista de cámara de Larra; Don Ramón Cruz Cepero, médico del cabildo y prominente ciudadano; Don Juan Urrutia, aventurero caribeño y cronista de la capitania; el Niño Pimentel, secretario canónico de Larra y el propio Larra.

Varias preguntas se imponían: ¿qué sentido tiene esa entrada si no accedemos a los otros textos que forman la novela y que dicha entrada anticipa?, ¿cuál es su función dentro del texto mismo? Ahondar en el sentido y su función permitirá mostrar la unidad de la novela en sí misma, su condición de texto autónomo a la vez que perteneciente a una trilogía.

1.2.1. Fundación y bûqueda.

“Un viaje a los caños” recoge un fragmento del diario del pintor José Campeche, participante con el Avilés, veinticinco años después de su rescate, en la fundación de la ciudad de Nueva Venecia. En esta fundación, la mirada melancólica que Rodríguez Juliá advierte en los cuadros de Campeche como la nostalgia de una utopía en la que no se incluye a los suyos, alcanza a vislumbrar la ciudad soñada a la vez que permanece intuyendo la ambivalencia del proyecto del Niño Avilés, acaso para profetizar su precariedad y su caída. Campeche narra ese camino a la utopía en un discurso que recuerda, por su descriptivismo, el de los descubridores de América; esta relación se confirma en la fecha escogida para zarpar hacia los caños: 3 de agosto de 1797: en igual día y mes salió Colón de Palos de Moguer en busca de las Indias.

En el episodio final de la novela se regresa a la travesía por el caño protagonizada por Gracián y Trespalcios, no para fundar una Nueva Venecia sino para atrapar a Leviatán, sembrador del caos en la ciudad. En este acto, sin embargo, se asienta la única posibilidad de construir la utopía de Trespalcios: la ciudad política basada en el orden¹¹. El

¹¹ Al hablar de la crítica me había referido a que ésta no suele considerar la propuesta del Obispo Trespalcios como utópica, y tal posición impide ver las relaciones entre inicio y fin de la novela. Susana Zanetti, por ejemplo, comenta que “El mundo de la novela está sujeto a repetición: al comienzo y al final ejercen la autoridad dos personajes similares, ambiciosos de poder, que se valen de los mismos recursos para ejercerla –recursos utilizados por la Iglesia Católica por siglos, como son la superstición, los exorcismos, la omnipresencia del diablo” (art. cit., p. 24). Sin embargo, creo que no se pueden identificar completamente a Larra y Trespalcios, aunque como obispos sus caracterizaciones guardan similitudes entre sí. En Trespalcios se percibe un desgarramiento que lo humaniza y no puede afirmarse del todo que su presencia marca el fin, pues aparece desde el capítulo IV en la noveia, sustituyendo a Larra, termina bajo la locura y sin

acto mismo se repite en tanto viaje por el caño pero la búsqueda es diferente: en uno se convierte en espacio vital de fundación para permanecer y en el otro en espacio de tránsito donde es necesario conjurar la presencia del mal que afecta el espacio habitable de la ciudad, lo que refuerza la estructura de opuestos a la vez que da redondez y unidad a la novela. Esta reiteración del acto inicial al finalizar la novela se subraya en una serie de motivos que con el gesto reaparecen:

- en la expedición del Niño Avilés zarpan en “trece chalupas de doble palo” para internarse en los caños del sur de isla grande; en la de Trespalacios en “tres yolas de remo, hacia el caño de San Francisco” (p. 418). Si por una parte coinciden las fechas de la salida de Colón y el Niño Avilés, por la otra coincide también el número de embarcaciones de Colón con las de Trespalacios: 3, número que simboliza la santísima trinidad del Padre, el Hijo y el Espíritu Santo. Ambos intentan resignificar a través de fechas y números de embarcaciones el acto de descubrimiento y fundación: Avilés, en la búsqueda y fundación de un Nuevo Mundo, y Trespalacios, en la confirmación y traslado del anterior. La situación es ya tan caótica no sólo para el Obispo sino además para el desempeño de las funciones de Gracián que la fecha de realización de ese último viaje no aparece en la crónica. Pero el juego de significados no es sólo triangular: Colón-Avilés-Trespalacios. La salida del Niño parodia e ironiza el impulso utópico cristianizante del Obispo con 13 chalupas, número funesto asociado a la mala suerte, a la muerte y a la destrucción pues, trece es el capítulo del Apocalipsis que se refiere a la venida del Anticristo y de la Bestia, y trece comensales había en la Última Cena¹². La fundación del Avilés se sitúa del lado herético frente a la imposición católica parodiada en los diálogos de Gracián y en la locura final de Trespalacios.

- la expedición del Niño “zarpó al anochecer”, de modo que navegaron “muchas

haber organizado la comunidad a la medida de su deseo. En la novela hay ciclos pero no un regreso al punto de partida.

¹² Isabel P. Costa y Gregorio Roldán, *Enciclopedia de las supersticiones*, Planeta, Barcelona,

horas en grande oscuridad" (p. 3); a similar hora lo hacen Trespalacios y Gracián. Su acto, sin embargo, está marcado desde el comienzo también por el tono paródico de la referencia al Quijote: "Ya anunciaba el dulce efebo su lánguida muerte en el horizonte cuando nos preparamos a zarpar"¹³ (p. 418). En el orden de la fábula el viaje de Trespalacios al caño precede al del Niño Avilés, pero en la disposición temporal de la novela no; de modo que aparece con posterioridad al acto de fundación de Nueva Venecia y como una parodia, no del primero, sino del impulso utópico del Obispo. La expedición del Avilés viaja durante la noche para llegar con el día al lugar de fundación; la de Trespalacios queda trunca en la noche misma pues él, presa de la locura, del endemoniamento, tiene que regresar al punto de partida.

- en uno y otro viaje se reiteran las mismas referencias, las cuales remiten al mismo espacio: el caño¹⁴. Los olores pestilentes, las gaviotas, el vuelo de las garzas, la

1997, s.v.

¹³ Se trata de una referencia al Quijote cuando en el capítulo II comienza a imaginar lo que se escribiría sobre sus aventuras a cuyo imaginado inicio remite: "Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos..." (Castalia, t. I, p. 80). Nótese que en el *Quijote* es amanecer y aquí se invierte porque zarpan al anochecer. En realidad durante toda la novela se va reiterando la alusión a este pasaje de la salida del Quijote como un tópico recurrente cuya primera aparición se da en el capítulo I acompañando el descubrimiento del moisés en la playa y cuya última referencia es justamente en este último episodio. Acaso esta referencia llame la atención a través del intertexto acerca del artificio que constituye la historia misma de *La noche oscura...* y por tanto de su carácter paródico, pero resulta interesante que ese primer episodio donde Campeche narra la fundación del Avilés sea la única parte de la historia que aparece al margen de esa frase del Quijote. Quisiera recordar también que Pedreira en *Insularismo* menciona exactamente este pasaje del *Quijote* para hacer una crítica a la enseñanza del español en Puerto Rico a la vez que llama la atención sobre el carácter paródico de ese episodio. E *Insularismo* es un texto que conoce bien Rodríguez Juliá como deja ver en la dedicatoria que le hace a su maestro Rafael Añeses en *Las tribulaciones de Jonás*.

¹⁴ El caño puede considerarse un tópico simbólico en la literatura puertorriqueña vinculado al mundo negro: es el espacio en que se desarrolla el antológico cuento de José Luis González, "En el fondo del caño hay un negrito" (*En este lado*, Nuevo Mundo, México, 1954), espacio de juego, del encuentro con su otro y donde halla una trágica muerte el negrito Melodía. En *La casa de la laguna* (Emecé, Barcelona, 1996), novela de Rosario Ferré, el caño es el espacio donde el esposo de Isabel concibe a Willy con la nieta de la sirvienta negra Petra Avilés, cuyo apellido la revela como descendiente de la saga del niño Avilés de *La noche oscura...* Al final Willy y su madre de crianza, Isabel, escapan de la violencia revolucionaria hacia una isla del Caribe donde se dedican, él a la pintura (como el mulato Campeche) y ella a la escritura, acaso como María Bibiana Benítez, la primer poeta puertorriqueña. El mundo de los olores y pestilencias como las del caño aparece ligado al mundo negro en la poesía de Luis Palés Matos. En "Esta noche he pasado" se refiere a "ásperos tufos/ de lodos y amoniacos"; en "Pueblo negro" a que "Los aguazales/ cuajan un vaho amoniacal y denso./ El compacto hipopótamo se hunde/ en su caldo de lodo suculento"; y en

oscuridad, los sonidos. El caño es para Trespalacios un lugar de tránsito para destruir al demonio y del que se regresa; para el Niño Avilés el caño es espacio de fundación (liquidez/maternidad) y, por tanto, de celebración: la búsqueda de equilibrio se expresa muy bien cuando Campeche, al referirse a la chalupa capitana, escribe que "Navegaba toda ella muy engalanada con guirnaldas de variadísimas flores, como si se tratara de las bodas de la ciudad con el mar" (p. 3).

- Ambos personajes van guiados por una visión: la del Avilés, fundar la Nueva Venecia; la de Trespalacios, destruir a Leviatán que "buscaba sitio para la fundación de la ciudad perfecta" (p.418). Ambos se acompañan de un cronista (Campeche/Gracián) que testimonia el acontecimiento para la historia: a Campeche lo marca un tono lírico, el de Gracián es paródico. La parodia se estructura en el diálogo entre el obispo y el cronista que muestra la inconsistencia del delirio de Trespalacios e invierte el sentido del viaje del Avilés; no es un delirio visionario, de modo que resulta irónico que el Obispo le diga a Gracián "*-Eres un cabroncito, eres un cabroncito que no mereces dar testimonio de profecía tan enorme.*" (p. 418). En realidad, lo que va a testimoniar Gracián es la locura del Obispo.

- Otra relación importante entre estos personajes podría ser establecida desde la perspectiva que me ofrece la lectura de la segunda parte de la trilogía: *El camino de Yyaloide* (1994). Trespalacios adopta al Niño Avilés como hijo: desde esta perspectiva puede enriquecerse la visión del Avilés en rescate de Leviatán, invirtiendo el sentido de la búsqueda de su padre. Campeche comenta al describir el momento de zarpar: "Aquella lenta seña de su mano detuvo la búsqueda y marcó la tierra prometida. Hubo en ese momento grandísima algarabía entre los peregrinos. Cosa rarísima que vi fue una pequeña cruz invertida que colgaba de su dedo índice, y con esta señalaba el cayo donde se alzaría

"Canción festiva para ser llorada", el epíteto que da a la Antilla es "vaho pastoso/ de templa recién cuajada". Ver Luis Palés Matos, *Tuntún de pasa y grifería*, ed. de Trinidad Barrera, Anaya & Mario Muchnik, Madrid, 1995.

la ciudad lacustre" (p. 5). Esa cruz invertida es la que identifica la búsqueda del Niño Avilés con la de Leviatán como con ese trece que se opone a la santísima trinidad en la que el padre ocupa un lugar esencial; la ciudad perfecta avizorada es la ciudad del deseo, por eso su lugar es el caño, el agua. Regresar al caño para reivindicarlo, es decir, al deseo, presupone la necesaria desobediencia al padre.

- En un principio que es el final, el Niño Avilés llega al espacio de fundación, al lugar de su visión, con la luz del día. Su viaje rememora el viaje místico y la llegada al amanecer, el encuentro con Dios. Esa "noche oscura", que ilumina la novela desde su título, puede entenderse como esa travesía fundadora por el caño, y como la que empieza la noche del naufragio del Felipe II cuyo único sobreviviente fue el Niño Avilés. También Trespalcios intentará una travesía similar, mas regresa de su viaje para atrapar a Leviatán, endemoniado, encantado; no se avizora la luz al regreso del mismo y, en su enloquecimiento, pierde la capacidad de expresión, sólo le queda un <<balbuceo>> que parodia sus pretensiones en una degradación de ese <<no se qué>> que suscita el encuentro con Dios en la mística. Queriendo atrapar al demonio, Trespalcios se ha alejado demasiado de Dios y al perder la palabra, no puede fungir ni como sacerdote ni como político.

El primer episodio "Un viaje a los caños" ilumina toda la novela y especialmente el episodio final. Entre uno y otro se da un juego de inversiones. El primero aporta una vena lírica que saldrá a ratos en la crónica de El Renegado sobre el mundo negro; el último cerrará con el tono paródico que inicia con la historia del naufragio y el rescate del Niño Avilés.

1.2.2. Fundación y rescate.

La relación entre el episodio primero ("Un viaje a los caños") y el segundo ("El rescate") donde comienza la fábula, se articula en el Niño Avilés: el primero, que es el

último, es el viaje fundacional; el segundo es iniciador del mesianismo que suscita la aparición del Avilés en un canastillo. Así el primer episodio cerrará el ciclo que se abrió con el segundo. Detengámonos más detalladamente en la relación entre estos dos episodios:

Ambos se inician con la presentación del narrador. Con toda probabilidad se trata de Alejandro Cadalso, prologuista y presentador de las crónicas, quien como buen historiador apoya la presentación de su relato en la autoridad: en primer lugar, la fecha del suceso, luego un nombre y una escritura de la que ofrece el título:

El 3 de agosto de 1797, trece chalupas de doble palo se internaron en los mangles al sur de Isla Grande. José Campeche acompañó aquella expedición del Niño Avilés a los umbrosos caños que rodeaban la ciudad de San Juan Bautista. Aquel gran pintor nos relata el singular suceso en su *Diario de la muy apoteósica fundación de Nueva Venecia* (3)

En la noche del 9 de octubre de 1772, el navio Felipe II encalló en el roquedal de Punta Santiago [...] Severino Pedrosa, primer cronista del Cabildo, acudió prontamente al frustrado socorro. Nos narra en su *Noticia verdadera del muy famoso rescate del Niño Avilés* (6)

Y a continuación los documentos, en cuyo inicio se garantiza el carácter real de dichos sucesos, testimoniados por los cronistas gracias a su presencia, es decir, al hecho de haber visto y participado en los acontecimientos: "Iba yo en la chalupa capitana" nos dice Campeche; "Doy fe que a hora de medianoche entró en la ciudad con grande vocerío" nos asegura Severino Pedrosa. El hecho de que la primera autoridad nombrada sea el personaje encarnado por el pintor puertorriqueño José Campeche, que tiene su referente en la realidad de una obra, en su existencia y en una imagen que testimonia en su autorretrato, unido a la preocupación por la exactitud de la fechas, hora, autoridad y el testimonio letrado que las crónicas representan apuntan con mayor énfasis su carácter ficcional. A la ironía que resulta el prólogo mismo y su planteamiento fundamental le sigue la ironía que implica la referencia a una crónica de Campeche en el inicio mismo de la historia, reveladora de la nostalgia de su autor, no ya la de Campeche,

por otra historia cuya postulación es y será siempre artificio. Esta deuda con Campeche se revela en la diferencia de estilo y tono entre estos dos episodios, como si el autor, identificado con el pintor, no hubiese querido someter su discurso a la parodia. Aunque se narra la salida de las trece chalupas, en el texto predomina lo descriptivo sobre la acción, un tono reflexivo, algo grave y de un lirismo melancólico. Esa tendencia a lo descriptivo es coherente con su condición de retratista, de fijador de imágenes; así, en la chalupa Campeche esboza un boceto del Avilés en su acto fundante. Si su arte aporta el testimonio de la fundación utópica, su reflexión revela la precariedad del gesto en ese "oscuro pensamiento" que "atravesó fugazmente [su] ánimo" (5). El gesto del Avilés es tan iluso como el de Ustáriz pero resulta incluyente.

Para volver sobre los motivos que se repiten entre un episodio y otro es de señalar que ambos sucesos ocurren en la noche (la salida del Avilés y la noticia del naufragio) y tienen como su fin el día (llegada a la tierra prometida y el encuentro y rescate del niño); su lugar es el agua y su medio el viaje en una embarcación (de un naufragio sale el Avilés y del cruce del caño en las chalupas su ciudad fundada). Estos dos episodios unen los extremos de un ciclo marcado por el mesianismo. Sin embargo, al irismo de la crónica de Campeche le sucede el tono popular e irreverente de la narración de Severino Pedrosa. Lo que me interesa señalar ahora, porque une también este episodio con el último de la novela, es que la noticia del hallazgo del canastillo se introduce con la primera referencia intertextual al Quijote, cuyo motivo mencioné en el análisis del viaje de Trespalcios y Gracián por el caño para cazar a Leviatán (supra nota 14). Es esta la primera variable de tantas que aparecerán rememorando la historia que sueña tener Don Quijote: "Ya al atardecer, cuando el rubicundo Apolo triste descendía a las cavernas de Neptuno, desatándose de este modo las sangrantes sombras, inquietas y confusas noticias arribaron sobre grande hallazgo hecho por uno de los rescatadores" (11). El tono

paródico marca desde el comienzo la aparición del Avilés como mesías y contrasta con ese primer episodio fundacional narrado por Campeche.

En relación con el rescate del Niño Avilés en un naufragio, me gustaría llamar la atención sobre un cuadro de Campeche que no es el retrato que inspiró la creación del personaje, pero en el que, a mi entender, también se inspira Rodríguez Juliá: se trata del cuadro que conmemora el salvamento de Ramón Power “durante el naufragio de la fragata ‘La Esperanza’ frente a la costa cantábrica”¹⁵; ese niño sería años más tarde el primer Diputado a Cortes de Puerto Rico. Desde esa perspectiva futura, el salvamento de Power se ha revestido de tonos mesiánicos: el milagro de la vida se realiza en bien del pueblo puertorriqueño. En la novela, el rescate del Niño devendrá en la fundación de la Ciudad de Nueva Venecia, espacio de la libertad y concreción de los sueños de una comunidad.

Este juego de perspectivas donde el acto interpretativo opera del presente al pasado explica el orden de la historia contada como una analepsis en la que el acto fundacional debe preceder a la visión mesiánica de la aparición del Avilés, pues sólo desde ahí puede iluminarse su significado. Así, los dos primeros episodios son decisivos para orientar al lector de *La noche oscura...*, como lo es su juego espejeante con el último para comprender las propuestas del texto. Pero este análisis se ha detenido sólo en los inicios de la historia y el primer bloque es mucho más que eso, en él se desencadenan justo a causa de la aparición del Avilés y su peligroso significado todos los sucesos que serán contados en la novela.

I.2.3. Las voces de la crisis.

¹⁵ *Campeche o los diablejos de la melancolía*, ed.cit., p.137.

La diversidad de voces narradoras caracteriza estos primeros cuatro capítulos que abarcan desde la aparición y rescate del Niño Avilés (excluyo ahora ese primer episodio fundacional) a la rebelión de los molongos y la muerte de Larra. Al finalizar el segundo episodio del capítulo I ya se ha dejado ver al lector el potencial diabólico que halló el Obispo Larra en el infante encontrado en el canastillo y bautizado como Avilés. En el tercer episodio se desencadenan los acontecimientos precipitados por la errada política de Larra de mandar a construir "La orejuda". El segundo capítulo narra en cinco episodios todo lo referente al caso de Juan Pires, actor cómico a quien Larra contrata para hacerse pasar por exorcista del Niño Avilés, y sus consecuencias. En el tercer capítulo se narra el inevitable éxodo de los pobladores de la ciudad para escapar de los gritos del Avilés y la muerte de Robert Smith, constructor de "La orejuda". La guerra se inicia en el IV provocada por la negativa de Larra a dejar el poder, la crisis en la ciudad y la resolución del Obispo Trespalacios de tomar la ciudad de San Juan y regresarla al orden perdido. Los malos oficios políticos de Larra han puesto en crisis no sólo la ciudad sino la estabilidad de la colonia.

Había llamado la atención antes sobre cómo la aparición del canastillo del Avilés es precedida por el parafraseo de las primeras líneas en que el Quijote sueña la historia de sus aventuras, sin embargo el tono paródico y la irreverencia comienzan mucho antes en el texto. Estas características van a ser analizadas con mayor detalle desde la perspectiva de las imágenes carnalescas en el próximo capítulo. Ahora quiero hacer notar el papel de esta irreverencia como parte de la estrategia narrativa de los cronistas y de la organización de las crónicas mismas. El papel del narrador, no de los cronistas, de *La noche oscura...* es fundamentalmente estratégico en cuanto a la presentación y organización de los documentos; aparece como introductor de las crónicas hasta el inicio del capítulo V (ya otro bloque narrativo, en cuya entrada nos presenta al cronista Julián Flores, El Renegado) con la excepción del episodio "La invasión" (cap. IV), que es

narrado totalmente por él. De manera que cuando nos referimos a estrategias narrativas y narradores se trata, sin lugar a dudas, de los cronistas.

El carácter homodiegético de estos narradores participantes de los sucesos de la historia contada, garantía de su autenticidad, permite los dos movimientos narrativos fundamentales que se entrelazan al estructurar la historia en sus inicios: narración y reflexión, es decir, la narración de lo que ocurre y la posición del yo ante lo que ocurre. Esta estrategia permite, en buena medida, la permanente ironía y el tono paródico que atraviesa todo el texto mediante un yo que se expone constantemente en su relación con los otros y el mundo, que coteja la palabra y el gesto llamando la atención sobre sus incongruencias. Ya en los primeros sucesos que provoca la noticia del naufragio puede notarse este juego:

La multitud llegó a iluminar con sus antorchas todo el ámbito de la ciudad, como si se tratara de rogativa o verbena, fiesta o procesión, buena prueba todo ello de cuán noveleros y exaltados somos los criollos de esta isla. A la verdad que nos mostramos, más que curiosos, verdaderos husmeadores, y de todos los sucesos hacemos bullanga, hasta de los más trágicos y solemnes diría yo, como lo fue aquel infausto y jodido naufragio. Yo que fui con el tropel puedo decir que era inolvidable suceso ver aquella larga procesión de almas piadosas, verdaderos samaritanos que vencían las tierras anegadizas de pantanos y mangles para cumplir bien. Fue momento de grandísima emoción otear aquel plantío de trémulos hachos extendidos frente a mar tan oscuro y tronante. (6-7)

El narrador no solo describe el camino hacia la búsqueda, sino hace notar también la capacidad de convocatoria de la tragedia anunciada y la mezcla de curiosidad y humanismo que comporta el espíritu de dicha búsqueda, de manera que la procesión se une a lo festivo, la angustia al optimismo. Por un momento, sin embargo, el narrador se aísla y la narración, de las frecuentes tercera y primera persona del plural, transita hacia una reflexión más personal del cronista sobre los hechos:

Y pensé en lo precario que es el hombre ante la furia del universo desatado, que ya cuando aquellas luces se movieron a la playa y alumbraron distancia de media legua mar adentro, comprendí que el magnífico arquitecto del destino no estaba con nosotros, pues no se veía ni rastro del barco encallado, y poca era la luz que la luna prodigaba allende

nuestros resplandores. Y la bravía costa permaneció toda ella muy oscura. El roquedal estaba como boca de lobo. Los astros nos negaban sus potentes ojos. ¡Qué cruel e indiferente se portó la máquina celestial! Algo apenas dicho pero muy presentido agarró fuertemente los corazones allí atentos, y era que la embarcación ya había sido engullida por fiero Neptuno, así de lúgubre y desolado lucía todo aquel litoral. Pero el hombre insiste aún cuando los gestos de Dios se muestran duros e inclementes, y así comenzaron, en aquella catedral de luz formada por tantísimas antorchas, largas y muy pías oraciones que duraron toda la noche sin desfallecimientos de voz o ánimo. (7)

En esta reflexión se articulan varios tópicos caros al barroco: la insignificancia y la precariedad del ser humano frente a los misterios del universo visto como una gran maquinaria; la inexplicable conducta de Dios, y la fe de los hombres como única respuesta posible ante lo misterioso de sus designios. De alguna manera, al tema de la vida como algo transitorio, fuera del alcance de nuestra voluntad, está ligado el tema de la vida como un sueño, como una representación. Orar para conmover a Dios parece ser el único recurso, y Dios les dejará al Niño Avilés.

Aunque el objetivo de este trabajo no es hacer un análisis estilístico de la novela, quisiera señalar que los tópicos señalados se articulan en un estilo también barroco marcado por la ironía, por una adjetivación con epítetos hiperbólicos (magnífico, celestial, potentes), referencias a la mitología y la profusión verbal, en algunos casos en extensísimas oraciones. El aspecto irónico no se realiza únicamente en un juego de guiños con el lector, sino que vive en la percepción de los acontecimientos, en la intervención de otras voces y perspectivas cuestionadoras de la estructura de pensamiento del cronista y de la visión que puede tener sobre sí mismo y su función:

Tragedia tan grande no impidió que algunos cafres que por allí había convirtieran en bachata la ocasión. Y les dio con joderme la paciencia, gritándome cosas como esta: --*¡Ave María, Severino, a la verdad que te rajaste!...*- Algunos vociferaban que yo no le había metido el pecho al socorro, como si el cronista fuera protagonista de la historia, y no su principal testigo. Difícil hubiera sido explicarle a semejante gentuza que para ver más el cronista nunca debe estar metido en el ajo de los sucesos, sino a dos o tres pasos de donde los hombres se juegan su grandeza o su miseria. (8)

Nótese que justo tras la reflexión acerca de la tragedia aparece el elemento irreverente a costa del cronista-pensador, tildado de cobarde con esa gracia con que lo popular rebaja cualquier intento de distanciamiento crítico o emocional, aportando a su función como cronista otra mirada mucho menos complaciente. El propio discurso de Severino tiende a lo paródico; por eso le da entrada a esas voces que dinamizan las perspectivas, no sólo acerca del suceso, sino acerca de su narrador. Esta irreverencia ante el "escritor" o "intelectual" en función ya la habíamos visto en las crónicas de Rodríguez Juliá, especialmente en *El entierro de Cortijo* donde hace jugar su presencia y la percepción que tienen de ella los otros en un medio ajeno (V. Introducción, II.3. Intratextos).

Pero volvamos a la aparición del Avilés, que no sólo llega precedida de la ya comentada alusión al Quijote, a la historia como artificio, a la escritura como construcción de mitos y fábulas. Cuando Juan Avilés, vecino de San Juan, le avisa al Obispo Larra, quien ya se había personado en la playa, que "había visto un moisés en poza rodeada de peñascos" (11) y que dentro "había infante recién nacido" (12), traía también con la noticia los primeros motivos de la leyenda pues "aseguró que los gritos del niño eran monstruosos" y "los dientes del infante resplandecían muy brillantemente sobre las olas" (12). Y estos motivos fueron más que suficiente para que la imaginación hiciera su tarea y la leyenda comenzara a correr por los azarosos y recreativos caminos de la oralidad, de modo que aunque el niño no hubiese sido rescatado ya su posible o futura presencia estaba precedida por el mito:

Las mujeres que oyeron el relato de Avilés, pronto se dedicaron a fantasear sobre el infante descubierto, que abandonarse a tales fantasías es para las mujeres más necesaric que tomar sustento. Ya pronto se dijo que el infante del moisés era el mismísimo diablo y que justo por él había ocurrido el terrible naufragio. Una vez creada tal leyenda por lengua de mujer, el populacho fue alterándola sabrosamente, y hasta se llegó a decir que el infante aquel tenía dientes de oro y colmillos de esmeraldas, y que su berrinche no era tai, sino más

bien el larguísimo aullido que lanza Satanás desde su condición espantosa. (12)

Así, cuando Larra santigua un paño y pide que en cuanto rescaten al Avilés se lo pongan en el rostro, cosa que "pareció rarísima" a Severino Pedrosa, no estaba haciendo más que utilizar el mito ya desatado, bien porque semejante historia le era útil para controlar la comunidad, bien porque él también la creyera. Pero el lector, que conoce al Obispo Larra desde *La renuncia...*, sabe que es un político astuto más dado a la manipulación que a la creencia, con más sentido del poder que de la religión. Si, como dicen, el rostro es el espejo del alma, Larra impide que el rostro del Niño sea visto por el pueblo, de modo que el mito creado continúe vivo y la ficción no sea rota por el testimonio fehaciente de la realidad. Todos sus gestos han sido calculados:

La guardia brava hizo cerco en torno al Obispo; Larra develó el rostro del infante. Nadie pudo ver, de esta manera, la destemplanza que el rostro del furioso niño causó en el talante del Obispo. La guardia brava miró silenciosamente la multitud callada... El Obispo permanecía en el centro del aro; así protegido de curiosas miradas por los fuertes pechos de los negros, gesto de conmoción o asco no reveló su cansado rostro. Mantuvo intacta la compostura; en nada se le conturbó el talante. Pero bien pude ver, esto sí -estaba en lo alto de cocotero, que a estos brincos conduce mi oficio de cronista- cuando el Obispo sacó una cruz de Caravaca y se la enseñó al ser que en el moisés estaba, nublandole los ojos con sombra tan ominosa. Los que por atisbo vieron este gesto del Obispo bien pronto pasaron del asombro al miedo, y diría que no tardaron en rebasar espanto. Llevándose las manos a los labios gritaron: -¡Sacó la de Caravaca! - ¡Le pasó la de Caravaca!- Hubo grandísimo alboroto, tanto así que toda la multitud se dispersó al momento, y por todo el palmar los hombres saltaban playeras mientras las mujeres desmontaban la fritanga. Arrasaron tenderetes, volcaban grandísimos calderos. Huían hacia Cangrejos las mujeres, llevando sobre sus pañolones anafres y bateas. (13)

El Obispo tiene la astucia de no dejar ver al niño, pero sí, para los más cercanos, deja entrever sus propios gestos (el de sacar la cruz), de modo que corra como rumor acrecentando la historia ya difundida del infante diabólico. Ya Larra obtuvo lo que quería: desencadenó entre los habitantes el terror hacia el niño apropiándose así del poder interpretativo del milagro y su significado. La aparición del niño rememora un mito muy

peligroso para el poder, una historia bíblica (Éxodo: 2.1,2): la historia de Moisés (nombre que rima con Avilés) puesto por su madre en un canastillo en el río, recogido por la hija del Faraón compadecida por su llanto y que años después llevará a su pueblo a la tierra prometida liberándolo del yugo opresor. Pero a diferencia de Moisés, cuyo llanto provoca compasión, el del Niño Avilés es asociado con lo demoníaco e hiperbolizado, así, en vez de la compasión, suscita el miedo. Si la madre intentó preservarlo de la muerte, la manipulación y el invento siniestro del Obispo llevará al exilio a su propio pueblo y será la causa de una matanza posterior de infantes. La historia abre con una transformación paródica del mito bíblico en condiciones similares de opresión: se trata de una colonia.

El primer episodio ya analizado muestra esa tierra prometida en el caño. De modo que el reconocimiento del mito por el pueblo sería nefasto para el Obispo Larra quien decide apropiarse rápidamente de los significados potenciales de la aparición del niño a quien bautizan Avilés en homenaje a Juan Avilés, vecino que lo rescató del mar. Simbólicamente, el Niño es un hijo de vecino, un hijo del pueblo, de nadie en particular en términos de renombre, y de todos a la vez¹⁶. Es significativo que el pueblo no reconozca el mito, así de imbuído está en la ideología de lo extraño como demoníaco;

¹⁶ Esta relación simbólica del Niño con el pueblo la va a desarrollar Rodríguez Juliá con posterioridad en su ensayo sobre Campeche. Detengámonos en un fragmento de su comentario: "Aquí vemos algo más que la curiosidad científica respecto de un fenómeno, respecto de un error de la naturaleza. Si esa fue la intención inicial, Campeche la rebasa prontamente, convirtiendo el retrato en una metáfora del sufrimiento. Este retrato del dolor trasciende el semblante del niño. La personalidad tiende a desaparecer; sólo permanece un gesto patético, conmovedor y silencioso. Y ese sufrimiento está relacionado con el pueblo: La mirada del pintor -acostumbrada a captar la personalidad y función de la élite criolla y la casta administrativa colonial- se posa aquí en lo disforme, en un hijo del pueblo, cuya desventura le ha traído sufrimiento a sus devotos padres, esos vecinos labradores de Coamo que hicieron la peregrinación hasta San Juan, para conseguirle a su monstrillo confirmación celebrada por Arizmendi. Se cumplen así, en el contorno social del retratado, unas intenciones devotas, un sacrificio amoroso. De este modo, la curiosidad por lo mórbido, por el cuerpo como geografía del sufrimiento, se relaciona con una intención piadosa. En este retrato confluyen dos miradas: una es la compasión, la otra es la curiosidad. Pero la curiosidad no es aquí un mero interés científico. Se trata de atisbar una reducción de la voluntad, un sometimiento particular de ésta al cuerpo. Y es justamente con un sujeto específico que esta intención artística se cumple: estamos ante un hijo del pueblo, extraño visitante de esa comunidad que apenas entrevemos, aquí y allá, en la pintura de Campeche" (*Campeche o los diablitos*..., ed. cit., p. 118). El Niño Avilés de la novela no sufre de la mutilación del Niño retratado por Campeche pero, como veremos más adelante, la va a simbolizar a la vez que intentará trascenderla años

pero, en relación con el Obispo vale la pena preguntarse ¿participa también de esa enajenación o, ducho en herejías, reconoció el potencial mesiánico del niño? Claro, lo mesiánico sólo puede ser reconocido a posteriori, cuando ya es pasado y responde a un presente que lo semantice de ese modo, o a una señal que estaría en la similitud con el ejemplo bíblico, aquí deformado por la visión demoníaca.

El Obispo Larra no sólo utilizará el mito creado para controlar la comunidad e imponer la ley y el orden, sino que también acudirá a la ciencia en la autoridad del ingeniero naval inglés y aventurero Robert Smith, autor del libro *Treatise on Machines for the Premises of Power*, "un conjunto de diseños para la construcción de fabulosas máquinas de tortura, espionaje y terror psicológico" (14). De este encuentro entre poder religioso y autoridad científica nace "La Orejuda", proyecto que garantiza la vivencia del mito del niño diabólico y cuyo objetivo principal era multiplicar/intensificar los "gritos monstruosos" que ya daba el infante, según el primer testimonio de Juan Avilés antes de rescatarlo. "La orejuda", una habitación en forma de oreja con una caja de resonancia que amplificaba hasta lo inimaginable el llanto del niño. Se trata de un eco de sonido (llanto) amplificado hasta la desproporción, con una función paralizante. Hay que recordar que Larra evitó que el Niño fuera visto¹⁷. Con el mito y la técnica al servicio del poder se desencadena la crisis en la ciudad. No se representa en la fábula una oposición mitociencia, en la medida en que la ciencia cuestiona el mito para testimoniar una "verdad", sino que lo sustenta en beneficio del poder. Aunque los sucesos de la novela ocurren a fines del siglo XVIII, época de la Ilustración, no hay una visión moderna de la ciencia pues no prevalece la condición de instrumento liberador sino de sometimiento y tortura. Diríase que "La orejuda" es una bomba de sonido cuyo estruendo impide la vida. Rubén

después con la fundación de la Ciudad de Nueva Venecia.

¹⁷ Aunque la visión es el más amado de los sentidos en el barroco, el oído le sigue en importancia. Meravall ha señalado como en la disputa sobre el oído y el ojo como vías de acceso al saber "la tradición estaba por el primero; los modernos por el segundo" (José Antonio Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Crítica, Barcelona, 1990, p.107). Larra interfiere la visión que

Ríos Ávila propone interpretar esta imagen como una metáfora de la distorsión del discurso populista:

El llanto adquiere proporciones míticas, y cunde el rumor de que el niño Avilés es un endemoniado. Esa manipulación del sonido, de la voz, en este caso del llanto inocente de un niño que simboliza "el pueblo", adquiere la fuerza emblemática de todo un discurso narrativo que a lo largo de las novelas y las crónicas funciona como una oreja hiperbólica, atenta siempre a la amplificación de los registros. La hipérbole, que por lo regular raya en la parodia, en la caricatura o en lo grotesco, desviste la retórica populista de todo gesto mitificador. La retórica del discurso es esa aparatosa caja de resonancias, la orejuda, que construye su autoridad a partir de la amplificación y la distorsión, y los rituales con los que un pueblo constituye su imagen son siempre sometidos a ese proceso desmitificador, como si al invocarse se invalidaran siempre como instrumentos posibles de revelación del *ethos* nacional.¹⁸

Es significativo que en "La orejuda" se altere el juego de voces prevaleciente hasta ese momento en cada episodio: narrador que introduce, documento que puede ser crónica, tratado, diario, pero siempre perteneciente a una sola voz¹⁹. En "La orejuda" aparecen tres voces y dos introducciones del narrador: fragmento de un yo anónimo – introducción del narrador – fragmento del *Treatise on Machines for the Premises of Power* de Robert Smith – introducción del narrador – fragmento de la crónica de Gaspar Sotomayor, cronista del cabildo. El primer testimonio es de un disidente que conoce los pormenores de la construcción de "La orejuda"; las introducciones del narrador responden: la primera, a presentar datos biográficos de Robert Smith y la segunda a presentar el testimonio de Sotomayor, desmitificándolo, pues también cree en la condición demoníaca del Avilés y se refiere al "piadoso Don José de Larra" a la vez que describe, con sumo detalle, las consecuencias del terrible artefacto en los habitantes de la ciudad. No sólo no hay quien viva en la ciudad sino, y lo que es peor, tampoco hay

tiene el pueblo del Avilés manipulando su llanto.

¹⁸ Rubén Ríos Ávila, art. cit., p. 39.

¹⁹ La excepción de esta estructura son los episodios fragmentos del diario del Obispo Larra: "Larra medita ante el espejo convexo" (cap. II), "El tonto de Dios" (cap. III), así como el capítulo IV cuyo episodio primero ("La invasión") es totalmente del narrador mientras los tres que le siguen, dos fragmentos de la crónica del Niño Pimentel y uno del diario de Larra no presentan introducción ninguna por parte del narrador.

quien duerma. Aunque el Avilés no ha sido visto, sus gritos llegan a todos lados provocando situaciones extraordinarias como la que se cuenta en esta historia insertada por Sotomayor en su crónica:

Pues una mujer de furioso temple amoroso que en horas de la medianoche gozaba con su legítimo esposo, al oír el llanto del Avilés cerró muy tiesos los gruesos labios de su oculta boca, pillando a su infeliz marido, y con tanta fuerza lo tenía entre sus piernas que fue menester llevarlos, así enganchados como estaban, a donde un físico, quien los separó sosegando a la mujer con baños de yerba y ungüentos cálidos. Y aseguro que fue muy gracioso a la vista el socorro de la infeliz pareja: Los sirvientes corrían con el tálamo a cuestras, cargaban monumento tan carnosos mientras los vergonzosos amantes ocultaban su desnudez bajo mantas y visillos. (16)

No me voy a detener ahora en el tono carnavalesco de esta escena, muy evidente para cualquier lector, pues ése va a ser el objetivo del siguiente capítulo; pero quisiera llamar la atención acerca del carácter simbólico de este coito interrumpido y detenido. Los gritos del Avilés han alcanzado hasta los genitales de los habitantes, paralizándolos, afectando así tanto el placer como la reproducción de la comunidad sólo posible a través de la sexualidad. Ni sueño ni placer. Irónicamente, el Obispo Larra quería controlar la ciudad y sus habitantes, y solo propicia el descontrol total al punto que en noches de luna llena se escucha con el llanto del niño "el toque de los gruesos tambores africanos, delirio éste [comenta Sotomayor] que nos ha hecho temer la rebeldía de los negros, pues como éstos son tan supersticiosos, quizás han confundido su demonio con el nuestro" (16).

Desencadenada la crisis, ningún juego político de Larra puede devolver el orden a la ciudad, más bien van precipitándose los acontecimientos. Su intento de exorcisar al Avilés en una mascarada en la que intenta usar al cómico Juan Pires resulta fallido, pues Pires, de origen sefardí, no sólo reconoce el mito sino que se integra a él considerándose, primero, el segundo mesías y rectificando luego su condición como la de profeta del verdadero mesías, el Niño Avilés. Este capítulo vamos a verlo con mayor

detalle en el análisis de las imágenes carnales, pero Pires, quien gana muchos adeptos con su predicación del "desenfreno sexual" como "único camino a Dios" (17), es quemado en la hoguera el 10 de diciembre de 1772, fecha que había profetizado como el inicio del tiempo mesiánico. Robert Smith muere en la locura luego de que los habitantes de la ciudad iniciaran el éxodo buscando un espacio para conciliar el sueño; se desata una matanza de niños llorosos que recuerdan los gritos del Avilés y el Obispo Trespacios decide tomar San Juan para destituir a Larra que se niega a entregar la ciudad.

El narrador/ organizador de *La noche oscura...* es un historiador que intenta imponer un orden lógico a la historia, por eso uno de los episodios de cada capítulo de los primeros cuatro de la novela se inicia con una fecha dada por él, con las excepciones del acto de fundación del Avilés en el primer episodio y la noticia del naufragio del "Felipe II" en el segundo:

El 3 de agosto de 1797, trece chalupas de doble palo se internaron en los mangles al sur de Isla Grande. ("Un viaje a los caños", I, 3) (cronista)

En la noche del 9 de octubre de 1772, el navío Felipe II encalló en el roquedal de Punta Santiago. ("El Rescate", I, 5) (cronista)

El 10 de diciembre de 1772 la Santa Inquisición quemó en la hoguera al pellejudo Juan Pires. ("La hoguera", II, 19) (narrador)

El 20 de enero de 1773 fue día de gran revuelo en el campamento fundado por Robert Smith. ("Muerte de Robert Smith", III, 31) (narrador)

Una fuerza naval compuesta por quince fragatas de bombardeo apareció frente a San Juan el 15 de febrero de 1773. ("Invasión", IV, 35) (narrador)

Estas fechas nos remiten a otros documentos, a otras crónicas que no son las seleccionadas, pero sobre todo intentan dar una dimensión histórica a los hechos a partir, en primerísimo lugar, de una situación en un tiempo determinado (día, mes, año). Así, el discurso del historiador Cadalso no entra en los detalles vitales, domésticos, trágicos o cómicos, más bien tiende al resumen, a la desmitificación, a la revelación de

estrategias militares, órdenes, mensajes, documentos, acciones, hechos considerados en el orden de lo histórico para darle un sentido lógico y credibilidad a la escritura. Se trata de una Historia, en tanto disciplina, que ha perdido la capacidad de narrar, de contar, para postular su objetividad. En ese sentido, el papel del narrador en el segundo bloque es orientar la lectura de los documentos para el lector. Su última aparición será ya al inicio del capítulo V presentando a uno de los cronistas, El Renegado, cuya identidad es ambigua, sospechosa. Gracián, secretario del Obispo Trespalcios, asumirá entonces en sus crónicas la responsabilidad de fechar documentos para remitirnos a una situación histórica y su discurso.

I.3. El Renegado – Gracián: batalla del mundo blanco y el mundo negro.

El tercer bloque se estructura a partir del contrapunto de voces que, de manera alterna, forman las crónicas de El Renegado, seudónimo de Julián Flores presentado como "cronista criollo simpatizante de la causa negra" (44), y Gracián, secretario del Obispo Don Felipe José de Trespalcios y Verdeja, las cuales abarcan la mayor parte de la historia (fábula) de *La noche oscura...*. La situación se ha polarizado: los negros al mando de Obatal han tomado la ciudad; Trespalcios aún intenta desembarcar para recuperarla. La historia de esta lucha que tiene como fin la derrota del mundo negro y la toma del poder por Trespalcios es contada desde cada uno de esos mundos y estructurada por el narrador a manera de diálogo desde dos miradas que no sólo se complementan sino que se deconstruyen y desmitifican una a la otra. Pero aunque las miradas partan de cada uno de los mundos, las dos obedecen a cronistas blancos (uno que vive en el reino negro; el otro, secretario del Obispo Trespalcios), puesto que el mundo negro desconoce el archivo escrito; su archivo es la memoria oral y musical.

I.3.1. Cadalso por última vez.

La última aparición del narrador en términos de escritura, que no de organización de la textualidad, orienta al lector hacia tres aspectos fundamentales: información previa a las siguientes crónicas; valoración de la ya, desde el inicio, paradójica situación de la libertad de los negros; y presentación del cronista Julián Flores²⁰, apodado El Renegado.

Lo primero es un resumen de lo ocurrido entre la muerte de Larra y lo que va a contar El Renegado: la toma del poder y la celebración de la libertad obtenida en el mundo negro con toques, ritos y danzas, celebración que atemoriza a los blancos; y, del otro lado, el sitio de Trespalacios cuyo propósito ya no es derrocar a Larra sino tomar la ciudad y cortar las vías de abasto al reino de Obatal.

Lo segundo apunta hacia algo más importante: la paradoja en que se convierte, desde el primer momento, una libertad que se ven obligados a defender bajo estrictas leyes de guerra pues los exesclavos que huyen encuentran una cruel muerte en manos de la guardia brava de Obatal. Y si alguno logra escapar, encuentra muerte aun más cruel en manos de los avileños. La muerte y el mito de un posible regreso al pasado los unen para enfrentar el sitio de Trespalacios. La primera gran ironía de esa libertad va a ser señalada por el narrador antes que por El Renegado.

Y lo tercero es la presentación breve, sutil a la vez que marcadamente ideológica, de Julián Flores, "cronista criollo simpatizante de la causa negra que firmó sus testimonios con el seudónimo de El Renegado" (44). Sin embargo, el texto nos va dando otros indicios que problematizan el lugar de El Renegado, como la posibilidad de que sea espía del Obispo Trespalacios. Estos datos aportan una mayor complejidad a la significación de su seudónimo. Una vez presentado el personaje de una manera que busca la empatía a los ojos de un lector del siglo XX, el narrador establece una relación

²⁰ La relación entre la saga histórica y la saga familiar es constante. Si en el nombre Julián puede reconocerse el apellido Juliá del propio autor, del tío escritor Ramón Juliá Marín y del abuelo Benicio Fernández Juliá; Flores es el apellido de su bisabuelo Papito Cico llamado Francisco Flores y de una rama de su familia en la que es tradición el oficio de lechonero (Cf. "El lechón familiar", *Elogio de la fonda*, ed. cit., pp. 61-4.

entre su estilo y su persona a pesar de que no hay testimonios de la identidad del cronista:

En realidad no sabemos de quién se trata. De él sólo conocemos su estilo exaltado, a veces poético, sobre todo su evidente condición de marginado (44).

La presentación de Cadalso acude a tres tópicos románticos: el estilo exaltado de la pasión, el lirismo que con frecuencia marca su discurso y la marginación que implica su situación anómala: un blanco en el mundo de los negros que no encuentra un lugar en el mundo del que procede ni en el de ellos. Desde esa perspectiva, el narrador identifica implícitamente la condición de cronista de El Renegado con la del mundo negro que narra: pasión/cuerpo, poesía/mito, marginación de la escritura/marginación de la cultura.

Luego de haber dirigido la mirada del lector hacia la condición marginal del Renegado, el narrador Cadalso desaparece del texto. El contrapunto que se articula con las crónicas de Gracián y El Renegado sustituye la relación historiador/narrador – cronistas y su tarea de darle un orden lógico a los documentos y de controlar la lectura pues ya no se encuentra el lector ante fragmentos dispersos provenientes de voces diferentes; la historia, el discurso tiene su propia lógica y alcanza la autonomía, lo que es decir, la credibilidad de la ficción.

1.3.2. El ojo melancólico, el ojo travieso.

Las primeras crónicas de El Renegado y Gracián (cap.V "Noticias particulares sobre el reino negro que el caudillo molongo Obatal fundó en la Plaza de San Juan Bautista"²¹ y cap.VI "Voz del cronista Gracián, secretario del Obispo Don Felipe José de Trespalacios y

²¹ El título de esta primera crónica "Noticias particulares sobre el reino negro que el caudillo molongo Obatal fundó en la Plaza de San Juan Bautista" remite a una de las crónicas del siglo XVIII puertorriqueño: *Noticias particulares de la Isla y Plaza de San Juan Bautista de Puerto Rico* (1775) de Fernando Miyares González, referencia que revela un diálogo explícito de las crónicas de *La noche oscura...* con éste y otros testimonios del dieciocho puertorriqueño. Lo añadido es "el reino negro que el caudillo molongo Obatal fundó" (43), es decir, el mundo que no aparece como referente de la

Verdeja") no sólo son el inicio de un largo contrapunto que tiene su fin en la muerte o desaparición de El Renegado, sino que prolongan una serie de rasgos discursivos que ya había señalado en el análisis de la primera crónica de Severino Pedrosa y que van a sostenerse en las siguientes caracterizando la narración y los personajes. Especialmente la que estructura la narración en esa doble mirada que oscila entre las acciones y la reflexión del cronista, lo que permite una doble perspectiva de los sucesos al lector: desde cada uno de los cronistas que dan cuenta de los sucesos del mundo en que se encuentran y de la manera en que perciben el otro mundo.

La situación de El Renegado es peculiar porque se encuentra en el mundo del otro con el que no se identifica del todo aun cuando se muestra abierto para juzgarlo. Su escritura se esfuerza en leer los códigos del otro, por eso su presencia y su fe en la mirada marcan el discurso desde el comienzo como garantía y autoridad de la historia escrita:

Como yo me la paso por aquí, vagando por almenas y troneras, lo he visto todo, o casi todo, pues esta ciudad de los negros a la verdad que se ha convertido en cosa enorme. Y a veces tengo que moderar mi embeleso y meditar con suma gravedad sobre lo que aquí ocurre, pues no es oficio del cronista sólo atenerse a lo que ven sus ojos, sino también mostrarse atento a lo que escucha el alma. Toda esta ciudad está hecha de susto y asombro; ¿a fe mía!... Vean cómo desde estas altas almenas todas las noches se lanzan al roquedal de Punta Tiburones muchísimos animales, que éstos ya han convertido las apacibles aguas de la bahía en gigantesco charco de sangre. Pero también llegan los negros con alegrías y comparsas. (44-45)

Esta autoridad, esta fe, ya no es el "doy fe" de Severino Pedrosa que inicia la narración de la grita armada por Marcos Fogón al dar noticia del naufragio, pues el "yo" se siente poseído por el asombro de lo visto, de modo que la preminencia del pronombre sobre la conjugación verbal comienza a proyectar lo narrado hacia un tono más personal e íntimo, que defiende no sólo una poética de la mirada sino también del alma, más marcada por lo emocional, por la subjetividad. Así, la expresión y presentación del yo y su

escritura. De esta manera, lo marginado se expresa en el discurso legitimado por el poder y como memoria cultural, valiéndose de él, parafraseándolo, lo que supone también cuestionarlo al revelar sus vacíos. En oposición a la memoria de Miyares, la crónica de El Renegado propone otro estilo de narrar los acontecimientos que entra en tensión con el de Miyares pero también con el de Gracián.

proyección en lo que va a narrar, que habíamos visto en la crónica de Severino Pedrosa, se vuelve en *El Renegado* más lírico, suavizando el tono paródico que no llega a perderse totalmente.

El lirismo revela una actitud en parte contemplativa frente al mundo del otro. La extrañeza ante lo que ve genera la sensación de "susto" y "asombro" que se resuelve en una característica de la estrategia narrativa de este personaje: su tendencia a la meditación. Si "ver" es el más apreciado de los sentidos en la poética barroca, el cronista propone alternarlo con el de escuchar sus vibraciones espirituales, en la medida en que lo visto tiene efectos sobre sí como receptor que también deben ser canalizados hacia su escritura. La presentación revela la estructura dual de la narración: embeleso/meditación, ver/escuchar "el alma", susto/asombro, y muerte/vida, pues ese gigantesco charco de sangre en que se ha convertido la bahía da la sensación de una premonición negativa y como tal es interpretado por *El Renegado*. En esta percepción del mundo aflora, desde muy temprano, la inminencia de la muerte como una sombra que se cieme sobre el mundo negro y su utopía, y por tanto la condición efímera de lo que se está narrando. La muerte, que es uno de los grandes temas del barroco junto con el tiempo y su paso indetenible, incide en ese sentimiento melancólico y angustioso de *El Renegado*: sangre en el agua, muerte en el tiempo.

Pero en esa doble mirada también se expresa la angustia de *El Renegado* en tanto cronista y ser humano. Su estilo informal, delatador de su presencia como narrador que vive y cuenta, responde a una conciencia de sí mismo que no lo abandona, por ello la tensión entre la necesaria "objetividad" para narrar, meditar, describir, y la tendencia al asombro y a involucrarse en los sucesos propia de este personaje. Nuevamente estamos ante ese juego de la mirada que advierte Rodríguez Juliá en los ojos de Ma Dolores Martínez y el niño Juan Pantaleón Avilés de Luna Alvarado: un ojo de *El Renegado* pretende contar, el otro se angustia ante lo que ve; uno es el ojo del historiador, el otro, el

del alma; uno es el ojo del sueño, el otro el que presiente su caída; uno pertenece al mundo blanco, el otro al mundo negro. Se trata de una mirada paradójica para volver sobre otro recurso característico de barroco. Dos ojos: dos miradas, dos perspectivas, la mayor de las veces encontradas como si el alma del ser tirara hacia dos lados diferentes.

La meditación como rasgo narrativo parte también de la confrontación de dos polos: estatismo-movimiento; la conciencia de lo que permanece: el espacio, frente a lo que transita: el ser humano en el tiempo, tópico barroco por excelencia:

Toda la ciudad reverbera con esa luz mortecina que nunca tuvo. ¿Será ésta la sombra de la paloma? Mientras los negros ansían, la piedra se muestra cautelosa, y la ciudad permanece muda, como un laberinto que sólo entrega su muy precaria esperanza, su enristecida sabiduría de siglos. Porque digo que la libertad y la vida son como equivocadas sombras, aleteos que vienen desde lo más alto, desde esa presentida paloma ciega que visita el crepúsculo, condición verdadera de esta muy ruidosa estancia que recibe, a todas horas del día y la noche, carretones llenos de hombres y abastos. (45)

En el espacio se encuentra la sabiduría de lo que permanece y es percibido por El Renegado como un testigo de la desgracia venidera, testigo mudo que permite así el sueño humano. En la meditación, la mirada del narrador se distancia y presagia la caída del mundo negro a sabiendas de la efímera condición de la libertad y la vida. Junto al tiempo que pasa, aquí aparece el tópico del desengaño tan caro al barroco. La visión de El Renegado invierte la perspectiva de poemas como "Canción a las ruinas de Itálica" de Rodrigo Caro y "A Roma sepultada en sus ruinas" de Francisco de Quevedo²², pues no mira hacia el pasado con un sentido moralizante sino hacia el futuro, vaticinando en él la repetición de ese destino²³. El presagio contrasta con la animación del mundo negro cuyo proyecto es vital y no intelectual:

Y cada arribo es saludado con toque de tambores y gologos, que éstos son flautas africanas hechas con la vaina del tiguero. Entonces los recién

²² *Poesía lírica del Siglo de Oro*, edición de Elías L. Rivers, Cátedra. Madrid, 1999, pp. 299-303 y 340.

²³ En *Los sueños*, Quevedo dirá de los antiguos imperios: "Calaveras son que nos amonestan los asirios, los griegos, los romanos: más nos convienen los cadáveres de sus monarquías por escarmiento que por imitación" ("La hora de todos y la fortuna con seso", *Los sueños*, Espasa-Calpe, México, 1989, p.191).

llegados responden con muchos saludos, y gestos misteriosos que son como bendiciones hechas con el aguardiente llamado lagrimilla, y ésto es que los peregrinos salpican, con tan caliente fermentación, las cabezas delirantes de las turbas que celebran el arribo de la esperanza. (45)

La crónica privilegia lo descriptivo, recurso imprescindible para explicarse a sí mismo, y a un posible lector como él, un mundo que le es ajeno. No se puede olvidar que este personaje es un posible espía y, en tal situación, necesitaría dar a conocer los códigos del mundo del otro para poder destruirlo. Su escritura, sin embargo, no aclara esa condición que se sospecha, más bien la hace poco creíble. En ese caso, su crónica correspondería a la conciencia de la fundación de otro mundo que necesita ser testimoniado y fijado en la escritura para la historia, pues hay una conciencia historiográfica en *El Renegado* que no tiene Obatal, cuyo reino vive en el mito. Acaso por ello, al narrar, jamás recurre el cronista a una fecha pues él mismo ha de haber perdido las precisiones del tiempo en términos de días, horas, etc., o acaso, su interés en tales tipos de precisiones. Su escritura es también un acto de interpretación del otro. El mundo que se narra no se encuentra en la tradición occidental letrada, de ahí que un hablar directo sea ininteligible. Se trata de una cultura oral que se expresa en la música, el baile, la tonalidad y la gestualidad; por tanto, describir ese mundo presupone traducirlo, para así poder enunciarlo²⁴. Sin una historiografía, la información no está sujeta, vive de boca en boca sufriendo los cambios que el tiempo y la imaginación operan sobre ella convirtiéndose en mito o en literatura oral. Así, *El Renegado* descubre en una conversación entre viejas sentadas alrededor de una fogata la historia mítica de Baltasar Montañez, tal y como fue percibida por los de su mundo:

²⁴ Su explicación del mundo busca símiles en su propio lenguaje ("flautas africanas", "como bendiciones") para lo que utiliza la estructura de la subordinada "que", recurso éste muy carpenteriano. *El Renegado* va interpretando cada gesto de los danzantes al describir cada una de sus danzas rituales de celebración ayudado de algunas informaciones que obtiene de los más viejos, informaciones, en ocasiones, inexplicables para él. Claro, antes que en *Carpentier*, lo hallamos en las crónicas del descubrimiento y conquista de América. Esta relación entre *La noche oscura...* y las crónicas, a la que brevemente se ha referido María Julia Daroqui, queda por estudiarse a profundidad. Ver, María Julia Daroqui, "La presencia de las crónicas" en el acápite "Las pesadillas de la historia en *La noche oscura del Niño Avilés*" de su libro *Las pesadillas de la historia en la narrativa puertorriqueña*, ed. cit., pp. 91-5.

Una hablaba del guerrero que tenía la más grande fuerza de vida [...] otra gritaba que él había muerto en la grande jaula cuando quiso liberar al pájaro que voló sobre todos los mares. A lo que otra lanzó un escupitajo de tabaco a la fogata y vociferó que tres bravos guerreros intentaron liberarlo, pero fueron asesinados con vileza por los demonios que cuidaban la gran jaula de piedra. [...] Aquella otra vieja, la más vieja, dijo que uno de los guerreros quedó muy ciego por la luz que Malumbí llevaba en los ojos, que aquel cayó, dando traspíes, al roquedal de Punta Tiburones. (47)

Es de notar que la muerte de Baltasar Montañez aparece como hija de fuerzas sobrenaturales y la imagen que guarda y trasmite su pueblo no es la de un traidor sino la de un iluminado, muy diferente a la información y documentos que ofrece el conferencista de *La renuncia...* sobre él. Pero lo más sorprendente es la visión que proyecta El Renegado del personaje:

Pues ya pronto reconocí que las viejas contaban los notables sucesos que acompañaron a la persona y fama de Don Baltasar Montañez, antiguo Secretario de gobierno bajo el poder del Obispo Larra. Y las flores derramadas por estas viejas sobre la memoria de Don Baltasar fueron ofrendas a muy digno merecimiento, porque es de todos conocido que aquel insigne varón fue héroe y libertador de su raza, y terminó sus días empujado almena abajo sobre corcel atado a su cuerpo, que fue éste el más terrible escarmiento que recuerda la muy cruel plaza de San Juan Bautista. (47)

Para El Renegado, Baltasar Montañez también es un héroe. ¿Lo ha confundido con su padre Ramón Montañez? o ¿se trata de una percepción estimulada por los sucesos más inmediatos que culminaron en la toma del poder por el caudillo Obatal? El triunfo o la derrota obligan siempre a una relectura desde donde se buscan las causas del uno o de la otra, pero el triunfo, muy especialmente, necesita argumentarse en una tradición y El Renegado parece articularla aquí en lo que conoce. Este dilema, sin embargo, rebasa la fábula y se vuelca a su intertexto, la primera novela de Rodríguez Juliá que reconstruye la historia de Baltasar Montañez desde el siglo XX. Ambas visiones, la de las viejas y la de El Renegado, están situadas en el espacio mítico.

La relación del mundo negro con sus mitos, lejos de estar articulada, aparece fragmentada o interferida por el dramático suceso de la esclavitud. Si bien El Renegado

identifica la música y la danza con la literatura y percibe en los sonidos del tambor la historia de una gesta donde cada sonido es una palabra y un recipiente de la memoria, también pronto confirma que “los jóvenes que estaban allí” no entendían “las palabras del tambor” pues “sólo los ancianos entendían la gesta narrada por aquella música” (52). La ruptura del flujo de la memoria cultural en el vacío histórico-mítico propiciado por la esclavitud se despliega como una sombra sobre el reino negro revelando, según la percepción de El Renegado, su precariedad. Esa conciencia de lo precario de su intento de libertad es un motivo que se reitera en su reflexión sobre los acontecimientos del reino.

La instauración del reino con sus reyes da lugar a una celebración a la vez que ocasiona una tragedia pues el ejército molongo, para organizar la ceremonia y despejar el área de la misma, empuja a la muchedumbre de tal modo que muchos cayeron hacia la tronera de la muralla quedando sus cuerpos destrozados. “Tanta crueldad jamás he visto, y contemplé con grande tristura cómo aquel gesto poderoso convertía la celebración en tragedia dolorosa” (51) comenta El Renegado destacando con el juego de rima algo rebuscado entre **poderoso** y **dolorosa** la paradoja en la que una celebración de la libertad que privilegia el lucimiento, conduce a la muerte a sus fervientes aclamadores. La imagen de la muerte vuelve a erigirse como un signo que desliza la mirada de El Renegado de lo que sucede a su alrededor a una visión de lo que sucederá en el futuro. Por otra parte, el “yo” narrador no establece distancia de los acontecimientos en los que participa y sobre los que reflexiona, revela casi siempre su posición de personaje que vive y cuenta, que corre riesgos con los otros:

Me salvé de caer agujero abajo y reventarme contra la plaza baja del Morro, trepándome sobre la muralla, que sólo así pude evitar los empujones que formaban remolinos en la tronera, terrible garganta que hacia los oscuros fondos vomitaba miles de cuerpos. Pero el lomo de la almena no tardó en llenarse de gente aguzada como yo, y allí de nuevo comenzó la batalla de los atropellados, a lo que yo respondí, muy juiciosamente, con grande salto hacia delante, que al momento estuve como nadando sobre aquel mar de cuerpos frenéticos, cabalgando sobre indómito cerrero, arriba de los cogotes y

cabezas de aquellos que, por fortuna, aún no habían llegado a la boca de la tronera. (51)

Este vivir alcanza también su lado erótico y afectivo al sentirse atraído, espiritual y corporalmente por la que llamará la Reina de África.

Y ya quedé cautivo por el sensual misterio de sus grandes ojos, tan expresivos como delicados, y tan radiantes como el sol infante que iluminaba el día nuevo. Su collarín era de semillas rojas, negras y grises; también se adornó, la muy galana, con largo pendiente de pecho, que éste era ovalado y fue hecho con semillas doradas, evidente signo de realeza. Su vestimenta -muy semejante a una toga- fue tejida con pequeñísimas semillas de todos los colores imaginables, dispuestas en filas armoniosas. [...] Ya mi corazón cautivo quedó muy desposeído de voluntad; pero aún así inclinado al desvarío, muy confusamente quedé sujeto al presentimiento de que la fortuna me uniría a ella. (54)

El pasaje es de una intertextualidad juguetona y paródica con la poética barroca que remite al lector también a una lengua, a una noción estética y a una tradición. Se hace eco de un tópico que compara la belleza de los ojos de la mujer con el sol al amanecer²⁵ y juega con la búsqueda de la rima que es central en la poesía de esa época. El retrato escrito de la belleza negra recuerda el ya varias veces mencionado de Ma Dolores Martínez y el de la amazona a caballo pintados por Campeche. El regodeo en la descripción de la gracia del tocado, de los detalles de la vestimenta y sus ornamentos, el peinado así como lo significativo de la mirada, reconstruye esas notables ausencias de la obra de Campeche que no hallaron cabida en la estética de su tiempo ni habrían podido pagar su condición de pintor de oficio. La Reina de África queda enaltecida en los motivos del amor cortés, y se trata justamente de una descripción del establecimiento de una corte. Este impulso amoroso del cronista hacia la reina definirá a la larga el destino de la narración y del própio Renegado. El amor nos lleva de la historia a lo novelesco, de la épica al sentimiento, del yo al otro en una dimensión diferente así como a una vivencia

²⁵ Esta imagen se encuentra, por ejemplo, en las *Soledades* de Gongora: "aurora de sus ojos soberanos/ virgen tan bella, que hacer podría/ tórrida la Noruega con dos soles" (Luis de Góngora, *Soledades*, ed., introd. y notas de Robert Jammes, Castalia, Madrid, 1994, pp. 355-6) y en el retrato que hace el Quijote de los atributos físicos de Dulcinea: "sus ojos soles" y de Marcela: "los rayos de sus bellos ojos" (*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. cit., pp. 176 y 188).

también diferente de esa melancolía que caracteriza el tono reflexivo de El Renegado y que marca sus interpretaciones del mundo negro. Pero su mirada también percibe tristeza en la de los jóvenes reyes:

Es prudente señalar que los dominios les fueron otorgados a los más jóvenes; ello fue así porque aquellos reinos, que se hacían todos libres, debían tener el menor rastro de esclavitud. Los mozos eran los que por menos tiempo habían sufrido el duro trato de la esclavitud; a ellos les tocaba el grande honor de hacer perdurar la libertad futura. Los viejos ya estaban muy cansados por la vida esclava, y jamás habrían podido conducir, ajenos como estaban a la libertad, el gobierno de un reino. Pero debo decir que los ojos de aquellos jóvenes revelaban inquietante tristeza, y es que ellos reconocían, lo mismo que la multitud, cuán precario era aquel intento de libertad, porque no olvidemos que la flota de Trespalacios nos tenía enfilados los crueles e implacables cañones. (53)

La visión melancólica de esta paradójica celebración marcada por la tragedia cierra esta primera crónica en un tono de escepticismo y con el vaticinio de la futura caída del reino negro. Ese componente de subjetividad presente permite un juego entre el distanciamiento y la pertenencia, el cual se expresa gramaticalmente en la dualidad entre el yo que narra y el nosotros del que se siente, a veces, parte El Renegado. Así, cuando el cronista afirma que "la flota de Trespalacios nos tenía" llama la atención sobre su pertenencia y compromiso y sobre el hecho de que cualquier tragedia que haga sucumbir el reino negro lo tocará. Del reconocimiento de su amor, un sentimiento que contribuye en mucho a su identificación con el reino negro y, por tanto, a la integración del yo y el nos, el cronista regresa, en su escritura, al significado de las muertes ocurridas en ocasión de la restauración de los reinos africanos como un mal augurio:

[...] allá abajo, en la más baja plazoleta de San Felipe de Morro, vi los cuerpos destrozados de los que quisieron ver la bella restauración de los reinos africanos. Había miles de cuerpos rotos por la dura piedra, y las bajas troneras que desembocan en el roquedal habíanse convertido en canales de sangre. Todos aquellos desgraciados lucían posturas imposibles para el humano continente, y era que tantos huesos rotos obligaban a grande burla de la semejanza de Dios, ya que sí también de su imagen. Y l. egr. , por largo rato, contemplé aquel fracaso de la libertad. (56)

La narración y la reflexión responden a dos momentos que conviven entre la experiencia y la escritura de la crónica. La dimensión de la vivencia pertenece al **nos**; la escritura juega entre el **nos** y el **yo**, lo que le permite tomar distancia pues la escritura se realiza siempre con posterioridad al acto, especialmente si de las acciones narradas se trata. El Renegado como cronista es el profeta de un futuro desastre mientras la esperanzada "turba" vive el presente, es la conciencia distanciada de los límites de ese ensayo y, por tanto, de la futura caída del reino negro, conciencia a la que contribuye de manera decisiva su condición de blanco, perteneciente a otro mundo.

Vayamos ahora al otro cronista, Gracián, que comparte la narración de esta guerra. Me había ya referido a la relación paródica del nombre de este personaje con el del escritor barroco español Baltasar Gracián. Como en el caso de Cadalso, se trata de un juego espejeante con el pensador barroco que se preocupó por la buena marcha del estado español y el buen ejercicio de sus gobernantes, propuso un modelo de hombre superior y fustigó los vicios y costumbres de la sociedad en obras como *El héroe* (1637), *El político* *Don Fernando el católico* (1640) y la serie *El criticón* (1651, 1653 y 1657). La permanente referencia del cronista Gracián al ingenio del Obispo Trespalcacios, tópico y virtud del hombre superior y del buen gobernante según el escritor barroco, será modelo parodiado que terminará, al menos en la primera parte de la trilogía, en una locura de toque quijotesco como resultado de sus afanes por arreglar el mundo y de sus ingeniosos juegos interpretativos.

La primera crónica de Gracián, a diferencia de la de El Renegado, aparece avalada por su "status" de secretario del Obispo Don Felipe José de Trespalcacios y Verdeja, que lo sitúa casi en el plano de cronista oficial e historiador de la gesta a narrar: la recuperación de la ciudad de San Juan de manos del caudillo negro Obatal. El título y la primera oración muestran, ya desde el comienzo, la relación tan diferente que con la escritura tienen ambos cronistas. La narración se introduce en una tercera persona referida a su protector el

Obispo Trespalcacios. Gracián es o se presenta como un cronista oficial, encargado de testimoniar un suceso relevante y definitorio en términos políticos:

El Obispo Trespalcacios ha estado sometido, durante estos recientes días, a más ocupaciones que contratiempos, pues en la guerra son mil cosas las que se avecinan al ingenio de los poderosos. Bien sabía Don José que los ciudadanos de la muy fiel plaza de San Juan Bautista estaban detrás de las líneas que el fiero Obatal, caudillo de la negrada, había tendido desde los mangles al sur de la bahía hasta el litoral de Dorado. Pues allá atrás estaba el gentío desterrado, el pueblo en extravío, y era necesario socorrerlo, ¡por amor de Dios! [...] (57)

El tono informativo de las primeras oraciones sitúa al lector ante la problemática militar y estratégica que enfrenta el Obispo Trespalcacios en sus intentos de recuperar la ciudad: por un lado, los ciudadanos de San Juan ("gentío desterrado", "pueblo en extravío", según la mirada infantilizante del poder para justificar su guía y su control); del otro, el mundo negro en libertad ("la negrada", el mundo bárbaro que se necesita destruir o subordinar), resguardado por el ejército de Obatal que se extendía por toda la estratégica zona norte: del Morro a Dorado. Y Don José de Trespalcacios es el socorredor, el héroe al rescate de la comunidad extraviada a causa de los malos oficios políticos de Larra. Lejos está de su escritura la vacilación, el tono personal, la tendencia a la melancolía que distingue la de El Renegado. En principio, parece tratarse de un discurso más oficial que se enuncia desde el poder legitimado y cuyo propósito es dar cuenta de los sucesos militares y las estrategias para rescatar la plaza de manos de Obatal y devolver la ciudad al orden anterior:

Había que llegar a la costa de Dorado a como diera lugar, y no fueron pocos los escuchas que mandamos allá con el propósito de husmear los ejércitos del prieto Satanás rebelde. Y buenas noticias recibimos de nuestros escuchas a los pocos días, y fue que el caudillo de los campamentos nortefños, Don Felipe Asenjo, había pactado la paz con Tomás Rodríguez, vecino y jefe supremo de las colonias del Suroeste, formando así ejército de mil hombres de los llamados Avileños, que así se hacen llamar los exilados de la ciudad. [...] (57-8)

Pero sólo en principio, y por el momento En relación con la de El Renegado, la narración ha cambiado sus estrategias, pues esta escritura se nutre, en buena medida, de

las "noticias" recibidas de los espías enviados por Trespalacios, cuyo papel es importantísimo en la articulación de la crónica. Eso significa que lo escrito no está en relación necesariamente con lo que el cronista ve o vive y que la escritura, por tanto, no es mayormente expresión o testimonio de su propia experiencia. En este informe más que el ver está el escuchar transformado en informe. Por ello, el lugar desde donde narra Gracián parece más estable y distante. No es extraño que, en este tipo de narración más oficial y menos vivencial, sea donde se dé cuenta del tiempo en que transcurre la historia. En ninguna crónica anterior a ésta había aparecido tal profusión de fechas:

Bueno, pues por fin el **25 de febrero** hubo batalla entre aquellos dos pueblos, y el ejército de Obatal, las tropas más aguerridas, los llamados molongos, lograron contener, durante dos días, aquella jauría desorganizada de picas, machetes, arcabuces, espadas mohosas que se llamaba a sí misma ejército, que más perdieron los negros la batalla por el susto de ver ciudad trashumante convertida en enemigo que por debilidad de sus mejores hombres. [...] Llegados los avileños a la plaza de Dorado, Trespalacios, nuestro ingenioso capitán, fácil acceso tendría al socorro de las hambrientas familias y al cuidado de los soldados heridos. Y así ocurrió el **28 de febrero**: Muy pronto Trespalacios dio órdenes para que un pelotón estableciera contacto con los jefes de las colonias avileñas varadas allá en la costa de Dorado. (58)

Don José, convencido de que su ambición de tomar la ciudad lo había puesto en grave aprieto, accedió a pagarles con moneda de oro o plata; bien reconoció que le era imposible librar batalla naval contra los ingleses y asalto por tierra contra los negros, que todo esto se acordó el **3 de marzo de 1773**. (59)

Y cuando ya tuvimos tregua con los sucios piratas y todas las escales de nuestra flota estaban a disposición de ellos, Don José tuvo que recibir la delegación de caudillos avileños, el día **6 de marzo** casi al amanecer. (59-60)

Su preocupación por fechar momentos decisivos, propia de un cronista oficial, manifiesta su conciencia de la temporalidad en un sentido histórico, así como de la necesidad de establecer un orden cronológico para sucesos que luego van a ser conocidos a partir de la escritura. El recurrir cada cierto tiempo a las fechas en que se realizan batallas, negociaciones o se llevan a cabo sucesos memorables, expresa una concepción de la historia en la cual la escritura es medio de información y de fijeza de los sucesos.

Gracián es el encargado de estructurar el archivo de una guerra que se tiene que ganar y al que se podrá ir en busca de la memoria. Sin embargo, la construcción de este archivo, como se irá viendo, será parodiada en su material: el lenguaje, mediante el estilo, el vocabulario y la injerencia de una oralidad abierta y desenfadada.

Pero, la estrategia narrativa de Gracián no se sustenta, únicamente, en las noticias recibidas de los escuchas. La acción de ver también tiene un lugar de importancia junto al oír en su oficio de secretario-cronista. Como seguidor de los pasos de Trespalcios, Gracián participa y está al tanto de una serie de sucesos estrechamente ligados a los planes de guerra; de ahí y de su relación con el Obispo entra fundamentalmente el diálogo como estructura a la escritura de sus crónicas. La mirada de Gracián se enfoca en dos direcciones: la que dirige para narrar su mundo; la que realiza para narrar en sus crónicas el mundo del otro, del enemigo, acción que se simboliza en un instrumento mediador: el catalejo.

Pero no crean que los fieros molongos dejaron pasar ésta sin armar bulla. Allá se lanzaron al agua estos fanáticos guerreros, a puro nado, con el propósito de detener nuestras yolas, que nada de esto me lo dijo espía alguno, sino que yo lo ví con el mismísimo cañón del catalejo. [...] Y también con el catalejo ví la grande algarabía que hubo en la playa de Dorado cuando nuestros primeros hombres atracaron, que los avileños ya reconocieron que de hambre no morirían. (58-9)

El catalejo marca la distancia entre el cuerpo que mira y lo mirado, funciona como una especie de atalaya que permite otear el panorama a la vez que resguardar al observador manteniéndolo a distancia de aquello que observa, estrategia de la mayor importancia en una guerra donde el otro es el enemigo²⁶. Así, la imagen que permite ver el catalejo es a su mirada lo que la información del escucha a su oído.

²⁶ En el caso de Gracián tiene que ver, también, con esa afición de Trespalcios a los instrumentos: desde el gabinete-volante, extraña invención suya, se puede ver hacia fuera (movimientos, objetualidad, apariencia) y hacia dentro si se sigue "la ruta del povo" (con la droga). En esa misma línea está el catalejo en forma de chimenea (pereiscopio) que construye el Obispo, "truco prodigioso que nos permitía ver el jaleo en los otros canales sin necesidad de delatar nuestra presencia" (241). Dicha preocupación por los instrumentos y la mecánica es representativa del siglo XVIII, y en el caso de Trespalcios muestra las relaciones entre los descubrimientos y su utilización por el poder, así

Otra estrategia de la escritura de la crónica oficial que se observa en esta primera crónica de Gracián es el profuso nombramiento de personas con sus títulos y cargos a propósito de la reunión del Obispo Trespalacios con la delegación de caudillos avileños. Y aquí entra más explícitamente el tono paródico marcado por el propio cronista quien llama la atención acerca del desbalance entre nombradía y poder real comenzando a hacer más evidente para el lector el irreverente lado gracianesco:

Pues hare relación de todos estos dignatarios, gente de más títulos que poder, y al lector pido disculpas, ya que por el protocolo del cronista tal lista no puedo ahorrarle. Aseguro que a la nave capitana subieron: Don Fernando Guerra Zúñiga y Cevallos, gobernador a título de la plaza y ministro ultramarino correspondiente de la Real Hacienda; Don Manuel Tavera González, Secretario de Gobernación a título de transitorio y recaudador en oficio con poderes de gastos sobre áreas inexistentes; Don Juan Moscoso Fábregas y Carrión, auditor especial del Ministerio de Indias; Don Federico Asenjo, leal súbdito y poderoso caudillo de los avileños del norte; Don Tomás Rodríguez, leal súbdito y supremo jefe del ejército avileño. (60)

El propio cronista hace notar la contradicción entre título y poder real, entre significado y significante, al llamar la atención acerca de que tales nombramientos en su crónica obedecen a razones puramente formales y protocolares, así como en sus excusas al lector, desconociendo, de esta manera, la importancia de palabrería tan rimbombante como hueca y adelantando, desde ya, el papel lamentable que jugarán estos hombres ante el más que astuto Obispo Trespalacios. Todos estos títulos confirman la distinción social de los caudillos, magnifican y ostentan su poderío, pero la intención es paródica como lo

como el papel de la iglesia en el saber y la experimentación como es el caso de La Orejuda. El Renegado no es ajeno del todo a los instrumentos. Utiliza el catalejo cuando necesita mirar a distancia, es decir, al lugar donde no se encuentra. Por ejemplo, cuando en su viaje con la reina de África por la costa es atacado por la tartana de la flota de Trespalacios: "Cuando pasamos frente a la nave, alargué el catalejo y pude comprobar que venía armada con falconetes de alcance medio" (159); o cuando desde un mogote en el jardín de Yyaloide divisan el ejército de Mitume: "La prieta me señaló algo que había llamado su atención. Escudriñé con mi catalejo todo el aire y sus distantes con arcas, hasta que al fin topé con la maravilla que cautivó a la reina de Yyaloide. Hacia el noreste, y a distancia de media jornada, pude divisar la marcha del ejército de Mitume. Y logré otear al muy garboso caudillo, quien llevaba puesta la mano en la cintura, dándole poca brida y corta espuela al muy grácil corcel de paso fino, adorno a la verdad paruro de aquella primerísima columna de su ejército" (209). El catalejo permite precisar lo mirado a distancia con mayor detalle, pero El Renegado no se define en función del mismo pues se trata de un cronista que vive los acontecimientos en su centro, a diferencia de Gracián. Sin embargo, al ser mutilada su pierna el catalejo lo acompañará, y con la ayuda de él narrará la batalla entre Mitume y Obatal (252).

muestra la mención de uno de los cargos de Don Manuel Tavera "recaudador en oficio con poderes de gastos sobre áreas inexistentes". En la colonia, esa profusión de títulos responde a una clase en ascenso como puede apreciarse en los retratos que Campeche pintó de funcionarios cuyo poder era muy relativo. El tono irreverente comienza a convivir con los motivos que distinguen su escritura como crónica oficial.²⁷ Ese tono se proyecta también en la imagen que construye Gracián sobre el Obispo antes y durante la reunión con los caudillos avileños en la que se discutirá no sólo las estrategias de la guerra sino el liderazgo de la misma. Se trata de una reunión donde saldrán a relucir las tensiones entre el poder eclesiástico representativo de la corona española y los criollos blancos de la isla, tensiones que, una vez destruido el reino de Obatal, pasarán a ocupar un primer plano en el desarrollo final y desenlace de la historia.

La primera aparición del Obispo en los momentos previos a la reunión lo representa en su gabinete metiéndose un poco de rapé en la nariz para avivar su ingenio. Al saber que habían llegado los caudillos avileños, le ordena a Gracián postergar "un poco la recepción, pues le tocaba a ellos esperar, siendo él quien tenía los cañones" (60), gesto en el que se

²⁷ Benítez Rojo inicia su artículo sobre la novela refiriéndose a la crónica más importante del siglo XVIII puertorriqueño: "En 1782 el Conde de Floridablanca recibía un manuscrito titulado *Historia geográfica, civil y natural de la isla de San Juan Bautista de Puerto Rico*. Su autor era Fray Agustín Iñigo Abbad y Lasierra, eclesiástico que había viajado a Puerto Rico en 1771 en calidad de secretario y confesor del nuevo obispo, Fray Manuel Jiménez Pérez. El manuscrito fue impreso en Madrid en 1788, y en lo adelante sería publicado en varias ocasiones" y rápidamente hace notar respecto a la novela, "el relato comienza en 1797 y enseguida se desplaza hacia el pasado en una retrospectiva que lo recomienza en 1772. Así, es posible leer esta novela como un texto que marcha hacia el de la *Historia* de Abbad y Lasierra, penetrándolo por un espacio cuyo valor temporal es de cuatro años" (art. cit., p. 587). Lo que me llamó la atención de los comentarios de Benítez es la homología en el status de Gracián y el de Abbad, ambos secretarios de Obispos, hacedores de la historiografía. Gracián parece entonces una parodia traviesa de Abbad. Pero también resulta interesante que ese Conde de Floridablanca sea el mismo que se opuso a los ilustrados de la España de esa época, entre los que hay que contar a José Cadalso, ya mencionado aquí a propósito de ciertas estrategias narrativas del prólogo (v. "Jose Cadalso", en José Miguel Caso González, *Ilustración y neoclasicismo* vol. 4 de Francisco Rico. *Historia y crítica de la literatura española*. Crítica. Barcelona, 1983, pp. 324-5). Esta información redondea el juego intertextual de la novela y me sugiere preguntar si es, acaso, El Renegado con su subjetividad siempre volcada a la escritura, un homenaje al Cadalso de las *Cartas marruecas*. Sin embargo, no se pueden tomar de manera mecánica estas relaciones. Valdría recordar que Rodríguez Juliá llama "Renegado" a Muñoz Marín en su crónica mortuoria. Los juegos de significados apuntan a eso, a su movilidad constante.

muestra como un astuto estratega que, con anterioridad, hace saber quién es quién a sus presuntos aliados. Pero también representa otro aspecto de su personalidad, el lado melancólico y contemplativo:

Se distrajo de mi presencia mirando hacia fuera por la escotilla, columbrando las olas del mar costeño, que aquel gesto de contemplación era el único consuelo de sus tristes ojos. El breve destello de la mirada se volvió opaco, y en su lugar se posó la honda melancolía que los azarosos negocios de estado solían causarle. Era pesada la autoridad que llevaba sobre sus hombros, pero su nostalgia no era de poder, sino aquella que sólo encuentra sosiego en Dios, esa grande ausencia que veía reflejada en el vasto mar. (60)

Si conciente de la precariedad de los sueños del reino negro, El Renegado se entristece, Trespalacios al parecer también se angustia, quizás conciente de la artificialidad de la política y de su lejanía del verdadero mundo de Dios. Pero la melancolía es para los momentos de soledad, que el Obispo sabe ser un sagaz político como lo confirman cada uno de sus pasos ante los avileños:

A todo esto, Don José, que no se había levantado -descortesía necesaria para reafirmar su autoridad- husmeaba los rostros de cada uno de aquellos hombres, adivinando debilidades y reconociendo fortalezas. Ya se había servido el vino e iniciado el brindis, cuando Don José le ordenó al contraamaestre que trajera sus confituras preferidas, [...] Con esto ganaba algún tiempo el viejo zorro, buena prudencia sin duda, pues toda aquella gente, como él, era muy ducha en el ejercicio del dolo. (61)

El Obispo Trespalacios es un personaje histórico cuya imagen nos fue legada por Campeche en uno de los retratos que dedicó a la administración eclesiástica. Rodríguez Juliá respeta su físico, típico de un obispo, y se permite jugar de una manera irreverente en su caracterización rompiendo la solemnidad del retrato, su pretensión de instaurarse en una galería de figuras históricas, su condición de jerarca religioso²⁸. El juego diplomático

²⁸ La interpretación que hará de ese cuadro en su ya citado ensayo sobre Campeche juega con esa irreverencia: "Gobierna a la vez que administra una tradición, un dogma y unos bienes. Su función está perfectamente plantada en la espesura de este mundo. Por ningún lado se insinúa una emblemática mística, un signo que nos recuerde la santidad de su oficio. Más que un pastor vemos a un gobernante. [...] Lo imaginamos aficionado a esos espesos ajiacos y largas siestas, regalón en la mesa y contundente bajo el mosquitero. [...] Nos parece estar ante un iendero español disfrazado de obispo [...] Aquí es notable la carnalidad del eclesiástico, su consistencia como hombre. Ahí está sentado del modo más contundente posible; de vez en cuando dásmaña la

previo al encuentro -mediado por vinos y confituras- se rompe al entrar de lleno en la discusión sobre las estrategias de ataque y ahí queda en suspenso el lector hasta la segunda crónica, que será precedida a su vez por la segunda crónica de El Renegado, quien nos devuelve al mundo de Obatal y los hechos que en su espacio ocurren.

En la crónica sobre el reino negro nuevamente prevalece la descripción y el asombro:

¡Qué bizarros son estos negros! El supremo Obatal, caudillo de esta revuelta. fundador de ciudad tan frágil, llegó al mesetón del Morro seguido por grande comparsa de tambores y negras danzantes. (63)

Es notorio que la espectacularidad del mundo negro invade el texto del cronista que se deja fascinar por cada uno de los detalles. La enumeración de epítetos recuerda la épica homérica, esa mitología tan presente en la literatura del barroco. El ojo de El Renegado no es sólo el ojo melancólico, es también el ojo de Campeche en su pasión por el detalle: en su descripción se une la preocupación de fijar en la escritura ese mundo en movimiento, así como de esbozar en un retrato la personalidad de sus caudillos como antes lo hiciera con los reyes de África. Los generales negros Enrico y José Fogón, así como el gran Obatal cuya actuación en su arenga al pueblo despierta nuevamente en El Renegado sus resquemores con respecto a las posibilidades de sobrevivencia de ese reino, tendrán retratos como los que Campeche pintó de los funcionarios²⁹ de la administración colonial. El cronista se refiere a su descripción aludiendo al acto de pintar, no de escribir:

[...] pude trazar, con lento ojo (64)

compostura, alza la mitad del trasero rotundo y suelta un pedo" (Ob. cit., pp. 101-5). Es obvio que Rodríguez Juliá no aprovecha el lado sexual oculto del obispo en su novela como lo hará luego en su ensayo.

²⁹ .En el capítulo XII ("De las cosas que el cronista Gracián vio desde el gabinete volante del Obispo Trespalcacios"), se narra esta escena vista por los catalejos de Gracián y el Obispo Trespalcacios: "*Fíjate bien, y dime...¿no será ese prieto galano el notorio Obatal? ~Justa fama tiene de gallo de buena casta, Don Pepe, pero a fe mía que sólo veo dos gladiadores entrándose a piñazos. ~Sin duda el que está muy achulado con las dos cortejas, justo ahí, fíjate, detrás del corral, sentado en el ture, es el Obatal, y el más fuerte de los gladiadores parece ser uno de sus generales, quizás Enrico, a lo mejor Fogón; así los ha descrito mi espía.*" (130). No sólo se cruza aquí la mirada de El Renegado con la de Gracián sino que este último busca identificar lo visto a través de lo leído antes en el informe del espía. El motivo del traidor aparece en boca de Trespalcacios sugiriendo la ambigua posición de El Renegado, que es el único traidor posible que conocemos.

Pero ahora les dibujaré la gran figura del generalísimo. (64)

El atuendo de cada uno de ellos es descrito minuciosamente con sus emblemas de poder. Se ha invertido el retrato de la utópica fundación del estado en la ley y la razón que representa el cuadro del Gobernador Don Miguel de Ustáriz. Sus emblemas están ahora en la fuerza de sus cuerpos que parodia el cuerpecillo menudo y frágil de Ustáriz; no hay gabinete ni libros sino amuletos y armas.

A modo de seña de suprema principalía, el generalísimo era el único jinete que cabalgaba en silla de cincho, que los otros iban al pelo. Sus botas de vuelo eran negras, y remataban en el ruedillo con guimaldas de dientes, secas orejas y sangrantes uñas, terribles prendas, ya que no trofeos, del saqueo molongo. Llevaba los calzones más que ajustados al cuerpo, por lo que sus partes pudendas se revelaban con grande impudor al trasluz de la tela, siendo gesto tan grosero emblema de su hombría y poder, que de él se dijo que no había hombre que cargara con más peso en las campanas. Y entonces reconocí que colgaba de su cintura burlesca prenda, la espada de la Orden de Indias, arma que antiguamente perteneció al Capitán General de la guarnición del Cabildo, verdadera ironía de la ciega diosa fortuna. [...] Y ahora voy a trazarles su pecho desnudo, sólo cubierto por verdadera cornucopia de artefactos, entre los cuales pude divisar una pequeña bolsa llena de rapé de cojobilla, que Obatal era muy aficionado a este vivificante, y lo usaba para arrebatarse de fuerzas antes de la batalla, el saqueo o el ultraje. [...] También colgaba de su ancho cuello un arcabucillo de mano, o pistolón de varilla, con cadena de oro, que según las lenguas de su pueblo era ésta la máquina de fuga hacia la libertad de la muerte en caso de cercano cautiverio, porque Obatal juró siempre, hasta por las telas de su madre, en sus muchas y delirantes arengas, que jamás lo capturaría el amo, que prefería morir libre a vivir esclavo. [...] De sus orejas colgaban pesadas argollas de barro cocido, y en cada una de éstas había travesuras y malabares grandísima iguana domeñada. Sigilosamente silbó una negra serpiente que Obatal llevaba enroscada a su brazo izquierdo, que de ésta era que Obatal recibía sus fuerzas, según las supersticiones de la negrada. [...] ¡Pues muy galano iba el caudillo con grande sombrero de baja copa y anchísima ala! (64-6)

En este retrato, cada detalle resulta emblema de la fuerza y el valor, de una masculinidad exaltada como una recuperación simbólica del cuerpo vejado por la esclavitud³⁰. La imagen de Obatal ironiza las pretensiones utópicas del mundo blanco en la medida en que su mundo también forma parte oculta de la nación que se intenta fundar en

³⁰ En esta descripción del atuendo y ornamentos de Obatal, el autor recurre a elementos del vodú. Cf. Benítez Rojo, ob. cit., pp. 193-4.

la razón del estado. A diferencia de la vestimenta del Obispo disimuladora del cuerpo, Obatal muestra sus partes como emblema de poder. El Obispo consume rapé para avivar ese ingenio tanpreciado en la escala de valores de un mundo que juega a la política; Obatal lo hace para avivar la fuerza y el coraje antes de entrar en la batalla. Los animales que Obatal usa como atributos pueden reconocerse como los que salieron del cuerpo del Obispo Larra al caer desfenestrado: iguanas, serpientes, animal este último -del que Obatal recibe sus fuerzas- identificado en el mundo occidental con el demonio y la caída del paraíso. Su sombrero de anchas alas recuerda la estampa de Odín, señor de las batallas. La batalla entre Obatal y Trespalcios representa la batalla entre el mundo pagano y el católico, entre lo popular y lo institucional, batalla que se reactiva entre el mundo blanco criollo y Trespalcios al caer el reino negro: Obatal viene de Obatalá (sincretizado y representado en la imagen de la Virgen de las Mercedes), el más poderoso y padre de los otros dioses del panteón africano, similar a Zeus, su color es el blanco y su símbolo la paloma blanca (que representa también el espíritu santo)³¹. El juego de significados con una serie de significantes-motivos recurrentes entre un espacio y otro contribuye a configurar ese contrapunto de voces y de sentidos que pone en juego la escritura de los cronistas. Por ejemplo, la paloma que representa el Espíritu Santo pero también es el animal que simboliza a Obatalá, dueño de lo blanco y de los sueños.

La presentación de Obatal y sus caudillos tan marcada por la espectacularidad, por los optimistas emblemas de fuerza de sus portadores, ha dejado a un lado momentáneamente esa especie de leit-motiv de la escritura de El Renegado que es el sentimiento de tristeza, la intuición de la pronta caída de ese mundo, su conciencia de la fragilidad de una libertad tan duramente obtenida y tan ilusoria. Ese sentimiento aflorará de nuevo en la descripción

³¹ *Ídem*, p.197. De Obatalá dice Natalia Bolívar: "Orisha mayor. Creador de la tierra y escultor del ser humano. Es la deidad pura por excelencia, dueño de todo lo blanco, de la cabeza, de los pensamientos y los sueños. Hijo de Olofi y Olordumare. Fue mandado a la tierra por Olofi para hacer el bien y para que gobernara como rey del planeta", cf. *Los orishas en Cuba*, Unión, La Habana, 1990, pp. 79-80.

de la comitiva que viene tras el caudillo con los “dos bueyes de ojos tristes” que “arrastraban una tartana con gran dificultad” (66) y de Dámaris, una de las dos mujeres del caudillo cuyos “ojos, a veces, se velaban de una sombra de cautelosa tristeza que bien revelaba la gravedad de su ingenio” (67). Hay que recordar aquí que el buey es un animal mutilado en su sexualidad y la cortesana Dámaris encarna la sabiduría.

La recurrencia del cronista a la tristeza presagia los equívocos sucesos que acontecen en la escena en que Obatal arenga a su pueblo justo al serle entregado el bastón de mando, “gruesa vara de empuñadura, tallada con emblemas que representan la historia de los pueblos africanos” (67). Pero al tomarlo, “empezó su rostro a dibujar una sonrisa que pronto se convirtió en estentórea carcajada” (68), de modo que la alegría del triunfo, la emoción del poder luego de la esclavitud y cierta soberbia suscitan también la primera y desmesurada expresión de descontrol de sí mismo ante su pueblo. Las relaciones con ese bastón serán equívocas pues Obatal, entre tantas aclamaciones y el delirio de la multitud, “se colocó el bastón de mando bajo el culo, sentándose en él” (66). El emblema, que con tanta gracia y elegancia porta Ustáriz en su retrato, muestra aquí sus efectos terribles más allá de las intenciones de la razón y de una pose con sueños de trascendencia. A los ojos de El Renegado el gesto de Obatal no sólo es irreverente sino de mal augurio, pues quien detenta el poder corre siempre el riesgo de ser víctima de su propio desafío en tanto tiene que ejercerlo. Es en ese momento que aparecen unas viejas con el Avilés en brazos, demonio de los blancos, y se lo entregan al caudillo. Pasado el desconcierto, al presentarlo a la multitud en una jugada política, Obatal deja caer el bastón de mando y vuelve a perder el control por la cólera al ver su signo de poder en una situación tan equívoca. El Renegado culmina esta crónica como la primera, con una premonición: “Yo, que lo seguía de cerca reconocí en su semblante la derrota” (71). Lo que comenzó en la espectacularidad de fuerza narcisista de Obatal parece desmoronarse en un juego equívoco de emblemas que revelan el artificio del poder y su inestabilidad.

En la segunda crónica de Gracián, la narración entra de lleno en la discusión acerca de las estrategias de guerra entre los caudillos avileños y el Obispo Trespalacios. Los avileños "consideraron, y con razón, que el mayor peso de la guerra lo llevarían ellos sobre el lomo" (73) pues a juicio del propio Gracián, "Don José, harto ladinamente, trataba de convertirlos en carne de cañón, ya que no carroña de la mala fortuna" (73). La discusión se centra en la petición de "cien trabucos naranjeros" (74) por los avileños para defender el Dorado. Y, naturalmente, el Obispo Trespalacios sale triunfante en la misma mediante las artes de la retórica y su avivado ingenio que le permiten ridiculizar y desarticular fácilmente el argumento de cada uno de los caudillos avileños. El diálogo resulta una estrategia desestructuradora que revela el artificio del lenguaje político, como mismo el emblema del bastón de mando reveló la fragilidad del poder de Obatala.

Ya era media tarde cuando Asenjo dijo lo suyo: -Triste sería que nosotros, los cristianos, nos quedáramos sin un negocio razonable en este asunto, que en unión de voluntades, los salvajes esos, hasta ahora, bien que nos aventajan... Pues a ver, Su Excelencia, ¿no es posible darnos cincuenta trabucos y pagamos el resto al poner bajo nuestras órdenes cincuenta escalilleros de la flotilla del Gran Caimán? Con estos hombres experimentados en la guerra mejor defenderemos nuestro campamento...- Don José se encontró en verdadera encrucijada, pero no titubeó ni un instante. Bien sabía que Don Fernando estaba derrotado, y que el tácito o explícito acuerdo entre los avileños ya se había roto con la ambición y propuesta de Asenjo. Don Fernando había sido derrotado por aquella resquebraadura en su diplomacia y consejo. Ahora le tocaba a Don José poner al tal Asenjo en su sitio, pues mal consejo era alimentar la ambición de tan burdo oportunista. Teníamos que aplastarlo a como diera lugar; sólo a Trespalacios correspondía solución en tan grande embrollo. Para tal acción había pulido Don José verdadera perla de ingenio, y mirándome –como distraído de sus interlocutores, insinuando: "¿Qué se traerán estos entre manos?", "¿Por qué no se sacan semejante chuleta?" –dijo: -¿Desde cuándo acá un trabuco se cambia por un hombre?...- Muy jodón el Trespalacios este, muy jodón y lengüilargo... (76)

Lo que desconcierta a sus oponentes es la habilidad para el juego lingüístico, para ponerlos en una situación límite, para hacer notar el desacierto sobre el acierto amparado en su autoridad religiosa e intelectual, en su conocimiento de la retórica.

Sonó la voz de Don Tomás Rodríguez, el otro caudillo, pescador de ganancia en río tan revuelto. Pues daba muchísima gracia ver recular a los avileños, a la verdad que ya caídos, y con el trasero al aire: *-Por favor, Don José, que no*

creo necesaria tan excesiva medida. Estoy seguro que represento el verdadero sentir de nuestra embajada al decir que los avileños jamás abandonaremos la causa de España, del cristianismo y de la verdadera y Santa Iglesia...- Pero Don José no lo dejó terminar. Muy irónicamente quería ponerle punto final al discurso aquel: -Católica, Apostólica y Romana... Pero se ha olvidado usted de la causa más noble, o sea, la santa causa de los caudillos avileños...- Con aquello el muy sagaz Obispo le había revuelto el puñal en la enjundia al Tomás Rodríguez, y ya eran tres los que habían caído: Don Fernando por hacerse el gallo mayor, Asenjo por oportunista y Rodríguez por jaiba. (77)

Trespalcios, maestro de estrategias políticas que es igual a maestro de estrategias retóricas, gana la partida porque tiene además la fuerza naval a su mando. Con su manejo de la Retórica y el ingenio destruye los pomposos nombramientos que acompañaron la presentación de cada uno de los personajes. Es evidente que la crónica de Gracián adopta la perspectiva que le corresponde en su condición de secretario del Obispo, al lado de su protector y no de los avileños, gozando de sus triunfos en el juego lingüístico de una política donde pierde quien no tiene la habilidad de articular una respuesta contundente e inesperada. Así, ante las calificaciones injuriantes que dan al Obispo los avileños muy sentidos con la derrota, Gracián se refiere a sus oficios y persona como "santo ministerio de Don José", "santo Don José", "Don Felipe José, alma cristiana, buen pastor que vela por la santa vida de su rebaño" (77). Pero esto es en el juego de oposiciones Trespalcios-caudillos avileños, representantes del sector criollo del país de quienes se cuida el poder metropolitano; cuando se dirige solamente a Don José, el discurso gracianesco, con su guiño irreverente, propicia la ambivalencia de estos significados orientando el tono del mismo hacia la parodia. De modo que, en la crónicas de Gracián, las escenas que retoman el leit-motiv de la melancolía dejan sentir un cierto tono paródico que no se percibe en las crónicas de El Renegado, de una ironía mucho más amarga. Esta crónica regresa al Trespalcios contemplador de la naturaleza luego de su triunfo político:

Ya desfallecía el rubicundo Apolo en sus últimos destellos cuando Don José subió a cubierta, deseoso de contemplar los encrespados rizos de Neptuno, ya que no líquidas barbas de las inquietas Nereidas, íntima ocasión aquella en que el mundo muy sangrante se mostraba. Pero una fina llovizna atenuó

aquel aullido del universo, inclinándolo más a la medida de lo humano. Allí, sentado en silla de tijera, se distraía de los anteriores negocios, sumido en el tronante vendaval vecino. *—Que va a llover, Don Pepe—*. Pero no me hizo caso, y tuve que ir por inmenso paraguas para cobijarlo de la intemperie del mundo. Y allí permanecimos, él y yo, cómplices de contemplación atenta: arreciaba la lluvia, se oscurecía todo el ancho cielo, las muy lejanas palmeras costeñas parecían desesperados o muertos pájaros que el viento arrastraba hasta la arena. Y de pronto ya desapareció la costa... Todo el ámbito se volvió gris, húmedo y frío: *—Mala tierra esta; ¿no crees, Gracián?—* *—Son las nuestras, Don Pepe, son las nuestras, azarosas y terribles, a fe mía...—* Y nuestra silenciosa mirada atendió las cosas del orbe. (78)

La frase de El Quijote, tantas veces parafraseada por los cronistas como para recordar con su explícita intertextualidad el artificio de la historia contada, acompaña a una naturaleza descrita y adjetivada en tópicos renacentistas que retoma el barroco: la recurrencia a la mitología con Neptuno y las Nereidas y sintagmas como “encrespados rizos”, “líquidas barbas”, mundo sangrante, disponen el escenario para la representación paródica de un Obispo Trespalcios melancólico, abrumado por las angustias inevitables del juego político. Su diálogo con Gracián revela un eco martiano en tono burlesco. El sentimiento de tristeza y de desengaño cierra la crónica de Gracián, como la de El Renegado pero en un contrapunto de tono levemente paródico con respecto a los sentires del astuto Obispo. Si habíamos dicho que la narración de El Renegado se caracterizaba fundamentalmente por el juego narración-reflexión, hay que concluir ahora que con Gracián entrará el diálogo y con dicha estructura una intensificación de los juegos irónicos como seguiremos viendo durante el análisis de la novela.

1.2.3. Del ojo que mira hacia fuera al ojo mirando hacia dentro.

En los capítulos X (“De la ruta del povo que siguió el cronista Gracián”) y XI (“De lo que El Renegado vio en el Reino de las Quimbambas”), el juego de voces tiene su convergencia en un viaje al interior de sí para Gracián a través de una droga (el povo) y un viaje al interior del mundo negro para El Renegado guiado por uno de los caudillos de

Obatal. Dos viajes que resquebrajan las percepciones coherentes y lógicas según la cosmovisión del mundo que tienen ambos cronistas. La crónica de Gracián revela una reconfiguración del que ha sido, hasta ese momento, su modo de concebir la crónica: no hay fechas que pauten los sucesos y la narración se centra en sus vivencias personales al ingerir la droga ofrecida por Trespalacios. Es el único que puede testimoniar estos efectos sobre él, sin alcanzar a percibir los de Trespalacios pues todo viaje al interior es singularmente propio y único. La lógica de la verdad –incluso en este mundo de espejismos y alucinaciones- se asienta en lo vivido:

Y ahora relataré muy extraños sucesos, por lo cual pido al lector que afirme su ingenio y atienda más con el alma que con los ojos, así de asombrosa será la condición de todo lo aquí dicho. Las alocadas visiones que en seguida relato, fueron vividas en el gabinete volante del Obispo Trespalacios. ¡Por mi alma que allí las tuve todas, verdadero desorden de la lucidez y el espíritu! (89)

Y especialmente porque Gracián reconoce que lo contado está fuera de la lógica de la conciencia y, con probabilidad, de los criterios de verosimilitud del relato. Pero, a la vez que apela a la credibilidad del lector, introduce un elemento de cierta comicidad con la frase: "Por mi alma que allí las tuve todas". La referencia al Quijote reaparece justo para introducir el relato sobre su experiencia e inexperience con la droga en la que ya Trespalacios es maestro, tanto de su consumo, como de su preparación. Se trata de un leit-motiv ya mencionado con respecto a estas crónicas y que aquí marca el comienzo de un viaje, una aventura al interior de sí, en cuya introducción se utiliza un elemento paródico³²:

Cuando ya se ocultaba desfallecida la muy grande bola de fuego, ya que no disco de luz que nos ofrenda Apolo, el Obispo Trespalacios abrió unos frascos de primoroso cristal que contenían rapé de distintos aromas, variadas especias. (90)

³² Hatzfeld percibe en las indicaciones del tiempo y las descripciones de la mañana de Cervantes en *El Quijote* "una poética irónica" y lo opone a su condición de símbolo serio en el Renacimiento (Helmut Hatzfeld, *Estudios sobre el Barroco*, Gredos, Madrid, 1973, pp. 126 y 332). Recordemos que esa imagen también preside la escena melancólica del Obispo bajo la lluvia (78).

El sueño del viaje al interior, como el sueño del Quijote de ver su historia inscrita para los siglos venideros, se convierte en pesadilla, en manteada que muele el cuerpo y nubla los sentidos alterando las dimensiones de la realidad. Y esta pesadilla es la de un cuerpo que aflora por los ladós que más se intentan ocultar. Si la disciplina y la represión del cuerpo son decisivas en el proyecto de comunidad o estado que representa Trespalacios, resulta sintomático que la boquilla de cada una de las mangas que utiliza el Obispo para aspirar la droga por la nariz tenga forma de falo (91). Desde los ritos para consumirla, la droga aparece ligada a una sexualidad reprimida que se objetualiza en el medio para transportarse al otro lado de sí mismo.

Les aseguro que este vapor de povo es cosa muy mágica, ya que no endiablada, pues todo lo circundante se confundió en mi mente: los colores se hacían más brillantes, las distancias se dilataron y yo me sobrecogí ante el infinito presentido. ¡Maldito sea! Advertí que Trespalacios se reía convulsivamente mientras aspiraba hasta el fumón del povo. También a mí me asaltó una euforia que me hacía reír sin tregua ni mesura. Pero la sorpresa siguió al asombro, y entonces fue que el mundo comenzó a voltearse. Sentí que mi lucidez se apoderaba de los pensamientos del muy sutil prelado, como si la vida de Don Pepe se ahuecara para acomodar el peso de la mía. Pues vi que se transparentaba todo su ser y continente en una esfumación que me halaba con gravosa persistencia. (92)

La risa desequilibrada de Trespalacios rememora la estruendosa carcajada de Obatal al advertir la dimensión de su poder. Con la pérdida del control de la razón, Gracián pierde también el control sobre su cuerpo; sin embargo, con esta pérdida logra atravesar la frontera que impone Trespalacios a su mente y cuerpo para colocarse justo en él y percibir su ser con transparencia. Estas nuevas visiones ponen en evidencia sus angustias, así como la alteración del precario orden del mundo de la razón que habita en su propio interior.

Presentí que alguien llamó desde las gradas, y cuando miré era nada menos que Don Pepe quien con tanto furor voceaba, el muy diablejo, y allá, en las más altas galerías, vociferaba con el galillo puesto sobre la punta de la lengua. Pero cosa curiosa y de espanto era que para llamarme Don Obispo no necesitaba abrir la boca, ni mover los labios y lengua, suceso a la verdad de espanto y maravilla. Pues el muy cabro me llamaba desde allá, desde lo más alto, sólo con su mirada, más con la intención que con el gesto. Ya para

despejar de mi lucidez tales engaños, caminé hacia uno de los vomitorios, siempre tratando de encontrar escalinata que condujera ante la muy venerable y burlesca presencia de Trespalacios. Y tanto estuve que al final encontré una. Pues por allí mismo subí, y al cabo de fatigosos e infinitos peldaños que bajaban y subían sin orden ni concierto, me topé con la luz del día. Pensé que estaba cerca de las más altas gradas, pero cuando salí al sol, ¡mal rayo para el endiablado Obispo!, la burla que engañó al asombro fue encontrarme en el centro mismo de la arena. Cuando miré hacia las gradas advertí que Trespalacios se encontraba aún más distante de mí, allá en las sínoras, y sentí que su presencia era como el límite mismo del condenado universo. Volví a entrar en un vomitorio, esta vez más dispuesto y decidido, jamás inclinado al desfallecimiento, aunque no del todo seguro de vencer la confusión. Busqué aquella escalinata única que me conduciría a las infinitas alturas. Subí oscuras escaleras que bajaban con insistencia feroz; ante mí se abrían todas, plurales, disyuntivas, de mil formas y maneras, invitaciones más hechas al aire que a mi espanto. Y digo esto porque las había en forma de espiral, largas con angostos peldaños, cortas con anchísimos escalones, de empinados barandales que remataban abruptamente en tapiadas bovedas de cañón, de engañosas alzadas sin principio ni final, y ello porque cuando llegué a los más altos peldaños, de pronto me encuentro bajando por unas escaleras de crujiente madera que iban y venían suspendidas en el vacío, desde lo alto hacia lo bajo, desde el precario espacio al infinito abismo, ¡santo Dios!, gravitando siempre hacia el mismo comienzo, que era también el fin de la jornada. (92-3)

La llamada a gritos de Trespalacios con una voz que no parece salir de su propia boca y que atrae a Gracián a la obediencia de ir hacia él, es variante y parodia del canto del manatí (sirena) que Mitume escucha y atormenta a El Renegado por su incapacidad de oírlo, como se verá en el siguiente capítulo donde se narra el viaje de ascenso del cronista a la corte de Obatal. Ni en el mundo mágico de las visiones producidas por el consumo del povo, Trespalacios puede emitir un canto seductor. La percepción del cuerpo de Trespalacios en lo alto y como límite del universo, así como las diversas escaleras que se ofrecen engañosamente a su elección para llegar a él juegan con la condición de paradigma del Obispo, identificable en la subconciencia con Dios que se encuentra en lo alto y es inalcanzable. Y es que Trespalacios, en su papel de jerarca eclesiástico, tiene entre sus funciones trazar los límites aceptables de la conducta humana, límites que, en la percepción drogada de su secretario, se simbolizan con el cuerpo. Las escaleras juegan con el afán de Gracián por alcanzarlo, cuando éste cree subir, baja nuevamente. Tal

pluralidad de figuras y formas de escaleras confunden a Gracián y burlan su búsqueda de un camino único y firme, con un principio y un fin estables para llegar al Obispo, a Dios, al cielo. Si lo alto y lo bajo representan, en buena medida, la dicotomía entre el espíritu y el cuerpo, entre lo divino y lo terrenal, las constantes caídas y la confusión entre el arriba y el abajo acaso representen la propia confusión del Obispo acerca de su papel como representante de Dios y provoque su caída hacia el infierno.

Algo me oprimía el lomo, ¡virgen pura!, y era la caída, pues entonces resbalé hasta deslizarme sobre ovalada senda. Mis manos ya casi reconocieron una superficie harto pegajosa, pero como me deslizaba muy burlescamente por todo su grandísimo capricho, apenas podía componer su imagen, otear su rostro sonriente. Y entonces por fin me di cuenta -al caer sobre lagaña enorme- que me había deslizado por el monstruoso ojo gigante del Obispo Trespalcios. Aseguro, ¡por mi madre!, que nuestro dignísimo prelado, el muy diablejo, en coloso se había convertido, tan desmedido como la oscuridad del universo, tan impasible como el pasado, o las noches estrelladas. (94)

Primero Trespalcios se encontraba arriba; luego abajo y cae Gracián en su ojo vigilante, medio acuoso y espejo que refleja la conducta de la comunidad. ¿Su cuerpo está abajo como fondo o sólo intenta detener la caída de Gracián, la caída de la comunidad? En esta sensación de caos, de caminos que suben y bajan sin ton ni son burlando el camino posible que lleva al encuentro con Dios y con el bien, de visiones que revelan la condición limítrofe simbolizada por el cuerpo del Obispo, afloran también en visiones las angustias de una sexualidad reprimida racial y clasistamente.

Levantó el mar grandes olas, sopló sin aviso el vendaval, y aquella joya gigante venía hacia mí, toda ella envuelta en sargazos y animalejos engendrados por Neptuno; los fascinados pulpos colgaban de las altas lunas y los afilados cuernos, sus ojos muertos todavía sorprendidos por la crueldad de tanta belleza. [...] Sobre mí se cernía aquella joya, y temí que me tocara su ciega voluntad marina. Ante mí se levantó como burla gigantesca, aquella desmesurada torre, emblema oscuro de intención caprichosa. [...] Cuando todos estos equívocos sentimientos me asaltaron la lucidez desaforada, alcancé a ver la más extraña ocurrencia del engañoso mundo. Pues muy gigantesca concha, de las venusinas, flota mareada por crespo oleaje airado, y es tálamo de pareja adúltera, ya que no barca del loco placer. Y veo a ese negro gozarse mujer criolla. (96)

Se trata de la concha del nacimiento de Venus cobijando el amor adúltero entre un negro y una blanca³³. Ese mar agitado está ligado al mal y al desorden³⁴. En el amanecer de la búsqueda del Avilés los pobladores encuentran una pareja de blanco y negra durmiendo desnudos cuya visión les despierta reacciones controvertidas y desata una guerra de cocos. Pero la imagen de la blanca con el negro, que es la imagen de Baltasar con Doña Josefina, es inaceptable y aterradora para una sociedad blanca que ella debe reproducir, por eso se le aparece a Gracián como parte de sus miedos. Nótese que Gracián tiene la visión como de una torre, motivo cuya imagen se va a reiterar en la novela como sueño o pesadilla según el personaje que la perciba, justo al momento de ver lo que contiene la enorme concha. La representación alcanza el grotesco porque se centra en los genitales pues el secretario no ve sus rostros, son sólo cuerpos y sexos. Es ésta la representación del pecado y así de angustiosa percibe la relación este personaje:

Decir que sentí miedo es comentario escaso, pues el más alocado pensamiento asaltó mi ánimo, y este fue que yo me convertía en la verga del furioso negro, y era engullido, ¡triste destino mío!, por carnosidades que me chupaban a túnel oscuro, resbaloso y fruncido incierto pasadizo. Por los clavos de Cristo les juro que mi gesto único fue taparme con los dedos la nariz, y aguantar aliento con bendita resignación y compostura. ¡Tantos buenos y malos olores!, y yo cagado con los delirios de mi lucidez, con el extravío de mi conocimiento. (96)

Sus otros son el negro en cuya verga tiene la pesadilla de convertirse igualando su representación a lo sexual y la mujer, toda sexo que puede tragárselo. El conocimiento es igual a un viaje por lo infernal, por lo caótico que deviene un despojo de la condición de sujeto y la consecuente "animalización". Si la reflexión más personal de El Renegado

³³ Rodríguez Juliá introduce el motivo de la bestia en la concha, la misma del nacimiento de Venus asociada aquí a lo monstruoso. Jurgis Baltrusaitis en su libro *Le Edad Media fantástica* destaca, como un motivo propio del imaginario medieval, estas conchas de las que emergen figuras monstruosas y demonios (Cf. Ob. cit., Cátedra, Madrid, 1994, pp. 60-6). El estudioso llama la atención sobre su presencia en algunos cuadros de El Bosco, especialmente en "La nave de los locos". Quisiera añadir, aunque luego haré otras referencias a la obra de El Bosco, que en "El Jardín de las delicias" hay parejas de blanco y negra (encima de un pato) así como de negro y blanca (en una especie de concha-barca) formando parte de ese espacio armónico donde las conchas y los huevos constituyen motivos recreados de diversas formas. En ese sentido puede decirse que esa obra resulta un pasaje utópico inspirador del mundo de Yyaloide.

bordea lo sentimental emocional y la angustia ante lo efímero de la libertad celebrada; la de Gracián es provocada por un povo que lo enfrenta a su otro lado, a sus miedos cuyo conocimiento le hace desear la ley y la temporalidad de la historia, el orden social y los significados rituales de la cultura. El viaje cumple con las expectativas de su guía, el Obispo Trespacios:

Desde entonces siempre he anhelado el tiempo que viven los hombres, y no el ciego presente de Dios, el rostro de las generaciones, que no el río sin comienzo ni fin, paradoja del espacio divino, burla cruel para el ingenio. (97)

La vida fuera de estos órdenes le resulta aterradora. La función moralizante ha dado resultado; el viaje al infierno ha sido la mejor escuela.

Las visiones y experiencias de El Renegado son motivo también de un viaje, no al interior del potencial infierno sino al reino negro de las Quimbambas³⁵ y su guía será Mitume, uno de los caudillos de Obatal. Se trata de un viaje de conocimiento al mundo de los otros donde lo diferente y extraño aparece como mágico, como visión que hace tambalear los sentidos de la realidad del cronista. La primera extrañeza se produce ante el espacio: una plaza con cuatro torres unidas en su cúspide por dos puentes perpendiculares en cuya intersección se levanta la corte de Obatal. Ver estas torres ahora y no recordar haberlas visto antes en el mismo sitio (la plaza del Morro de San Juan) se va a convertir en una obsesión para El Renegado, quien se propone descubrir su existencia "real":

De repente nos encontramos en una plaza iluminada por la alta luna. Cuatro altísimas torres se levantaban a cada lado del cuadrángulo, que estas se comunicaban por medio de estrechos puentes, allá, en lo más encumbrado. De la azotea de cada torre salía un arco que remataba en la torre opuesta. Suspendida en el vacío, justo en el punto donde los cuatro puentes arqueados conflúan, se alzaba la torre del Caudillo, el habitáculo de su poder desaforado. Allí cuando las torres terminaban fatigosas su ascensión, tenía su zócalo el edificio del profeta. A este nido de águilas, ya que no cueva de Leviatán: aéreo, se llegaba, me explicó Mitume, cruzando por los arcos contruidos desde las azoteas de las torres, verdaderas rampas de los cielos.

³⁴ Ver la extensa explicación de la simbología de las aguas que ofrece Jean Chevalier en su *Diccionario de símbolos*, Herder, Barcelona, 1986, s.v.

³⁵ Los caribeños conocen la frase popular "en casa de las Quimbambas" o "en las Quimbambas" que significa en lugar muy lejano, casi desconocido. Palés Matos crea al personaje Tembandumba de la Quimbamba en su poema "Majestad Negra". Ver ob. cit., p. 127.

Según Mitume, en aquella torre vivía y reinaba la corte de Obatal, círculo de reyes y reinas de África lejana. [...] Mi lucidez quedó un poco suspendida, y todo mi cuerpo se aligeró, y aunque no flotaba me presentía en el interior de secreto recinto colgado del vacío. Y ésto del recinto secreto se me ocurrió porque jamás ví, en mis frecuentes visitas al bastión del Morro, estas torres que recordaban las de Babel antigua. (100)

Se trata de una arquitectura que privilegia lo vertical, la ascensión que lleva al cielo, al olimpo de Obatal. Las torres conectan ese cielo con el mundo terrenal: allí no sólo habita el gran poder sino también los sueños, por eso aunque es sostenido por las torres en sus cuatro lados, su centro da al vacío como los sueños que no tienen un soporte real y se esfuman³⁶. En la estructura de la ciudad de las torres, el vacío simboliza la inestabilidad de ese poder, confirma su realidad visionaria, y asoma el tema del desengaño que subyace en toda ilusión. Es como una utopía que descansa en los aires. Pero lo más interesante de esta ciudad de las torres es que tiene en su base terrenal en el centro de la plaza un "estanque hundido, foso cuadrangular" (100). Y aquí comenzará El Renegado su viaje para llegar hasta la corte del caudillo.

Quando llegué al final de la estrecha escalinata, me encontré con las aguas del estanque hundido, y un hedor muy fuerte a marisma azotó a fuetazos mi cara. Posé la mirada sobre el agua, y justo entonces comencé a oír el vocerío del vecindario. Y reconocí que momentos antes toda aquella muy hacinada casa había permanecido en silencio, sumida ante mis ojos en quietud extraña. Paseándose por el estanque, aquellos viejos sacerdotes, totalmente desnudos y rapados, un pañito verde le pasaban al buey cebú hundido en las aguas. Luego de frotarle la enorme giba, el más viejo de los sacerdotes salió del agua y se amarró el pañito al cuello, gesto a la verdad que mágico y

³⁶ Quisiera llamar la atención sobre la diferencia existente entre la concepción espacial concebida para el reino negro en particular por Rodríguez Juliá y la propuesta arquitectónica, moderna, tipo edificio, de "El país de cuatro pisos" con la cual José Luis González ensaya a explicar la composición de la sociedad puertorriqueña, en la que el componente africano constituye su base y primer piso. Los cuatro pisos se constituyen por orden de incorporación: 1) africanos en primer lugar y españoles en segundo pues estos tomaban su estancia en la isla como un tránsito hacia el continente; 2) emigración promovida por la Real Cédula de Gracias de 1815 con el objetivo de blanquear el país: hispanoamericanos que huyeron de las guerras de independencia, corsos, mallorquines y catalanes, ingleses, franceses, holandeses e irlandeses; 3) invasión norteamericana en 1898 y 4) la modernización capitalista con la formación del Estado Libre Asociado en 1952. Ver "El país de cuatro pisos" en *El país de cuatro pisos y otros ensayos*, ed. cit., pp. 9-44. En *La noche oscura...*, ese primer piso que constituye el mundo negro, se levanta con la libertad en un juego de torres con unos puentes en su punto más alto que las unen entre las nubes, y en esa intersección se encuentra el lugar donde se asienta la corte de Obatal. A la visión clasista de González, Rodríguez Juliá responde con una arquitectura utópica de carácter más bien onírico.

galante. Abrió el visillo de uno de los sótanos, saltó ligero a la vivienda casi a ras del agua apestosa, y desapareció para siempre. (101)

La visión de las torres más que en la tierra se encuentra asentada en el agua y en la fuerza de un animal sagrado. Pero no cualquier agua sino un agua lodada, un agua de caño, pestilente, alrededor de la que viven mujeres dedicadas únicamente al mundo del placer sexual, alejadas de los sucesos del afuera, sin noticias de la historia. El agua no solo está asociada a la creación y al eros, se une aquí a un tópico de la literatura puertorriqueña (supra nota 14) relacionado con sectores marginados socialmente cuya vivencia del erotismo y el sexo se percibe como más ligada a lo animal, fuera de las normas sociales que intentan articular sus sentidos de una manera aceptable. El poder y los sueños tienen en la base de su delirante arquitectura el mundo de la realización del placer. Allí El Renegado fuma con Konia de un narguile cuya boquilla no tiene forma de falo como la de Trespalcios y su aspiración no lo lleva al mundo caótico infernal vivido por Gracián en su ruta del povo, sino al caos del paraíso donde puede perderse el sentido de la identidad:

¿Dónde estoy? ¿Quién soy? ¿Por qué he torcido tanto mi inclinación? ¿Es el otro quien me obliga a tantos desvaríos, dueño de mi voluntad ajena?...
¿Dónde está el espejo?, que bien pretendo despejar tantos temores, reconocer mis señas... (109)

No obstante, El Renegado, asustado, intenta hallarse y clama por un espejo que le devuelva una imagen convincente y total de sí mismo: espejo que despeja la mente, con la imagen devuelta al otro lado³⁷. El temor a ser engullido se reitera como angustia. Gracián y El Renegado temen perder su identidad en el cuerpo de la mujer, en el ámbito sexual donde se diluyen las fronteras del sujeto para intercambiar con el cuerpo de la otra, que es también el cuerpo de donde ha salido a este mundo³⁸. Así, el viaje de El Renegado no se

³⁷ Juego de imágenes muy barroco: en poesía, por ejemplo, lo encontramos en Lope de Vega "¡Pobre barquilla mía/ entre peñascos rota,/ sin velas desvelada/ y entre las olas sola" (*Poesía lírica del Siglo de Oro*, ed. cit., p. 284); también en *El Quijote* "el Caballero de la Triste Figura quedara tan desfigurado" (ed.cit., t 1, p. 321).

³⁸ En este episodio, así como en el de la visión de la concha gigantesca por el cronista Gracián, se percibe el eco de la vagina dentada en la angustia de estos personajes que vienen de un mundo donde la sexualidad tiene connotaciones negativas asociadas al cuerpo de la mujer.

dirige sólo al mundo del otro sino a sus propios miedos y angustias puestos a prueba por un mundo con otros valores. Su lectura/interpretación de ese mundo se mueve entre el asombro y sus referentes ideológicos. De ahí su paradójico e irreverente juicio en relación con sus experiencias sexuales en el estanque: "aquello a la verdad que me traía en el último cielo, aunque bien mereciera el más bajo infierno" (103). Recordemos, a propósito de esta frase, cómo la propuesta de Juan Pires invierte el sentido de la sexualidad en tanto placer como un camino al cielo, alejándola de la visión infernal. Si Mitume lleva a El Renegado al estanque es porque el camino hacia las torres pasa necesariamente por la vivencia intensa del placer.

El camino hacia las alturas es una rampa que da al vacío. El vacío bordea a la ciudad permanentemente, la expone al peligro de su pérdida, de su caída al otro lado de la ilusión. Si la ascensión por fuera de las torres es una rampa, por dentro es una escalera que comunica el mundo de los molongos que viven en ellas:

Entran o salen, subiendo y bajando por altísimas, enormes escaleras de mano que llegan hasta el fondo de la torre y también desembocan en la terraza. Como las escaleras son tan angostas, cada molongo tiene una campanilla que suena cuando baja o sube, de modo que no surjan agrias disputas. (112)

Las escaleras, túneles, rampas, en el mundo de Obatal establecen una jerarquía de ascensos. Para llegar al caudillo hay que hacer varios días de camino en subida permanente. Arriba, suspendida en los puentes que unen las torres se encuentra la corte de Obatal, más cerca del cielo (dios) que de los hombres pero en las inestabilidades de los aires. Abajo, alrededor del estanque (agua) y en la tierra, el mundo del placer. En las torres, sosteniendo el poder suspendido en las alturas, las viviendas de los molongos del ejército de Obatal. Aunque la disposición arquitectónica del mundo de Obatal remite a cielo/poder – tierra/placer, no resulta para nada análoga a la concepción del mundo de Trespelacios: cielo/espíritu/paraíso – tierra/sexualidad/infierno.

La angustia entre creer y no creer en la existencia real de lo que está viviendo y la altura a que se encuentra incitan a El Renegado a constatar la autenticidad de las torres y el abismo a sus pies o su ensoñación primero, gritándole a los que ve abajo en la plaza y, luego, intentando lanzarse al vacío. Pero Mitume lo ataja pues *"el halón ese es peligro muy famoso, y muchos dicen que es el canto del manatí"* (116). Este mítico e imaginario manatí, eco de un mundo anterior a la conquista, puede hacer caer a El Renegado hacia el abismo. Al indagar qué es el manatí, Mitume le responde,

es una vaca que vive en el mar, pero el agua, mire usted, en vez de ahogarla le ha puesto un lamento en la enjundia... Y ese canto tan bonito como que atrae a los hombres, embelesándolos con la muerte, y al momento se ahogan sin más remedio (116)

El Renegado, que proviene de la cultura católica, no comprende pues le resulta enigmática la explicación de su guía. El mito del manatí es análogo al mito pagano de las sirenas que aparece en *La Odisea*, en el episodio de Ulises, cuyo canto lo incitan a ir, como encantado, hacia ellas, con lo que nuevamente se construye la reciprocidad cultural entre los dos mundos paganos a la vez que se parodia el de la institución católica. Desconocedor de esa percepción mítica del mundo, el personaje no oye jamás el canto del manatí; su angustia responde a la confusión ante la existencia real o imaginativa de las torres. Aquí se articula el tema barroco del engaño de los sentidos: la vista y el oído, que crea una confusión en la percepción del mundo como realidad o como una ilusión.

¿Dónde están posadas las malditas torres? ¿Ocupan sitio en este mundo? Si mal no recuerdo la ciudad fortaleza de San Felipe de Morro, las torres tienen que estar edificadas sobre la más alta plazoleta del bastión, y si no, bueno, bueno, pues se trata de engaño cruel del mismísimo demonio. Pero... ¿cómo es que no las he visto en mis paseos y vagancias por el ancho bastión de San Felipe tronante? En la guarnición he sido aguador, alcahuete, secretario de capitania, miliciano, mendigo, cronista, embustero, sastre, cocinero, y jamás he visto las odiosas torres, ¡Dios mío!, que me cago en los calzones... ¿Es que han estado aquí siempre, tan altas como la de Babel, tan monumentales como las agujas de la catedral española de Chartres? Pero a fe mía -la de todo hombre de bien- que nunca antes había visto estos monstruos. Pues será que estas torres son invisibles, ¡y ahí está el truco de tanto engaño! Pero...¿cómo demonio son invisibles si yo me encuentro pensando todo esto sobre ellas? Aguántate, galán, que estás al borde del

delirio, pero también al filo del precipicio. ¡Ni hostia! Lo que ocurre es que el jodido prieto ese me ha dado algún brebaje mágico. ¡Todo es visión! ¡Pues claro! ¡Estos negros bien saben preparar pócimas diabólicas que engendran mundos! Y la prueba de todo esto estaría en lanzarme al abismo. (117)

El Renegado impone la lógica y la razón para desentrañar un mundo que no comprende, y por su fe en ellas está a punto de arriesgar su vida. Su discurso se estructura entre su cuestionamiento y su propia respuesta que lo lleva a dar vueltas sobre el mismo asunto sin obtener una solución convincente. Justo en ese momento, abandona los juicios razonados para dar una explicación a tono con la extrañeza de ese mundo: se trata de un encanto del mismísimo Lucifer (119). Con esa visión espejeada de este mundo nuevo, aparece un dato importante en relación con el personaje: sus diversos oficios (“aguador, alcahuete, secretario de capitanía, miliciano, mendigo, cronista, embustero, sastre, cocinero”), los cuales brindan una imagen de toque picaresco, de vida en función de la sobrevivencia. Estos diversos modos de ganarse la vida nos hacen preguntarnos ¿qué lugar ocupa su condición de espía, en caso de que fuera cierta? Y ¿qué tan en serio pudo tomársela? Volveré sobre esta idea más adelante.

Como en cada una de las crónicas anteriores de El Renegado, ésta cumple el ciclo de! viaje para finalizar luego de una escena donde Obatal muestra esa soberbia que hace temer por la suerte de su reino. Luego de arribar a la Corte del Caudillo, Mitume le relata la situación en el campo de batalla, pero Obatal la minimizó:

[...] Mitume no quedó muy contento con las órdenes de Obatal, por lo cual advirtió: *-Dos tropas es poca gente para tanto cañoneo. Corremos el peligro de que nos corten el rabo, y entonces no habrá retirada que valga-*. El caudillo montó en cólera; contestó con mucha destemplanza que en aquella guerra mandaba él por *¡* las pelotas, y que Enrico y Juan de Dios necesitaban el resto de los hombres para resistir la expedición que amenazaba Isla de Cabras. [...] Pero las destemplanzas de Obatal no intimidaron la serenidad de Mitume, y pronto reconoció que mi guía era el ingenio más sobrio de los revoltosos, después de Obatal el general más diestro en el difícil arte de la guerra. Apechó el Mitume como gallo de casta que era, la lengua feliz y la razón templada: *-Si Juan González cae, quedaremos sin artillería aquí en el fuerte...*- [...] Obatal, el muy soberbio, selló entonces el destino de su pueblo, con acción muy desquiciada cuyas consecuencias veremos en la relación que haré de la gran guerra.

Pues de un salto se puso de pie y derramó ron sobre la cabeza de Mitume, quien aceptó esta humillación con un temple que ya sudaba desquite. *—Ahora lárgate de aquí y cumple las órdenes—*, le dijo Obatal a su nuevo enemigo; iracundo, pero con la lengua silenciosa, salió Mitume de aquel aposento, **su destino bien cifrado en mi crónica**, ya movido por la única y fija idea de lograr venganza. (122-3)

La tensión entre Mitume y Obatal recuerda las dos primeras crónicas de Gracián acerca del encuentro de Trespacios con los avileños porque las razones que se discuten obedecen a la estrategia militar pero en el fondo esconden otras tensiones como la de los criollos con la metrópoli y la de Mitume inconforme con la manera en que conduce y se ocupa Obatal de su gobierno. Hay una diferencia importante: Trespacios recurre para hacer sentir su poder a las artes del ingenio; Obatal, en cambio, desconocedor de las sutilezas políticas y la medida que habrían de caracterizar al buen gobernante, se impone a través de la fuerza y, en vez de conseguir una alianza, sella una ruptura definitiva que quebranta la unidad necesaria para la sobrevivencia del reino negro. Si el ingenio del Obispo le abre el camino a Gracián hacia la ironía y la parodia; la soberbia y la fuerza de Obatal se lo abre a El Renegado hacia un discurso sobre la tragedia que se avecina, en el cual hasta el uso de la ironía y las bromas que intenta el cronista están fuera de lugar por la incomunicación. El diálogo entre Mitume y Obatal está doblemente mediado por El Renegado que ironiza y juega acerca de su propio texto y culmina en un intento de diálogo con Obatal que propicia la consecuente reflexión cargada de desengaño del cronista, no sólo acerca de las posibilidades de sostenimiento del reino negro y la -tantas veces mencionada- frágil condición de su libertad sino además acerca de su conciencia de la incomunicación y sus propias posibilidades para comprenderlo y traducirlo en un texto que no lo traicione.

Quisiera detenerme en esta escena a propósito de las marcas temporales que deja El Renegado en la escritura de *es' crónica* y su relación con la distancia entre los sucesos y su escritura. Son dos, que desconciertan un poco a quien va leyendo la novela porque,

luego de desaparecido Cadalso como narrador, hasta ese momento ninguno de los dos cronistas había revelado con tanta explicitéz esa distancia entre los sucesos y su escritura: "Veremos en la relación que haré de la gran guerra" y "su destino bien cifrado en mi crónica", esta última referida a la escena de soberbia de Obatal. Ambas remiten a un tiempo de escritura no relativamente inmediato a los sucesos sino posterior a la gran guerra y ya muerto Obatal. Pero si Gracián permanece vivo, de El Renegado no sabemos más. Como se verá más adelante en la crónica de Gracián, El Renegado se da como muerto, situación que se recrea en unas crónicas apócrifas que a su nombre aparecen.

Regresemos nuevamente al final de este capítulo XI. Otro signo premonitorio de la caída del reino negro cierra la crónica:

Y ahora que recuerdo, pues mire usted que cuando husmeaba a mi Reina de África con el rabo del ojo, y sí, allí estuvo, noté algo muy extraño, y era que ya no lucía los riquísimos vestidos de reina, aquel plumaje tan vistoso que le otorgó la coronación antigua. (128)

Si el ornamento de que se vale el poder intenta ser proporcional a la grandeza del mismo, los cambios en la vestimenta de la Reina de África revelan la fugacidad de su esencia, su pérdida simbólica no en relación con el mundo blanco sino al interior del propio reino de Obatal que ha hecho prevalecer el poder autocrático sobre las tradiciones de su comunidad, la soberbia sobre la razón. Claro, atendiendo a las dos marcas temporales analizadas, se puede achacar tal visión desengañada a una historia que se cuenta después y de la que ya se conoce su destino. Nótese que esta observación es un recuerdo, algo que viene a la mente después. Pero, ¿cuál es ese después?

El viaje a las Quimbambas rememora el viaje de Dante al infierno con la guía del poeta Virgilio, equiparable al mítico y pagano Mitume quien conduce a El Renegado por un infierno invertido donde no se exhibe el sufrimiento de los pecadores, sino que se muestra y demuestra el disfrute del placer en un lugar que se asienta en el agua y no en el fuego ardiente, y cuya vivencia es necesario camino para llegar a la ciudad del cielo de Obatal, el

supremo (Obatalá, Zeus), a diferencia del infierno católico que obstaculiza y detiene, en un castigo permanente, el camino hacia Dios.

Sin embargo, Rubén Ríos Ávila ha considerado este viaje como "la cueva de Montesinos" de El Renegado, con la objeción de que "está siempre demasiado cerca de lo grotesco como para producir una epifanía mística"³⁹. Las referencias al Quijote han sido de una constancia tal en esta novela que valdría la pena atender a la sugerencia del crítico y ahondar en el análisis. Una lectura paralela de ambos episodios me permitió identificar varios motivos que se reiteran entre uno y otro.

- Ambos personajes bajan: el Quijote a la cueva; El Renegado por pasadizos y túneles al estanque;
- El Quijote cae en un sueño para llegar al mundo de Durandarte, Montesinos y Belerma; El Renegado llega a las alturas desde donde se divisa la corte de Obatal después de un sueño.
- Al Quijote lo bajan con una cuerda; a El Renegado lo carga Mitume.
- El Quijote asegura que pasó 2 ó 3 noches en la cueva; El Renegado pasa 2 ó 3 noches entre el ascenso y su estancia en la corte de Obatal.
- El Quijote es sacado de la cueva y despertado para regresar al mundo "real"; El Renegado despierta de un sueño para descubrir que todo ha desaparecido y pregunta, confuso, por la corte de Obatal.
- Ambos tienen la visión de un mundo mágico, de palacios, que los lleva a un desfase temporal.

El tema de los sueños es también definitorio del barroco. Convive con la idea de la vida como una ilusión, como una representación teatral. Así, la Corte de Obatal revela el eco de este tópico pues se representa como una realidad imaginaria a la que se llega luego de alcanzar el sueño y de la que se despierta. Vamos a ver este tema del sueño nuevamente

en los sucesos del Jardín de Yyaloide y su caída. Desde una perspectiva simbólica, la desaparición de la corte de Obatal en las alturas puede interpretarse de la misma manera que la desaparición del vestuario de la Reina del África: la representación semiótica de la pronta caída del reino negro y, por tanto, de la difuminación de sus sueños quebrada la unidad del mismo por la soberbia de Obatal. Los sueños se sueñan y se realizan con orden y Obatal los soñó soñando. La muerte de Obatal y el triunfo de Trespalacios cierran los últimos capítulos de este bloque.

I.3.4. De la cólera de Mitume a la muerte de Obatal

El inicio del capítulo XXVIII, "De los formidables sucesos que El Renegado vio en la gran batalla entre el ejército de Obatal y el de Mitume, y del torneo que celebraron esos caudillos", remite en una abierta intertextualidad a la épica homérica poniendo en evidencia, de manera explícita, como con las recurrentes referencias al Quijote, más que sus deudas literarias, la génesis de su historia y sus percepciones en una escritura, en unos tópicos que se reactivan en cada historia y que aquí resultan parodiados:

Poco exagero -¡quizás en nada engaño!- cuando digo que el ataque a la retaguardia de Obatal ha sido la más sutil táctica en la muy larga historia de las guerras y los ejércitos, ello así porque con pocos navíos logramos dispersar, por los canales aledaños a Miraflores, el asedio de aquel demonio, justo al tiempo que cortábamos a puro casco su ruta de escape. Esta grande victoria coimó de nuevas esperanzas mi corazón, porque ya pronto lograríamos invadir los escondrijos del Morro y rescatar a la dulce reina de las tierras de Yyaloide, mujer que fue razón de tan lejana guerra donde fui capitán, y esto último quiere decir dueño y señor de vidas bizarras, ánimos templados por el fuego carcomido de sangre y maldiciones... (251)

El mundo mitológico nos llega también a través del barroco. La alusión a la reina de África como "mujer que fue razón de tan lejana guerra", recurre al conocido tópico literario de Helena de Troya, justificado por los sucesos ocurridos en las tierras de Yyaloide, los cuales impidieron la llegada a tiempo de El Renegado para cumplir con la negociación y

³⁰ Art. cit., p. 212.

pactar un acuerdo con Mitume; acuerdo que, de haberse llevado a cabo, hubiera evitado la guerra entre los dos caudillos y quizás la caída del reino negro. Pero en verdad la suerte estaba echada, pues la razón de semejante guerra estuvo en la soberbia de Obatal, en la falta de un proyecto organizado y no en el extravío inconsciente de El Renegado con Johari en las tierras de Yyaloide. Pero la pelea entre Mitume y Obatal también nos remite a ese mundo en la disputa entre Aquiles y Agamenón, y la cólera de Aquiles ante la soberbia de Agamenón que pone en riesgo el triunfo de los griegos. El mundo homérico en un estilo barroco como lo muestra el gusto por la hipérbole y la profusión de subordinadas que encadenan diversos aspectos a la narración.

Por otra parte, aparece otro elemento retórico relacionado con la distancia entre la vivencia del personaje y la escritura de las crónicas y es la referencia a esa "lejana guerra donde fui capitán". Nuevamente se activa la pregunta ¿Desde dónde escribe El Renegado? ¿Murió, como sugieren más adelante las crónicas? Y esta incertidumbre vuelve a avivar la sospecha fundamental con respecto a su identidad: ¿se trata de un espía? Como debe recordar el lector, la diversidad de trabajos que ha llevado a cabo El Renegado, entre los que menciona los oficios de embustero y alcahuete (que pueden vincularse fácilmente al de espía, pues un espía es un fingidor, un mentiroso) nos pondría a pensar qué tan en serio puede haberse tomado ese trabajo. Con estas características de pícaro, no mucho. Y volveré nuevamente sobre este punto.

El último suceso que testimonian alternadamente El Renegado y Gracián es la muerte del caudillo Obatal. La narración de El Renegado se sigue sosteniendo en el juego narración-reflexión a que nos hemos referido durante el análisis:

Por fin me atreví a mirarlo... Ahí yace el gran Obatal, su mirada oscurecida por el velo de los muy pesados párpados, la muerte... De su boca demasiado abierta salía aquel borbotón de sangre... El gran pistolón con campana de mosquete, achulamiento que llevó colgado del cuello en sus días de poderío, silencioso yace sobre el pecho inmóvil. Y aseguro para los siglos que tal arma, máquina imperturbable que le quitó la vida con mortífero soplo, fue

bañada por el sangrazo del caudillo, bien honrada al recibir la última caricia del supremo aliento. (274)

Hay una recreación entre morbosa y grotesca de la imagen del cuerpo, ya sin vida, de Obatal porque no sólo está muerto, sino que la sangre se ha desbordado hacia fuera del cuerpo que la contenía mostrando su destrucción, su pérdida de la armonía corporal. Parece una representación teatral de la imagen de la muerte y de cómo el mayor poder puede diluirse en ella para llevarnos a la nada. Tópico también barroco, muy ligado a la pintura, el del paso del tiempo y la muerte como ejemplo escarmentador ante la soberbia humana. La muerte de Obatal también rememora el tema de *La vida es sueño*.

Sueña el rey que es rey, y vive
Con este engaño mandando,
Disponiendo y gobernando;
Y este aplauso, que recibe
Prestado, en el viento escribe,
Y en cenizas la convierte
La muerte ¡(desdicha fuerte!)⁴⁰

El Renegado, ante el tormento de semejante visión, padece la culpa de la traición, pues mirar el cuerpo sin vida del caudillo supone enfrentarse a la culpa de no haber cumplido su misión diplomática con Mitume. Por la disposición del cuerpo y el pistolón, el narrador infiere el móvil de la muerte: el suicidio. Los otros detalles de su muerte serán testimoniados por Konya, irónicamente una de las mujeres del escanque que tenían que vivir al margen de lo que acontecía afuera, las batallas de la historia:

Al colocar la boca del pistolón sobre la lengua, disparando al cielo del paladar para fogonearse así tan furiosamente su exaltada lucidez, Obatal tuvo visión postrera: Allí, a lo lejos, sería fundada gran ciudad lacustre que secaría los pantanos. Y ese poblado sería otra pesadilla de la muy veleidosa libertad... Todo eso me lo contó la cortesana Konya, a fe mía, y también me relató que Obatal estuvo buen rato con el pistolón en la boca, así, sin dispararlo, como esperando que se avivara en el espeso aire aquella visión que animó su último aliento. (274)

Es Konya quien permite saber de esa visión postrera de Obatal, que coincide con la de Juan Pires al ser condenado a la hoguera por el Obispo Larra. En la narración de El

Renegado parecen unirse el testimonio de Konya acerca de las palabras de Obatal y su propia interpretación del gesto final del caudillo en la expresión "como esperando que se avivara". En su visión desgarradora de la caída de Obatal, El Renegado no deja de sentirse asombrado del mundo negro, ni de achacar sus confusiones a brujerías. Esa situación paradójica en que se encuentra, entre la vivencia y la ajenidad, no solo propicia la reflexión en su escritura sino también un desborde, una salida de la lógica hacia la explicación mágica de lo ocurrido.

Que me lo coman los perros si aquella prodigiosa idea de la ciudad lacustre no fue desatada por las yerbas brujas, aunque bien advierto que Obatal fue musarañero de torres y ciudades fantásticas, porque también les toca a los poderosos inmortalizar sus hechos y obras con grandes edificios y monumentos, cautivar en la opresiva morada ese precario aliento de los hombres. Entonces recuerdo haber recorrido junto a él espacios imprecisos, paisajes que nunca supe si existieron dentro o fuera de mi lucidez. Allí mismo y entonces se me rebeló el secreto de aquel hombre tan traicionado por mi placer efímero, por aquella torpe locura en el reino de la etiope. ¡Maldito sea! ¡Sólo al hombre le toca la fugaz ilusión de husmear lo perfecto! (274)

En esa primera oración está expresada, en su contenido y sintaxis, la dualidad de la mirada de El Renegado: en principio, su extrañamiento ante la utopía negra y, por tanto, su visión prejuiciada de la misma; luego, su identificación a partir de la compasión y el afecto. Se trata, además, de una mirada desesperanzada de la utopía, cuyo logro –inalcanzable– justifica siempre alguna forma de opresión de los seres humanos. Esta identificación con Obatal, ya muerto, le exacerba el sentimiento de culpabilidad y revela otra escisión: su sentimiento de traición por el placer del amor, es decir, la tensión entre lo individual y lo colectivo como polos opuestos divisores del ser humano, o para decirlo en términos barrocos, el dilema pasión - deber. ¿Fue acaso su placer quien destruyó a Obatal, o fueron más bien los excesos de su poderío que causaron la ruptura con Mitume? ¿No había profetizado, desde el principio, El Renegado la caída del reino negro por la falta de orden y disciplina? Todo eso, sin contar que Mitume jamás considera una traición esa aventura de

⁴⁰ Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, ed., introd. y notas de José M. Ruano de la Haza, Castalia, Madrid, 1994, p. 251.

El Renegado porque para él no hay escisiones entre un mundo y el otro. Paradójicamente, luego de confesar su sentimiento de culpa, de haber calificado de efímero su placer, El Renegado seguirá buscando a la Reina de África en cada rostro y en cada cuerpo de mujer pues también a ella y su utopía las traicionó en Yyaloide y no por serle fiel a Obatal.

El conflicto entre lo individual y lo colectivo, lo privado y lo público, y el consiguiente relegamiento de los primeros en función de la fidelidad a un poder que intenta expresar la comunidad como un todo, es tópico de las valoraciones del mundo blanco. En el mundo negro no existe una fragmentación tan violenta entre lo individual y lo colectivo, razón por la que Mitume acepta con naturalidad la historia que le cuenta El Renegado sobre las tierras de Yyaloide. La disposición espacial de ese mundo revela el carácter supremo del poder simbolizado en la torre de Obatal. El espacio del placer sexual está en la tierra y el agua; se trata de un lugar importante pero su realización no atañe al mundo de los sentimientos, sino al del deseo. El amor es un sentimiento que introduce El Renegado de su mundo cultural: se trata de un sentimiento expresado en los tópicos del amor cortés, que sublima el alma y el cuerpo. Sus expresiones acuden a ese lenguaje: quedar cautivo, desposeído de voluntad, servir a la dama.

La percepción de Gracián, a través del catalejo, de la muerte de Obatal aporta una dimensión diferente, ya imposible de cotejar con las crónicas de El Renegado.

Allá, detrás de la torre de diablos, viene el gran Mitume, bien protegido por una cuña de guerreros montados a pelo sobre alazanos. Entonces afloró ante los catalejos la gran maldad de Mitume, pues cometió gran villanía contra su enemigo muerto, así de innobles son los negros, verdadera cafrería de este ancho mundo americano. Aseguro, por los huesos de mi madre, que había atado el cuerpo sanguinolento y ya inflado de Obatal a las ancas de su cárcel. Aquel diablo humillaba así la memoria de su antiguo dueño y señor... [...]. Y entonces fue que hubo gran grito de indignación entre los escalilleros; aun aquella gentuza comprendía el buen trato debido al honor del enemigo derrotado. Aquel cuerpo, tan deforme e inerte, ya lucía muy enfangado, oprobio que se añadió a la injuria de ser paseado por todo el lodazal tendido de lluvias. ¡Ya clamaba sangre honrosa el furor de nuestros hombres! Mitume, como para burlarse de tantas protestas y reclamos, se abrió paso entre su guardia, hendiendo furiosamente el yunque de la cuña, y allá comenzó a galopar en círculos frente a nosotros. (281-2)

La escena donde el vencedor ata a su enemigo muerto a las ancas del caballo y le da vueltas como en un ritual es conocida en la literatura: la venganza de Aquiles sobre el cadáver de Héctor, matador de su amigo Patroclo, en *La Ilíada*. Nuevamente Homero aparece como referente del mundo mítico de los negros. Al parecer se trata de un ritual que Gracián no puede comprender y con cuya interpretación va a justificar, en un sentido humano y moral, la entrada de las huestes de Trespalcios en batalla, como un acto de defensa de las humillaciones a que está siendo sometido el cuerpo ya muerto de Obatal, cuando en realidad es una estrategia calculada por el Obispo en un momento en que ya resulta mucho más fácil y seguro vencer al ejército de Mitume.

La percepción de Gracián se nota evidentemente marcada por los prejuicios hacia el mundo de los negros, caracterizado, en la perspectiva de su crónica, por la lascivia gratuita y el salvajismo. Sin embargo, al narrar el destino final del cuerpo de Obatal que fue "atado por los gñevos a una de las altísimas ramas" (283), muestra conocer que "semejantes bribones [los escalilleros], en los desafueros de su piratería, cruelmente inventaron aquel castigo tan infame, [...] y con la víctima viva" (*id.*). Esta afirmación, que ya el lector ha constatado antes, pone en duda la interpretación del propio Gracián acerca del deseo de las tropas de Trespalcios de entrar en batalla. Ese sector que forma el ejército del Obispo (los escalilleros), y al que acude con el objetivo de lograr sus propósitos políticos, va a impedir la consumación de sus sueños de orden en la plaza de San Juan. A la victoria sobre Mitume, los blancos impondrán la violencia en el mundo negro: aparecerán las violaciones de las mujeres, acto desconocido en el reino negro, ejecutadas por quienes formaban las tropas de Trespalcios.

Muerto Obatal, y enfrascado en cruenta batalla el ejército de Mitume tras la intervención de los escalilleros, la continuidad de las voces de los cronistas se mantiene con una interesante variación: los capítulos XXXII, XXXIII y XXXIV presentan tres crónicas de

Gracián seguidas, cada una, de tres manuscritos apócrifos de El Renegado descubiertos "en la cámara secreta de la muy santa ciudad de Nueva Venecia" (289) donde se narra la "muerte" del propio Renegado, "muerte" que, antes del último manuscrito apócrifo, aparece referida por Gracián como el último testimonio de su presencia en los acontecimientos:

¡Por ahí está!, bien sé que deambula en un coche destartelado, aquel hombre de nuestra raza que fue hereje y traidor, el notorio confidente de Leviatán. Allá se cayó al querer bajarse del coche, que su muleta falló el estribo... Yace por acá -¡prefiero cerrar los ojos!, bien tendido sobre la orqueta espetada en el lodo; de lado tropezó con la prisión de los infiernos, ya no se mueve, guindado está de la muleta, el horcón impasible bajo el sobaco sostiene ese cuerpo tan ruinoso. Era el triste trofeo de la causa de Satanás, de aquel delirio desatado que le mordió los sesos. Sus ojos se posaban en el vacío, aquella mirada ya no era de este mundo, pero tampoco de las visiones que torturaron su alma por encanto y maleficio del Satanás negro. Así fue El Renegado tan misterioso en la muerte como en la vida. (299)

Los manuscritos apócrifos recrean, antes y después, esa visión de la caída sintetizada aquí por Gracián, aportando a la narración las percepciones de El Renegado, sus angustias, sus deseos y búsquedas últimas, sus culpas, en resumen, su subjetividad. En el último manuscrito ya se refiere a sí mismo como calavera, en una imagen cara al barroco, que reflexiona sobre sus traiciones, su codicia, ya todo pasado, y recuerda su amor en Yyaloide, también traicionado e igualable, en su pureza, al de Dios. Pero ni Gracián por su lejanía, ni El Renegado, aun en el apócrifo, puede narrar su muerte. Así su desaparición queda bajo el signo de la sospecha, puerta abierta que da lugar a los apócrifos. Estos manuscritos cancelan trágicamente la historia de amor entre el cronista y la Reina de África dando cuenta del destino de cada uno en un discurso marcado por el desengaño y la culpa.

Pero estos manuscritos nos inducen a algunos cuestionamientos: ¿Quién escribió esas crónicas apócrifas? ¿Acaso el propio Renegado, vivo, quien quiso ocultar su verdadera condición de espía? ¿Acaso Alejandro Cadalso para sostener la imagen de marginado con tintes de revolucionario que construyó para este cronista? ¿Dónde quedarían entonces las reflexiones angustiadas de El Renegado acerca del reino negro, su amor por la Reina de

África? ¿O es un juego de máscaras en la que cada una expresa uno de los lados de su personalidad? ¿Quizás como Juan Pires llegó a creer en la máscara que se puso y por la cual murió? De cualquier modo, los apócrifos redundan en el aspecto irónico del prólogo porque toda la novela constituye un gran apócrifo.

Por la extensión de este bloque narrativo y la correspondiente extensión en el análisis del mismo me gustaría cerrarlo resumiendo y concluyendo las características más destacables de estos narradores-cronistas. Comenzaré por decir que la estructuración alterna de las crónicas no sólo implica la existencia de dos voces que se turnan en la narración de los sucesos apelando a la atención y la credibilidad del lector, sino en un juego de resignificación de motivos y recursos en su tránsito de un mundo al otro. Ya me había referido a la identificación del Renegado con lo marginal, a su tono íntimo, al sentido melancólico y desengañado de su visión. La mirada de El Renegado difiere en mucho de la de Gracián, aun cuando **ver** sea acción reiterada por ambos en cada una de sus escrituras, en el propósito de dar fe así de la autenticidad y la confiabilidad de lo contado. El Renegado es un flaneur, su mirada vaga junto con su cuerpo y marca su discurso desde la intimidad y la subjetividad; la escritura a partir de esa mirada se propone como una experiencia de los sentidos en la que **ver** constituye la acción esencial. Dicha vivencia también se concreta en un **ver** inmediato, diferente del de Gracián, que garantiza la fidelidad de su visión, y por tanto, de lo contado: todo ha sido vivido-visto por él.

Sin embargo, en este cronista hay algo oscuro. El Renegado, cuya identidad nos es desconocida y pasa por la sospecha de haber sido espía, -y he aquí una gran ambigüedad ¿se trata de un espía o un revolucionario como propone Cadalso?- es quien narra, reflexiona y describe el mundo negro que **ve**, porque allí está situado aun cuando no pertenece a él (a diferencia de Gracián cuyo catalejo simboliza esa distancia entre lo que se narra y quien narra).

El Renegado, como personaje que entra al reino negro, lo vive y lo narra, funciona como el punto de encuentro y desencuentro de estos dos mundos opuestos. El momento más importante de ese encuentro es la sexualidad, una de las formas más intensas y profundas de comunicación con el otro, experimentada, tanto en el estanque, como con la Reina de África: el "loco amor" y el "buen amor" como se refiere en términos de Juan Ruiz. El "buen amor", por otra parte, culmina en el desencuentro (como veremos en un capítulo posterior) por la percepción tan diferente que tienen los personajes de Mato, el manatí, es decir, de la relación ser humano-naturaleza. La relación del Renegado con la Reina de África va a representar la síntesis de un proyecto utópico fracturado.

Sin la voz del Renegado sería imposible el acceso al mundo negro porque, aun cuando no pertenezca a él, la fidelidad a lo vivido, a la confusión y al asombro que caracteriza su testimonio lo hace confiable en más de un sentido. No hay que olvidar que se trata de un posible espía que traicionó, y es la traición lo que propicia su identificación con el otro y la escritura de las crónicas de la manera en que lo hace, entre la seducción y el distanciamiento. La idea o, más bien, la sospecha de su condición de espía propone un personaje mucho más complejo. Cuando El Renegado enumera los oficios que ha desempeñado nos deja una idea picaresca de sí mismo, la cual es coherente, como ya había dicho, con su función de espía, pero también con su disposición a entrar en otros mundos. ¿Es un espía fingido o un fingido admirador del reino negro? Su identidad no saldrá jamás de la sospecha. La picaresca se mezcla en El Renegado con el tono melancólico y la reflexión trágica ante la crisis, ecos de Cervantes y de Quevedo con una tendencia al juego paródico y una serie de tópicos característicos del barroco.

Por otra parte, el estilo de Gracián que se inicia en apariencia como más cercano al escritorio y de tono mucho más oficial que el de El Renegado, comienza rápidamente a revelar una gran informalidad e irreverencia, a tal punto que puede afirmarse su condición

de personaje picaresco que se alimenta de su cercanía al poder. Es un cronista fingidamente oficioso. Por esta razón, detrás del distanciamiento de Gracián, de la preterición frecuente de su yo si se le compara con El Renegado, hay que leer sus crónicas entre comillas, notando la distancia que marca no sólo entre él y lo narrado, sino entre él y las palabras con que narra. Son constantes en su discurso recursos como el humor, la parodia y la ironía, así como una mirada traviesa y vaciladora de las relaciones entre lo espiritual y lo corporal, lo alto y lo bajo, la credulidad y el escepticismo, la autoridad y la irreverencia. En Gracián se percibe, con frecuencia, cierto tono bufonesco porque su relación con Trespalcios es la del par, el sabio y el "tonto gracioso" que cuestiona las palabras del sabio como sin querer, especie de Sancho y Quijote parodiados. Estas estrategias narrativas no son usuales, por supuesto, ni en informes oficiales ni en lo considerado como la historia oficial; más bien se trata de una parodia de las mismas.

Al triunfo de Trespalcios sobre el reino negro y la muerte de El Renegado, nuestro único narrador es ahora Gracián, quien se encontraba del lado del vencedor, en función de cronista y no de combatiente. Acaso, su conservación de la vida simbolice esa "objetividad" marcada por la distancia que mantiene en relación con los acontecimientos que se propone narrar; objetividad que significa no haberse involucrado del todo en la gesta, aun cuando se sitúe en una de las dos posiciones, y que no puede ser del todo comprendida sin su gesto picaresco, su capacidad para adaptarse y sobrevivir. Paradójicamente Gracián preserva la vida por no haber vivido del todo; así, queda para narrar el triunfo y, luego, la caída de la utopía blanca representada por Trespalcios, que es la utopía de la organización y el cultivo del "espíritu", a diferencia de la negra que era como la utopía del cuerpo. Todo eso, si es que El Renegado murió.

1.4. Gracián-Trespalcios: en pos de los demonios

Una vez destruido el mundo negro, y con él su espacio, todo lo potencialmente narrable queda en manos del cronista Gracián, cuya figura se presenta como un elemento de continuidad narrativa e histórica. Así, este bloque se inicia con tres crónicas más de Gracián contando los sucesos del regreso de la caravana de exiliados y el exorcismo del Avilés. A partir del capítulo XXXVIII, la crónica de Gracián aparecerá siempre con un fragmento del "muy santo y secreto diario del Obispo Don Felipe José de Trespalacios y Verdeja" (328)⁴¹. Los dos capítulos finales invierten este juego de voces: el penúltimo sólo en voz de Gracián, el último con el fragmento del diario del Obispo primero y la crónica de Gracián cerrando con la alusión a la locura de Trespalacios.

La mayor parte de este bloque transcurre entre el juego de voces de Gracián y el Obispo que, en cierta forma, sustituye el contrapunto de Gracián y El Renegado. Este nuevo juego de miradas se va a concentrar en las diferencias perceptivas de Gracián y Trespalacios en relación con las proezas del demonio y los medios para destruirlo. Pero el juego dialógico no sólo implica dos voces, también se proyecta al interior de las crónicas de Gracián, quien rescata con frecuencia sus conversaciones con Trespalacios. En este último bloque la condición picaresca de Gracián se hace más explícita, cobra énfasis el tono paródico y los juegos de ingenio, afianzándose su relación de pareja literaria con el Obispo al poner en jaque sus creencias y sus palabras.

Nuestro excelentísimo Don José de Trespalacios tuvo ocasión feliz aquella noche, pues desterrar los demonios que plomizos caen en el recinto humano, es siempre asunto de mucha rumba en su ministerio. Me señaló el árbol donde Mitume había colgado al Avilés, y dijo: -Es hora de echar afuera todos los demonios. ¿No es así? -¡Usted lo ha dicho! -Desterrad la superstición y el miedo; sólo así podrán acoger al niño Dios! -Perla de su ingenio es tal sentencia, y ahora, pues a ponerle pechuga a los vahos sulfúreos... -¡Fundad el espacio benigno, matad la semilla mala del extravío! -Buen pico de oro le ha dejado la victoria, Don Pepe...- Así me tuvo buen rato, en arenga a mí sólo

⁴¹ En el bloque anterior, el contrapunto Gracián-El Renegado tiene una excepción en el capítulo XXIV donde aparece el primer fragmento del diario de Trespalacios a propósito de la contratación de los servicios de las prostitutas de Juan de la Pija. Se trata de un momento de crisis del Obispo conciente de sus deslealtades con Dios. Este capítulo alterna con la crónica de El Renegado de sus experiencias por las tierras de Yyaloide.

dirigida, y yo aprueba que te aplaude sus aspavientos y decires, aunque bien advirtiera sus canillas temblorosas. (305)

Cuando uno se va acostumbrando a leer a Gracián se percata de que en su discurso hay una ambigüedad maliciosa, que su mirada distanciada tiende a ser en frecuentes ocasiones jocosa y tremendamente irónica. Así, esa ajenidad que distingue el discurso directo también es palpable en su propia voz. Aquí el suceso, un exorcismo, se revela como "ocasión feliz", "de mucha rumba". Absurdamente, para el Obispo esto constituye casi una festividad, con muchos preparativos. La ironía es que Trespalcios viva de la caída de los seres humanos porque sin ella su ministerio no tendría sentido; es la caída lo que lo pone en actividad, lo que demanda su presencia, a la vez que parodia el sentido de su gestión. La "ocasión feliz" tiene una significación ambigua: ¿se trata de desterrar los demonios o de que le brinden la ocasión de desterrarlos? Entre el diálogo y la narración hay un inevitable cambio de tono porque es palabra directa de los personajes. Ahora la ironía se hace más explícita. La ligereza del diálogo, la manera en que Gracián le sigue la corriente al obispo con sus alabanzas, mientras luego hace notar el temblor de sus rodillas, refuerzan la ambigüedad de la situación, mostrando la inconsistencia de las solemnes y retóricas sentencias del Obispo.

La mirada jocosa de Gracián, así como su actitud, se mueve entre la incredulidad y la credulidad, entre la irreverencia y el miedo. En el exorcismo del Avilés (cap.XXXVI), Gracián se muestra incrédulo ante los posibles oficios del demonio en el cuerpo del niño:

Nadie me creerá que la chola se le agigantó, quizás por la grande cantidad de agua que los demonios suelen llevar en los sesos... Pero aparte de su infeliz semblante, el Avilés parecía aliviado de la infame carga que llevó por tanto tiempo. A pesar de su muy notable fondo de tristeza, los ojos de aquel niño eran los de cualquier cristiano...Trespalcios le pasea el agua bendita por las mejillas, y trata de amansarlo con una nueva letanía en la lengua del Romano. Yo no sabía qué pensar, para mí que aquel niño era más desamparo de los hombres que demonio. Aquel baño de agua bendita, ya que no bautismo bueno del mismísimo Cristo, le devolvió a los labios la sonrisa, primor que los infantes suelen otorgarle a las huestes angélicas. En torno a mí hubo revoloteo de alas, no sé si de ángeles o demonios, y un viento frío nos arrojó hasta los huesos. -¿Qué rayos fue eso, Don Pepe! -Ni

te muevas, que están venteando sobre tu cogote. –Soy estatua, y ya dígame cuando levanten vuelo... –Sin más cuidados, ya puedes moverte, ahora búscame una comadrona y cinco soldados de infantería. Hay que presentárselo a la muchedumbre. –Ya guarde el muchacho ese no lo ventee más; mire que la gente está muy asustadiza. Póngalo a leche y cremitas para que se le vaya ese semblante de loco, y lo verá más inquieto y pichón que el peor de los traviesos. –Simplón que eres. Gracián. (312)

Al comienzo, la narración está rozando el tono oral con una alusión como “nadie me creerá”, que lo relaciona con un lector/espectador y por el uso de “chola”, manera popular de referirse a la cabeza. Ese comienzo es sumamente gestual, pero el discurso va tomando un tono más serio y compasivo. Y es justo cuando Gracián ha afirmado la condición de víctima del Avilés y ha dudado del oficio de Trespalcios que comienza a sentir un “revoloteo de alas”, y aunque duda entre “ángeles o demonios”, duda bastante desacralizadora, por el viento frío puede suponer que es de demonios. El diálogo se complementa con una gestualidad plena de comicidad. Gracián no solo cuestiona a Trespalcios sino a su propio discurso en un juego de ironías permanente que al final revela su verdadero fin. Lo interesante es que Trespalcios, aunque se sobrecoge ante la posible presencia de los demonios, tampoco cree en la condición demoníaca del Avilés, de modo que su respuesta a Gracián muestra la astucia política que lo caracteriza como manipulador de conciencias:

-Mira que el único modo de acabar con la superstición del pueblo es presentarlo sin más secreto. Sólo así echaremos fuera la última brizna de miedo. Hasta tú, que tanto halagabas con tus temores el oficio del Avilés, al verlo te has dado cuenta de que fue más víctima de hombres que de diablos-. (312)

El Obispo reconoce la superstición, pero decide usarla a su favor para controlar el desorden que reina en la ciudad. Sin embargo, aun con estas medidas, el desorden aumenta y con él, el caos, la violencia, el robo y los asesinatos. Tales sucesos convencen más y más a Trespalcios de la verdadera presencia del demonio, y se toma en serio la necesidad de destruirlo, decisión que lo lleva a expresar sus angustias en una escritura confesional como el diario y, finalmente, ante sus fracasos, a la locura. El demonio es un

motivo medieval que forma parte del universo ideológico del Obispo quien se mueve contradictoriamente entre la razón y la fe. El demonio sustituirá al mundo negro en su lucha por organizar la ciudad.

El primer fragmento del diario del Obispo Trespalacios aparece en el capítulo XXXVIII en la crónica sobre el despojo de la Iglesia de San José que inicia con una orden de Trespalacios: -"¡Hay que hacer inventario de demonios!" (323). Y las crónicas siguientes son el testimonio del inventario y la lucha contra cada uno de esos demonios: Belcebubo, Asmodeo, Esmón, Belial, Boraz, Renfás, Auristel, Astarot y Leviatán cuya caza lo conduce a la locura. Son 9 demonios como 9 son los círculos del infierno⁴². La aparición de estos fragmentos coincide, entonces, con las luchas y tormentos de Trespalacios en relación con las responsabilidades de su ministerio y construyen un diálogo con las crónicas escritas por Gracián. El diario de Trespalacios constituye una reflexión sobre las utopías que subyacen en los modos de vidas de los pobladores, a las que opone el Estado como una posibilidad de organizar la comunidad. En ocasiones su lucha le resulta infructuosa y de su angustia nace la escritura. Como veremos más adelante, sus reflexiones son el eco parodiado de las crónicas de Abbad y Lasierra, del informe de O'Reilly y del *Insularismo* de Pedreira. Por otra parte, los sucesos narrados en las crónicas de Gracián resultan delirantes. Vale ejemplificar un poco el juego entre ambos discursos.

Se trata del capítulo en que el loco Agripino se queda pegado a una perra a quien Trespalacios identifica como Asmodeo, príncipe de la lujuria que "*tiene la mala costumbre de convertirse en perra*" (332). Gracián vuelve a tener una reacción similar a la que le suscitó el exorcismo del Avilés frente a este angustioso suceso:

⁴² El texto alude, al referirse a las trampas puestas por el Obispo Trespalacios, a los sucesos que se dieron en el pueblo de San Juan de los Remedios, Cuba, donde se libró una tremenda batalla contra los demonios la cual fue historiada por el etnólogo cubano Fernando Ortiz en *Una pelea cubana contra los demonios*. Pero todos estos demonios, cada uno con su especialidad nos remiten también a *El Diablo Cojuelo* de Luis Vélez de Guevara, cuyo nombre, al final, evoca Gracián refiriéndose a El Renegado, pues se trata de un "hombrecillo de pequeña estatura, afirmado en dos muletas" (Vélez de Guevara, *El Diablo Cojuelo*, Cátedra, México, p.

Mucho me entristece ver ahora al bueno de Agripino en semejante ordalía, a todos es muy visible su gran sufrimiento, harto difícil se me hace pensar que es demonio. (332)

En realidad nuestro pícaro cronista no puede creer que Agripino tenga encarnado un demonio. En este caso puede más el juicio humano que el prejuicio acerca del mal vinculado a lo demoníaco. Acaso porque Gracián reconoce la humanidad en la locura, intenta interferir en la decisión del Obispo:

Tropecé con Don Pepe, quien ya había dejado de santificar con agua bendita y ahora afilaba un largo espadín. Y esto le protesté: -Es imposible que este tonto de Dios albergue a un príncipe de Satanás. -Ingenuo eres si piensas que el muy canalla de Lucifer escoge, para manifestarse entre nosotros, apariencias que nos pondrían en alerta y sobresalto. Es costumbre de su grandísimo ingenio tomar continente humano en locos y necios, también graciosos, pues ellos nos llevan a engañosa y fácil compasión. -¿También prefiere a los graciosos? -No lo dudes, los simplones son miel para sus mañas...- Dicho esto se acercó a Agripino machete en mano. (333)

Cuando Gracián indaga sobre los graciosos tirando un poco a broma la explicación del Obispo, éste le responde haciéndole sentir miedo en su propia condición de gracioso que también podría ser una presa muy fácil del demonio y verse en el lugar de Agripino. Aun con esta explicación que, irónicamente, lo incluye, Gracián no queda del todo convencido y trata de impedir lo que le "parecía gesto descabellado que no honraba su santidad" (333).

Así decide por sí mismo quitarle de encima la perra a Agripino:

Allá corrí para quitarle de encima aquella diabla con mis propias manos. La agarré por detrás mientras Don José me gritaba... ¡Retírate, Gracián, maldito sea! ¿Es que te has vuelto loco?...- El me dice eso, y también blasfema, asegurándome que es muy peligroso para mi alma y general salud el contacto con esta diableja. Pero miren ustedes que ya no la puedo soltar, echa humo por las orejas paradas y yo soy uno de sus favoritos, que bien hago en zafarme ahora, ya para siempre, de semejante engendro... [...] Pues en esto estaba cuando la perra viró la cabeza, mirándome la muy socarrona, que entonces me volteé de espanto en la arena cuando reconocí que su mirada es turnia y su ojo me guiña... (333)

Ahora sí ha quedado Gracián convencido de la presencia del demonio Asmodeo en el cuerpo de la perra, pues tiene visiones, escucha voces de mujer provenientes del animal

que, además, le guiña el ojo como en un acto de complicidad. No sólo Trespalacios aparece burlado por Gracián, sino que éste es burlado de manera irreverente por los oficios del diablo. Claro que es una escena de gran comicidad, especialmente el momento en que la perra comienza a echar humo por las orejas. El suceso termina en tragedia:

Señalándome los restos de Lucifer repetía: *-¡Qué triste es el mundo, Gracián! ¡Qué triste es el mundo! Más nos valdría esfumarnos...-* Como vi que el desdichado Agripino tenía la cabeza cercenada, le pregunté a Don Pepe si había fallado el tino, y esto fue lo que me contestó: *-Tan pronto le piqué la cabeza al Asmodeo cayó también la del inocente Agripino, prueba de que su alma ya no era suya, que ésta estaba en consorcio con Satanás que hacía con la de éste una, maldita e indivisible-*. (334)

Para el lector es más que claro que a Trespalacios se le fue el tino y le cortó la cabeza al loco, muerte que justifica con sus creencias en una explicación entre inocente e irónica. Pero ésta es la visión que deja Gracián en sus crónicas. De otra manera saldrá este mismo dato en el diario del Obispo Trespalacios.

Los fragmentos del diario muestran un discurso más coherente con el Trespalacios contemplativo. Se privilegia la reflexión sobre el dato de lo sucedido que se desliza algo sutilmente, sin demasiada angustia, como un suceso siempre de menor importancia al propósito de devolver el orden perdido a la comunidad. Lo que genera angustia no es tanto el hecho en sí como la resistencia de la comunidad a someterse. El obispo tiene una visión negativa de la condición humana por lo que no cree en ninguna sociedad que no se construya a partir del orden garantizado por un Estado fuerte⁴³.

⁴³ Si el gracioso Gracián comparte el nombre con el del escritor barroco español Baltasar Gracián, el Obispo Trespalacios compartirá su pensamiento. La visión del hombre como un ser lleno de malicia, peor que las fieras puesto que reúne en sí características que ellas representan por separado, la encontramos en *El criticón* (ver, por ejemplo "El despeñadero de la vida", en Baltasar Gracián, *El criticón*, "Crisi Cuarta", ed. crít. De M Romera-Navarro. University of Pennsylvania, Philadelphia, 1938, p. 150-3). Desde el punto de vista biográfico, es posible que la conducta del Obispo represente una inversión de la del escritor, quien participó en la guerra de Cataluña, es nombrado capellán del ejército en 1946 y va al socorro de Lérida. Allí, de todos los capellanes, él fue el único en permanecer de pie, y al triunfo los soldados le llamaron "el Padre de la Victoria" (*Ibid.*, p. 10). Esta visión del ser humano en guerra permanente si no es controlado por un Estado, también recuerda las concepciones así como la propuesta de Hobbes en *Leviatán*: en el hombre las pasiones son más fuertes que la razón por lo que su estado de naturaleza es la guerra y la única posibilidad de contener las pasiones es un estado absolutista. El obispo Trespalacios llega a creer que en la caza de Leviatán en el caño se asienta la única posibilidad de

Este mi santo oficio es de muy dura soledad; sólo aquel que haya visto ante sí lo sublime y aterrador del vacío reconoce la necesidad de mi esfuerzo. Sin la ciudad política los hombres serían menos que bestias, ello porque el libertinaje los devolvería a la naturaleza, estancia donde fundarían la discordia y restaurarían la edad de bronce, época aquella en que los hombres prevalecieron por la fuerza. Todo esto he visto entre esos avileños que durante meses intentaron fundar colonias libres en los montes. Fue la pretensión de ellos fundar muy arcádica ciudad, sueño este de perfecta armonía del hombre con la naturaleza; pero aseguro que no he visto gente más desconfiada, facinerosa y cruel que estos malditos peregrinos [...] (334-5)

Se trata de un discurso del miedo ante el desorden provocado por el exilio, ante la quiebra de la ley sexual. Toda esta pérdida de fronteras sociales y morales desemboca para Trespacios en una situación caótica que hay que controlar so pena incluso de la muerte o terribles castigos en cuyos diseños se pone en juego el ingenio del Obispo: un castigo acorde con el delito⁴⁴. Así la muerte es apenas un dato, un tránsito en un camino más largo y arduo. Ya al final del fragmento comenta:

Ayer maté a machetazos un demonio que estaba en contacto carnal con un tonto, y ahora me ocupa devolver las buenas costumbres venéreas a estos hombres que ya no conocen el pudor,... (335)

Y cierra con el siguiente comentario:

Aunque hice despojo en aquel infeliz que tenía placer carnal con la hijita de Asmudeo, todavía anda suelto por ahí el demonio de la lujuria, y aseguro que echar fuera los demonios es soltarlos sobre la comunidad, desatarlos sobre la humana estancia, grande ironía de este oficio nuestro de exorcistas." (336)

Me gustaría destacar, en otra perspectiva, que el tono angustiado y confesional del obispo y el carácter personal que comporta un diario tienden a testimoniar la autenticidad de su sentimiento y su creencia revelando más al hombre angustiado que al político astuto. Los fragmentos del diario muestran el lado desgarrador del Obispo, y este tiene su expresión en un dejo ensayístico porque hablar de sí es hablar de su lucha por dirigir y

organizar la comunidad que ha perdido el sentido y el respeto a la ley.

⁴⁴ Aunque no voy a entrar en detalles sobre ello, quiero señalar que esta relación entre los castigos y los delitos viene de *Los sueños* de Francisco de Quevedo (Espasa-Calpe, México, 1989, p. 57 y 118), obra que ilumina todo el episodio de la caravana, como veremos más adelante, y el afán del Obispo por ordenar la ciudad. También en *El crítico*, en el capítulo mencionado en la nota anterior, se puede encontrar un ejemplo de estos juegos de ingenio tan valorados por las

organizar la comunidad humana; se impone entonces la reflexión sobre lo humano a partir de la caída de su propio proyecto, de la fractura de su sueño y la imposibilidad de gobernar a la comunidad. En ocasión de los desmanes del demonio Boraz escribe:

Mis ojos -estos alientos confundidos que sólo veían la oscuridad del exilio y la separación- ahora alcanzan lo terrible, esa muy leve paloma que vuela sobre toda la estancia desolada, esa esperanza tan esquiva y caprichosa. De su vuelo tan presente siempre queda la ausencia. Y los hombres cargan sus bienes en esos lentos carromatos, habilitan su espacio. Pero más calmoso que todo ello es el pasado. Ya que el suelo donde vivimos por tantos lustros se ha hundido en rauda abismo, ¿cuál es nuestra pisada? ¿De dónde surgirá la reciedumbre? ¿Qué techo nos cobija? Sólo nos cubre una cruel intemperie; y solamente hay pasado, pues el presente se muestra tan incierto! Pienso en ella, en esa esperanza, siempre tan leve y nosotros tan pesados. Ya atontados por el mucho vagar, apenas presentimos esa celeste paloma que vuela sobre nosotros, trayéndonos el consuelo frágil de la ciudad soñada por nuestra torpeza.(380-1)

La imagen de la paloma que simboliza el Espíritu Santo, la armonía y la paz, ya había aparecido en la reflexión del Renegado sobre el mundo negro, y aquí se reitera en el mismo sentido: expresando lo efímero de las ilusiones del Obispo y acompañada de angustiadas interrogaciones sobre el porqué de la imposibilidad de la fijeza como garantía para la existencia humana. Si el vuelo de la paloma es efímero y caprichoso, entonces, ¿dónde está Dios? Trespalacios está tan desamparado o más que los demás hombres.

En sus luchas contra el castillo de Renfás, príncipe de los perezosos, cree encontrar a Leviatán, demonio mayor, en una niña prostituida por soldados:

Tan pronto entra a la claridad, ahí empieza a recitar una cháchara en lengua muy antigua. -*Gracián... -¿Qué es? -Tiemblas de pies a cabeza... -Hasta los sesos.. -Eso que habla es la llamada lengua burlesca, mezcla de latín y griego, jerigonza predilecta del más grande y pesado de todos los demonios, el gigantesco Leviatán. ¡Este es el grande, Gracián, éste es el grande! -Pues a tanto entusiasmo, échele usted el lazo, que yo cojo por donde vine...- Ahí atrás está Don Pepe, y ya casi tiene al Leviatánico ese en el confesionario (390)*

El diálogo y la oralidad, las alusiones al cuerpo en una situación de descontrol por el miedo, permiten una estrategia que ironiza los recursos y las conclusiones del Obispo. La

niña, como el loco, pertenece a esa estela de seres escogidos por el demonio para revelarse y despertar compasión. Aun así al propio Trespalcios le resulta algo sospechoso que cuerpo tan chiquito albergue a demonio tan grande pues:

su peso rebasa las veinte arrobas según los últimos cálculos de Don Pepe. número logrado sólo después de establecer el peso específico de su estela azufrosa. (390)

¡Ciertamente, en cuestiones de demonios, Trespalcios sí que es todo un científico! En el diario, el suceso de la niña como el del loco Agripino vuelve a ser un dato de pasada en la escritura:

Esta tarde, después del exorcismo de Renfás, me encontré con un demonio que se parecía a Leviatán. Aquel diablo traía muy confuso talante, presentándose ante mí con el aspecto de una niña que hablaba mezcla de latín y griego. Casi estoy con la certeza de que el muy esquivo y caprichoso Leviatán así quiso engañarme, es muy de diablos confundir la idea y el semblante que tenemos de ellos. (392)

Ninguno de estos seres tiene importancia por sí mismo, ambos se encuentran fuera de los paradigmas de lo normal, lo que Trespalcios percibe como demoníaco:

Quizás aquella niña diabólica que amarré a una estaca era el espíritu del llamado Campanella, hereje famoso de la época en que Carlos V era rey de España. Este Campanella quiso construir una ciudad perfecta, tan hija de la soberbia que la llamaría Ciudad del Sol. (393)

Pero, al parecer, cazar a Leviatán es de las utopías mayores. Si alguna autenticidad hay en el Obispo se encuentra en su locura. Trespalcios se pierde en el demonio, termina balbuceando una jerigonza como la de la niña idiota.

La perspectiva de Gracián se mueve entre la credulidad y la incredulidad: cree pero es astuto y sabe guardar la distancia que garantiza la salvación propia. Si el lado crédulo del obispo lo lleva a la locura convirtiendo su poder en un drama personal, el de Gracián lo hace pícaro e irónico. Así, su última narración revela el "endemoniamiento" del Obispo, es decir, la locura causada por la búsqueda infructuosa del demonio que sigue mostrándose en las más diversas facetas. La lucha de Trespalcios contra los demonios

es comparable a la del Quijote contra los molinos de vientos que cree gigantes; el "endemoniamiento", resultado de esta obsesión, similar a la locura del caballero. Pero el Quijote asume otra personalidad: la del caballero, mientras Trespalacios se niega a asumir el otro que lo seduce. Esta novela cierra, además, con una explícita alusión al gran personaje: "Pero estos son los riesgos que se han corrido todos los buenos exorcistas que en el mundo han sido". ¡Acaso Gracián sea paradigma de la lucidez que debe conservar un cronista para narrar hasta el fin! Este rasgo lo emparenta con los narradores de las crónicas de Rodríguez Juliá (*El entierro...* y *Las tribulaciones...*): entra y sale, puede conmovearse pero no se involucra, así halla siempre el camino de regreso.

CAPÍTULO II

II. La carnavalización literaria como elemento estructurante.

Al inicio de este trabajo había comentado cómo la noticia del naufragio y la consecuente aparición de ese niño, bautizado Avilés por su salvador, eran los elementos o motivos desencadenantes de la historia narrada. El hallazgo del niño rememora y parodia el episodio de Moisés desde su aparición en un canastillo hasta su búsqueda de la tierra prometida, simbolizada aquí en el caño. Su aparición tiene lugar en una escena de tono carnavalesco, cuya significación oscila de manera ambivalente entre la tragedia y la diversión: unos oran por los naufragos, otros cantan y disfrutan de comidas y bebidas. La primera cita con la que Cadalso testimonia en el prólogo la existencia de la ciudad de Nueva Venecia también recurre a una imagen carnavalesca de un grotesco degradante y a la vez afirmativo: una prostituta en un tabernáculo se introduce una hostia en la vagina.

Hasta aquí, el análisis de las voces ha puesto de relieve el juego contrapuntístico que estructura la novela y que se proyecta, además, en los tonos y las perspectivas de los cronistas que se mueven entre un estilo irreverente caracterizado por los juegos irónicos, la tendencia a la ridiculización y la perspectiva desengañada y angustiada de la narración en relación con los sucesos. El lado trágico de *La noche oscura...* tiene su contraparte cómica que sostiene a los personajes, al texto y al lector en sus avatares desde dentro y fuera de la historia contada. A esa comicidad que no existiría sin lo serio, sin lo trágico, están dedicadas las páginas de este capítulo.

Si el tema de la novela es la imposibilidad de la utopía, la referencia a lo "carnavalesco" pudiera resultar un tanto extraña, en principio, si de algo tan trágico se trata como el desmoronamiento de los diversos sueños de una comunidad. Lo "carnavalesco" en términos de

reflexión y como expresión literaria nos remite inmediatamente a Bajtín. En verdad, la risa, en el sentido carnavalesco tal y como lo entiende este autor, no encuentra cabida en *La noche oscura*...¹ Tampoco puede afirmarse que sea ésta una novela eminentemente carnavalesca. Cabría preguntarse, entonces, ¿por qué recurrir a dicha categoría y, con ella, a un pensador como Bajtín? Tres razones de importancia me impulsan a esta lectura: en primer lugar, puede constatar en el texto la presencia de imágenes de naturaleza carnavalesca resignificadas; en segundo lugar, en el mundo que rescata la novela (el de una sociedad caribeña) el carnaval tiene gran importancia como fenómeno cultural; y en tercero, porque su análisis me parece iluminador para entender las propuestas utópicas que dialogan en el texto así como su estructuración, lo que intentaré demostrar en el siguiente y último capítulo de esta tesis. En realidad, no me parece extraño que el carnaval de Bajtín gravite sobre el mundo novelesco, o que este pueda leerse también desde sus propuestas².

II.1. Un aparte necesario: de Bajtín y las imágenes del carnaval

Para empezar, me parece útil rememorar, brevemente, las opiniones de Bajtín sobre lo que definió como "literatura carnavalesca", así como de dos conceptos esenciales para la

¹ Citemos las palabras del propio Bajtín: "La risa carnavalesca es ante todo patrimonio *del pueblo* (este carácter popular, como dijimos, es inherente a la naturaleza misma del carnaval); *todos* ríen, la risa es 'general'; en segundo lugar, es *universal*, contiene todas las cosas y la gente (incluso las que participan en el carnaval), el mundo entero parece cómico y es percibido y considerado en un aspecto jocoso, en su alegre relativismo; por último esta risa es *ambivalente*, alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez" (*La cultura popular...*, ed. cit., p. 17).

² La influencia o más bien la necesidad de leer y reflexionar con Bajtín se ha dejado sentir con bastante fuerza, pues al ser el carnaval la fiesta popular por excelencia del Caribe y América Latina un mundo todavía enraizado en lo premoderno, se crea una relación especial de identificación con el texto. En el ámbito literario caribeño, su impronta ha sido importante ligada a la teorización del neobarroco. Severo Sarduy, por ejemplo, en su artículo "El Barroco y el Neobarroco" establece la relación: "En la medida en que permite una lectura en filigrana, en que esconde, subyacente en el texto —a la obra arquitectónica, plástica, etc.— otro texto —otra obra— que éste revela, descubre, deja descubrir, el barroco latinoamericano reciente participa del concepto de parodia, tal como lo definía en 1929 el formalista ruso Bakhtine" y, luego de un resumen de las propuestas de Bajtín acerca del carnaval, establece la relación con el barroco: "En la carnavalización del barroco se inserta, trazo específico, la mezcla de géneros, la intrusión de un tipo de discurso en otros —carta en un relato, diálogos en esas cartas, etc.—, es decir, como apuntaba Bakhtine, que la palabra barroca no es sólo lo que figura, sino también lo que es figurado, que ésta es el material de la literatura" (en *América Latina en su literatura*, coord. e introd. por César Fernández Moreno, Siglo XXI, México, 1996, p. 175).

percepción de este fenómeno: el grotesco y la parodia, para luego proponer los aspectos de lo carnavalesco que habré de tener en cuenta en el análisis de la novela.

Bajtín no reconoce en el carnaval un fenómeno literario sino "un espectáculo sincrético con carácter ritual"³, de modo que cuando habla de 'literatura carnavalizada o carnavalesca' se refiere a "aquella que haya experimentado, directa o indirectamente, a través de una serie de eslabones intermedios, la influencia de una u otra forma del folklore carnavalesco (antiguo o medieval)", y añade "todo el dominio de lo cómico-serio es un primer ejemplo de esta literatura" pues algunos de estos géneros "son variantes literarias de los géneros orales del folclor carnavalesco"⁴. Con esta definición, el investigador ruso a la vez que diferencia una expresión cultural de la otra, establece una línea de continuidad entre ellas a partir de la relación entre la cultura popular oral y su influencia en la evolución literaria, especialmente en la "poética de los géneros"⁵.

La importancia de la concepción carnavalesca del mundo y la trascendencia de su papel en el desarrollo literario es profundizada por Bajtín en su libro *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, en el que propone superar la concepción estrecha y folklorica de la cultura popular y la risa nacida en la época pre-romántica, para situarla en su contexto popular histórico, como perteneciente a una cosmovisión opositora "a la cultura oficial, al tono serio, religioso y feudal de la época"⁶.

El cuerpo va a ser el principal espacio donde se juegan estas opciones. Bajtín ha apreciado en ese tipo de imágenes referentes a la vida material y corporal, ejemplificadas con la obra de Rabelais, la herencia de una cultura cómica popular cuyos modos de representación revelan una concepción estética de la vida práctica que la va a diferenciar de la cultura más

³ *Problemas de la poética de Dostoievski*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, p. 172.

⁴ *Ibid.*, p. 151.

⁵ Según Bajtín, la influencia de la percepción carnavalesca incide en la aparición de nuevos rasgos genéricos que definen lo cómico-serio: 1) "una nueva actitud hacia la realidad: su objeto o, lo cual es más importante, su punto de partida para la comprensión, valoración y tratamiento de la realidad, es la *actualidad* más viva y a menudo directamente cotidiana"; 2) "los géneros cómico-serios no se apoyan en la tradición ni se consagran por ella sino que se fundamentan *conscientemente* en la *experiencia* (...) y en la libre *invención*"; 3) "una deliberada heterogeneidad de estilos y de voces". *Ibid.*, p. 152-3.

oficial o institucional de la época y de los siglos posteriores. Es dentro de esta concepción que Bajtín define el concepto de 'realismo grotesco' según el cual,

el principio material y corporal aparece bajo la forma universal de la fiesta utópica. Lo cósmico, lo social y lo corporal están ligados indisolublemente en una totalidad viviente e indivisible. [...] El rasgo sobresaliente del realismo grotesco es la degradación, o sea la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto.⁷

Para Bajtín "degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales"⁸. Las imágenes van a centrarse, entonces, en esas zonas ocultas y negadas del cuerpo y quizás al degradar "lo elevado, espiritual, ideal y abstracto" también, dialécticamente, se eleven estas partes bajas, espiritualizándose, como para recordar que toda espiritualidad y todo lo alto habita en y proviene del cuerpo.

Bajtín aporta al grotesco una dimensión vivificante y regeneradora, opuesta, podría decirse, a la visión negativa que se fue imponiendo, en sentido estético, y luego siniestra del grotesco, que alcanza un gran momento con la estética del romanticismo. El grotesco ha sido asociado a lo horroroso, lo extraño, lo deforme en su aspecto más siniestro. Wolfgang Kayser, en el estudio que le dedica, destaca como su rasgo más característico lo monstruoso que surge de la confusión de los dominios y junto con ello lo desordenado, lo desproporcionado, lo cual provoca una recepción ambigua entre la sonrisa y la repugnancia. Kayser percibe un fondo oscuro y siniestro en el grotesco⁹. Bajtín, en cambio, propone una visión positiva y trascendente del grotesco, cósmica a la vez que lúdica, ligada al permanente transcurrir del tiempo, a la renovación y a las expresiones de la cultura popular. Ambos coinciden en las características formales de la imagen grotesca pero aportan un juicio de valor diferente: negativo y siniestro; afirmativo, alegre y cósmico. En realidad ambas definiciones se sitúan en momentos diferentes

⁶ *Op. cit.*, p. 10.

⁷ *Ibid.*, pp. 23 y 4.

⁸ *Ibid.*, p. 25.

⁹ W. Kayser, *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, Nova, Buenos Aires, s.a.

de la concepción de lo grotesco: Kayser toma la perspectiva más contemporánea, Bajtín intenta reconstruirle un pasado de sentidos a esas primeras apariciones. Así, lo grotesco nos lleva desde un punto al otro, en un proceso de evolución histórica. Frances Barasch lo ha concluido así en su detallado estudio:

When the nineteenth century arrived, the various meanings of 'grotesque' in art and architecture still include style: the antique, the Raphaelite, and later analogous forms. They also include the subjects of art themselves: the naturalistic, exaggerated, and fantastic forms in caricature prints and landscape painting, for example. By analogy, 'grotesque' in literature designated corresponding styles and subjects in a wide range of written forms; the grotesque was seen in medieval Romances and Renaissance *commedia*, in the mixed genre and styles of medieval mysteries and in the low comedy of Renaissance farce. It was found in eighteenth-century picaresque novel. These meanings, however, did not remain static, for new perceptions and conceptions of the grotesque occurred with every new generation of artists and critics; each created its own grotesque art, understood the past in its own way, and invested the word with its own meanings. In the nineteenth century, the most important responses to the grotesque were found in the analytical writings of Coleridge and Ruskin; twentieth-century critics, to a large extent, inherited the taste and critical principles of these men.¹⁰

En la primera definición que di en este trabajo de grotesco (Introducción, n. 48) recurrí a la propuesta de Meyerhold ("una exageración premeditada, una reconstrucción (desfiguración) de la naturaleza, una unión de objetos en principio imposible, tanto en la naturaleza como en nuestra experiencia cotidiana, con una insistencia en el aspecto perceptible, material, de la forma así creada") que Patrice Pavis considera "la definición más satisfactoria", pues tiene en cuenta la forma de la expresión y no el valor histórico otorgado a ella, puesto que la forma ha permanecido en el tiempo y el valor ha sufrido transformaciones en el terreno del arte. Meyerhold, al situar la perspectiva en la forma, permite retomar la primera visión estética del grotesco, incluir la propuesta de Bajtín y todo el proceso de desarrollo de esta categoría hasta el siglo XX, de modo que una forma significativa puede acceder a diversas variantes históricas de sentido. Sin embargo, el grotesco, como categoría estética, siempre nos lleva a la problemática del sentido. Tanto Kayser como Barasch y Bajtín destacan ciertos aspectos del grotesco ateniéndose a la época y a la esfera del grotesco que estudian.

¹⁰ Frances K. Barasch, *Lo Grotesque. A Study in Meanings*, Mouton, Paris, 1971, p. 152.

Por el peso del carnaval en el texto voy a privilegiar la definición bajtiniana puesto que está ligada a lo que llamaría la función utópica en el mundo negro, sin descartar por ello los otros sentidos del término, que nos acompañan desde uno de sus primeros referentes: el Niño Avilés del cuadro de Campeche. Este niño sin brazos parece fracturar lo carnavalesco y su tensión con lo oficial y recuerda la acotación de Bajtín a sus propias ideas: "Además de la seriedad oficial, de la seriedad del poder, de la seriedad que inflige terror e intimida, existe también la seriedad no oficial del sufrimiento, del miedo, de la timidez, de la debilidad; la seriedad del esclavo y la seriedad de la víctima (separada del sacerdote)"¹¹. Acaso, por esta razón, la imagen del Niño Avilés constituye un referente que ilumina la novela pero el autor se cuida de prolongarla y la transforma en la de otro niño que será fundador y liberador, que encarnará su deseo de liberarse del cuerpo, liberándolo (ver juicio de Rodríguez Juliá sobre el retrato de Campeche, cap. I, n. 16).

Regresémosnos a la definición de grotesco dada por Bajtín, cuyas imágenes considera típicas de la comicidad medieval, y su función. La risa de la cultura popular agrade al lenguaje oficial y muestra el lado humano que oculta ese lenguaje en su sentido más vital y elemental. Así, la degradación, tal y como la define Bajtín, se encuentra estrechamente ligada a la parodia por su "naturaleza carnavalesca" ya que "parodiar significa crear un doble destronador, un mundo al revés"¹², cuya realización parte, en buena medida, del cuerpo. Para Bajtín, "en el dominio de lo literario, la parodia medieval se basa completamente en la concepción grotesca del cuerpo"¹³. La parodia, el realismo grotesco o la imagen carnavalesca permiten la integración de un mundo al otro en un sentido dialéctico, jocosos y aligerados del drama de la angustiosa escisión entre el cuerpo y el alma propuesta por la ideología en el poder.

Voy a volver a los elementos definidores de la parodia que, según la perspectiva de Bajtín, reuní en la introducción (n. 17): la parodia es una inversión, una representación irrisoria o

¹¹ M. Bajtín, "Adiciones y cambios a *haberai*s", en Tatiana Bubnova, *En torno a la cultura popular de la risa*, Anthropos-E.Coher., Barcelona, 2000, p. 167.

¹² *Problemas de la poética...*, p. 179.

¹³ *Op.cit.*, p. 31.

cuestionadora de lo parodiado. Esta característica la hace descendiente del mundo carnavalesco, ese espacio y tiempo específico en que el mundo se invierte en todos sus sentidos a través de la fiesta popular. Bajtín recuerda que se trata de “una de las formas más antiguas y generalizadas de representación de la palabra ajena” pues “todas estas parodias de géneros y estilos (de <<lenguajes>>) forman parte del variado universo de las formas verbales que ridiculizan la sombría palabra directa, independientemente de las variedades de sus géneros”¹⁴. Como en el grotesco, Bajtín mira hacia el pasado buscando una relación entre la cultura popular y la literatura, en el sentido de escritura, su evolución genérica y su función. Dicha función reside en “imponer[r] la revelación de aquellos aspectos del objeto que no se insertan”¹⁵ en el género y estilos respectivos” y quizás pueda añadirse que lo contradicen en su visión del mundo. Con esta revelación “la creación paródica introduce el permanente correctivo de la risa y de la crítica en la seriedad unilateral de la elevada palabra directa; el correctivo de la realidad, que es siempre más rica, más sustancial y, lo que es básico, tan contradictoria y plurilingüe que puede abarcar el género elevado y directo”¹⁶. De alguna manera puede decirse que el ser (los seres), entendido como una realidad de múltiples ojos y voces, muestra la falsa coherencia y homogeneidad del lenguaje del deber ser, para burlarlo y cuestionarlo.

Al referirse Bajtín a la naturaleza carnavalesca de la parodia y definir su acción como la de crear un doble destronador, un mundo al revés, la sitúa fuera de la escritura, como un modo que vive en ella y paralelo a ella en las esferas del habla, pues el carnaval es, ante todo, espectáculo, gestualidad, oralidad, etc. La noción bajtiniana de parodia “de naturaleza carnavalesca” no se centra únicamente en la letra porque parte de la cultura popular y de la vida del lenguaje en tanto habla cuyo significado se juega y se mueve entre enunciantes y tonos diversos. Ni el dialogismo, ni el plurilingüismo, ni la polifonía, ni la parodia se reducen a la

¹⁴ “De la prehistoria de la palabra novelesca”, ed. cit., p. 421.

¹⁵ “que no se encienden” dice en la edición que cito. Como al parecer se trata de una errata. la cotejé con la edición cubana para rectificar, en la cual se usa el verbo insertar: “la parodización obliga a percibir esas facetas del objeto que no se insertan en el género o estilo en cuestión” (Mijail M. Bajtín, *Problemas literarios y estéticos*. Traducción de Alfredo Caballero. Arte y Literatura, Ciudad de la Habana, 1986, p. 484)

escritura, sino que viven en estrecha relación con el habla y la gestualidad y se realizan a partir de ellas. Esta apertura responde a una posición ideológica que cuestiona la visión unilateral del lenguaje desde la escritura y llama la atención sobre la vida de la palabra fuera de los textos.

La parodia es definida como una forma intertextual, palabra, concepto teórico que aporta Julia Kristeva al reseñar dos obras de Bajtín: *Problemas de la poética de Dostoievski* y *La obra de Francois Rabelais* e interpretar la noción de dialogismo.

la palabra (el texto) es un cruce de palabras (de textos) en el que se lee por lo menos otra palabra (texto). En Bajtín, por lo demás, esos dos ejes, que él llama respectivamente *diálogo* y *ambivalencia*, no están distinguidos con claridad. Pero esa falta de rigor es más bien un descubrimiento que Bajtín es el primero en introducir en la teoría literaria: todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como *doble*.¹⁷

Mientras Bajtín dirige la mirada hacia el origen (oral, espectacular), Kristeva va a darle prioridad a la letra, a la escritura. Así, "las tres dimensiones del espacio textual en el que van a realizarse las diferentes operaciones de los conjuntos sémicos y de las secuencias poéticas [...] son el sujeto de la escritura, el destinatario y los textos exteriores (tres elementos en diálogo)"¹⁸. Si el concepto de intertextualidad ilumina las facetas del proceso literario, deja de lado una serie de matices que aporta Bajtín acerca del uso de la palabra en el texto.

El concepto de parodia se ubica en relación con la serie literaria. Así lo define Linda Hutcheon:

Como las otras formas intertextuales (la alusión, el pastiche, la cita, la imitación y demás), la parodia efectúa una superposición de textos. En el nivel de la estructura formal, un texto paródico es la articulación de una síntesis, una incorporación de un texto parodiado (de segundo plano) en un texto parodiante, un engarce de lo viejo en lo nuevo. Pero este desdoblamiento paródico no funciona más que para marcar la diferencia: la parodia representa a la vez la desviación de la norma literaria y la inclusión de esta norma como material interiorizado. No está de más insistir sobre la

¹⁶ *Ibid.*, p. 424.

¹⁷ Julia Kristeva, "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela", en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, sei. y trad. Desiderio Navarro, ¡JNEAC-Casa de las Américas, La Habana, 1997, p. 3.

¹⁸ *Ibid.*, p. 2-3.

especificidad literaria y textual de la parodia, a causa de la confusión crítica que la rodea.¹⁹

Y recurre al origen etimológico de la palabra para confirmarlo²⁰. Percibo en esa definición de parodia un anclaje en la escritura que la distancia de la concepción bajtiniana; en cambio, la idea de lo viejo en lo nuevo rememora la rueda de la degradación carnalesca. Genette también recurre a la etimología y al origen en el empleo de la palabra: la *Poética* de Aristóteles, que nos remite a un uso específicamente literario, según se entiende hoy. La parodia fue aludida por el pensador como una acción baja en modo narrativo pero no quedan textos conservados de la misma.²¹ A partir de Aristóteles, Genette hace un recorrido por las concepciones acerca de la parodia en algunas poéticas. Coincide con Bajtín, aunque no lo cita y desde otra perspectiva, en destacar el fenómeno de inversión:

Verdaderamente el estilo épico, a causa de su estereotipia formularia, no sólo es un blanco diseñado para la imitación divertida y el desvío paródico, sino que además está constantemente en instancia e incluso en posición de autopastiche y de autoparodia involuntarios. El pastiche y la parodia están inscritos en el propio texto de la epopeya, lo que confiere a la fórmula de Escalígero una significación más fuerte de lo que él mismo imaginaba: hija de la rapsodia, la parodia está desde siempre presente, y viva, en el seno materno, y la rapsodia, que se alimenta constantemente y reciprocamente de su propio retoño, es, como los cóclicos de Apollinaire, hija de su hija. La parodia es hija de la rapsodia y a la inversa. [...] Del mismo modo, lo cómico no es otra cosa que lo trágico visto de espaldas.²²

Genette, dicho en sus propias palabras, "(re)bautiza parodia [como] la desviación de un texto por medio de un mínimo de transformación"²³. Pero quisiera destacar, entre los aspectos más importantes señalados por Genette, la amplitud de esa dimensión textual: "La parodia [...] se ejerce casi siempre sobre textos breves tales como versos sacados de su contexto, frases históricas o proverbios" y añade más adelante "la parodia literaria se realiza preferentemente

¹⁹ "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía", en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa, México, 1992, p. 177.

²⁰ "El origen etimológico de la palabra parodia, refuerza esta especificidad textual de género. La raíz *odos* del término griego *parodia*, significa "canto"; de donde estaría implícita en el término una intención que apunta a la forma estética más que a la sociedad. El prefijo *para* tiene dos significados casi contradictorios. Es tal vez por eso que uno de los dos ha sido descuidado por la crítica. A partir del sentido más común – el de *para* como "frente a" o "contra"--, la parodia se define como "contra-canto", como oposición o contraste entre dos textos", *Ibid.*, p. 178.

²¹ Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, 1989, pp. 20-1.

²² *Ibid.*, p. 26.

sobre textos breves (y, claro está, lo bastante conocidos para que el efecto sea perceptible)²⁴. Eso explica que en un texto pueda encontrarse un espectro más o menos amplio de parodias, como es el caso de *La noche oscura...*, cuya deuda con la tradición literaria y artística es muy explícita.

Que el interés de este acercamiento sean las imágenes carnavalescas, así como la amplitud con que maneja M. Bajtín la concepción de la parodia ligada a lo carnavalesco y al grotesco, le dan preferencia en esta tesis a sus concepciones. *La noche oscura del Niño Avilés* resulta un gran espectáculo escrito. Cotidianizar, humanizar la historia es sólo posible a través del lenguaje (habla) popular, que Rodríguez Juliá rescata, en buena medida, de su mundo. La irreverencia propia del habla popular que lo circunda hace inevitable la parodia, correctora de la frialdad documental del siglo XVIII, cuya presencia funciona a través de alusiones y parafraseos, y construye también un paradigma temporal en el tiempo de la enunciación. La conciencia de que el habla popular pervive en la tradición permite que el autor busque y juegue a encontrar un posible lenguaje popular puertorriqueño de ese pasado (siglo de Campeche) en el presente, para reconstruir, desde su espacio y su tiempo, ese mundo. El barroco literario español constituye una excelente lección sobre esa posibilidad. Pienso, por ejemplo, en una serie de frases, expresiones, palabras, encontrables en *El Quijote*, *Los sueños*, en el registro estilístico de la picaresca, que perviven en el lenguaje popular del español actual y con ellos, la visión de mundo que comportan. Y claro el barroco es un punto de referencia literario-lingüístico decisivo por su capacidad para aunar extremos, lo alto y lo bajo, lo culto y lo popular, lo clásico y su transgresión, lo mitológico al lado del más vulgar registro, dando cuenta de un amplio espectro vital.

La crítica ha señalado, como habíamos referido ya, de manera fugaz, la condición de texto paródico de *La noche oscura...*, y la presencia de la ironía y el carnaval como recursos

²³ *Ibid.*, p. 37.

²⁴ *Ibid.*, pp. 29 y 45.

perceptibles en la misma²⁵. El estudio de estos recursos es, en mi parecer, decisivo para comprender las dimensiones literarias e ideológicas de la novela.

El conjunto de imágenes que ofrece Bajtín a sus lectores bajo la perspectiva de los significados del carnaval constituye también una utopía, la suya, que mira hacia el pasado para interpretarlo desde un espacio de enunciación que el poder considera un camino hacia el encuentro con lo "utópico", con una sociedad soñada y deseada que habra de ser realizada. Resulta paradójico, entonces, que esta utopía bajtiniana se encuentre en un pasado medieval (mundo que ha sido asociado al oscurantismo por los discursos ideológicos evolucionistas incluido, por supuesto, el marxismo) que existía al margen de las instituciones oficiales y no en un futuro hacia el que se avanza. Esa visión utópica integra, incluso, elementos ligados a la violencia y a la liberación de energías negativas para convertirlos en una franca y saludable carcajada, un guiño de conocimiento de un mundo que es simple y complejo a la misma vez, un sueño y una trascendencia que se busca en las aperturas de las fronteras del cuerpo y no en su cancelación o negación, tampoco en grandezas imperiales ni en valores como la fama, la gloria y lo heroico. Sobre este componente utópico del carnaval volveré a propósito de la utopía en el reino de Obatal.

Para analizar el aspecto carnavalesco de la novela me centraré en tres tipos de imágenes carnavalescas de la tipología que propuso Bajtín al estudiar, desde esa perspectiva, *Gargantúa y Pantagruel*²⁶. Estos tres tipos de imágenes son: 1) la imagen del banquete, 2) la imagen grotesca del cuerpo y 3) la imagen de lo inferior material y corporal, con cuyo análisis intentaré demostrar el papel que desempeña la visión carnavalesca de la vida en la estructura de

²⁵ Cf. Susana Zanetti, art. cit., pp. 11-2; Rubén Ríos Ávila, art. cit., p. 212; Anibal González, art. cit., pp. 589-90; Rubén González, art. cit., pp. 125 y 129; Juan Ramón Duchesne, art. cit., pp. 219-20 (v. Introducción, n. 44).

²⁶ El análisis de la obra de Rabelais por Bajtín, desde la perspectiva de las imágenes carnavalescas, ha resultado polémico. Barasch en su ya citado estudio *The Grotesque. A study of meanings* y Philip Thomson en *The Grotesque* (Methuen & Co Ltd., Great Britain, 1972) siguen considerando a Rabelais como un grotesco satírico, adscribiéndose a una posición criticada por el pensador ruso. Sin embargo, considero que el enjuiciamiento de las propuestas de Bajtín acerca del carnaval no debe venir de sus juicios sobre Rabelais sino de la visión de un grotesco ligado a la función utópica del carnaval.

la novela y como propuesta de escritura²⁷. En principio, considero que la visión carnavalesca funciona cuestionando la historia documentada y proponiendo una nueva visión de la misma no para articular una propuesta coherente, más bien hace jugar diversos motivos y significados entre el mundo blanco y el mundo negro ironizando cualquier intento de coherencia nacional y de establecer una norma social.

En cuanto a la pertinencia del estudio de estas imágenes en *La noche oscura del niño Avilés*, una novela puertorriqueña de fines del siglo XX, además de los ejemplos ya mencionados al inicio de este capítulo que demuestran tal presencia, conviene recordar, una vez más, la importancia del carnaval en las sociedades caribeñas, la vivencia del cuerpo que tienen estas culturas sincréticas y paganas, su existencia al margen del mundo “desarrollado”, la pervivencia de costumbres antiguas y la sociedad terriblemente represiva de la plantación en que tuvieron su origen. En su ensayo *La isla que se repite*, Benítez Rojo concluye a partir de su experiencia y sus lecturas que,

entre todas las posibles prácticas socioculturales, el carnaval (o cualquier otra festividad equivalente) es el que mejor expresa las estrategias de los pueblos del Caribe para hablar simultáneamente de sí mismos y de sus relaciones con el mundo, con la historia, con la tradición, con la naturaleza, con Dios. Si se acepta provisionalmente esta premisa [...] podemos convenir en que al referir al carnaval cualquier otra expresión de la cultura (música, danza, teatro, literatura, arte), estamos en posición de saber más acerca de las interioridades y complejidades del Caribe en tanto sistema sociocultural²⁸.

No se puede ni se trata de establecer una analogía mecánica entre el mundo que propone Bajtín y el mundo caribeño dieciochesco de la novela. Si por un lado puede argumentarse la pertinencia, por el otro se revelan los límites o riesgos de tal acercamiento: la novela representa otro espacio y otro tiempo donde las significaciones, así como las funciones de estas imágenes y motivos, han cambiado y obedecen a otros contextos culturales e históricos. Este es un riesgo menor. El mayor sería leer cualquier imagen que nos remita al cuerpo desde la perspectiva carnavalesca y reducir las interpretaciones a la misma. Resultaría

²⁷ Bajtín también refiere las imágenes de la fiesta popular y el vocabulario de la plaza pública. A la primera nos referiremos de soslayo durante el trabajo; la segunda implicaría un estudio del lenguaje en la novela.

necesario, entonces, matizar la interpretación de estas imágenes de raíz carnavalesca con su inserción en un proceso literario que las ha resignificado y del que forman parte; por ejemplo, el barroco cuya presencia es clave a través de motivos y referencias. De modo que más que pensar en imágenes carnavalescas 'per se' vamos a referirnos a las imágenes del banquete, del cuerpo grotesco y de lo inferior material y corporal que en el mundo blanco y en el mundo negro pueden jugar en sentidos diferentes y contrapuestos aunque no siempre claramente carnavalescos.

Considero que estos tres tipos de imágenes sintetizan por un lado, el desborde corporal que caracteriza la cultura popular y el carnaval como una de las expresiones esenciales en el ámbito caribeño; y por el otro, revelan su irreverencia característica en función de parodiar el mundo blanco del poder eclesiástico y metropolitano representado por el Obispo Trespalacios, homologable en cierta medida al oficial medieval. La imagen carnavalesca a la vez que apunta hacia una utopía, propone también una poética de la escritura instalada en el cuerpo como espacio y punto de partida de sueños y frustraciones, de la libertad y el orden. Así, al acudir a la tipología bajtiniana intento leer la utopía del reino negro de Obatal y la parodia del mundo blanco desde los referentes de otra utopía: la del carnaval tal y como lo concibió Bajtín.

II.1.1. El Caribe carnavalesco

Al proponer esas imágenes de la cultura popular medieval, Bajtín reconoce la existencia de dos mundos: uno, el de la cultura oficial; el otro, el de la cultura popular y carnavalesca. Sus propuestas se centran en el carnaval como un espacio de permisibilidad que, al menos en ese momento, no parece entrar en contradicción con el otro mundo. Se trata de una fiesta integradora del ser consigo, con los otros seres y con el cosmos natural al que pertenece. Bajtín resalta sobre todo su carácter utópico, liberador, opositor, relativizador de "verdades", dogmas, etc. Sin embargo, Bajtín está consciente de que tras ese juego y esa permisibilidad subyace una

²⁸ Antonio Benítez Rojo, *La isla que se repite*. Casipona, Barcelona, 1998, pp. 349 – 50. (1ª edic., 1989).

lucha y así lo explicita en el capítulo final de su libro:

Lo que nos interesaba en su obra [la de Rabelais] era la gran línea principal de la lucha de dos culturas: la cultura popular y la cultura oficial medieval²⁹.

Así, aunque su análisis priorice la imagen carnavalesca popular y muestre la existencia de una permisibilidad en el ámbito de la fiesta que la cultura oficial se ve obligada a reconocer legítimamente en determinado momento y espacio, Bajtín apunta al final, a manera de resumen y síntesis, que ese carácter dialógico revela una lucha. Por su parte Benítez Rojo, en su ya citado ensayo, llama la atención sobre otro aspecto de la festividad. Al preguntarse el porqué de tantos carnavales famosos concentrados en el Caribe, se responde: "densidad sociocultural", a la que conceptualiza como "masa crítica o alta concentración de paradojas, de diferencias, de jerarquías etnológicas y sociales", respuesta que le lleva a proponer la siguiente ecuación: "siempre que las condiciones sean favorables, a más tensión sociocultural corresponderá más carnaval"³⁰. Indudablemente, el Caribe problematiza el fenómeno carnavalesco, la tensión popular-oficial que se intersecta con la experiencia colonial y de la esclavitud. El diálogo de Benítez con Bajtín no se hace esperar:

Así, el carnaval era -y aún es- un síntoma sociocultural que se inscribe en un tiempo de nadie situado entre dos tiempos de alguien; es, sobre todo, una concentración de deseos paradójicos por virtud de los cuales el mundo se vuelve al revés y se convierte en un artefacto travestista. Socialmente hablando, el carnaval no es del todo una práctica positiva, como ve Mikhail Bakhtin al sólo tomar en cuenta la degradación momentánea de los valores que proyecta la esfera de poder. Tampoco es negativa, como deja entrever Umberto Eco al observar que tal degradación se produce dentro de fechas controladas por el calendario oficial, siendo su propósito último la perpetuación del viejo orden. Es, simplemente, una práctica paradójica. Obsérvese que el carnaval simboliza un doble sacrificio que es paradójico en sí mismo: a través de él los grupos de poder canalizan la violencia de los grupos subyugados para mantener el orden de ayer, mientras que los últimos canalizan la violencia de los primeros para que ésta no ocurra mañana. Culturalmente hablando, la complejidad de la fiesta caribeña no puede ser reducida a conceptos binarios. Es una cosa y la otra -como el centro del *canon cacrizans*- puesto que intenta significar el deseo de alcanzar unidad que corre dentro del sistema. En ese sentido, y sólo parcialmente en el sentido bakhtiniano, podemos decir que lo Caribeño, en tanto sistema, funciona de una manera carnavalesca³¹.

Bajtín desarrolla su hipótesis sobre un mundo pasado; Benítez, en cambio, se enfrenta a

²⁹ Ob. cit., p. 394.

³⁰ A.B.R., ob.cit., p. 363.

un mundo que vive (pervive) en la contemporaneidad y cuya valoración resulta, entonces, mucho más compleja. Benítez destaca su ahistoricidad puesto que el carnaval representa un mundo, un espacio, que “se inscribe en un tiempo de nadie situado entre dos tiempos de alguien”. Esta salida de la línea temporal se explica por su condición artística, ritual, religiosa, que lo vuelve ficción: mundo construido mediante el deseo, artificio cultural que expresa, en palabras de Benítez, “el deseo de alcanzar unidad que corre dentro del sistema”. Para decirlo en las palabras más poéticas de Bajtín: “el carnaval posee un carácter universal, es un estado peculiar del mundo: su renacimiento y su renovación en los que cada individuo participa” y añade, más adelante, “el carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes”³².

Benítez difiere de la visión positiva en exceso, acaso idealizada, que tiene Bajtín acerca del carnaval, y destaca su naturaleza paradójica. Se opone así, a la visión negativa de Eco que valora el carnaval desde un aspecto y una función muy política³³. Es cierto que Bajtín privilegia lo positivo de la expresión carnavalesca. Acaso, proveniente él de un medio bastante más controlado, se dejó fascinar por ese espacio de permisibilidad y su texto proyecta esa fascinación al lector, utopía de la utopía de un pasado que no se puede palpar como puede palpase la realidad del carnaval caribeño. El pasado siempre fomenta la imaginación para provocar rechazo o para seducir. No creo, sin embargo, que pueda hablarse de una degradación momentánea de valores; momentánea es la permisibilidad de ser expresados públicamente pero el cuestionamiento de esos valores sigue existiendo y conviviendo con los otros fuera del mundo del carnaval, en la vida cotidiana popular.

El carnaval caribeño está marcado por la dinámica de la plantación que estableció una ruptura de otros ciclos del mundo africano: no por el culto a Ceres ni a Dionisos; las saturnales

³¹ Ob. cit., pp. 363 – 4.

³² *La cultura popular...*, pp. 13 y 15.

³³ Ver, Umberto Eco, “Los marcos de la libertad cómica”, en Mónica Rector *et al.*, *¡Carnaval!*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998, pp. 9 – 20.

romanas son un sueño apenas bien recordado, un pasado utópico, una música, una ensoñación lejana en el tiempo del no tiempo, de la no historia. Su intento de recuperación, que implica un intento de recuperación del cuerpo y sus placeres, hundirá al reino de Obatal que pretenderá vivir en ese mundo utópico ubicado entre el tiempo histórico y político del Obispo Larra y el del astuto Obispo Trespalacios cuyas fuerzas lo asedian. En ese sentido puede afirmarse que su triunfo es trágicamente carnavalesco: Obatal asciende al poder, reina en el carnaval, en la utopía, y cae para dar paso a la historia representada por Trespalacios en un modo de orden social colonial y doblemente opresivo del mundo negro. Pero su suicidio pleno de visiones apunta más a la tragedia de un sueño que se sabe inalcanzable que a la rueda siempre renovadora de lo carnavalesco. El elemento renovador vive en la visión final de Obatal, aquella que aviva ya con la pistola en la boca, como Juan Pires lo haría desde la hoguera. Así, la plantación representa el mundo de la no historia de los negros para que otros la vivan (los blancos), pero la liberación de ese mundo de la plantación, al conformarse como la consumación de una utopía, parece situarse también en la periferia de la misma historia.

II.2. Las imágenes del banquete

Según la perspectiva bajtiniana, las imágenes del banquete en su condición carnavalesca aparecen ligadas a la fiesta popular, a la comicidad, a la conversación, al sueño utópico de la abundancia y al cuerpo grotesco (que se abre para comer, renovarse, reproducirse y desechar). El hombre se encuentra con el mundo por medio de la absorción de alimentos, acto que representa el triunfo de la vida sobre la muerte y la permanente renovación del cuerpo ligada a la reproducción. Asociados al banquete aparecen también el motivo de la 'gran boca abierta', la 'deglución' y las imágenes de la guerra³⁴.

En *La noche oscura del Niño Avilés*, las imágenes del banquete representan uno de los momentos de mayor deleite en la escritura y expresan una concepción diferente de la vida

³⁴ Cf. *La cultura popular...* ed.cit., pp. 250-3.

según el mundo del que provengan: el negro o el blanco. Esta doble perspectiva de la imagen obedece a la estructura de la novela, de mundos en diálogo y en lucha, de voces que se alternan y complementan, de modo que el contrapunto que habíamos señalado en el tercer bloque narrado por El Renegado y Gracián se reitera y reafirma en la construcción de la imagen carnavalesca, tanto en el mundo negro, como en el blanco.

Desde el punto de vista histórico, entre el Renacimiento (época que toma Bajtín para su propuesta sobre el carnaval) y fines del XVIII (espacio novelado) se ha producido una escisión en cuanto a las concepciones sobre el ser humano; media entre ellos la época barroca con la monarquía absoluta y el control total de la iglesia; para América y, especialmente, para el Caribe la instauración o reimplantación de la esclavitud como sistema social y de producción; el siglo de la razón, así como la crisis del mundo colonial español en el que se ha ido generando una conciencia de pertenencia y de idiosincracia entre sus habitantes, ya diferente a la del mundo español peninsular. La representación de la imagen del banquete va a dejar de tener en muchos casos la significación que le adjudicó Bajtín, para ser refuncionalizada en virtud de esa otra realidad. El rescate de esa imagen no representada antes (crónicas del XVIII) obedece a otro juego temporal: el del autor y su escritura de finales del siglo XX. Como en el caso del lenguaje, el presente nos crea una imagen del pasado con referencias en el mismo presente (mundo popular) y en un pasado aun anterior al XVIII pero del que es heredero en sus raíces populares³⁵. Junto a las imágenes rescatadas por el Renacimiento, el Barroco es la otra referencia importante que convive o que no puede desligarse de las imágenes de lo carnavalesco. En cuanto al banquete, el tópico de la abundancia es central.

³⁵ Entre septiembre de 1990 y septiembre de 1995, Edgardo Rodríguez Juliá publicó para el suplemento dominical *En Grande* del periódico *El Nuevo Día* reseñas acerca de establecimientos populares de comida criolla. Recogidas luego en *El ojo de la fonda*, Plaza Mayor, San Juan, 2001, habrán de constituir el libro de crónicas que dedica Rodríguez Juliá al rescate de ese mundo que, en la actualidad, está siendo asfixiado por los establecimientos de comida rápida y relegado de la publicidad por los restaurantes internacionales de mayor importancia. Estas comidas resumen una historia y una identidad

II.2.1. El banquete del rescate

Las imágenes del banquete en el mundo negro se identifican, por sus características, con las de la fiesta popular. De hecho, la idea del banquete asociada a la fiesta popular aparece antes del triunfo de Obatalá, y el papel del mundo negro es decisivo en la misma pues un personaje negro es quien da la noticia del naufragio, suceso que desencadena la acción de la novela, y son mujeres negras quienes montan los tenderetes de fritanga durante la búsqueda de los posibles sobrevivientes. Desde el capítulo I, en el que Marcos Fogón, que así se llama el personaje, avisa del naufragio a los pobladores y se cuenta el rescate del Avilés, la presencia de lo popular es significada por los gritos, la irreverencia y el tono algo ambiguo de festividad que cobra el suceso. Severino Pedrosa, primer cronista del Cabildo y participante, ofrece el testimonio de lo ocurrido aquella noche:

Doy fe que a hora de medianoche entró a la ciudad, con grande vocerío, un negro llamado Marcos Fogón, forzudo molleto que tenía de oficio bajar cocos en el palmar de Boca Cangrejos. El pobre se había aplastado los pies de tanto subir y bajar los cocoteros, pues siempre lo hacía abrazado al duro tronco, aupándose con la fuerza de sus dedos y tobillos prodigiosos. Y por tales maromas sus plantas eran dos veces más grandes que las de cualquier hombre, razón para que se le conociera en toda la ciudad con el mote de "pies regaos". Pues plantó sus grandes pies, ya que no racimos, frente al Cabildo, y se abandonó a desaforada grita, despertando de hondo sueño a media ciudad. Sonaron persianas y maldiciones. Se le vaciaron encima palanganas y escupideras. Pero el bueno de Marcos permanecía fiel a su noticia, y seguía gritando con su aliento corto y agitado. A voz en cuello como loco que lleva los sesos encendidos, nos hablaba del grandísimo naufragio en Punta Santiago, sitio cercano al poblado negro de Piñones, de donde este Marcos Fogón era vecino.[...] Y fueron muchos los curiosos que acudieron tan pronto llegó a sus oídos aviso del naufragio, ya que pronto corriamos por toda la ciudad portando antorchas y montando guasa. [...] La multitud llegó a iluminar con sus antorchas todo el ámbito de la ciudad, como si se tratara de rogativa o verbena, fiesta o procesión, buena prueba todo ello de cuán noveleros y exaltados somos los criollos de esta isla. (6-7)

En este ejemplo, bastante extenso, puede apreciarse la conformación de esa imagen espectacular de la fiesta popular en medio de la interrupción de la vida ordinaria del pueblo a causa de un suceso que convoca a los habitantes al exterior: gritos, ruidos, lanzamiento de orines y porquerías son la respuesta a los gritos de Marcos Fogón. Pero nótese bien la

estrategia narrativa y la relación de la manera en que ocurren los sucesos. Primero, la entrada de Marcos Fogón dando voces por razones que pueden imaginarse de importancia suficiente como para interrumpir el sueño de los habitantes, y antes que la gritería se convierta en noticia urgente y comprensible para los pobladores y el lector, el cronista comienza sus digresiones acerca de la identidad del personaje Fogón: vida, oficios y beneficios, tamaño de los pies, mote, etc. Todavía no ha comenzado una historia y ya aparece otra y con ella lo monstruoso en el sentido barroco del término, la desproporción, la deformación de los pies de Fogón, hechos al oficio de subir cocoteros, extraordinarios, como "racimos" casi fusionados e hijos del cocotero. A lo monstruoso de los pies de Fogón y a su propósito se produce la proliferación narrativa, también como un racimo, también barroca³⁶. Es este personaje quien abre la historia y su escritura posible como antes la suscita otro deforme: el Niño Avilés de Campeche, cuya ausencia de brazos va a llenarla Rodríguez Juliá con sueños y visiones.

Pero volvamos al texto. Antes de tener oportunidad de precisar la noticia todavía asistimos a nuevos gritos y la andanada de palanganas y escupideras que le lanzaron al pobre Fogón. Y es entonces que la noticia toma cuerpo en un naufragio y los resistidos pobladores acuden prestos a las labores de rescate. Así, la primera reacción, de apariencia negativa, se acompaña de la rápida organización de los rescatadores para auxiliar a los naufragos. El camino al lugar de los sucesos se mueve entre el tono religioso y el festivo, como permiten apreciar la contigüidad de palabras como "rogativa o verbena, fiesta o procesión". La situación a partir de ese momento revela su ambigüedad entre la tragedia y algo de pachanga por las chanzas y bromas de los que van en auxilio.

Estas actitudes paradójicas que se aprecian en las reacciones de los pobladores ante los gritos de Fogón con injurias, maldiciones, groserías, la acción de arrojar excrementos, y el pronto alistamiento para ir en busca de los sobrevivientes del naufragio, muestran un mundo en

³⁶ Estos pies racimos recuerdan la definición sarduyana de barroco: "Fue la gruesa perla irregular –en español barrueco o berrueco, en portugués barroco-, la roca, lo nudoso, la densidad aglutinada de la piedra –barrueco o berrueco-, quizá la excrecencia, el quiste, lo que prolifera, al mismo tiempo libre y lítico, tumoral, verrugoso ...", Severo Sarduy, "El Barroco y el neobarroco", ed. cit., p. 167.

algarabía, en el que no hay reacciones únicas, y donde la narración del cronista se abre a todo sin exclusiones para mostrarlo en una dinámica vital. Por último, en relación con la cita anterior, quiero llamar la atención acerca de que estos gritos de Marcos Fogón van a ocasionar la primera interrupción del sueño y la sexualidad (pues el cronista Severino Pedrosa tuvo que dejar a su amante "a mitad de camino" para cumplir con sus deberes de cronista del Cabildo) en la novela. Tras estos gritos vendrán los del Avilés y la pérdida del sueño de los pobladores que termina por llevarlos al exilio. Pero este acontecimiento que va tomando los tonos de la fiesta popular va a condicionar, en consecuencia, el banquete, el goce de la comida y la bebida en función de una colectividad unida por una meta: hallar a los sobrevivientes o los restos del naufragio.

Atraído por las graves noticias también llegará el Obispo Larra a la playa, quien con sus "doce arrobas" parece desencadenar, más que contener con su autoridad, la comilona.

Pero la presencia del prelado en nada moderó las muy livianas costumbres que en aquel lugar los rescatadores habían prodigado, verdadero escándalo si se toma en cuenta la trágica causa que allí nos había reunido. Y era que en el arenal toda la gente estaba como de fiesta y relajo, por lo que habían proliferado de la noche a la mañana los tenderetes de fritanga y vacilón. Se colaba el aguardiente, restallaban en grandes pailas de manteca a todo hervir las frituras de mariscos. Los asados de cangrejos y otras frutas de mar alzaban sus aromas sobre anchas barbacoas cavadas en la arena [...]. Chisporroteaba el pescado sobre la brasa mientras hembras de vivir dudoso animaban todo aquel relajo con el temblequeo de sus nalgas, ocasión de canciones a la verdad que picantes y galanas en demasía. Las prietas de Piñones ya pronto aprovecharon el gentío para hacer algunos chavos felices, y allá en el hondón de la playa montaron sobre cuatro palos sus calderos de manteca, y a freír se ha dicho esos pastelillos de cangrejo que aquí se conocen por alcapurrias, nombre que supongo africano. También se guisaban, con carne de jueyes y buruqueñas, jaibas y centollos, grandísimas pailas de salmorejos entomatados. Y todos aquellos manjares se echaban gaznate abajo acompañados con el furioso fermento de aguardiente conocido por el travieso nombre de lagrimita [...]. Abajo, en el bajo de la playa se oían oraciones y cánticos. (10)

Aquí comienza realmente el desborde culinario, el tema barroco de la abundancia. No se trata de una simple enumeración de guisados sino de una narración que acude al detalle de cada guiso, a los sabores, la bebida para acompañarlos, que incitan al apetito³⁷. Lo trágico

³⁷ Justo a propósito de este fragmento, Benjamín Torres Caballero aprecia en la recreación de la comida y sus estrechas relaciones con el sexo en *La noche oscura...*, un rescate de la africanía culinaria y afirma, "al ser ésta una novela histórica sobre el siglo XVIII, se alude al régimen alimenticio del "primer

convive con un aspecto de lo cotidiano que nos convida al placer. Como puede apreciarse, la idea del banquete subyace en la profusión de la comida y la bebida acompañadas del baile, las canciones, las incitaciones sexuales. Sucede, además, a un naufragio que provoca la muerte, e inconcientemente celebra la posterior aparición del único sobreviviente: el Niño Avilés. Tal festividad es afirmadora de la vida (los pobladores se alimentan de la naturaleza) contra la muerte acaecida (el mar se engulle a los hombres/los hombres engullen los frutos del mar). Tan profunda es la necesidad de afirmar la vida que hasta el Obispo Larra "se encontraba disfrutando de algunos fiambres bajo el buen fresco de las playeras" (11) más parecido a un turista que a un religioso preocupado de la suerte de los naufragos. A la profusión culinaria corresponde la profusión verbal del narrador cuya fidelidad a lo acontecido, lo oído y lo saboreado es irreprochable, especialmente si se tiene en cuenta que no parece estar de acuerdo con lo descrito pues, en el inicio del fragmento aquí citado, llama la atención sobre la incongruencia entre el ambiente festivo y "la trágica causa que allí nos había reunido". Además, toda esta festividad comparte el espacio de la playa con la búsqueda de sobrevivientes y las oraciones a Dios, expresando esa ambivalencia propia de los sentidos del mundo carnavalesco. Pero el relato y el tono festivo opacan el ritual religioso.

La imagen de Larra es simbólica: come solo y su desmesurada gordura no cumple el ciclo de la renovación. El banquete del Obispo (luego veremos las aficiones a la comida del Obispo Trespalcios) es individual, ajeno a la concepción de la fiesta popular, aunque pervive

piso" de la nacionalidad puertorriqueña". Al iniciar su artículo, el crítico había situado esa recreación culinaria entre dos polos: "la función de la comida en la obra de Eogardo Rodríguez Juliá, como veremos, resulta compleja. Desde el consumo o rechazo de alimentos como acto que simboliza el asumir o el rechazar los valores de la clase dominante, hasta el uso de ciertos platos como representativos de cierto momento o época histórica, Rodríguez Juliá emplea la comida en sus novelas y en sus crónicas con una multiplicidad de funciones" ("De fondas, friquitines y lechonerías": la función de la comida en la obra de Edgardo Rodríguez Juliá", *La Torre*, 6 (1997), p. 523 y 529). Sin embargo, considero que la percepción de la función de la comida en esta novela no puede imitarse a un criterio representacional de una época que toma como base la propuesta de *El país de cuatro pisos* de José Luis González, quien afirma en su ensayo: "cuando en el Puerto Rico de hoy se habla, por ejemplo, de "comida jibara", se está hablando, en realidad, de "comida de negros": plátano, arroz, bacalao, funche, etc." (ob. cit., p. 21). La profusión de olores, sabores y texturas que emanan de *La noche oscura...* es mucho más que eso: está emparentada con el mundo de la celebración y el carnaval, con el tema berroco de la abundancia tan caro en las fiestas de *El Quijote* y por lo tanto, con la función utópica de la misma, expresión de armonía y justicia social, todo ello en el mundo negro, que ya veremos su función con el "chef" Trespalcios.

su sentido de afirmación vital y de goce³⁸. En *La renuncia...* ya había aparecido un Obispo Larra que utilizaba el banquete con un fin político: seducir a Baltasar Montañez a pactar una alianza y salir de su ostracismo. La panza de Larra es estéril, pues el banquete es el único placer de la fiesta popular que no le está vedado aunque, como lo muestra la crónica del niño Pimentel, da rienda suelta a su lujuria a escondidas:

Advertí, muy al fondo de la última morada del Obispo, unas doncellas en cueros, y por todas partes abundancia de azafates repletos de confituras hartas regaladas al paladar y a la vista, que allí había piñas embutidas con guindas del trópico, papayas cocidas en almibar, mangó embutido con jalea de limón, besitos de coco recubiertos de caramelo, en fin, que con tantos dulces aderezados con los favores de las doncellas, todo estaba dispuesto para grande orgía del gusto y de la carne. (38)

Nuevamente la profusión de alimentos, ahora dulces, asociados a una sexualidad oculta, un banquete escondido que sostienen las filiaciones del Obispo con el mundo de lo bajo material y corporal. Esas filiaciones ocultas asocian a lo demoníaco lo que no es demoníaco en sí mismo. Recordemos que a su muerte salen diversos animales de los orificios de su cuerpo.

Estos primeros ejemplos de la imagen del banquete en la novela concentran las características esenciales de sus posteriores apariciones. Por otro lado, a Larra lo sustituye Trespalacios con una afición desmesurada también por el banquete y el placer culinario en un sentido más individual.

II.2.2. El banquete de la celebración en el reino negro

Del banquete popular deriva la utopía de la permanente abundancia alimenticia en el mundo negro. Esta primera imagen va a proliferar una vez que triunfa Obatalá. Un mundo que alcanza su libertad es un mundo que ha carecido de ella y también, por tanto, de la libertad de

³⁸ A propósito de este tipo de personaje, Bajtín ha señalado que "La tendencia a la abundancia, que constituye el fundamento de la imagen del banquete popular, choca y se confunde contradictoriamente con 'la codicia y el egoísmo individuales y de clase'. En una y otra se encuentran los «mucho» y los «más», pero el sentido de concepción del mundo y el juicio de valor son profundamente diferentes. En la literatura de clase, las imágenes del banquete son complejas y contradictorias; su alma, sinónimo de abundancia popular heredada del folklore, no logra una buena relación con el cuerpo limitado, individual y egoísta. [...] El vientre hinchado de los demonios de la fecundidad y de los héroes populares glotonos se

comer. Es un mundo al que le han sido rotos los ciclos de celebración/trabajo con un trabajo permanente y esclavizante, por lo que responde a dicha ruptura con la necesidad de una celebración permanente. La libertad del mundo negro se proyecta, ante todo, como la libertad del cuerpo maniatado. Y la celebración tiene uno de sus momentos más grandiosos en la comida:

Todo el mesetón del Morro estaba de fiestas, alegrías y comilonas; aquel campamento de negros era tránsito furioso de carromatos, viejas con grandes cestas de verduras en la cabeza, niños con bateas de frituras y golosinas.[...] Y las negras se acucillaban al lado de estos rústicos fogones y calderos donde deliciosa crepitó la fritanga, fama verdadera de las más viejas mujeres de jumazo al diente y pañolones a la cabeza. Aventaban con yaguas el fuego bajo los calderos de grasa caliente. Esta grasa la conseguían colocando en el calderón los mantecosos cueros del cochino. Y cuando estos tocinos botan toda la grasa, en chicharrones son convertidos por la mano experta de estas mujeres, que para volarlos, para que salgan crujientes del caldero, las prietas rizan el duro cuero frito lanzándole chispazos de agua, arte que mejora el sabor del mero tocín frito. Otra fritura galana de estos cuchitriles es una pandereta de harina de maíz frita llamada arepa, manjar con que se acompaña el pescado cocido y salteado a la brasa. Más allá se escurrián morcillas y se picaban trocitos de carne de puerco frita, y también se amasaban los llamados mofongos, duras pelotas hechas al majar en pilón el chicharrón volao con el plátano verde frito, que estos mofongos tienen muchas variedades, porque los he comido rellenos de carne de cocolía o juey, y también salpicados con trozos de lechón asado, o embutidos con morcillas de sangre y arroz o butifarras. De la batea de un niño que por allí iba cogí un pescado frito, y lo preferí acompañado de buen trozo de panapén hervido y escabechado con aceite, vinagre, cebollas, ajos, ají bravo, laurel, pimienta y limón agrio.[...] El hambre satisfecha avivó el desmayo, y allá fui a un friquitín a pedir yautía hervida y batata frita, tubérculos exquisitos para acompañar substanciosa sopa de cocolías o un troceado de carrucho, que este último manjar engullido es la carne de la concha grande, troceada y adobada con muy picante aderezo de ají dulce y vinagre. (79-80)

Nuevamente reaparece la imagen del banquete más cercana aún al banquete carnavalesco pues el tema de la abundancia se une aquí al de la Edad de Oro: su disfrute no está mediado por el dinero como en la ocasión del rescate del Avilés; su espacio es una plaza; todos son convidados; no hay límites para el disfrute del paladar, ni en gusto, ni en cantidad. La enumeración de comidas, los detalles de su elaboración, sus crujiros y olores absorben la escritura. La crónica obedece a una poética que postula la necesidad de testimoniar todo lo

acontecido en el mundo del otro, que no desestima ni relega ningún aspecto de la realidad y es por ello que la escritura va en crescendo, resulta tan profusa como la comida.

El Renegado, cronista blanco en el mundo negro, vive y toma distancia, narra el banquete desde su preparación hasta su propio degustamiento, para su sorpresa no mediado por el dinero. El banquete se acompaña de música de tambores; todos participan y comen, descansan y bailan. El mundo negro recupera la utopía de la abundancia y la hace vivir, pues este comer según el gusto de cada quien se mantiene hasta su caída³⁹. Tal abundancia no se asienta en un trabajo que dará lugar a la celebración posterior, pues éste a los ojos de los negros aparece asociado a la esclavitud. El banquete y la celebración tienen otro efecto: desatan la reflexión de El Renegado hacia el cuestionamiento de los límites de esa utopía, a la posibilidad de permanencia de tal abundancia más allá de una celebración. El Renegado aprecia tal momento como una restauración de la Edad de Oro en una reflexión que es parodia y homenaje al discurso de la Edad de Oro del Quijote:

Todos estos sabrosos manjares que allí había eran ofrecidos sin precio de moneda, y con ello quiero decir que no se compraban, sino que se regalaban para el deleite y la buena salud de todos los negros, y también de los pocos arrimados como yo: de ese modo había allí como una restauración de la Edad de Oro, aquellos siglos en que las cosas no se vendían, y estaban para uso y beneficio de la humanidad toda. Y viejos cronistas cuentan cómo las frutas estaban para que las cogiera el hambriento, no para que se enriqueciera el hacendado. (81)⁴⁰

Pero esta memoria inmediatamente da entrada a una reflexión de tono barroco en la que el cronista se pregunta si la restauración de ese mundo de fiestas saturnales podría sobrevivir asediada por la razón estratégica de Trespalacios. La imposibilidad de sobrevivencia se

³⁹ Trespalacios lo define como Utopía, pero Susana Zanetti señala, con certeza, que en la novela "se invierte la armonía de la isla utópica racionalista para deslizarse a la convivencia de los puestos, hacia la antítesis barroca", art.cit., p. 17. Habría que tener en cuenta que en la novela hay diversos mundos utópicos que sirven de referencia y, entre ellos se encuentra la "isla utópica racionalista". Volveremos en el siguiente capítulo sobre esta idea.

⁴⁰ Dice en su discurso el Quijote: "-Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos el oro, que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de *tuyo* y *mío*. Eran en aquella santa edad todas las cosas comunes: a nadie le era necesario para alcanzar su ordinario sustento tomar otro trabajo que alzar la mano y alcanzarle de las robustas encinas, que liberalmente les estaban convidando con su dulce y sazonado fruto" (ed.cit., t. I, p. 155).

proyecta como una sombra en la percepción de El Renegado que, como vimos en el capítulo anterior, interpreta en cada motivo, gesto, palabra, un tanto ambiguos un aviso de la tragedia que se avecina. A su parecer, el orden y la disciplina son la única garantía de sobrevivencia del mundo negro pero anularían su libertad, tan desmesurada como la represión de la esclavitud sufrida antes.

El banquete suscita las necesidades naturales propias de los orificios inferiores del cuerpo. Su imagen aparece también en el torneo de puñetazos vinculada a la idea del cuerpo despedazado y el alimento. Sin embargo, la permanencia del banquete, el detenimiento de la vida en un tiempo de carnaval y celebración, como lo profetizó el Renegado, contribuye a la ruina de Obatal, quien pierde las dimensiones del momento histórico que se encuentra viviendo porque la utopía lo hace vivir fuera del mismo. El mundo de Obatal viene a resultar como un tiempo de nadie entre dos tiempos históricos, para retomar la frase de Benítez Rojo que ya había citado antes. Su poder se convierte en una tiranía que fragmenta el mundo negro y lo destruye. La mirada sobre ese mundo se manifiesta de manera ambivalente, a causa de la extrañeza de su narrador y la seducción que ese mundo ejerce sobre él.

II.2.3. Los banquetes del Obispo

En el mundo blanco, las imágenes del banquete están más asociadas a la parodia, la comicidad y a la humanización de la perspectiva histórica. El Obispo Trespalacios se presenta como un personaje mucho más complejo que Larra, con un par, un doble diría Bajtín: el cronista Gracián. Como Larra, el Obispo Trespalacios es fundamentalmente corpulento y aficionado a los placeres de la mesa, esta afición se realiza en degustar y en preparar. El placer de la comida lo acompañará durante toda la campaña militar. Ya había comentado que la imagen del Obispo Trespalacios proviene del retrato que le hiciera Campeche. La representación prominente del Obispo mediante otro lenguaje es fiel a este retrato. A través del mismo, Rodríguez Juliá inscribe su texto en el tiempo "real", a la vez que lo despoja de su solemnidad parodiando la

imagen que legó a la historia. La parodia se realiza en la degradación mediante la vivencia de una corporalidad fragmentada, atrofiada, cuyo sentido positivo se revela en la humanización del personaje.

La primera aparición de las creaciones culinarias del Obispo ocurre en una reunión para diseñar la estrategia a seguir y las posibles alianzas con el grupo de criollos. Para ganar tiempo y reconocer el terreno, Trespalcios dispone se sirva su vino de piña y se traigan "sus confituras preferidas, las de mangó y mamey, confeccionadas por él mismo" (61), y es justamente cuando comienza a escuchar los elogios a esas confituras -lo cual significa que se han relajado las tensiones- que se decide a mostrar su plan de ataque. La presencia de la comida no tiene aquí un sentido carnavalesco, pero el Obispo utiliza calculadamente sus valores asociados a la hospitalidad, la acción de compartir, la confianza que propicia tal placer, para estudiar a sus aliados, que son también sus contrincantes en cuanto a su pretensión de conservar el poder y controlar la estrategia de guerra. En esta prolongada reunión donde, como ya vimos en el capítulo anterior, prima el desacuerdo, aparece una imagen carnavalesca típica del banquete en la que, según Bajtín, "la guerra, la batalla, de una parte, y la cocina, de otra, tienen un punto de intersección común: el cuerpo despedazado, el «picadillo»"⁴¹. Ante la negativa del Obispo a proporcionarle los trabucos naranjeros al grupo de criollos, Don Fernando le contesta:

Necesitamos esos armamentos, pues si no, en la batalla cuerpo a cuerpo, los molongos vencerán cruelmente, convirtiéndonos en tasajo a la primera embestida.
(74)

Se trata de una imagen que vive en el lenguaje popular actual. La presencia del banquete complementa y cotidianiza el mundo de la guerra dándole un toque de humor al desacralizar la figura del Obispo. Al narrar la orden de cañoneo dada por Trespalcios, Gracián comenta en un tono grandilocuente e hiperbólico, "Así empezó la más grande batalla que jamás haya visto la historia de estas indias occidentales", lo cual ya revela su componente irónico y barroco. A continuación interviene el Obispo "- Oye, Gracian, ve indagando dónde se consigue Carey y carucho en el bajío de esa playa..." (136). Así la más grande batalla vista tiene a su principal

estratega, "el santo Don José", preocupado por menesteres culinarios en su momento más crítico. Luego del desembarco y una descripción exaltadora de tono humorístico propia del cronista Gracián, sucede una deliciosa escena:

Al mediodía Don Pepe ocupó la tienda de campaña, y se desnudó al momento, desembarazándose del boato para atender el ministerio. Entonces lo vestí para la guerra, con sotana negra sólo ornada con crucifijo de plata, sandalias de cuero crudo, correa bandolera con pistolón ceñido al cinto, alforja de hombro hecha con piel inglesa, solideo negro de seda para señalar su autoridad. (151)

La imagen que ha construido Gracián es la del cura guerrero de solemne autoridad.

pero,

ya le habían puesto grandísimo carey en la arena cuando terminé de colocarle, con esmeros y cuidados, el sombrero de pajilla sobre el solideo, buen remedio para que no se le cocieran los sesos bajo sol tan candente. Sacó del fajín un puñal sevillano que siempre llevaba amolado hasta el cabo, y me dijo: -A ver, Gracián, adobemos esta delicia, que para luego es tarde, el buche anda crujiendo y mañana nos espera grandísimo cañoneo. -Pero ese carey no estará blando para esta noche... -¡Ya verás que sí! Prepara el fogón para asarlo a la brasa...-No quise porfiarle; empeñado estaba en servir el carey como plato cumbre del festín que celebraríamos de noche, fiesta de guasa y galanía por todo lo alto y bajo, que en aquel desembarco ni una gota de sangre derramó nuestro ejército. (151)

La imagen de Trespalacios es memorable, especialmente si se recuerda la que nos legara Campeche en su retrato; se trata de su doble paródico por eso resalta su plasticidad. Diríase que el retrato de Campeche es su espejo oficial, la imagen que pretende legar a la posteridad; Rodríguez Juliá le pone enfrente el espejo carnavalesco que refleja la imagen al revés. El playero "sombrero de pajilla", más asociable a la diversión que a la guerra,⁴² redondea el nuevo cuadro, con la sotana y el viril desenfunde del puñal sevillano, cuyo verdadero uso será culinario. El Obispo asume la función de cocinero, lo cual degrada o relaja su autoridad como estratega militar y como jerarca religioso, a la vez que reafirma la intersección entre la cocina y la

⁴¹ *La cultura popular...*, p. 174.

⁴² Desde una perspectiva de fines del siglo XX, el sombrero de pajilla ya está más cerca de la imagen de un turista que de la imagen de un campesino puertorriqueño que desde la década del 30 empezó a emigrar a la ciudad y que la política de los 50, con Muñoz Marín como gobernador, catapultó a Nueva York como obrero de bajo costo. De este proceso da cuenta de manera ejemplar la narrativa de la llamada generación del 50. Me parece importante esta precisión que permite ver con más claridad la parodia del Obispo, que es un español, un extranjero en estas tierras. Esta imagen es coherente también con la de Larra -cuando al rescate del Avilés- que se sienta a tomar el fresco bajo las palmeras y a disfrutar de la comida.

guerra a través del despedazamiento del cuerpo, pues el "puñal sevillano" puede cumplir ambas funciones. El banquete celebra aquí la victoria de una batalla no realizada. Así, a la vez que parodia el sentido épico que pueda haber en la misma, también afirma la vida en medio de la guerra. A propósito del desembarco y el carey se realiza un tremendo banquete. Trespalacios regresa al barco en busca del vino y los dulces olvidados, parodiando así el supuesto triunfo del primer desembarco.

La imagen de la preparación de la comida reaparece en cada ataque y aun en los peores momentos para la tropa de Trespalacios. El capítulo XVI ("De las cosas maravillosas que sucedieron en la primera batalla trabada entre las tropas invasoras de Trespalacios y los revoltosos de Obatal") es paradigmático:

Pues el día era muy propicio para el ataque. Trespalacios quiso otear con catalejo todo el campo del Morro, y allá fue cargado en litera, hasta la cumbre del promontorio, por cuatro de los más forzudos hombres que tenía la tropa. Al lado de la fastuosa litera iba yo, a pie, aunque más alcahuete que peón, dándole palique a Don José sobre el buen carrucho de concha sacado por los hombres en el bajío del arrecife. -Ahí tengo un carrucho troceado, Gracián, y al punto quiero el escabeche de vinagre y aceite que usaremos para adobarlo... (161)

Mientras transcurre el desfile, y luego la batalla, el Obispo prepara el escabeche y Gracián testimonia los sucesos del campo militar a través del catalejo. Hasta para mirar en su propio mundo Gracián utiliza el catalejo. Su situación en el promontorio les permite una mirada abarcadora. El espacio desde donde se mira y el mirado parecen oponerse por sus funciones, resultando, de cierto modo, incongruente la existencia paralela de ambos: el mundo culinario (símbolo de lo doméstico y del banquete) en lo alto, rebaja el heroísmo asociado a las acciones militares ahora en lo bajo (soldados), pero también se rebaja la función de estrategia de Trespalacios. Así lo hace notar Gracián, luego de describir la preparación del ejército para el ataque:

Pero aquel momento era de poca gloria para nuestro amadisimo prelado, quien durante todo el solemne desfile no dejó de atender, con espátula y cuchara de madera, las finuras que halagan el paladar.(163)

Como si no fuera suficiente la acción del Obispo, sus palabras se encargan de degradar aún más el acto militar:

-¿Cómo va ese desfile, Gracián? -Muy florido, Don Pepe, galano en demasía. - ¿Verdad que parecen papagayos? Gente vanidosa siempre son los soldados, y a poco de sonar el primer cañonazo contra ellos, tienen descompuesta tal apostura. los calzones cagados y las rodillas temblorosas. -Ese escabeche huele bien, aunque insisto en que tiene más de vinagreta... -Gracián, si no te jodo la paciencia, échale un vistazo de vez en cuando a la soldadesca de allá abajo, que órdenes tienen de hacer monitos y figuras, pero no de atacar...(163-4)

La primera imagen degradatoria alude a un texto de Cervantes ya referido antes, "El licenciado Vidriera", en el que el narrador comenta con motivo del cambio de indumentaria de Tomás, de estudiante a soldado: "Habiase vestido Tomás de papagayo"⁴³. Imagen en la que Maravall observa "el desprecio de Cervantes por la nueva indumentaria militar"⁴⁴, y por la condición que representa: la de un soldado mercenario al servicio de un Estado, ajeno a los ideales justicieros. Y aunque la referencia no resulta tan explícita como la primera, me parece percibir en este diálogo un eco muy parodiado del Discurso de las Armas y las Letras del Quijote. Los elementos que me lo han rememorado son: el sentimental discurso del Quijote en el que los soldados se representan como hombres muy esforzados, obligados a pasar penurias y en riesgo constante de sus vidas sin que puedan probar su valor; la presencia y respuesta del cura y la asunción de su oficio como hombre de letras; el Quijote se encuentra en la mesa compartiendo la cena con todos los de la venta en una larga mesa⁴⁵. La visión de los soldados ha dejado de ser sentimental y es un cura, quien en el Quijote le da la razón al caballero, el que pone en cuestión esos valores. No se trata de un discurso sino de un diálogo degradatorio y su circunstancia es la preparación de la comida, el preámbulo de una cena que no puede consumarse como en el Quijote.

La degradación del soldado por parte de Trespalacios muestra la gran astucia política de un estado que utiliza a los hombres para lograr sus fines pero no cree en lo heroico. El juicio

⁴³ Ed. cit., p. 877.

⁴⁴ José Antonio Maravall, *Utopía y contrautopía en el Quijote*, Pico Sacro. Santiago de Compostela, 1976, p. 139.

⁴⁵ *El ingenioso hidalgo...* t.I, ed. cit., pp. 464-71.

acude a una imagen carnavalesca: la relación entre el miedo y los orificios inferiores, ligados estos últimos también a la comida en el juego de olores que propician. Lo bajo corporal se esconde tras el ropel de la soldadesca y la pompa con que llevan su uniforme, lo heroico se convierte en artificio⁴⁶. Revela, además, la cualidad de gran político de Trespalacios, de manipulador de masas, para cuya contentura y satisfacción propicia el placer de la comida. No hay ningún ideal utópico en la preparación de su banquete, salvo en el placer que le produce la confección de los alimentos cuyos sabores y olores goza en verdad. Podría decirse que el placer y el deseo del Obispo Trespalacios alcanzan su realización plena en el banquete. No estamos ante una imagen barroca que busca lo divino en lo terrenal.

Sin embargo, no estoy muy de acuerdo con Susana Zanetti cuando ve en Trespalacios "una suerte de teólogo y filósofo reaccionario, que impugna las utopías de los otros grupos, especialmente las utopías racionalistas del siglo XVIII"⁴⁷. No es que vea a Trespalacios como un liberal, porque no lo es, sino porque me parece un personaje, en medio del tono paródico, mucho más complejo. Habría que tener en cuenta que *La noche oscura...* desarrolla su historia en el XVIII pero ha sido concebida y escrita desde fines del siglo XX, o sea, desde una época de crisis del racionalismo y de las propuestas de la modernidad; a lo que habría que añadir que las utopías del XVIII no son homogéneas en sus planteamientos y la visión del mundo de Trespalacios no deja de estar marcada también por el racionalismo y la modernidad. Es

⁴⁶ El ejército es parte fundamental de la constitución del Estado. Alejandro O'Reilly en su informe sobre la situación en la isla muestra su preocupación por el desorden del ejército y manifiesta la necesidad de habilitarlo, subir los salarios e imponer una disciplina, pues peligran los territorios de Su Majestad en caso de agresión (Cf. A. O'Reilly, *Memoria sobre la isla de Puerto Rico* (1765), en Eugenio Fernández Méndez, *Crónicas de Puerto Rico*, Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico, 1981). Ya había comentado que en el texto hay un diálogo permanente con estos documentos históricos. Pero esta imagen también dialoga con varios retratos de Campeche pues entre los dedicados a la administración colonial estuvieron los altos mandos militares. El retrato del gobernador Don Ramón de Castro y el retrato de Don Ramón de Carvajal, segundo capitán del Regimiento Fijo, ambos con toda la emblemática militar pero con más tendencia al idealismo que a un realismo correspondiente a ese mundo. Que el retrato de Carvajal haya sido pintado en ocasión de su boda con la criolla Ma. Dolores Martínez, como hace notar Rodríguez Juliá, dice más del uniforme militar como ornamento y emblema que de la función de su portador: proteger el Estado.

⁴⁷ Art.cit., p. 25. Este juicio de Zanetti es coherente con su visión acerca de la reiteración del principio y el final de la novela a partir de la presencia de los obispos que ya habíamos citado (v. cap.I, n.11). Se trata de confirmar a toda costa la imagen negativa de Trespalacios; sin embargo, su locura al final de la novela es signo de una humanidad viva que no vimos, por ejemplo, en Larra. Desde el punto de vista estético, la permanente parodia enriquece el sentido de juego del texto y su ambigüedad.

apreciable en las reflexiones de su diario la relación intertextual con la crónica de Abbad y con *Insularismo* de Pedreira. En otra perspectiva, esa percepción no estaría acorde con la ambivalencia carnalesca que construye también ideológicamente un texto en el que cada uno de sus postulados se somete a crítica, pues hasta el mundo utópico propuesto por el reino negro de Obatal termina en una trágica tiranía. Es cierto que el Obispo Trespalcios es uno de los personajes más parodiados; pero, el lado paródico del personaje no solo lo degrada como Obispo, sino que afirma también su condición humana que se realiza material y corporalmente en su predilección por el banquete, aunque estéril porque no genera renovación ni reproducción. Su locura final equiparable a la pérdida de la cabeza, del juicio, para quedar en un personaje loco cuyo verbo se torna un <<balbuceo>> incomprendible, es la mayor muestra de su humanidad.

Probablemente, la imagen más concentradora de las significaciones complejas del mundo de la comida tiene ocasión por los efectos del maremoto (cap. XX): se trata de un tiburón que había mordido la pierna de un soldado y muere sin soltarla. Trespalcios cercenó con un machetín la pierna del desdichado, y luego "dio órdenes de que le cortaran la cabeza al tiburón, siendo ésta buen condimento de sopas, y bucanaran en tasajos la carne" (186). El Obispo sigue con machetín en mano dándole muerte a los animales agonizantes, ordenando enterrar a los ya muertos para evitar enfermedades y descargas contra los negros que se acerquen a recoger los frutos del desastre. Sobre el desborde de la naturaleza y la muerte se prepara la comida, garantizadora de la continuación de la vida, escena que puede ser interpretada desde la frase de Bajtín "La victoria sobre la muerte no es sólo su eliminación abstracta, sino también su destronamiento, su renovación y alegre transformación: el infierno estalla y se convierte en cornucopia"⁴⁸.

La imagen del banquete aparece también como propiciadora de la conversación una vez que ha caído el mundo negro, cuando Trespalcios tiene que enfrentar, entonces, las dimensiones del mundo blanco en relación con el poder. La comida se ofrece para compartir

preocupaciones y buscar consejo pero, mientras el Obispo desahogaba sus penas, Gracián comía a dos manos (346-7). En el capítulo XLIV ("Donde se cuentan los desafueros del demonio Boraz"), el ciego pide a Gracián comparta con él su comida a cambio de la historia de los tres que iban a morir quemados (376). Dicha relación aúna lo inferior corporal con lo superior corporal, ambos situados en la boca: espacio de deglución y de emisión de la palabra⁴⁹.

En la medida en que a Trespalcios se le van haciendo irresolubles los problemas políticos, y se va obsesionando con la idea de capturar a los demonios culpables de todas las desgracias ocurridas en la ciudad, la importancia del alimento decae. Al final de la novela, ya Trespalcios apenas se alimenta, ha perdido la dimensión de lo corporal para quedar encantado por los mismos demonios a los que persigue. Paradójicamente, si antes la comida lo humanizaba, después, al perseguir a los demonios y terminar abandonando a los hombres, el Obispo cobra una humanidad diferente pues al abandonarlos a ellos se convierte en hombre él, entregándose al dolor de la existencia, perdida ya la firmeza y la astucia de su mirada política.

II.3. Las imágenes del cuerpo

Las imágenes del cuerpo están estrechamente relacionadas con la visión grotesca del mismo que "se interesa por todo lo que sale, hace brotar, desborda el cuerpo, todo lo que busca escapar de él. Así es como las excrescencias y ramificaciones adquieren un valor particular; todo lo que, en suma, prolonga el cuerpo, uniéndolo a los otros cuerpos o al mundo no corporal"⁵⁰. Son estas aberturas las que garantizan su inmortalidad histórica. En estas imágenes "la boca domina"⁵¹ porque conduce a todo lo bajo: el vientre, el falo y el trasero, pero también la nariz

⁴⁸ *La cultura...*, p. 86-7.

⁴⁹ En *El Quijote* los discursos tienen lugar en la sobremesa, luego de la comida, así el de la Edad de Oro en la comida con los cabreros y el de las Armas y las Letras en la venta. Otras historias también son contadas en ocasiones como estas.

⁵⁰ *La cultura popular...*, p. 285.

⁵¹ *Loc.cit.*

identificada con el falo, las orejas, la cabeza así como las imágenes del cuerpo despedazado. En el mundo carnalesco lo que Bajtín llama "sucesos del drama corporal" (comer, beber, necesidades naturales, acoplamiento, embarazo, parto, crecimiento, vejez, enfermedad, muerte, descuartizamiento, despedazamiento, absorción de un cuerpo por otro) se realizan como una totalidad. En estos sucesos donde se diluyen las fronteras del cuerpo, los cuatro elementos –aire, fuego, tierra y agua- juegan una función decisiva.

En *La noche oscura...*, sin embargo, el acoplamiento no aparece asociado ni al embarazo ni al parto, aun cuando el tema del cuerpo procreador sea uno de los núcleos del sistema de imágenes de la fiesta popular, que desde otras perspectivas sí está presente. El acoplamiento tiende a agotarse en un placer estéril desde la perspectiva de la procreación y no del placer mismo, que no renueva el mundo negro; en el blanco éste se distingue por la violación o el uso de la prostitución, proporcionada calculadamente por Trespalacios a sus soldados, como veremos más adelante. La ausencia de la imagen reproductiva probablemente remite a la imposibilidad de realización de las utopías que cancelan (y se cancelan en) un texto que da la impresión de ser abierto en sus significaciones. Al igual que el banquete, el cuerpo tiene una representación y una significación diferente en el mundo blanco y en el mundo negro. Sin embargo, es bueno recordar que el mundo negro aparece narrado y descrito siempre por un blanco: el Renegado. Su escritura representa un acto de traducción en el que se cruzan otros valores, otros códigos, y todo ello cobra una dimensión relevante, especialmente si se trata del cuerpo.

II.3.1. De los vientos

Nuevamente, los primeros capítulos concentran el prototipo de imágenes que se desarrollarán con posterioridad en ambos mundos. En el episodio de Juan Pires (cap. II) ocurre una escena que va a repetirse luego en el palacio de Obatal: "Sentada justo en el centro de ansioso cerco de hombres, una prieta de mirar fulguroso y piernas repatingadas, graciosamente

apagaba una vela con su hirsuto sexo pedorrero. Y allí todos reían, y apostaban a la curiosa diversión" (19). Se trata de un juego con uno de los orificios del cuerpo, cuya comicidad no la propicia la espontaneidad y naturalidad del suceso, sino que es un efecto calculadamente buscado. Una batalla del aire como elemento corporal contra el fuego.

Durante su estancia en el palacio de Obatal, el Renegado asiste a un juego similar. Ambos juegos se realizan en espacios conformadores de utopías: la de Pires, la del reino de Obatal. El Renegado se encuentra en la corte de Obatal, la más alta representación del poder del mundo negro. El acontecimiento se prepara con la ingestión, por parte de dos mujeres negras, de una "frutilla" llamada pana de pepita que provoca vientos. Obatal le aseguró que "reiría hasta mear" (139). Se trata de la reacción inversa del miedo (la risa) en las partes bajas. La escena tiene gran comicidad de tono paródico puesto que el velón que encienden es pascual, del saqueo de las arcas de Larra, lo que implica un rebajamiento de la función celebratoria del mismo. Ahora bien, lo que celebra la Pascua es la resurrección del Señor, y en semejante competencia se desvía su significación hacia lo inferior corporal que evoca también el lugar del nacimiento. La imagen es tremendamente grotesca: dos mujeres negras con las nalgas al aire en competencia para apagar el velón. Se trata de una posición que invierte el rostro y convierte el ano en boca desde donde se sopla. "¡Ay Dios! A fe mía que aquello era justa de pedos" (140) dice el Renegado manifestando su extrañeza a la vez que dándole un sentido degradatorio a la justa, torneo propio de caballeros en el que se compite con el valor o, en sentido figurado, con el saber, pero nunca con las partes bajas. La corte de Obatal invierte el mundo cortesano occidental y la teatralidad barroca con distracciones "culturales" cuyo objeto son las partes bajas y abiertas del cuerpo. Me parece importante señalar el control de estas jugadoras sobre las partes bajas y los componentes de su cuerpo.

La imagen grotesca del cuerpo en el mundo blanco no goza, en general, del sentido positivo y reafirmante de la vida que le es propia en el mundo negro. El acoplamiento y las necesidades naturales son, con frecuencia, identificadas con lo diabólico o lo demoníaco.

Volvamos a la cita que narra la muerte del Obispo Larra. Su cuerpo se muestra más cercano a lo diabólico que a la santidad que corresponde a un Obispo, y dicha imagen no funciona como una degradación positiva, en el sentido de humanizante, a diferencia de la del banquete:

Las muy diabras ya no cesaron de burlarse de sus penosos esfuerzos, y cada vez que intentó gozarias se morían de risa y chacota. Tantos confites sólo empeoraron su flato, y la verdad es que a cada brinco y jadeo de las hembras trepadas en su vientre, el Obispo se desinflaba pedorrero, que varias veces tuve que desalojarle la tripa con sobos y purgaciones. (42)

La visión grotesca de Larra muestra un cuerpo que debe ser destruido porque, de tanto negarlo, ha perdido la armonía de lo humano. El motivo del pedo, reafirmante en el juego de las mujeres negras y también muestra de un control de las funciones del cuerpo, invierte su significado pues no representa tampoco la expresión natural de un suceso corporal sino un cuerpo que se desinfla descontrolado y cuyo componente fundamental es el aire. En similar situación se encuentra el Renegado en las cercanías de la muerte, por lo que puede considerarse que un cuerpo no dominado por la voluntad humana es un cuerpo cercano a su muerte. Pero en el Renegado la pedorrea convive con lo espiritual, con la búsqueda de la otra (la amada) como salvación y realización última. La imagen carnavalesca muestra en este motivo su ambivalencia. El Obispo, que hace del Avilés un demonio para afianzar su poder y esconder su verdadera condición, revela su esencia al ser defenestrado. Primero salió el aire, luego sus componentes de tierra:

Todos aseguran que al reventarse contra los adoquines del culo le salieron grandes sapos y culebras, que por la boca y nariz soltó gusanos y lagartijas, iguanas y ratones por ojos y oídos. (42)

Animales todos ligados a la tierra son los que salen por sus orificios, incluyendo los superiores como la nariz, los oídos y los ojos. De ellos se componía su enorme cuerpo de "manatí varado en arena" (11). Lo animal, lo demoniaco habitaba en su propio cuerpo, así se comenta porque no se trata de un testimonio basado en lo visto por el cronista. "Todos" son los pobladores a quienes Larra quitó el sueño y no habían abandonado la ciudad; pues, al ser

defenestrado Larra del Palacio Obispal, lugar donde se había refugiado para resistir el ataque de Trespalacios, cae en la plaza pública a la vista de muchos.

En cuanto a los animales, todos están ligados a las regiones infernales. El sapo, por ejemplo, era atributo natural del esqueleto en la Edad Media⁵² y pertenece a los animales cuya misión es romper la luz astral⁵³. El ratón, en el simbolismo medieval, es asimilado al demonio, y se le superpone significado fálico en su aspecto repugnante⁵⁴. Para explicar el significado del gusano, Cirlot se vale de Jung que lo define como figura libidinal que mata en lugar de vivificar. lo que se debe a su frecuente carácter subterráneo, a su inferioridad, a su relación con la muerte y con los estadios de disolución o el estado primario biológico⁵⁵. El sentido renovador innato al cuerpo humano degenera en el Obispo Larra, reforzando el carácter grotesco en sentido negativo de la imagen. No es casual que los animales mencionados sean también "preferidos por lo grotesco" pues "los animales nocturnos y los reptiles [...] viven dentro de otras ordenaciones inaccesibles al hombre"⁵⁶.

II.3.2. De algunas excrecias

En el banquete se inicia el proceso que tiene su fin en las excrecias, cuyas imágenes nos remiten al cuerpo grotesco. Pero las excrecias ya verbalizadas desempeñan también un papel importantísimo en las maldiciones, juramentos, imprecaciones, expresiones para conjurar el miedo. En el capítulo IX ("De las muchas maravillas que El Renegado vió en el campamento de Obatal") aparece la imagen del cuerpo en la realización de sus necesidades naturales. Dicha imagen, que ya habíamos disfrutado en el capítulo anterior, sucede, como es lógico, al banquete del mundo negro. La comida entra por la boca y hace el camino hacia lo bajo, permitiendo así la continuación del banquete. Comiendo estaba el Renegado, en un espacio

⁵² Cf. Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, s.v.

⁵³ Cirlot, *Diccionario de símbolos*, s.v.

⁵⁴ Cirlot, *op.cit.*, s.v.

⁵⁵ *idem*.

⁵⁶ W. Kayser, *ob. cit.*, p. 221.

que puede identificarse con el que Bajtín llama 'plaza pública' pues se trata de la plaza del Morro de San Juan, cuando se presenta la necesidad:

Me trepé allá en lo alto de una almena y empecé a comer, felizmente repatingado sin cuidados ni molestias, contemplando los últimos relumbres del bermejo disco que moría sobre las olas. Pero de repente -sin aviso ni medida- sentí un fuertísimo retorcijón de tripas que me obligó a encorvarme y saltar a la tronera, bajándome los calzones, que a la verdad tenía enormes e inexorables ganas de cagar. Ya cuando esto hice mi dolido vientre se alivió [...] y tanto estuve allí en tan imprevista ordalía, que creí haber soltado por el trasero hasta la envidia del alma... (83)

Al sentir el "retorcijón" el Renegado estaba comiendo y regodeándose en una imagen barroca del crepúsculo. Esta imagen bajo la puesta de sol es paralela a la del Obispo Trespacios cuando, melancólico, se sienta a contemplar el crepúsculo luego de la difícil reunión con los avileños, de la que sale triunfante. En El Renegado, este paisaje es parte de un estado de relajación en comunión con la naturaleza que es alterado por el dolor de barriga. La imagen y el acto mismo de contemplar idílicamente la naturaleza en un sentido estético, pues se trata de un tópico renacentista de alta presencia en el barroco, quedan parodiados al instante por la urgencia de la naturaleza propia. La comicidad grotesca se centra aquí también en las excrecencias del trasero, realizadas mediante palabras como 'inexorables', 'ordalía' y 'envidia del alma'. Nuevamente aparece el recurso degradatorio, pues el alma al salir del cuerpo lo hace por la parte superior y se eleva; en esta escena el camino se invierte hacia lo bajo y es expulsada por el trasero, pero además la 'envidia', es decir, lo esencial es inmaterial y trascendente. La 'ordalía' representa una prueba, como las justas, y también aparece degradada por lo bajo corporal.

En el mundo del reino negro, las partes bajas del cuerpo no están separadas de otros aspectos de la vida, de modo que no constituyen un acto privado sino público, como lo es el comer. Así el Renegado, proveniente del mundo blanco, sufre la molestia de sentirse observado en semejante trance de su vida:

Cuando terminé tuve la molestia de no encontrar hoja o paño con qué asear mi cuerpo. Sentí que alguien husmeaba, y cuando miré me sorprendió el negrito aquel que antes vi sobre el lomo de la muralla; allí seguía deleitándose de lo lindo con las arepas, sin un solo cuidado en todo el ánimo. Me dio sonriendo una hoja seca de plátano. Muy molesto, y con grandísimo bochorno, tomé la hoja y limpié la innoble

parte, que el negrito ya no dejó de ventearse el sombrero de paja frente a la nariz, haciéndose el fulminado por el vaporizo de mi deposición. Pues aquel gesto me puso a rabiar, y ajustándome con rapidez los calzones, tirando la hoja de plátano roquedal abajo hacia el mar, salté el muro y corrí detrás de aquel mocoso que de mí tanto se burlaba. (83)

Aunque el Renegado se las arregla con su cuerpo en un mundo en el que es extranjero, realmente no logra asimilar la idea del cuerpo como totalidad, perteneciente a una colectividad de cuerpos que llevan a cabo las mismas funciones. La imagen del banquete representa uno de los polos del drama de lo bajo corporal, de modo que, mientras el negrito saborea su plato, también puede mirar la culminación de ese acto en el otro. El negrito hace burlas convirtiendo la vivencia del drama en elemento de comicidad, pero el Renegado no está preparado para someter tan "solemne" imagen de sí mismo a la comicidad y sale a perseguirlo. Sin embargo, "cuando corría tras el negrito, fui detenido por dos guerreros molongos que por allí caminaban, y fue susto suficiente para cagarme, esta vez en los calzones" (83). Ahora el drama corporal ya no es consecuencia del banquete, sino del miedo. Nótese la ironía con que maneja el Renegado la situación provocada por el miedo en lo bajo corporal. Lo que le angustia por ser público se convierte ahora en doblemente público. Pero, ¿se cagó realmente en los calzones o es una manera de ridiculizarse a sí mismo por haber provocado, en razón de un acontecimiento menor (que lo vean limpiándose el trasero), su propia caída, siendo un blanco, en manos de la guardia molonga?

Como el Renegado, Gracián recibe los efectos del miedo en sus orificios inferiores. En la escena en que el negrito mago desata las fuerzas de la naturaleza y en el corre-corre que se formó Trespalcios pierde su escabeche, el cronista comenta:

Como Don Pepe es exorcista mayor, difícil resulta que pierda compostura con tales prodigios, pero la verdad es que yo temblaba de pies a cabeza, el fondillo apretado y todo el tino muy confuso.(165)

En ocasión tan solemne como el exorcismo del Niño Avilés, a alguien se le va un follón, lo que Trespalcios interpreta como una presencia del demonio e inicia su persecución con letanías, oraciones, invocaciones. Como todo está oscuro, y el uso de lenguas desconocidas

(latín, griego) le da tonos misteriosos, Gracián comenta "aquí estoy a punto de cagarme el saco" (309) y, aunque no lo lleva a cabo, sí se mea "la punta de los zapatos" (310). Esta imagen da un tono de comicidad que es de notar como característico de ambos cronistas. La evacuación incontenible representa "la alegre materia que rebaja y alivia, transformando el miedo en risa"⁵⁷. Se trata de un momento de temor cósmico ante las fuerzas demoníacas, y la acción de Gracián rebaja la solemnidad religiosa del suceso (persecución del demonio), ridiculizándose a sí mismo de manera carnavalesca, lo que redundará en una afirmación de su humanidad.

La muerte del gordo en la taberna (cap.XLVI), acontecimiento que culmina en la muerte de Pepe Díaz, es una escena grotesca de carácter negativo con elementos carnavalescos. Pero, el título de ese capítulo "De las cosas que Gracián vio en las zahurdas de Auristel" nos remite a un texto barroco: *Los sueños* de Francisco de Quevedo, relato de un viaje a las regiones del infierno, y específicamente en el título del capítulo "Las zahurdas de Plutón". Todo ese mundo de regreso en la caravana, en el que cada capítulo da cuenta de los desafueros de un demonio, así como los castigos que ingenia Trespalcios para destruirlo, proyectan el texto quevedesco puesto que se trata de un mundo infernal. En el momento en que muere el gordo y, como consecuencia de la misma reyerta, Pepe Díaz, el más buscado bandido, ya Trespalcios se encontraba afectado por un estado muy melancólico y había adoptado un perro sarnoso llamado Plutón.

Será Gracián, ahora menos necesitado el Obispo de sus servicios, quien en oficio de pícaro presencie la muerte del gordo y lleve la nueva al Obispo de la muerte de Pepe Díaz con la esperanza de encontrar la solución de los problemas de la caravana. Un gordo, enorme y grotesco, que se encontraba en la taberna es obligado a desalojar la mesa donde está comiendo desaforadamente, para darle el lugar al bravucón de Pepe Díaz y sus huestes. Ante su protesta, los secuaces de Pepe Díaz tiran sus alimentos al piso. Por su peso excesivo el gordo no puede reaccionar y muere de una apoplejía ante la risa de sus victimarios. Esta es de

las pocas escenas de risa abierta en la novela y su sentido no es auténticamente carnavalesco. La imagen de la muerte es grotesca pero no afirmativa:

Llegó a la puerta justo cuando arqueó enorme vómito guarnecido con sangre, abundante cuerno derramado fueron sus tripas al lanzar aquel chorro donde los arenques precedían a las morcillas, que las butifarras asadas bien huían de casabe tan sangroso. (397)

La descripción de los alimentos saliendo por la boca no pueden dejar de recordar el libro de Rabelais, aunque en forma menos espectacular esta escena aparece en *El lazarillo de Tormes* cuando el ciego le huele la boca para ver si se comió la butifarra que le había cambiado por un nabo, y se la vomita en la cara. Pero ya sabemos que los estómagos de los personajes de la picaresca no guardan tanta diversidad de alimentos como los del mundo rabelaisiano. Aquí, un cuerpo que muere expulsa la comida que ya dejó de serle necesaria. La escena estremece a Gracián que se deshace en maldiciones y juramentos: "el anillo del trasero se me apretó tres pujos [...] Quisiera borrarne en la pared, desvanecerme en el aire [...] Ya estoy más encogido que tieso, si alguien me mira excremento seré..." (397). La comicidad de Gracián a propósito del mundo de lo bajo corporal intenta neutralizar a la vez que conjurar su propio temor ante la explosión corporal tan grotesca del gordo y, en ese sentido es carnavalesca.

II.3.3. Del sexo

La imagen grotesca del cuerpo como entidad sexual alcanza su mejor representación en el reino negro durante el viaje del Renegado, guiado por Mitume, al Reino de las Quimbambas (cap. XI), tránsito necesario, como habíamos visto antes, para ascender a la corte de Obatal. Rememoremos, nuevamente, ese espacio en el que El Renegado termina preguntándose acerca de su propia identidad. Es un lugar al que se baja, se desciende y en el centro hay un estanque del que emana un olor a marisma; las aguas son algo densas y pantanosas como de caño; en el centro bañan a un buey, animal sagrado. Las personas que allí se encuentran, principalmente mujeres viejas y jóvenes, están prácticamente desnudas. Se trata de un espacio

⁵⁷ *La cultura popular...*, p. 301.

para la sexualidad sobre el que se erige la corte y el poder del reino negro, estructura arquitectónica coherente con la descripción de Obatal que hace notar la relación entre el falo y la fuerza del caudillo. Las viejas cuidan y ayudan a las jóvenes y velan por los comestibles necesarios para la recuperación del cuerpo.

Por las características de dicho espacio, la descripción se centra más en la desnudez que en los signos del atuendo corporal y espacial. El desnudo predomina poniendo en un primer plano las partes del cuerpo que con mayor conciencia acostumbra a cubrir la vestimenta: las nalgas, los senos, el vientre, los sexos femenino y masculino, creando un efecto de hiperbolización de esas partes.

Esa mujer que seca sus cabellos... Pues una túnica le cubría pechos y vientre: pero la muy secreta cosa le quedaba puesta al aire [...] A su lado, una mujer prietísima, con la cabeza rapada, se hacía ablución, lavatorio de las ocultas partes... Tiene la falda cogida con los dientes. Permanece en cucullas, ajena a mi curiosa mirada [...] Otra mujer, de piel canela, se bañaba al lado del atracadero, y a ésta le vi dos tetas de tamaño descomunal. (101-2)

Este enfoque se mantiene cuando El Renegado narra sus relaciones en el estanque con algunas mujeres. El trasero y los senos de estas mujeres negras son enormes, y el personaje siente, en las diversas consumaciones que realiza del acto carnal, que va a ser engullido, equiparando los orificios inferiores a una boca que se lo traga. Desde la perspectiva del mundo negro, son imágenes afirmativas de la vida del cuerpo, representativas de su fuerza. El Renegado, sin embargo, se muestra dudoso y algo asustado de que su cuerpo no pueda corresponder a ese potencial, pero también por el miedo a la fuerza sexual femenina que él expresa en el miedo a regresar al lugar de donde vino, a ser tragado por ese cuerpo al que perteneció alguna vez. Lo erótico está marcado por lo grotesco, pero en la narración de su última relación con Konya alcanza un tono lírico. La descripción de Konya vuelve al atuendo, al retrato detallista de la belleza que habíamos visto, a propósito de la coronación de los reyes, con la Reina de África. No por casualidad El Renegado siente que con Konya sí se pone en juego su lealtad hacia la Reina de África. El camino de lo grotesco a lo sublime permite iniciar el viaje a las alturas, a una corte más visionaria que real, cuyo espacio son las nubes.

El contexto contrapuntístico de este capítulo, en el cual El Renegado viaja a la corte de Obatal con Mitume, lo forman los capítulos que narran el viaje de Gracián propiciado por la aspiración del povo. Las imágenes del cuerpo grotesco serán centrales en esas visiones entre lo infernal y lo caótico. Gracián cae "sobre lagaña enorme" pues se "había deslizado por el monstruoso ojo gigante del Obispo Trespalcios" que "en coloso se había convertido, tan desmedido como la oscuridad del universo" (94). Al asomarse a la pupila del Obispo, siente que un discurso se apodera de sus visiones y ve "en el interior del orbe [...] tres personas que inclinadas hacia el frente mostraban sus culos" (95). Luego ve la concha venusina, tálamo de una pareja de negro y blanca, pero no puede apreciar sus rostros, sólo las partes que establecen el contacto sexual. Gracián piensa que se convierte en la verga del negro y entra a la vagina de la mujer (96). En el mundo de Trespalcios lo grotesco aparece ligado a lo infernal, a un lado animal y descompuesto de lo humano. Por eso al triunfar sobre el mundo negro, sus mujeres son agredidas, violadas, humilladas por los escalilleros; muchas se suicidan, entre ellas, al parecer, la hermosa Reina de África. Obsesionado por el supuesto carácter infernal de los otros, Trespalcios pierde el control sobre lo infernal de los suyos.

II.3.4. Del falo

En el análisis de la estructura de las voces había llamado la atención sobre la importancia del ingenio y la astucia de Trespalcios para controlar a sus virtuales aliados u oponentes (los avileños) y dirigir la estrategia de guerra, a diferencia de Obatal cuyo poder se asentaba en la demostración de su fuerza y su virilidad, sus potencialidades de amante, su valentía, virtudes todas asociadas al sexo. Por eso, en la descripción de Obatal, el Renegado hace notar que "llevaba los calzones más que ajustados al cuerpo, por lo que sus partes pudendas se revelaban con grande impudor al trasluz de la tela, siendo gesto tan grosero emblema de su hombría y poder" (65). La expresión de la sexualidad, en el mundo negro, es afirmativa, y con ella, la función de las partes bajas asociadas también al juego. En el viaje de

El Renegado por las tierras de Yyaloide, su disposición sexual provoca la broma y la burla de la Reina del África de modo que, "cuando vio venir hacia ella aquel hombre pegado a verga enhiesta, empezó a reir sin mesura ni respeto" (181). Aquí de nuevo, jocosamente, Quevedo pero no en su proyección infernal: "érase un hombre a una nariz pegado". Como en la escena del negrito, El Renegado se molesta de esta degradación de su imagen corporal, pero en la visión del mundo de Yyaloide es sólo un juego a propósito de la incontrolable vida corporal.

La imagen del cuerpo se asienta en la experiencia, en la vivencia del mismo. La propia condición sacerdotal le impone al Obispo Trespalacios determinados usos y vivencias de los orificios que comunican su cuerpo con el exterior. Congruente con una vida negada a la sexualidad, el Obispo, sin embargo, practica el consumo de ciertas hierbas con el objetivo de ensanchar sus percepciones del mundo. También los negros usan de estas hierbas con el objetivo de redimensionar sus vivencias corporales ligadas a la sexualidad y estimular sus fuerzas. Lo interesante es que la boquilla que usaban éstos para aspirar la droga era una especie de pipa sin más. La del Obispo, en cambio, está labrada como una imagen fálica:

Le devolví la aromática bolsita a Don Pepe. Entonces la colocó, junto a otra, en una especie de incensario ciego que colgaba del medio plafón del gabinete volante. De este incensario salían cuatro mangas, muy parecidas a las que usan los narguiles. Cada una de las mangas remataba en una diminuta boquilla en forma de falo, pero ésta no era usada por la boca, sino por la nariz. Entonces fue que la curiosidad pudo más que la prudencia, pues cuando todo estuvo listo, inserté los falillos en la nariz y aspiré el vaho que la manga conducía. (91-2)

La imagen del falo es significativa por varias razones. En primer lugar, es la imagen que precede a las visiones grotescas que analizamos en el acápite anterior. Lo grotesco abre la puerta a lo grotesco. En cuanto a la imagen misma, la versión popular, según Bajtín, establece una relación de reciprocidad entre la dimensión de la nariz y la del falo. Pero aquí, más que sugerir esa relación, parecen unirse simbólicamente ambos (falo y nariz) en la aspiración de la droga. Acaso por esta relación, la referencia al sexo de El Renegado de manera invertida evoca el poema de Quevedo. La introducción de la imagen del falo en la nariz puede aludir, también, a una homosexualidad latente en Trespalacios que se libera a través del objeto. Y, por último,

podría entenderse como una afirmación positiva de un órgano al que no da una función renovadora. Como en el sexo, la imagen del falo en el mundo de Trespalcios no tiene una función afirmativa, renovadora, sino que abre el camino a lo infernal, a lo que se debe temer.

II.3.5. De una reliquia

Una vez que ha caído el reino negro y luego de hecho el exorcismo para sacar los demonios del cuerpo del Niño Avilés, Trespalcios decide bautizarlo y escoge para tal suceso la fecha de la natividad del señor, juego político del astuto prelado que sabe perfectamente que el niño Avilés no es ni dios ni diablo. Para exaltar la fe a propósito del bautismo del Avilés, que tantos daños había ocasionado a la comunidad, El Obispo pone en la capilla de la iglesia una reliquia milagrosamente encontrada.

Pues me refiero nada menos que a la uña del Espíritu Santo, muypreciado trofeo que el Obispo Trespalcios capturó en una reyerta con el demonio Asmodeo. Resulta que Don José encontró esta muy valiosa reliquia en el buche de la perra lujuriosa que tentó al bellaco Agripino. Reconociéndola al instante como la uña que el Espíritu Santo perdió en sus correrías por estas tierras supersticiosas, bailó de alegría dando tres pasitos cortos, la mandó a colocar en una urna de cristal a la vista de todos, y allá fue arrastrada por cinco soldados severos. (337-8)

Ya analizamos este episodio del pobre loco Agripino y la perra en el capítulo anterior. Detengámonos ahora en su consecuencia que permite una sabrosa parodia de las reliquias⁵⁸. La primera inversión degradatoria de esta imagen grotesca es que la uña de la bestia es sustituida por la uña del Espíritu Santo cuya esencia es inmaterial, no corporal, y la uña no es ni siquiera una parte blanda del cuerpo. Esta uña es encontrada en el buche de una perra callejera que se queda pegada a un loco y que es identificada por el Obispo nada más y nada menos

⁵⁸ A propósito de las reliquias, Bajtin comenta: "Las reliquias, que desempeñaron un rol tan enorme en el mundo medieval, ejercieron su influencia en la evolución de las nociones del cuerpo grotesco. Se puede afirmar que las partes del cuerpo de los santos estaban esparcidas por toda Francia (incluso por todo el mundo cristiano). No hubo iglesia o monasterio, por modesto que fuese, que no poseyera tales reliquias. es decir una parte o fragmento, a veces realmente extraordinarios (por ejemplo, una gota de leche del seno de la Virgen; el sudor de los santos de que habla Rabelais); brazos, piernas, cabezas, dientes, cabellos, dedos, etc.; se podría dar así una interminable enumeración de estilo puramente grotesco. En la época de Rabelais, estas reliquias eran ridiculizadas muy fácilmente sobre todo en la sátira protestante: incluso Calvino, el 'agelasta', escribió una especie de panfleto donde los tonos cómicos no se hallaban ausentes", ob. cit., p 315.

que como el demonio Asmodeo, príncipe de la lujuria. La perra es despedazada por el Obispo y el loco, literalmente, o más bien corporalmente, pierde la cabeza que ya tenía perdida. En este despedazamiento, lo divino (la uña del Espíritu Santo) aparece dentro del demonio (encarnado en la perra). Así lo divino y lo demoníaco convivían en uno: el cuerpo de la perra. El Obispo la reconoce al momento (¿cómo? se preguntará el lector) y baila de alegría. Pero, no puede olvidar el lector aquí la mole que es el cuerpo del Obispo Trespacios, por lo que los tres pasitos cortos de sus flacas piernas es lo más que puede hacer para expresar su emoción. Y, finalmente, la custodia militar de la uña en procesión. Más que el verbo, si algo viene destinado a encarnarse en el cuerpo es una uña. Ante suceso sacro de tanta importancia, enseguida se extienden los timbiriches de comida por toda la zona. La imagen del banquete aparece, también, como degradatoria o más bien desacralizadora de la solemnidad que el Obispo ha pretendido dar al suceso. Esta escena de la reliquia parodia la religiosidad del Obispo.

II.3.6. El cuerpo mutilado de El Renegado: entre el grotesco y el lirismo.

Estos pasajes comentados ejemplifican las principales características de la imagen grotesca del cuerpo en el mundo negro y en el mundo blanco. Quizás en el mundo negro podamos referirnos a un grotesco utópico, más ligado al sentido integrativo del carnaval, mientras en el mundo blanco aparece ligado a lo infernal y en una función paródica. No quisiera, sin embargo, concluir este acápite sin referirme a la visión final que deja de sí mismo el Renegado, una mezcla de grotesco y lirismo de tono moderno (romántico), pues el personaje ha sufrido la mutilación de una pierna y busca así a su amada, la reina de África, con quien realizó su utópico viaje por las tierras de Yyaloide:

No la veía ni por asomo, por ningún lado se me apareció la alegría. Algunas veces confundía sus nalgas con las de alguna prieta que pasaba por mi lado. Muchas veces acudí a miradas y sonrisas, sólo para probar el desengaño, y como ya sólo me quedó una pata, más parecía fantoche o espantapájaros que enamorado en busca de su prenda...¡Qué extravíos siento en la mollera, y con frecuencia el cogote se me pone ca'nturiento! A veces olvido el nombre de la ciudad que habito, y todos se ríen de mi persistente e involuntaria pedorra, que por lo visto algún diablejo follonudo se me ha repantigado en la tripa. (275)

Lo que queda de carnavalesco en esta imagen está marcado por la recepción de los otros, de quienes "se ríen de [su] persistente e involuntaria pedorrea" porque la comicidad se sigue situando en las partes bajas, pero la subjetividad del Renegado aporta el elemento dramático que entra en tensión y complementa la mirada de los otros⁵⁹. Ante la destrucción del mundo negro, el cuerpo ya grotesco de El Renegado se sostiene en el amor romántico, no por eso menos material, pero ya no hay renovación corporal, y en ese sentido la mutilación del Renegado es simbólica. El amor, en su ausencia, se presenta como la única vía posible de recuperar la totalidad ya definitivamente inalcanzable. Su imagen de fantecho perdió el renovador matiz carnavalesco de la peripecia, de lo que baja y sube para caer finalmente en el fango que lo engulle. El Renegado, que ha ido renegando de todo, queda al final en el vacío, la incertidumbre, la soledad, y su única salida parece ser la muerte.

II.4. La imagen de lo inferior material y corporal

La imagen de lo inferior material y corporal se encuentra estrechamente vinculada a la degradación en un sentido dialéctico. Según Bajtín,

la orientación hacia lo bajo es característica de todas las formas de la alegría popular y del realismo grotesco. Abajo, al revés, el delante-detrás: tal es el movimiento que marca todas estas formas. Se precipitan todas hacia abajo, regresan y se sitúan sobre la cabeza, poniendo lo alto en el lugar que corresponde a lo bajo, el detrás en vez del delante, tanto en el plano del espacio real como en el de la metáfora.⁶⁰

Este movimiento de rueda no es percibido, sin embargo, en un sentido cíclico sino como "orientado hacia el dichoso porvenir"⁶¹, en la medida en que "el descenso a los infiernos, terrestres y corporales"⁶², motivo fundamental de estas imágenes, deviene también en una renovación. Dicho movimiento tiene especial significación en la novela en el mundo utópico del reino negro que privilegia la realización de lo bajo corporal, a la vez que degrada los símbolos de la opresión, de la que es representativo el cuerpo mutilado del niño Juan Pantaleón Avilés

⁵⁹ Respecto a la relación entre lo sublime y lo grotesco, cf. W. Kayser, ob. cit., pp. 66-7.

⁶⁰ *La cultura popular...*, p. 334.

⁶¹ Ob. cit., p. 341.

pintado por Campeche. Su sentido de renovación, sin embargo, resulta dudoso pues un motivo tan importante como el de la muerte y el nacimiento, así como la imagen del parto que corresponde al tema del cuerpo creador, están totalmente ausentes de la novela. Como en la imagen del banquete y en la del cuerpo, también puede notarse en la de lo inferior material y corporal una diferencia con respecto a su construcción en el mundo negro y en el mundo blanco, debido al lugar que ocupa el cuerpo en cada uno de ellos y a su funcionalidad en el texto.

En el prólogo de la novela, escrito por el historiador Alejandro Cadalso para presentar los documentos y demostrar su autenticidad, aparece una cita de la crónica de Don Rafael González Campos, cronista del siglo dieciocho, con la primera referencia a la ciudad fundada por el Avilés y, con dicha referencia, la primera imagen degradatoria:

[...] algunos viajeros contaban de cómo había góndolas donde a clara vista de todos se cometía el más vergonzoso de los pecados, el acto nefando, sin que aquellos tampoco dejaran de traer noticias tristes que hablaban de misas dedicadas al diablo, espantosas ocasiones éstas en que la sagrada hostia se insertaba en la más pudenda parte de una mujer que allí había llamada El Tabernáculo, chistoso mote de aquellos impíos debido a las muchísimas hostias que tan vil ramera había engullido por la más grande de sus bocas. (x)

Una misa dedicada al diablo es una inversión de la función de este rito cristiano donde se ofrece a Dios el cuerpo y la sangre de Jesucristo simbolizados en la hostia y el vino⁶². La imagen de la inserción de la hostia en la vagina de una prostituta degrada la representación del sacrificio y del cuerpo de Cristo así como también el espacio sagrado del tabernáculo. Aquí se realiza una inversión del lugar de la boca, orificio superior, al lugar del orificio inferior de la mujer, identificado con el agujero del infierno que es a la vez el canal de llegada del ser humano a la vida, la renovación. Desde esa perspectiva, el acto es renovador, puesto que la hostia es pan, símbolo del alimento, que se consume directamente por el lugar de los nacimientos. La

⁶² Ob. cit., p.334.

⁶³ Retomemos a propósito de esta escena los comentarios de Bajtin acerca de las fiestas de los locos, "inversión paródica del culto oficial acompañado de disfraces, mascaradas y danzas obscenas". Según el autor, "casi todos los ritos de las fiestas de los locos son degradaciones de los diferentes ritos y símbolos religiosos transferidos al plano material y corporal: tragaldabas y borrachines aparecían sobre el altar, se hacían gestos obscenos, especies de *strip-tease*, etc.", ob. cit., p. 72.

escena es una carnavalización de imágenes religiosas y de una forma de ser del catolicismo. Como la descripción del suceso y su interpretación son de un extraño a ese mundo, el sentido pecaminoso del acto y su identificación con lo infernal se imponen en la perspectiva de lo narrado, aunque en su espacio bien podría ser la imagen de un rito exaltatorio de las potencialidades del cuerpo.

Este tipo de degradación aparece asociada en la novela a los proyectos utópicos, pues la encontramos nuevamente en el episodio de Juan Pires, actor de origen sefardí a quien el Obispo Larra paga para que represente el papel de exorcista del niño Avilés. Sin embargo, la representación se le va de las manos a Larra ya que Pires toma muy en serio su papel llegando al convencimiento de que el niño Avilés es un verdadero Mesías. Lo verdaderamente aterrador para el Obispo será la propuesta de Pires, quien llegó a considerarse un segundo Mesías y predicaba el desenfreno sexual como único camino hacia el conocimiento de Dios, en una parodia de los caminos de la mística para llegar al Señor en el que hombre y mujer se unen para llegar al uno, a la unidad, una y otra vez.

Lo primero que quiero hacer notar en relación con la presencia de elementos carnalescos es que, ya entrado el capítulo, se dice que Pires "llegó a estas tierras haciendo oficio de cómico" (18), es decir, este personaje se dedica a provocar la risa, a entretener, a vender la panacea de la ficción y su condición de actor lo sitúa en un terreno ambivalente entre la realidad y la representación. Aparece aquí el motivo de la máscara que permite realizar las varias potencialidades del ser. Pires toma en serio la representación encargada por el Obispo, que se convertirá en su realidad. En su propuesta invierte el camino de llegada a Dios a través de la mistificación de lo inferior corporal (el sexo). En el texto no se reproduce el discurso de Pires sino testimonios de sucesos en los que puede percibirse ese principio corporal decisivo en lo carnavalesco pero que ahora ha pasado a ocupar el lugar de la herejía.

Otorgó la salvación y toda clase de bienaventuranzas a los hombres que consintieran al adulterio de sus mujeres, convirtiendo los cuernos con él pegados en corona de espinas conducente al amor divino. Los cronistas nos hablan de larguísimas filas de mujeres y doncellas desnudas, buena señal de que el verbo de

Pires convencía con algo más que palabras. (18)

Aquí tenemos el movimiento de lo alto a lo bajo y de lo bajo a lo alto, propio de la degradación carnavalesca. El camino a Dios (alto) se realiza a través de una sexualidad (inferior material y corporal) que, cuando es adúltera del marido, metamorfosea los cuernos de éste (bajeza y deshonor representada en la cabeza, alto) en una corona de espinas como la de Cristo. Así, éstos se sacrifican para que se alcance, mediante la sexualidad, la unión, el uno, con el que se equiparan dos seres humanos al uno divino. ¿Cómo unirse con Dios sin unirse con los otros humanos? ¿Qué mejor unión entre los humanos que la sexual? Se trata, pues, de una parodia del sacrificio de Cristo por los hombres. Pires pedirá ahora el sacrificio de los hombres por Cristo. El verbo, la segunda persona de la Santísima Trinidad, principio espiritual y elevado que encarna en lo superior corporal, se transfiere al plano de lo bajo material. Aquí, su significado es ambivalente pues Pires predicaba con la palabra y con el ejemplo, por lo que su 'verbo' "convencía con algo más que con palabras" (18). El verbo así es verbo y sexo a la misma vez y la rima asonante enfatiza esa relación.

La custodia de la garganta es la boca, y justo desde esa boca predicaba Pires proponiendo el cielo como premio a una desenfadada vida sexual. Bajtín ha señalado que "la boca es la puerta abierta que conduce a lo bajo, a los infiernos corporales"⁶⁴, pero la relaciona con la imagen de la absorción y de la deglución. Aquí la boca se identifica con la palabra (lo alto) que convence, seduce y conduce a la sexualidad (lo bajo). Ya antes la palabra 'verbo' se ha usado con una significación ambivalente, movediza entre lo alto y lo bajo. Otro ejemplo de este movimiento es que:

Juan Pires se había colocado un campanillo en la pija, y cada vez que la erguía para mostrar potencia, el tintineo escuchado era señal para que la próxima mujer subiera a fornicar sin pena. (19)

El campanillo es una campana pequeña que simboliza la enorme del campanario de la iglesia (alto). La función que le da Pires colgándola a su sexo (bajo) la degrada a la vez que afirma y pregona su potencia sexual y mantiene su función comunicativa. El suceso sagrado

que esa campana comunica es la comunión sexual como vía para alcanzar a Dios. La imagen de lo bajo se erige aquí asociada a la herejía; la del cuerpo, en tanto entidad inacabada y abierta, se asocia a un grotesco que ha perdido la dimensión de su sentido afirmativo y renovador. El sexo no está asociado en ningún momento a su función reproductiva que en lo carnavalesco es de vital importancia pues garantiza "la inmortalidad histórica del pueblo"⁶⁵. Se trata de una recuperación del placer que conserva el elemento utópico en la recuperación del cuerpo. El cuerpo ha sido dividido de tal modo que, ni rescatándose en sus funciones negadas, logra percibirse en su totalidad. El acto carnal es disociado de la fertilidad y el crecimiento, por lo que la relación del cuerpo con el mundo se atrofia. Así, la propuesta de Pires está marcada por lo prohibido, condicionando un rescate fragmentado de lo corporal: el sexo como placer pero no en su función reproductora. Esta fragmentación es un símbolo de la utopía trunca del mundo negro, la utopía popular una y otra vez mutilada. Al leer esta propuesta como parodia, a través de la inversión grotesca de motivos característicos de la mística como alcanzar la unión del alma con Dios, su desposorio y matrimonio, hay que tener en cuenta que en las imágenes de Pires se potencian los símbolos de la mística hacia el lado corporal y erótico que late en ellos⁶⁶.

En el mundo negro, la imagen degradada de los símbolos sagrados y de poder se construye, también, a partir de la exaltación de lo inferior material y corporal. Así, en la expresión de la fuerza y el poder de Obatal, el cuerpo mismo es espacio de ese significado. Es por esta razón que en la descripción de Obatal, como hemos visto en ejemplos anteriores, éste muestra siempre su sexo marcado, no escondido, del cual se puede inferir su valentía y su poder asentado en sus dotes naturales.

Llevaba los calzones más que ajustados al cuerpo, por lo que sus partes pudendas se revelaban con gran impudor al trasluz de la tela, siendo gesto tan grosero

⁶⁴ Ob. cit., p. 292.

⁶⁵ *Idem*.

⁶⁶ Es el caso del sufismo español y la escuela de Ibn Masarra que "degeneró en el cisma de Isma'il de Pechina (pueblo de Almería) hacia <<un anarquismo comunista y libertino... en la política, en la economía y en la moral>> (Cf. Angel Cilveti, *Introducción a la mística española*, Cátedra, Madrid, 1974, p. 81. quien toma la información de Asín Palacios sin referir el estudio y la paginación exacta).

emblema de su hombría y poder, que de él se dijo que no había hombre que cargara con más peso en las campanas. (64-5)

La campana que, como ya había dicho en el caso de Juan Pires, tiene un significado en el mundo sagrado, aparece aquí referida a los testículos de Obatal, concentración de la valentía y la fuerza de su portador. Volvamos sobre una escena de Obatal ya analizada desde otra perspectiva: aquella en que, ya representando el poder de su pueblo con un gesto, degrada su propio emblema de poder.

Pues no cesaba la aclamación y el Obatal ya casi ni cabía en los calzones de orondo que estaba. Entonces se colocó el bastón de mando bajo el culo, sentándose en él, y aquel emblema de autoridad de pronto ya se había convertido en trono precario de supremo caudillo. (68)

Esta imagen es doblemente ambivalente, como lo hace notar el cronista. El símbolo del más alto poder es rebajado al colocárselo bajo el trasero, lo que significa metafóricamente 'cagarse en el poder'. Puede decirse que estamos ante una variante de lo que Bajtín llama el motivo del limpiaculos pero esta vez no lo limpia, más bien lo ensucia, y lo rebaja simbólicamente. Pero Obatal ha tomado el poder, con lo cual se revela la ironía trágica, puesto que con ese acto, a la larga, se cuestiona a sí mismo. El caudillo advierte el significado ambivalente de su gesto cuando en esa misma escena se le cae el bastón, porque esa caída es un accidente, un azar, y no un hecho intencionado. La caída del bastón muestra la fragilidad del que lo porta. La escena tiene un tono algo bufonesco pues al degradar el bastón de mando, Obatal se rebaja a sí mismo y augura su propio destronamiento. Sólo puede parodiar el poder, el rey del carnaval que conoce su carácter transitorio y sabe que va a ser destronado. Quien pretende mantenerlo no puede jugar con sus significados. Como su reino vive, en parte, la utopía del carnaval, Obatal parece por momentos comportarse como un rey de carnaval.

Antes de analizar la presencia de las imágenes de lo inferior material y corporal en el mundo blanco me gustaría llamar la atención acerca de cómo la concepción de lo alto y lo bajo en el mundo negro está lejos de identificarse con la del poder blanco simbolizado, además, por un representante de la iglesia. Es por ello que en la visita de El Renegado a las torres, se altera su

percepción de la realidad mientras que a Mitume, su guía, todo le parece normal. Dicha alteración de su visión del mundo le confunde en relación con sus acciones, como el hecho de que recordara "haber bajado y no subido, que las rampas y túneles subterráneos gravitaban más hacia el centro mismo del infierno que hacia las regiones etéreas" (100).

Los referentes ideológicos y de sentido de El Renegado son los del mundo de la religión católica, y desde ellos interpreta sus experiencias. Así, en una de sus relaciones con las mujeres negras del estanque comenta "aquello a la verdad que me traía en el último cielo, aunque bien mereciera el más bajo infierno" (103). Aquí, nuevamente, se realiza una inversión pero no de lo alto a lo bajo, sino de lo bajo a lo alto. El Renegado sabe que ese mundo es de lo bajo, pero sus sensaciones, como experiencias del cuerpo, lo hacen sentirse elevado hasta las regiones de Dios, es decir, lo alto pasa necesariamente por lo bajo, pero no como experiencia negativa que lleva a lo positivo, sino porque lo alto está en el cuerpo mismo cuyo placer eleva el espíritu (he aquí el camino que propuso Juan Pires). Este criterio puede leerse en el cronista cuando cree entender, un poco después, ante la explicación de su guía, que "la fuerza genésica alzada al cielo por el estanque [...] bien bastaba para que permaneciera, allá en lo más alto, la casa de las nubes" (111).

La descripción de la vida en la torre muestra, también, los diferentes sentidos de lo alto y lo bajo de este mundo, ante el asombro del cronista:

Entran o salen, subiendo y bajando por altísimas, enormes escaleras de mano que llegan hasta el fondo de la torre y también desembocan en la terraza. Como las escaleras son tan angostas, cada molongo tiene una campanilla que suena cuando baja o sube, de modo que no surjan agrias disputas. Y el toque de esta campanita, interesado lector, es muy respetado;... (112)

Por esa escalera también sube y baja el basurero con una campanilla recogiendo los desechos materiales y corporales de los habitantes de la torre. Aquí, la función de las escaleras y de la campanilla está más ligada a la vida doméstica, a la comunicación humana en su sentido más elemental y significativo. La alteración de las escaleras va a aparecer también en el

mundo de Trespacios y Gracián en las visiones provocadas por el consumo del povo, como ya vimos en el análisis de ese capítulo.

La imagen de lo inferior material y corporal en el mundo blanco representado por el poder eclesiástico expresa el reverso de la visión afirmativa y destronadora que cumple en el mundo negro, pues los orificios inferiores del cuerpo se asocian a lo demoníaco. Así, el episodio de Juan Pires, ya analizado, provoca "grandes especulaciones teológicas" y la escritura de numerosos tratados, de entre los que sólo "se conservó el *Tratado de los muy equívocos rostros que Satanás muestra a los humanos*" (21). Según este tratado, los demonios son "seres burlescos y esquivos, y es por ello que muchas veces se manifiestan por medio de graciosas jugarretas" (22), características que pueden identificarse como de condición carnavalesca. Sin embargo, el demonio no juega a la degradación afirmativa, renovadora, propia del mundo del carnaval, sino a engañar mediante el juego con la apariencia, dándole imagen positiva a lo negativo y viceversa, para confundir el espíritu humano. El demonio vive en el trasero, y juega con las excrecencias humanas:

Y otra seña es que los posesos echan al aire muy pestilentes humores, que es como si los demonios padecieran de flato y al apoderarse de un cuerpo aprovecharan todos sus orificios para expeler hediondos pedos [...] También he visto, con estos ojos que se comerán los gusanos, cómo un furioso poseso se convertía en maceta, y por todos los orificios de su cuerpo brotaban margaritas que crecían muy monstruosas, que todo esto lo interpreto como grosero chiste del demonio, pues hediondísimo olor acompañaba al muy descomunal crecimiento de las flores. [...] Conoci hombre muy diabólico que alargaba su cuello como culebra, y con ello era capaz de lamerse el ojo del culo sin mostrar señas de fatiga o dolor. (22-3)

La escatología se centra en lo bajo sin relacionarlo dialécticamente con lo alto. El motivo del pedo pierde el sentido de juego carnavalesco ambivalente de las imágenes del mundo negro, o de los diálogos entre Trespacios y Gracián, que éste matiza paródicamente. La imagen del hombre que logra unir sus dos bocas simboliza la rueda de lo alto y lo bajo, cuya significación profunda ha sido degradada a lo negativo y puramente infernal. En esta visión lo bajo engulle a lo alto sin renovarlo, rebajándolo, deshumanizándolo. La imagen de los excrementos que se transforman en margaritas reaparece en las visiones del niño Pimentel,

secretario canónico de Larra, en su entrada a la orejuda, habitación donde tenían encerrado al niño Avilés.

Allí venía una mano gigantesca que caminaba arrastrando, con el dedo índice, un mono muy peludo con cara humana y hábito de monja. Era chiste del mismísimo Lucifer que este mono defecara grandísimos mojones voladores, que luego éstos se convertían, flotando por los aires, apestando toda la estancia, en muy serenas y deleitosas margaritas. Por allá, al lado del Obispo, muy campechano venía un hombre hecho miniatura, ya que no encogido enano, y este engendro vomitaba al aire reptiles con bocas en forma de largo fotuto, que tales primores chupaban al vuelo, por los aires, las engañosas margaritas. (37)

La confusión originada por la visión demoníaca altera el proceso de la naturaleza para mostrar su negatividad. En primer lugar se trata de un mono, animal, de cara humana y hábito de monja (imagen que recuerda al cerdo con hábito de monja en "El reino milenario" de El Bosco). La cara y el hábito sacro muestran el engaño de lo aparente. El excremento, que comunica al ser humano con la tierra, vuela, es decir, asciende llevando el olor de lo bajo a lo alto, para luego transformarse en flor. Por otra parte, los reptiles, animales de tierra simbolizadores del demonio, salen por la boca del enano y, en el aire, chupan las margaritas, o sea, el excremento del mono. Aquí nuevamente vuelven a aunarse la boca y el trasero confundidos en sus funciones. La imagen se construye a partir de esa combinación animal, humana y vegetal propia del grotesco. Esta imagen de las margaritas saliendo por un orificio del cuerpo, el ano específicamente, se encuentra en "El jardín de las delicias" del Bosco, pero también en la escena en que presenta Obatal al Niño Avilés, Dámaris le coloca un pequeño ramillete de flores en el ano.⁶⁷ En el mundo blanco, las relaciones del cuerpo con el exterior, característica del cuerpo grotesco, están asociadas a lo demoníaco y a su juego de engañosas apariencias para confundir el espíritu humano. En su lado más infernal, estas imágenes pueden

⁶⁷ Sobre la obra de El Bosco y Bruegel, Kayser comenta que "en ambos se hallan las mismas caricaturas infernales que se arrastran,ormiguean y vuelan; a menudo carecen de tronco y están compuestas de miembros de animales y de hombres; aplican sus torturas con indiferencia"; y luego, al referirse a "El reino milenario" el paisaje del infierno destaca la presencia de "dos orejas gigantes" (recuérdese la orejuda) y un "cerdo que usa hábito de monja" (*Lo grotesco...*, ed.cit, p. 34-5).

asociarse a la escuela de la "diablèrie" del siglo XVI que se caracterizó por explorar estos mundos en la pintura⁸⁸.

Al alterarse la percepción del mundo reaparece la imagen al revés de lo alto y lo bajo, del movimiento de subida y de bajada cuyo significado, más estático en la visión religiosa del mundo, difiere del que proyecta la experiencia del Renegado en las torres de Obatal, donde el extravío es lo normal. "Subimos dilatados pasillos" -narra el niño Pimentel- "cuyo fin era el comienzo de altísimas rampas que ya sólo alcanzaban el fondo del vacío" (38). Larra en su diario da fe de sus últimas visiones asociadas, también, a la caída:

Subí los peldaños que conducen al abismo. Tropecé con los burlescos pasillos sin salida. La baja techumbre de los rincones ahoga el aliento. Esas escaleras en espiral que tanto invitan desembocan vilmente en el vacío, conducen a ese paso que prontamente se convierte en pavor, y ellas son la muerte, larguísima caída que ya no cesa. (40)

Por la manera como he venido desarrollando el análisis, se puede ya observar que este tipo de imágenes tiende a reiterarse en el transcurso de la historia con algunas variantes. La pérdida del sentido de lo alto y lo bajo reaparece en la experiencia de Trespalcios y Gracián con el povo (cap.X "De la ruta del povo"), episodio analizado en el capítulo anterior y al que me referí a propósito de la imagen fálica de la boquilla de Trespalcios. Volvamos sobre los efectos del povo narrados por Gracián. Éste es una droga que consume el Obispo para ensanchar sus percepciones de la realidad:

[...] todo lo circundante se confundió en mi mente: los colores se hacían más brillantes, las distancias se dilataron y yo me sobrecogí ante el infinito presentido. ¡Maldito sea! Advertí que Trespalcios se reía convulsivamente mientras aspiraba hasta el fumón del povo. También a mí me asaltó una euforia que me hacía reír sin tregua ni medida. (92)

Ante la confusión, especie de caos y alteración del orden del mundo, se desata, de manera incontenible, la risa de estos personajes; una risa que, como había dicho antes, escasea en la novela a pesar de sus deudas con el mundo carnavalesco. La alteración o inversión del sentido de la risa es parte de la fragmentación de la vivencia corporal. Pepe Díaz muere por un ataque de risa que le impide defenderse; también Obatal ríe con soberbia y

desmesura frente al pueblo; aquí la risa es provocada, descontrolada y no expresión natural del ser humano⁶⁸. A propósito de la dialéctica de lo alto y lo bajo, detengámonos en el episodio de las escaleras como parte de los efectos propiciados por el consumo del povo. Recordemos la confusión de los sentidos de Gracián con esas escaleras que cuando bajan, suben y cuando suben, bajan:

[...] por allí mismo subí, y al cabo de fatigosos e infinitos peldaños que bajaban y subían sin orden ni concierto, me topé con la luz del día. Pensé que estaba cerca de las más altas gradas, pero cuando salí al sol, ¡mal rayo parta al endiablado Obispo!, la burla que engañó al asombro fue encontrarme en el centro mismo de la arena. Cuando miré hacia las gradas advertí que Trespalcios se encontraba aún más distante de mí, allá en las sínoras, y sentí que su presencia era como el límite mismo del condenado universo. Volví a entrar en un vomitorio, esta vez más dispuesto y decidido, jamás inclinado al desfallecimiento, aunque no del todo seguro de vencer la confusión. Busqué aquella escalinata única que me conduciría a las infinitas alturas. Subí oscuras escaleras que bajaban con insistencia feroz; ante mí se abrían todas, plurales, disyuntivas, de mil formas y maneras, invitaciones más hechas al aire que al espanto. (93)

Las escaleras juegan con el deseo de Gracián de dirigirse hacia lo alto, donde está Trespalcios, y cuando éste cree hallarse en el punto más alto, se encuentra justo en la arena. Este episodio de las escaleras tiene como referente el motivo de la "secreta escala" en la poesía mística y, muy en especial de la "Noche oscura" cuya referencia acompaña al lector desde el título. Vale recordar aquí un fragmento del capítulo 18 de *Noche oscura* de San Juan de la Cruz titulado "Declárase cómo esta sabiduría secreta sea también escala":

Podemos también llamarla escala porque, así como la escala, esos mismos pasos que tiene para subir, los tiene para bajar, así también esta secreta contemplación, esas mismas comunicaciones que hace el alma, que la levantan en Dios, la humillan en sí misma. Porque las comunicaciones que verdaderamente son de Dios esta propiedad tienen: que de una vez levantan y humillan el alma: porque en este camino el bajar es subir, y el subir, bajar, pues el que se humilla es ensalzado, y el que se ensalza humillado.⁷⁰

Las experiencias con el povo parodian, al tomar como referencia el viaje místico, las relaciones del Obispo Trespalcios con Dios y sus caminos para llegar a él "que está en el fin

⁶⁸ Barasch, *Op. cit.*, p. 41.

⁶⁹ Las risas, de Obispo ante la magnitud de su poder, de Trespalcios por efecto del "povo" y de Pepe Díez por la sorpresa que le provoca la agresión, se ubican en el motivo de la sonrisa infernal propia del grotesco. Cf. Kayser, *op.cit.*, p. 67, n.13.

⁷⁰ *Obra Completa*, Alianza Editorial, Madrid, 1991, p. 533.

de la escala, en quien la escala se arrima y estriba⁷¹. La contemplación es ciencia de amor pero el Obispo se ayuda en la vía del conocimiento con la droga y fracasa, como fracasa en la búsqueda de Leviatán, de la que se regresa balbuceando. Pero sus balbuceos no son obra del conocimiento de Dios ni de un sentimiento espiritual delicado que no halla el modo de expresión (lo secreto), sino de sus obsesiones para atrapar a los demonios cuya búsqueda lo ha alejado de Dios y su sabiduría. Trespalacios tiene su propia 'noche oscura' cuyo viaje queda trunco pues no asciende en la escala, permaneciendo en un estado de confusión que se expresa en un balbuceo ininteligible.

Considero que las citas y referencias han sido suficientes para mostrar la presencia de las imágenes de naturaleza carnavalesca en *La noche oscura...* No voy a repetir lo que he comentado ya a modo de conclusión, pero me gustaría intentar una valoración de las consecuencias de la visión carnavalesca del mundo en la proyección de la novela.

Las imágenes carnavalescas se articulan de modo muy coherente en la estructura de la novela. Se trata de un texto en diálogo permanente, en el cual el juego de voces, imágenes, modos de narrar, personajes, no sucede linealmente sino que se realiza en diversos niveles del texto a una misma vez. La imagen heredera de lo carnavalesco es dual, ambivalente; en el mundo novelésco esa ambivalencia no la realiza sólo en sí misma, sino además en su juego con otras imágenes de procedencia también carnavalesca. La imagen carnavalesca del mundo negro referida al banquete, al cuerpo, o a lo inferior material y corporal muestra su ambivalencia con la imagen del mundo blanco referida a estos mismos espacios. El estudio de ambas creo que permite apreciar también los lados débiles de las propuestas utópicas más importantes del texto: la del reino de Obatal, tendiente a la realización del cuerpo, y la ciudad política de Trespalacios que pretende controlarlo en función del Estado. Sin embargo, es la misma satisfacción del cuerpo la que le impide a Obatal ver la historia a su alrededor y lo condena a la derrota. El endemoniamiento de Trespalacios parece cancelar todas las salidas posibles al final de la novela. Pero el texto no se cierra porque la fundación ya anunciada de Nueva Venecia se

⁷¹ Ob. cit., p. 534.

rememora como un motivo anticipatorio invertido en el viaje de Trespalcios a los caños para cazar a Leviatán. Si la utopía del reino negro reside en mantener el cuerpo liberado, la de Trespalcios será mantenerlo controlado. Así, el lugar de los sueños habita siempre en el cuerpo: el cuerpo del ser, el cuerpo de la comunidad, el cuerpo propio y el de los otros.

En *La noche oscura del Niño Avilés* el sentido carnavalesco establece un diálogo con el drama barroco, a la vez que lo parodia y muestra la inoperancia de ambas posiciones (el control total y el descontrol absoluto). En ellas se representa la lucha entre la utopía y el desencanto, el optimismo y el pesimismo existencial, la visión paródica e irreverente y la tragedia. La percepción carnavalesca del mundo en la novela funciona, por un lado, para desmitificar la historia, y por el otro, para humanizar lo narrado acudiendo, justamente, a las zonas corporales bajas e inferiores, y a un lenguaje que se regodea en ellas. Pero hay más. Esa condición ambivalente de la cultura cómica popular, que se manifiesta y expresa el mundo dialécticamente como totalidad sin clausurarlo, subyace, a mi parecer, en el sentido ideológico de la novela, pues ninguna de las utopías logra concretarse: el mundo negro es fragmentado por rivalidades de poder, aunque su propuesta es la más cercana a la utopía del carnaval; el mundo blanco no llega a entrar en la razón de la Fe y el Estado y se vuelve incontrolable para el Obispo Trespalcios. El diálogo implícito que se da entre los dos mundos no conduce, en última instancia, a una "verdad". Creo que el análisis de lo carnavalesco en *La noche oscura...* también permite apreciar mejor el papel que juega lo que Bajtín llama lo cómico-serio en la estructura del mundo novelesco, así como en su función desmitificadora de la historia oficial que tiende a estat[al]izar la visión del pasado y a cancelar la posibilidad de resurrección del presente.

CAPÍTULO III

III. El exilio y la búsqueda del sueño

Luego del rescate del Niño Avilés, su apropiación por parte del Obispo Larra para neutralizar los potenciales significados de su aparición y salvación, y la construcción de "la orejuda" por Robert Smith -esa habitación que proyectaba sus gritos a dimensiones insoportables para los oídos humanos-, los pobladores de San Juan comienzan el éxodo.

Así lo testimonia Don Ramón Cruz Cepero, médico del Cabildo:

Nuestra muy santa plaza es páramo doloroso, y ello así porque los hombres y mujeres que cultivaron esta ciudad con sus vidas, paseos y amores, han huido, quedando la plaza bajo el poder de este perfecto silencio sólo interrumpido por los fieros aullidos del malévolo, ese Niño Avilés de los demonios. Así de menesterosa ha quedado esta plaza que antes fue dulce lugar de convivencia. La soledad se extiende por todas partes como una sombra enloquecida. Todos los días despedimos caravanas de muy entristecidos ciudadanos que dejan atrás, en el recuerdo, la apacible morada. Comienzan así la azarosa búsqueda del sueño. (29-30)

En este fragmento de su crónica, Cruz Cepero se muestra como un creyente en la condición demoníaca del Niño Avilés, cuyo primer signo fue identificado en esos gritos que se hicieron mito desde el encuentro del canastillo por el vecino Juan Avilés. En verdad, los gritos del Avilés, amplificadas por "la orejuda" son los que impiden realmente la conciliación del sueño a los habitantes de la ciudad. Y dicha perturbación del sueño afecta y se potencia en dos espacios o niveles de significación: el sueño como necesidad de descanso del cuerpo y el sueño como esa ilusión en la que se proyecta y de la que se alimenta el espíritu, ambos identificables con el placer y concentradores, a su vez, del sueño del dormir y del sueño de la vigilia. Visto desde esa dimensión y esa carencia, este éxodo no es más que la búsqueda de una tierra prometida que es un espacio donde se

pueda recuperar el sueño en todas sus dimensiones y, con él, ese coito interrumpido en la noche, primero, por Severino Pedrosa a los gritos de Marcos Fogón; y luego, a los gritos del Avilés, por aquella inolvidable pareja cuyos cuerpos, recordables en camavalesca escena, tienen que cargar los sirvientes en su tálamo hasta donde un físico que pueda separarlos. Podría decirse que al perderse la capacidad del sueño que posibilita el descanso físico y mental y tener que huir, se revelan con mayor fuerza otras carencias, otros sueños irrealizados que empiezan a tomar cuerpo en ese deseo. El comienzo de la novela interrumpe el sueño, el sexo y, con ello, toda la vida habitual de los habitantes; su historia contará la búsqueda de ese camino, así como sus dramáticas derrotas y fracasos.

Al caer el mundo blanco y sus instituciones de poder representadas por el Obispo Larra, exiliados los pobladores de la ciudad, Obatal toma el poder e instaura su reino. Pero, el reino negro perderá su utopía, su espacio soñado, a causa de sus propias contradicciones y de la debilidad de su proyecto¹ ante el poder del Obispo Trespalacios. Por su parte, los avileños, al huir a las afueras de la ciudad, regresan a una vida anterior y, a la caída del reino negro, Trespalacios los quiere reintegrar a un orden al que se resistirán. Trespalacios fracasará también porque su obsesiva búsqueda del demonio lo vence al final llevándolo a la locura. Cada búsqueda del sueño, del mundo ideal, se perfila desde la perspectiva de las diferentes comunidades o grupos de poder que aspiran a él. Cada comunidad sueña su utopía o asume un modo de vida que la representa. Este capítulo se propone el análisis de esas búsquedas desde cada una de sus propuestas, sus gestores o su principal crítico: el Obispo Trespalacios.

En esta lucha de aspiraciones utópicas, el espacio en que se desarrollan los acontecimientos revela también su simbolismo: Puerto Rico es una isla; San Juan, la ciudad a rescatar, es también una pequeña isleta unida a la mayor que forma el país (allí

¹ Más que de la debilidad del proyecto de Obatal podría hablarse de la carencia del mismo y de un programa calculado para sostenerse a la manera de un Estado.

se instaure el reino de Obatal); y la pequeñísima isleta de Cabras, a la entrada de la bahía de San Juan (espacio desde donde predica el fantasioso Juan Pires). Islas todas: el lugar por antonomasia de las utopías. Ya en *Insularismo* Pedreira, desde el dramático espacio de la colonia, había arremetido contra las ensoñaciones motivadas por estos lugares:

Plurales son las teorías que conocemos sobre la misión especial de las islas. Desgarradas de los núcleos continentales, mares procelosos eternizan su divorcio. Doctrinas optimistas asignan a las islas ejecutorias superiores a las que históricamente cumplen, ancladas fundamentalmente en medios geográficos de variable estrategia política, económica y cultural. Desde la resonante Atlántida, de Platón, hasta las últimas elucubraciones contemporáneas, la literatura isleña ha barnizado con admirativas prosopopeyas la angustia trágica en que se desarrolla la vida insular.²

Algunas de estas teorías, a partir del Renacimiento, están ligadas al hecho de que "fue, ante todo, el factor del descubrimiento y colonización del continente americano, lo que abrió las puertas hacia los caminos de Utopía"³. Y lo primero que se "descubrió" de ese territorio americano fueron las islas del Caribe, el lugar donde las culturas "indígenas" se encontraban en un modo de vida, podría decirse, más afín al "estado de naturaleza". Puerto Rico ha sido así objeto del sueño de los otros, los europeos, al formar no sólo parte del continente americano sino del Caribe, ramillete de islas, espacio donde las desinencias de las utopías han ido tomando los tonos del folclor.

Rodríguez Juliá sigue la línea de Pedreira en la búsqueda de la identidad nacional. Percibe su país como un mundo fragmentado y descentrado por sus diversos componentes y parodia no sólo la visión utópica de los otros sino también la posibilidad de construcción de un mundo utópico en una isla que hasta el presente se mantiene en un 'status' colonial. Al retomar el ritmo y el magma complejo de lo caribeño demuestra la inviabilidad de la utopía a partir del reconocimiento de que los sueños de ese pueblo

² Ed. cit., p. 157. Este cuestionamiento abarca desde la Atlántida de Platón, las escrituras utópicas del Renacimiento hasta, con base en la probabilidad, las ideas de José Martí acerca del papel político que habrían de jugar las Antillas, en especial Cuba y Puerto Rico, para neutralizar la expansión de los Estados Unidos por todo el continente americano.

³ José Antonio Maravall, *Op. cit.*, p. 26.

fragmentado son otros y diversos. Donde Pedreira percibe 'defectos de raza' que viciaron la conformación de la identidad puertorriqueña, Rodríguez Juliá dibuja utopías diferentes⁴. Esos sueños se convierten en tragedia, revelando ese contraste entre el intento y la realización tan caro al motivo del desengaño y la melancolía del barroco, pero permanecerán vivos siempre como un impulso permanente, como una llama que no se apaga nunca totalmente. Y el iniciador de ese sueño, de la primera propuesta utópica de la novela es el ya conocido Juan Pires.

III.1. La prédica de Juan Pires y la mascarada de Larra: ¿dos cómicos?

Así como el indetenible éxodo y la búsqueda del sueño son causados por las manipulaciones políticas del Obispo Larra con el Niño Avilés, la primera propuesta utópica es también hija de una solución imaginada por Larra para un problema que ya desencadenado resulta irreversible⁵. Pues Larra contrata nada menos que al cómico Juan

⁴ En esa percepción defectuosa de Pedreira ("La firmeza y la voluntad del europeo retienen a su lado la duda y el resentimiento del africano. Y en los momentos más graves nuestras decisiones vacilan en un ir y venir sin reposo buscando su acomodo. Nuestras rebeldías son momentáneas; nuestra docilidad permanente", *op. cit.*, pp. 28-9) se inspira el escritor puertorriqueño René Marqués para desarrollar su teoría de la docilidad como una característica de la idiosincrasia del puertorriqueño en su ensayo titulado "El puertorriqueño dócil" (v. *Ensayos* (1953-1971), Antillana, Río Piedras, 1972). Ya habíamos visto antes que Pedreira propone también la melancolía como un motivo que define lo puertorriqueño y que Rodríguez Juliá retoma.

⁵ Me había referido en los inicios de este trabajo a los referentes de Cadalso y Gracián en la literatura española y con Larra culmina esa especie de línea que se traza de los siglos XVII, XVIII y XIX en relación con el pensamiento español. Las referencias a Cadalso y Gracián no sólo se sustentaban en el nombre, ya de por sí significativo, sino en estrategias narrativas y la recurrencia a ciertos tópicos ligados al pensamiento barroco. En el caso de Don José de Larra y la relación lúdica de su nombre con el del escritor Mariano José de Larra, ésta parece articularse de un modo mucho más sutil a través de diversos hilos. Amigo de reconstruir sagas como parte del proceso histórico, Rodríguez Juliá gusta jugar en el tiempo con nombres y apellidos como lo hace con el Verdeja de Trespalacios y el Verdejo de Cortijo en la crónica de su entierro. En esta misma lógica, Larra Obispo, monárquico absolutista y escritor de un diario será un antecesor del Larra escritor romántico cuyo padre fue también un defensor del monarca absoluto Fernando VII. Con este escritor un tanto marginal se identifica Rodríguez Juliá como lo hace con Cadalso y Gracián situándose en una tradición crítica de pensamiento español acerca de la sociedad y el Estado y que en el caso de Cadalso y Larra está marcado por un tono de profundo pesimismo. Por otra parte, habría que recordar que Larra tuvo el mérito de convertir la actividad periodística en creación de valor literario trascendiendo así lo efímero del periódico, búsqueda y hallazgo que lo identifican con el escritor de crónicas de actualidad en que deviene con frecuencia Rodríguez Juliá. No hay que olvidar que nuestro escritor gusta de jugar a las máscaras con sus personajes como vimos en

Pires, proveniente de Cuba (otra isla), con el propósito de que represente el papel de exorcista y convenza al pueblo de que el Niño Avilés ha sido liberado de los demonios⁶. Pero Pires, como vimos en el capítulo anterior, comienza a creer auténtica su representación y se declara mesías, para luego retractarse y señalar al Niño Avilés como el verdadero mesías y a sí mismo como encarnador y profeta de su significado. ¿Y cuál es la propuesta de ese significado? Ya me había referido a ella: el desenfreno sexual como único camino para llegar a Dios, una mística del abandono a la sensualidad que predica desde su choza en Isla de Cabras, la pequeñísima isla que se encuentra a la entrada de la bahía de San Juan.

Me gustaría hacer notar nuevamente la condición de actor de Pires la cual le facilita entrar en un intercambio de máscaras con el Obispo Larra: el arte teatral le permite a Pires revelarse de diversas maneras; el arte de la política le permite al Obispo esconderse tras una máscara. Así, mientras el primero propone una sexualidad abierta y desenfrenada, el otro esconde su desenfreno tras la sotana y la autoridad de Obispo. En esta propuesta utópica lo importante no es la búsqueda de la igualdad y la justicia, la satisfacción de las necesidades materiales, sino la liberación de los sentidos centrada en lo sexual como una vía de comunión con Dios. Y lo sorprendente, o lo no sorprendente, es la aceptación popular de su propuesta pues lo siguen por igual negros y blancos, así como gente de alcurnia con sus rostros ocultos para no ser reconocidos. Pires predica en Isla de Cabras, un espacio doblemente simbólico pues la isla fue una "colonia de

el último acápite del primer capítulo que lo hace con el personaje Gracián y las referencias a ciertos aspectos de su físico. Él es uno y el otro. Si me pareció pertinente hacer esta digresión en relación con el nombre José de Larra en un momento que pudiera parecer tardío dentro de este estudio, se debe a que la relación del Obispo Larra con el cómico Pires resulta ideal, pues el escritor español dedicó muchos de sus artículos al teatro y, dentro de él, a las comedias.

⁶ La información acerca de este pacto del Obispo Larra con Pires proviene del narrador y remite a otros documentos posibles que no aparecen entre los recogidos por Cadalso. A los efectos de la crónica, es decir de los cronistas, Pires es un loco convencido de su papel de profeta, encarnador del mesianismo. En los dos enunciados (el del narrador y el de los cronistas) se hace referencia a su condición de actor. Me gustaría hacer notar que tanto Juan Pires como Juan Avilés, salvador del

leprosos”⁷, lugar donde confinaban a quienes sufrían en vida la descomposición del cuerpo pero su nombre remite también a un animal asociado con la actividad sexual y en algún momento se referirán a él como macho cabrío. Pires funda la secta de los “avileños”, nombre que se dará luego a los criollos blancos que se refugiaron en los campos de los gritos del infante demoníaco.

Su origen sefardí y tanta herejía predicada y experimentada dieron con Pires en la hoguera. La crónica de la quema de Pires escrita y descrita por Don Vicente Huerta, secretario del Obispo Larra para asuntos del cabildo, muestra vívidamente el proceso de animalización a que conduce el dolor a Pires que va de los “chillidos [que] se convirtieron en gritos” (20-1) a “los aullidos [que] apagaron los gritos” (21). Sin embargo, aunque “no cesaban los aullidos del diablo” [...] “el rostro de Pires lucía sereno, y sus labios dibujaban sonrisa más que dulce” (21). Nuevamente la metáfora del retrato y esa visión que rememora la del diario de Campeche al narrar el arribo del Avilés al lugar de fundación de Nueva Venecia con “su rostro más que suavizado por sonrisa tan beatífica” (5)⁸. El grito es del presente; la sonrisa del futuro. Aquí aparece la primera referencia a la fundación de Nueva Jerusalén como ciudad posible, ciudad soñada.

Fue entonces cuando pude oír estas palabras que escaparon a todos, y hoy no sé si las oí por magia o por estar más cerca que los demás. Sacó de entre las llamas aquel brazo negruzco y llagado, y con grácil gesto señaló a los cercanos mangles a la vez que dijo sollozando: “¡Allá será fundada Nueva Jerusalén! ¡El corderillo redentor edificó grandísima máquina que llegando al cielo ocultará al hombre! (21)

Este es el inicio de un ciclo de visiones que reafirman la imagen de un mundo soñado justo al borde de los mangles y que Pires intentó instaurar con un culto a esa

Niño, comparten su nombre con Juan el Bautista, marcando la relación en un tono paródico con los sucesos bíblicos ya no de Moisés sino de Jesús y el mesianismo.

⁷ Antonio S. Pedreira, *op. cit.*, p. 144. Pero no sólo fue un lugar para leprosos, allí estaba el fuerte desde donde se vigilaba la entrada de los barcos al puerto de la ciudad de San Juan, y este fuerte lleva el nombre de San Juan de la Cruz. Debo la información a documentos que generosamente puso a mi disposición la Dra. Yvette Jiménez de Báez.

⁸ Recordemos que Campeche hace notar también en su “Diario...” lo sereno del rostro y el carácter simbólico de aquella “sonrisa que iniciaba ur. mundo” (5)

sexualidad considerada como pecado en el universo del poder eclesiástico. Pero, el centro del dilema reside en cómo puede ser interpretado ese Niño Avilés: como redentor o demoníaco. Para Pires se trata del mesías, el salvador, el que devolverá al ser humano sus potencias naturales. Para Larra es el diablo mismo, de los de "altísimo grado en las categorías del maleficorum" (24), una vez que le falló, claro, la negociación con Pires y éste aportó su propia interpretación independiente y contraria a los intereses políticos e ideológicos del Obispo Larra. Lo que para Pires es sueño y liberación, para Larra es infierno. Sin embargo, la crónica de Abudo Olmo acerca de lo sucedido con el Niño Avilés dentro del palacio obispal y especialmente en "la orejuda" está mucho más cerca de lo que puede considerarse un verdadero infierno que todas la "herejías" de Pires juntas.

Como la historia, la verdad y la realidad forman parte del acto de testimonio e interpretación, Larra, ya perdido el juego con Pires, convoca a Abudo Olmo, su cronista de cámara, a visitar la estancia del Niño Avilés para así, a partir de su propia experiencia, dar fe de su condición demoníaca. El Obispo Larra intenta detener los rumores que corren por la ciudad y cuestionan su proceder: el niño no está endemoniado dicen por ahí, lo utilizan con fines políticos, etc. Con Abudo Olmo pretende recurrir a una autoridad que no es la suya a la vez que le sirve a su poder. Lo que encuentra el cronista en "la orejuda" es el infierno mismo tal y como lo concibió en su obra *El Bosco*. Además de reconocer la "sorprendente hechura" de las paredes de la habitación ("la orejuda"), lo primero que advierte es "una monja con bigotes y otras hombrunas señas" (24) y con ella, un cura dominico de nombre Antonio, exorcista mayor de la catedral, tuerto y con más estalaje de pirata que de cura⁹. Y la monja "pinchaba la carne del infante con una larguísima aguja"

⁹ Sobre San Antonio y la llamada escuela de la diablería nos dice Barasch en su estudio sobre el grotesco: "The subject of St. Anthony's temptations was popular all during the Middle Ages, but it took in new life in the fifteen-century Renaissance, especially in the works of Martin Schongauer, Israel van Mechen, and Lucas Cranach. Cranach, for example, in an engraving dated 1506, emphasized the grotesque aspect of the legend, creating more varieties of impossible creatures than of natural animals" (*op. cit.*, p.41) Acaso este padre Antonio de *La noche oscura...* invierta la leyenda, la caribeñice y la parodie en el tono mismo de la escuela de la diablería.

(24) para incitar al diablo a salir de su cuerpo. Los gritos del Avilés eran de tales dimensiones que no "habría causado extrañeza si a España llegaban, así de monstruosos y extensos eran" (24).

La estancia se ha construido como un espacio de tortura en nombre de la salvación y los inaguantables gritos del Avilés son provocados por el terrible dolor de los pinchazos. Pero en el rostro del Avilés, en medio del terrible dolor, hay algo que lo identifica con el mesiánico Pires: no "mostraba mueca de dolor en su rostro tan sereno" (25). El grito pertenece al presente y la expresión del rostro al futuro, aunque sean irreconciliables en la realidad un grito de dolor con una expresión serena y dulce del rostro. Así se reitera el motivo de una mirada serena puesta en un futuro más cierto, esperanzado, alejado del dolor espantoso provocado por el fuego y las agujas. "La orejuda" es la estancia donde se fabrica el exilio y el exilio el lugar desde donde se construye la utopía. Tras la predica de Larra y su aparente preocupación por la salvación de los ciudadanos se oculta el infierno mismo. Así, sus propósitos son parodiados en la representación de este mundo delirante y paradójico que acude a la tortura y al dolor para salvar.

En este juego de voces, en este contrapunto discursivo que define la estructura de la novela, la mascarada política y personal del Obispo Larra se revela no sólo en el discurso de los cronistas sino en el juego discursivo entre éste y los fragmentos de su diario, espacio donde va aflorando su personalidad compleja a través de la expresión de los conflictos y las culpas que lo acosan¹⁰. Larra está conciente de que en la búsqueda de un camino de salvación ha llevado a su pueblo al exilio, al dolor de la pérdida de un lugar

¹⁰ A diferencia del diario de Trespalacios, definido genéricamente en el título (por ejemplo, "Del muy santo y secreto diario del Obispo Don Felipe José de Trespalacios y Verdeja"), los títulos de los fragmentos de escritura de Larra no se definen como diario. Se titulan: "Larra medita ante el espejo convexo", "El tonto de Dios" y "De las últimas visiones de Larra". Sin embargo, se trata de una escritura confesional en primera persona, provocada por una situación de crisis y que le ayuda a expresar su angustia y frustraciones por las decisiones políticas. En ese sentido, las escrituras de los Obispos Larra y Trespalacios tienen rasgos y estrategias similares.

estable. El diario no sólo es una escritura complementaria en un juego de discursividades que articulan una visión más abarcadora de lo narrado, sino el espejo que lo revela deforme ante sí mismo, culpable y pecador, pues se trata de un espacio de revelación personal en el que uno mismo es el emisor y el receptor de lo confesado. Pero desde la estructura textual en que se inserta, el diario ilumina además las otras escrituras potenciando otras interpretaciones. Por ejemplo, algunos fragmentos del diario le confirman al lector lo que había dejado intuir la crónica de Abudo en la visita a "la orejuda": que la lujuria es uno de los pecados favoritos del Obispo Larra.

Insisto en el pecado de la carne... ¿Será éste el único modo de escapar a la mirada de Dios? Allí, bajo el dosel, está recostada la muy diableja, y su hechizo es el leve toque que me acaricia la nuca. Pero allá en el brumoso fondo, también está el gabinete del poder: Ya apenas distingo los mapas confusos, y la mesa de estrategia no es más que derretida filigrana. Se acerca dilatada esa oscura flor desnuda, invitándome sin tregua ni medida. Lentamente se vuelve mujer carne tan borrosa; pero su rostro permanece oculto... ¿Será éste el pecado añorado? Busco ese pecado humilde, seguro camino a Dios... La santidad florece en él; allí se esconde la absoluta lejanía, que sólo en la más negra ausencia merezco yo el perdón. (26-7)

Este es el otro Larra, no sólo el que se debate entre el poder y el placer personal, sino el que ya, luego de tantos fracasos políticos, reconoce la mascarada que supone todo ejercicio de poder, al punto que el pecado de la lujuria se le revela santo y humilde ante la soberbia a que lo ha llevado su afán de controlar y reprimir la comunidad en el nombre de Dios. Larra teme enfrentarse a Dios con un pecado que rebasa lo humano, que pretende igualarlo, y regresa a un sexo con el que muestra ante Dios su humanidad pecadora, pero humanidad al fin y al cabo y no su maquiavelismo político. El sexo resulta humilde ante la soberbia del poder. Como sin proponérselo, Larra se regresa, o más bien se identifica con la propuesta que condujo a Juan Pires a la hoguera: el sexo como camino al encuentro con Dios. En Larra, sin embargo, no alcanza el tono místico porque más que llegar a Dios pretende humanizarse, ser visto como parte de los otros, para no enfrentarse a sus verdaderos pecados, como el de haber llevado a su pueblo al exilio. Por

esa razón, el sexo no deja de ser un pecado en su visión, un pecado que se contrapone y contradice su amor por Dios.

Si busco el calor de Dios, ¿cómo es posible anidar este deseo? Quiero ocultarme, escapar a su mirada. Pero ahí está su aliento, pues tan grande amor nunca desfallece. ¡Vuelve ese cosquilleo en la nuca!... La gozaría sin pasión, que ya sólo me asombra su cabeza monda, su rostro ausente. ¿Es demonio o monja, mujer o ángel?... Gastados yacen los trucos del poder... Sólo así merecería el perdón; pero la soberbia jamás se aleja cuando pretendemos la humildad... Esta ruta, la del poder, es la única que conozco hacia el amado... Desatar la locura entre los hombres ciertamente es camino seguro a las pailas del infierno, aunque con este esfuerzo también anhele la dulce mirada del macho cabrío... Pero mi pecado no debe causar estruendo... Hunde su monda cabeza en el almohadón. A su maldad me invita... ¿Será éste el pecado humilde, apenas rumoroso?... La salida se encuentra cerca; los laberintos de la santidad son tan equívocos como los de la maldad. Ya está casi vacío el espejo... El reflejo no regresa... Mi propia mirada se contempla... Se han desvanecido los sueños de la razón. Pero allí queda el camino, esa lejanía tan cercana que dibuja su lenta y ciega superficie. Y algún día también ese conocimiento se borrará del todo... (27)

Larra ha caído en la trampa de lo que él mismo llama "trucos del poder": la política como artificio que reconoce como su única manera de llegar a Dios y que ha provocado la locura y el exilio del pueblo que debió guiar con su ministerio. Su sueño de ser distinguido por Dios entre los demás hombres lo conduce a un pecado mayor, al infierno, a la culpa permanente y sin perdón. Muestra así la cualidad equívoca de una santidad perdida en el servicio a Dios. Si este fragmento del diario se titula "Larra medita ante el espejo convexo" aludiendo a la inversión de la imagen del Obispo como la del pecador que destruye a la comunidad; el segundo se nombra "El tonto de Dios" donde aparece como un victimario que es, a la vez, víctima de los maleficios del demonio, de la necesidad del poder y cuyo sacrificio ha sido en aras de los hombres.

Con este fiero ejercicio del poder diabólico, me he puesto en muy oscuro rincón alejado de Dios. Sólo aquí puedo merecer su perdón. Y así ha ocurrido que cometiendo el más hediondo y monstruoso pecado, el que desata la locura entre los hombres, he sido capaz de colocarme bajo el enorme aliento del Padre. Caer hacia él y merecer la maldición eterna son gestos idénticos. Pretender la santidad es no acallar la soberbia. Antes de concluir mi estadía aquí, en este páramo doloroso, acabaré con las diabluras de este Niño Avilés, ¡que en verdad este exorcismo me resultará fácil! Así les devolveré la razón a los hombres. (33)

También Larra cree en el endemoniamiento del Niño Avilés aun cuando se trata de su propia obra pues en parte justifica su propio endemoniamiento. Su gran reto consiste en salvar la comunidad del caos a que la han llevado sus equívocas estrategias de poder pues es la única forma de obtener el perdón de Dios. Su última estrategia será entrar en los terrenos del demonio y ser su cómplice hasta lograr su sueño permanente. Larra sólo sabe del engaño para alcanzar sus metas y vencer sus retos y no lo logrará:

Ya sé que hay más trucos que piedad en todo esto. Pero desconozco otro camino. Tengo plena certeza de que mis razones son más que suficientes; pero si ellas resultaran penosas, tonto de Dios seré ante tus ojos, cómico lastimero, y sonrisa te quedará luego de ver tantas maromas y piruetas de mi voluntad. (33)

Pero también tenemos aquí un motivo que reaparecerá en las reflexiones del Obispo Trespalcios: el ser humano como marioneta en manos de Dios, como actor que representa en el teatro del mundo pero no puede hacer su voluntad. Por eso, al verse como "cómico lastimero" se realiza nuevamente una especie de identificación del Obispo Larra con el actor, el cómico Pires que intentando, a sus instancias, representar el papel de redentor del Avilés comienza a darle verosimilitud a la ficción al punto de convertirla en realidad. A diferencia de Pires, esta imagen lo victimiza, lo degrada, pues ha hecho el papel de tonto al querer perfeccionar la comunidad humana y llevarla por el camino de la salvación eterna confiándose en un poder que no le pertenece. Esta inestabilidad respecto al lugar que ocupa y a la realidad misma del mundo va sumiendo a Larra en la angustia, por eso el último fragmento de su diario está conformado de las visiones que lo atormentan. La torre es la primera, símbolo de la corte del caudillo Obatal al triunfo del reino negro, soñada también por el Obispo Trespalcios en sus pesadillas.

Construir la torre, hincar el aire, es alzar nuestros afanes hacia el mundo espeso. Así nos alejamos de Dios y el hombre. Pero la torre también es anhelo. De la torre sólo está cerca del Dios benigno ese inquieto afán de aliviar el cautiverio. (40)

El sueño de construir la torre es tan equívoco como el deseo de alcanzar la santidad; asociada a ese deseo imposible aparecen las escaleras que serán el camino que conduzca a El Renegado a la corte de Obatal y atormentarán a Gracián en las visiones que le producen los efectos del pavor alterándole las percepciones de la realidad y burlando sus afanes de ascender o bajar.

Subí los peldaños que conducen al abismo. Tropecé con los burlescos pasillos sin salida. La baja techumbre de los rincones ahoga el aliento. Esas escaleras en espiral que tanto invitan desembocan vilmente en el vacío, conducen a ese paso que prontamente se convierte en pavor, y ellas son la muerte, larguísima caída que ya no cesa. (40)

No sólo el sentido de la vida aparece como incierto, la muerte es la caída, la burla definitiva de Dios. La otra visión pertenece a su maquiavélico pasado, anterior a la historia contada por los cronistas y alude a la muerte de Baltasar Montañez, quien se suicidó en su corcel para no ser un instrumento de los manejos políticos del Obispo Larra. Estas visiones son el fin de los sueños de Larra por redimir su conducta ante Dios. Las mascaradas y los manejos de la razón política terminan en el delirio de imágenes que lo burlan y el humilde pecado del sexo no es suficiente ya, aun cuando su vida acaba en una orgía. Como recordará el lector, el cuerpo de Larra se desinfla de aire y del mismo salen luego animales ligados a la tierra y considerados infernales en el registro simbólico. Estas visiones son premonitorias de la muerte de Larra y la caída de la ciudad en manos de las tropas molongas pues también los llantos del Avilés y la crisis en la ciudad han incidido en el mundo negro.

III.2. La utopía carnavalesca de Obatal y su caída

Los manejos de Larra provocaron la disolución del mundo de la ciudad y un regreso al campo, a una especie de estado de naturaleza, de los pobladores de San Juan. Al tomar el poder, el mundo negro también instaura una regresión a un pasado ideal que obedece a su propio sueño, a una imagen de un pasado perdido. Como mundo que ha

regresado al pasado, que vive la celebración de la libertad, no desarrolla un discurso reflexivo ni propositivo acerca de sus propias experiencias. La utopía del mundo negro, en tanto propuesta, puede articularse a partir de las observaciones de El Renegado acerca de la vida en el mismo, así como de la tensión y comparación entre su visión del mundo y la de los otros tal como él la experimenta y textualiza. De esa tensión surge como expresión ese reiterado sentimiento de desengaño y melancolía cuyos tonos marcan la crónica de El Renegado y cuyas huellas ya seguimos en el capítulo I. Este regreso al pasado, a un mundo más hijo de la nostalgia y la añoranza que de la memoria, terminará dando al traste con el reino negro.

El Renegado percibe la vida en el reino negro como un regreso a la Edad de Oro, es decir, en las coordenadas de sus referencias culturales. Después de deleitarse en una apetitosa descripción de las delicias que allí se cocinaban y ofrecían, precisa:

Todos estos sabrosos manjares que allí había eran ofrecidos sin precio de moneda, y con ello quiero decir que no se compraban, sino que se regalaban para el deleite y la buena salud de todos los negros, y también de los pocos arrimados como yo; de este modo había allí como una restauración de la Edad de Oro, aquellos siglos en que las cosas no se vendían, y estaban para uso y beneficio de la humanidad toda. Y viejos cronistas cuentan cómo las frutas estaban para que las cogiera el hambriento, no para que se enriqueciera el hacendado. (81)

La reflexión de El Renegado es invadida, como ya lo había hecho notar, por el discurso de la Edad de Oro de El Quijote cuando éste se dirige a los cabreros después de compartir con ellos la cena. Pero aquí El Renegado no se dirige a un grupo de personas en particular, dada su extranjería en el medio, sólo alcanza el tono de una reflexión personal en la que lee ese mundo desde sus referentes histórico-culturales, en los que la Edad de Oro es la representación ideal y mítica de un mundo feliz. Se trata de un mundo sin mercado y, por tanto, sin dinero, donde se distribuye lo existente según las necesidades momentáneas de cada quien. El cronista percibe la imposibilidad de sobrevivir así, y esa percepción lo invade de melancolía, con más razón porque los demás

disfrutan ajenos a cuán efímera puede ser esa felicidad, ese regreso a "la Edad de Oro", a un trabajo centrado en su propio consumo y beneficio.

Pero también toda aquella abundancia vista en el campamento de negros llenó mi alma de pena, porque pensaba yo que durante un largo asedio llegaría el momento en que las provisiones se acabarían, y entonces mostraría su negra cara el hambre cruel. También se llenó de temor mi corazón cuando pensé que para debilitar al ejército de negros, a Trespalacios le bastaría con atacar al sur de la ciudad; esto cortaría la ruta de abastos, dejando a merced del hambre voraz a todo el muy aguerrido pueblo negro que hasta allí había venido para defender su libertad. Por eso consideré que aquella restauración de la Edad de Oro quizás era prematura, ya que el desperdicio de los víveres a la larga sería pagado con el muy grande precio de la derrota. Y reconocí que en verdad aquellos manjares tenían su precio, y éste era terrible en demasía, pues la famélica diosa universal del hambre sería el mejor aliado de Trespalacios. (81-2)

Las preocupaciones de El Renegado son el terrible presagio de lo que acontecerá con el reino negro, pues se trata de las percepciones de quien está situado fuera, en el terreno de la historia, y conoce la posible estrategia de los otros, los enemigos. La guerra se ubica en el terreno de la historia y se opone a la celebración y la vivencia del placer en *un mundo sin dinero, sin mercado, con el trabajo natural e imprescindible para producir el sustento, centrado en el juego y los ritos*. Y si algo caracteriza a ese estado moderno que representa el Obispo Trespalacios, y que el cronista bien conoce, es el espíritu de cálculo y la tenencia de modernas y eficaces armas de fuego para la guerra¹¹. El reino negro no podrá sobrevivir salvo que asuma patrones políticos semejantes. Así como el discurso sobre la utopía del reino negro se construye a partir de la mirada de El Renegado y su percepción de lo visto, también la propuesta o estrategia posible de salvación emana de los criterios de este cronista.

Ya pronto me perturbó una mirada que sentí sobre el cogote; cuando miré vi sentado en la almena a un negrito con grande sombrero de paja, y en su mano mostraba grandísima arepa que comía con saludable entusiasmo, sonriente deleite. Pues a la verdad que su goce extremo me devolvió al ánimo muy oscuros presentimientos. La rueda inexorable de la diosa fortuna me decía que tanta abundancia de hoy pronto se convertiría en hambre de mañana. Y entonces reconocí que en el campamento de negros era muy

¹¹ Cf. Maravall, *Op. cit.*, p. 68.

necesario limitar y abolir la Edad de Oro. Obatal debía ordenar las necesidades de su pueblo, porque si no el humano egoísmo muy prontamente agotaría toda aquella abundancia tan ostentosa. Obatal debía racionar la comida y el agua fresca, ya que de estos abastos elementales el hombre saca fuerza para defender su libertad. También era necesario fundar milicia para vigilar la fiel observancia de las leyes de racionamiento, que éstas serían: pues hacer fila para una arepa y un coco de agua al día, y en esto no fomentar trampa o montar litigio. Y además otras medidas severas, todas ellas pensadas para sostener el cumplimiento de la primera. Tan sólo así los negros resistirían el largo asedio que Trespalcios ya había dispuesto. (82)

El ojo de El Renegado atento a la historia comienza a imaginar los necesarios límites a la celebración y disfrute de la libertad del mundo negro con vistas a conservarla y a defenderla. La imagen feliz e inocente del negrito comiendo una arepa, que recuerda la hermosa y tierna pintura de Juana Borrero¹² titulada "Pilluelos" donde retrata a tres sonrientes niños negros comiendo melón (sandía), alimenta su angustia. Y no resulta descabellada dicha angustia pues esta celebración transcurre paralelamente a la reunión del Obispo Trespalcios con los caudillos avileños para diseñar la estrategia de guerra y tomar el poder junto con la ciudad de San Juan. Dichas medidas, tan necesarias para el sostenimiento del triunfo, equivaldrían a implementar una especie de estado moderno centralizador y regulador de la vida de los pobladores. Lo que propone El Renegado es vivir en un estado de guerra, cuyas condiciones, como es lógico, se opondrían al estado celebratorio que distingue al reino negro y Obatal intuye muy bien que utopía e historia son irreconciliables.

Los valores del mundo negro son inversamente proporcionales a la esclavitud sufrida; se trata de una recuperación del cuerpo oprimido a través del placer alimenticio, sexual. de la molicie, del juego con el cuerpo, sin establecer conceptualmente un equilibrio o un proyecto social que lo sostenga. Si la opresión fue desproporcionada, la libertad lo será también. En el capítulo anterior, al analizar las imágenes carnavalescas

¹² Juana Borrero (1877-1896) Poeta y pintora cubana de la generación del modernismo. Murió en Nueva York a los 18 años.

apunté las relaciones entre utopía y celebración, así como el hecho de que las imágenes del banquete, el cuerpo y los orificios inferiores, lo alto y lo bajo están en el reino negro ligadas a su concepción del mundo, a la utopía establecida al triunfo. Pero también había señalado el carácter utópico que subyace en el carnaval tal y como lo concibe Bajtín. Acaso, percibir estas características es lo que hace afirmar a Susana Zanetti que “en *La noche oscura del Niño Avilés* se invierte la armonía de la isla utópica racionalista para deslizarse a la convivencia de los opuestos, hacia la antítesis barroca”¹³. El mundo utópico, tal y como lo concibió Moro en su *Utopía* y Campanella en *La ciudad del sol*, habría de resultar represivo para seres que fueron sometidos a una economía de plantación, a la carencia de sueño, a la negación de su cuerpo y del placer, al alimento repetido y controlado, a la negación de la familia, al trabajo obligatorio para enriquecer a los otros como única manera de existir¹⁴. La recuperación del sueño sólo es y puede ser la recuperación de todo lo negado, de lo inverso de la esclavitud.

¹³ Art. cit., p. 17.

¹⁴ Las racionales utopías del Renacimiento estructuradas en función del Estado y la comunidad pueden resultar represivas para los seres humanos, especialmente, si se tiene en cuenta que se trata de estructuras de organización social ideadas para lograr una sociedad armónica que resuelva los problemas sociales de los sectores más desvalidos de la sociedad, y cuyos hacedores imaginan sus sueños por sus carencias. Pero esos sueños no son expresión de la voz de estos sectores. El mundo del deseo, el sexo y el placer también se encuentra racionalizado en función de los intereses del Estado. Respecto al placer, por ejemplo, en *Utopía* se considera “parte esencialísima de la felicidad humana” entendiéndolo por el mismo “todo movimiento corporal o anímico con el cual, obedeciendo a la naturaleza, se experimente un deleite; en este concepto incluyen, y no sin motivo, los apetitos naturales”. Sin embargo, las leyes son severas respecto a la edad del matrimonio, al trato carnal anterior al mismo, lo que supone un control bastante rígido sobre el cuerpo de sus habitantes. (Cf. Tomás Moro, *Júpiter*, en *Utopías del Renacimiento*, Fondo de Cultura Económica, México, pp. 97, 100, 110). En la *Ciudad del Sol*, existe la comunidad de mujeres cuya distribución deciden los magistrados según las características físicas e intelectuales de cada quien. Ninguna mujer puede entregarse a la procreación antes de los 19 años, ningún varón antes de los 21. Respecto a la sodomía, los que son atrapados en semejante acto “se los reprende y castiga a llevar durante dos días los zapatos atados al cuello, en señal de haber invertido el orden natural de las cosas. Si reinciden, el castigo va aumentando y puede llegar hasta la pena de muerte”. En cuando al atuendo físico “sería castigada con pena de muerte la mujer que emplease cosméticos para ser más bella, usare tacones altos para aparecer más alta o vestidos largos para ocultar piernas mal formadas”. Aunque existe cierta laxitud respecto a las necesidades sexuales, “la procreación se verifica en bien del Estado y no en provecho propio”. (Cf. *La Ciudad del Sol*, *Op. cit.*, pp. 160, 165 y 229). Me he centrado en ejemplos relacionados con el cuerpo en el orden de la sexualidad y el erotismo para hacer notar la importancia que tiene el placer en sí mismo en el reino de Obatala como en la utopía de Pires, un placer deslirado de la función

El trabajo avivaría la memoria de la esclavitud y se trata de olvidar, de regresar al mundo anterior a ese sometimiento. También a Obatal le interesa olvidar aunque arenga con fervor a su pueblo contra los blancos; ese resentimiento vivo y esa conciencia de la presencia cercana del blanco, sin embargo, no lo inducen a tomar medidas para consolidar su poder y la libertad del reino negro pues dichas medidas limitarían y tergiversarían el sentido mismo de la libertad de su pueblo. Las medidas propuestas por El Renegado están totalmente fuera de las concepciones de organización social del caudillo. Esa tensión entre utopía e historia que contradictoriamente vive Obatal lo conduce a la discusión y a la ruptura con Mitume, suceso que pone en peligro el reino negro y que suscita el diálogo con El Renegado acerca de esa Edad de Oro reinstaurada y el significado de la libertad para los pobladores de su reino. Este intento de representación del diálogo es significativo porque implica una suerte de traducción del cronista de las ideas de Obatal y porque el tono paródico con que inicia la conversación va haciendo más evidente la conversión en tragedia de los sueños de Obatal.

- Dígame, y ¿cuál será el futuro de nosotros? –Pues mire usted Don Obatal que ser profeta así porque sí es un tanto difícil, pero figurándome el mañana por lo vivido, a fe mía que ni el sol saldrá. Y no habrá porvenir para su gente. Pues usted ha querido restaurar, como a lo ligero, sin medida ni concierto, como se dice, nada menos que la Edad de Oro. Y ese cuerno de la abundancia pronto se convertirá en chichón del hambre si usted no pone un poco de orden allá abajo, dándole a cada quien un coco y una arepa al día. De eso depende la libertad de su pueblo, se me figura a mí, Don Obatal... Es la única forma de resistir el asedio... (125)

El Renegado insiste en sus ideas de racionar el alimento y organizar/administrar la vida de la comunidad ante un Obatal que no lo comprende y le responde en otra lengua, en otros sentidos. Se percibe un dejo burlón y paródico en sus palabras, desde el tratamiento de "Don" y el modo de articular las preguntas hasta la manera de hacerle ver lo que para el cronista es más que evidente: la imposibilidad de su proyecto, si es que se

le puede nombrar así¹⁵. De hecho, en el texto se utiliza la cursiva que denota lo dicho estrictamente en el diálogo, pero lo cierto es que se trata de una especie de traducción y resumen de *El Renegado*, como lo reconoce luego en su misma escritura revelando así la distancia temporal entre lo ocurrido y lo escrito.

El aguardiente me tenía ya la lengua turbada, el ingenio volandero, y espanto tengo hoy, sentado aquí al duro banco del oficio, de las palabras y el trato que entonces prodigué: *Mire usted, Obatal, prieto mío... Que esa Edad de Oro lo anima... Se lo digo... ¡Grandísimo exceso es restaurar esa época!, que ésta no se conocía en el mundo desde las zapatetas que tuvo el diablejo Rengifo frente al Amadís de Galia... -¿Lo sabía usted?...* Obatal me dijo, y con mucha razón, que sin excesos ni peligros no hay libertad que valga... (126)

El tono paródico continúa en la alusión al mundo de ficción de la caballería, pues es la escritura el lugar de referencia donde se conocen y se articulan dichas historias, fabricadoras de sueños desquiciados. Es una alusión a ese Quijote soñador que gravita en el texto a través de la reiterada enunciación de la frase con que imagina será iniciada la narración de su historia para los siglos venideros. Nótese también en este fragmento la referencia y la seña de temporalidad respecto al espacio desde donde se escribe: "hoy, sentado aquí al duro banco del oficio". Pocas hay en su escritura. ¿Qué significa ese 'hoy'? ¿Acaso es un tiempo posterior a la gran guerra? ¿Es ese "espanto" obra de la culpa o de una percepción posterior de los sucesos? Como Obatal desconoce la literatura caballeresca no aquilata bien el tono burlesco de la referencia y su respuesta no refleja un delirio sino un dolor y un afán profundo. Esa libertad desmesurada, ese reencuentro intenso con el cuerpo desemboca en la tragedia:

No había fundado ciudad dorada, sino construido puente a los antiguos reinos de África. Sólo en aquel lejano país ellos conocieron la libertad, que en estas tierras ni el rabo le habían visto. ¡Sólo les queda el recuerdo de los

¹⁵ Se trata de lo que José Antonio Maravall llama una "utopía de evasión" siguiendo la terminología de Mumford, pero no soñada, como es el caso de la España en crisis, por sectores que han perdido poder, sino por sectores marginados y oprimidos que han ascendido al mismo y no pueden ver el trabajo como ligado a satisfacciones o a una vocación sino como "una imposición dolorosa y opresora", *op. cit.* p. 198.

antiguos reinos, de los antepasados!, y para cruzar el grande océano es necesario morir. (127)

Para El Renegado será ese el punto en que logre la identificación con el caudillo, jurándole “lealtad a aquel hombre, obligado más por compasión que asombro” (128), lealtad que terminará traicionando ante la otra realización utópica que experimenta con la Reina de África en las tierras de Yyaloide, a la que también traicionará. Como Juan Pires, al momento de su muerte Obatal tiene la visión de una ciudad futura, de otro intento de libertad desmesurada:

Al colocar la boca del pistolón sobre la lengua, disparando al cielo del paladar para fogonearse así furiosamente su exaltada lucidez, Obatal tuvo visión postrera: Allá, a lo lejos, sería fundada gran ciudad lacustre que secaría los pantanos. Y ese poblado sería otra pesadilla de la muy veleidosa libertad. (274)

Obatal encuentra la muerte en un arma que no representa su mundo sino ese estado moderno que lo llevará a la derrota. Su visión de la ciudad lacustre es la del Niño Avilés con cuyo acto de fundación se abre la historia narrada. Pero a la imagen de la ciudad lacustre habría que aunar la ya descrita imagen arquitectónica de la corte de Obatal que se erige sobre cuatro torres que llegan a las mismas nubes. Nótese que el elemento carnavalesco ha marcado todo el mundo del reino negro, al cual El Renegado le impone una reflexión melancólica. El final de Obatal se expresa en una imagen barroca: el retrato de la muerte como escarmiento ante la soberbia del poder. Ese efecto tiene sobre El Renegado que se siente angustiado por sus culpas. La “visión postrera” que comparte el caudillo con Pires le da un sentido de futuro a su muerte, apunta hacia la resurrección de la misma historia en otro momento.

Aníbal González, quien desarrolla su propuesta interpretativa basado en la primera edición de la novela, lee en el texto una alegoría de la cultura puertorriqueña en la que se disputan diversas visiones de esa cultura y sus respectivas propuestas utópicas. González aprecia en el reino negro, o lo que llama “Obatal y su nueva torre de Babel”, así

como en “el paraíso de Yyaloide” -que analizaré a continuación- una utopía de corte neoafricano, lo que es decir, condicionada por la situación de un grupo proveniente de un determinado lugar (África) y significado por lo racial¹⁶. Y advierto, en efecto, esa raíz africana que singulariza lo que he llamado la utopía carnavalesca, en esa inversión del mundo que representa la inmersión en otros valores. Pero se trata también de un mundo emparentable con las festividades dionisiacas, solo que detenido en ellas como antes fueron detenidos en el tiempo eterno, ahistórico, en el tiempo sin tiempo de la esclavitud. Se trata de una especie de regreso a la Edad de Oro, como en el caso del regreso al paraíso, al comienzo del mundo que representa la estancia de la pareja en las tierras de Yyaloide y su caída a causa de la traición de El Renegado, por cierto, el blanco. Veamos ese camino al paraíso y la razón de su caída.

III.3. Yyaloide: el paraíso y la traición de El Renegado.

La entrada en las tierras de Yyaloide supone un cambio total en la perspectiva del paisaje de la novela. Camino al encuentro de Mitume, en funciones de embajador y con el objetivo de llegar a un acuerdo como única posibilidad de que sobreviva el reino negro, El Renegado se extravía luego de ser atacado por la tartana de Trespalacios. Desaparecido el cochero, los caballos despavoridos se desbocan y huyen del mundo de la historia, llevando a su carga de regreso a la naturaleza, a un lugar donde se siente el batir de las olas, el trino de los pájaros y el silencio. Hasta ese momento, Johari le ha parecido al cronista una belleza, símbolo de realeza pero no sujeto de la historia:

A modo de primor debo añadir que la Reina de África no reconocía muy bien la furiosa guerra desatada en torno suyo, y muy distante estaba ella de comprender el esfuerzo y significado de la rebelión, pues adorno más que protagonista era de la historia, paraje donde el deber se volvía perturbador recuerdo. (159)

¹⁶ Art. cit., p. 586.

Johari no reconoce el mundo de la guerra, identificable con la historia, sino el de la naturaleza al que la conducirán los caballos en su huida. En realidad Johari no es un adorno de la historia sino un ser de otro mundo, cuya utopía está en la naturaleza, no en visiones de torres que aluden a construcciones humanas y, en consecuencia, a la historia, al trabajo, al sufrimiento, etc.

Se bajó del coche y me sonrió, grave desconcierto para mí, pues su ánimo pasaba de la más inquieta tristura a la encendida alegría. Cuando le pregunté cuál era el motivo de tan súbito cambio de humores, me dijo con sonrisa cantarina, mirada traviesa, que nos encontrábamos en su tierra, ¡el jardín de Yyaloide! Pero nada de aquello entendí; ella hablaba como si hubiéramos descubierto el sitio de El Dorado, o la muy codiciada fuente de la juventud, tierras de todos los lares, anhelos del mundo. Indagué, aunque sus respuestas fueran oscuras y alucinadas: Me aseguró que Yyaloide quiere decir, en lengua africana, mujer jefe, y esto yo lo interpreté como reina, pues cierto era que mi prieta reinaba en la lejana África. También me dijo que aquel vergel era la tierra de las aguas dulces. Cuando me lo repitió no pude sino reirme; a nuestro alrededor sólo había mangles y pantanos, playas donde la sal espesaba el aire. (168)

Paradójicamente, justo en el momento que El Renegado se considera perdido, Johari, que no reconoce la historia, descubre que está en su tierra, en su espacio. Y El Renegado, que vio las torres del reino de la corte de Obatal, no ve más que pantano y mangle en el mismísimo paraíso. Fuera de la historia el mundo le es totalmente desconocido. Quiero llamar la atención sobre dos aspectos: el primero, Yyaloide quiere decir "mujer jefe" y el segundo, es "la tierra de las aguas dulces". Yyaloide es el paraíso, un mundo estrechamente ligado a la naturaleza que, como se verá, no ha sufrido las rupturas impuestas por la historia y éste mundo es femenino. Así mujer jefe significa mundo de las mujeres, dirigido por una concepción del mundo ideal de lo femenino. Yyaloide es como el útero de la historia, lo que está antes, el paraíso, ese lugar utópico con el que se sueña, ese espacio de integridad cósmica a que alude el grotesco del carnaval. El agua dulce es fuente de la vida, agua que apaga la sed, que fertiliza los campos, que reproduce la vida corpora! y espiritual, que purifica. El agua simboliza el

origen y la creación en las tradiciones judías y cristiana¹⁷. Lo de mujer jefe parece ser una interpretación de El Renegado, que viene de la Historia, al enfrentarse a un mundo regido por lo femenino.

La vida en la naturaleza comienza a tener sus efectos pues "en aquellos parajes marinos el pasado se desvanecía; sólo gobernaba el presente" (179). Ese sentimiento de pérdida, ese desconocimiento del mundo hace que el cronista no pueda cumplir con lo que considera sus deberes de hombre proveedor: sale a buscar comida y a su regreso con una concha se encuentra a Johari asando unos diez cangrejos; al desobedecerla en sus consejos para seguir el camino más corto y seguro al 'agua dulce' casi rompe la berlina; ella conduce mejor el coche que él. El Renegado achaca su sabiduría, debida a un conocimiento de su mundo, a brujerías y magias como acostumbra hacer con lo que le resulta inexplicable del otro.

El encuentro con Johari en las tierras de Yyaloide es el regreso al principio mismo del mundo, a la primera pareja, a una existencia fuera de las utopías porque es anterior a ellas, a la posibilidad de volver a empezar:

Dejamos que el carrucho se bucanara y corrimos a tomar baño en la cala, nuestros cuerpos desnudos y la vergüenza limpia de toda culpa, como corresponde al hombre inocente que aún no ha sido envilecido por la soberbia de la ciudad política. (181)

La desnudez y la inocencia conviven en este mundo con una sexualidad asociada al juego y la diversión ("buen amor", 195). Pero aunque El Renegado disfrute ese presente y le angustie pensar en su pérdida, en realidad sigue siendo un hombre del otro mundo: siente vergüenza de las reacciones sexuales de su cuerpo que suscitan la risa y jocosidad de su compañera; no olvida su misión de embajador de Obatal ante Mitume y se siente culpable de la tragedia que intuye se avecina para el reino negro.

Le grité que desde el promontorio podríamos otear el campamento de Mitume, y seguir la ruta de la embajada. Pero entonces padecí confusión

¹⁷ Cf. Jean Chevalier, *op. cit.*, s.v..

grande de la voluntad: El pensamiento de abandonar mi extravío en la tierra de Yyaloides me causó tristeza... A la vez que siento la urgencia de cumplir con mis deberes diplomáticos, también me hala la dulce tentación de permanecer junto a la negrita, que ella. su tierra y reino son jardín del olvido, ya que no paraíso fuera del tiempo... (181-2)

La elección entre el paraíso y la historia es la disyuntiva que se le presenta a El Renegado: comenzar desde el inicio y disfrutar esa "ancha felicidad suspendida sobre las codicias y apetitos de los hombres" (194-5) o regresar a la historia. El personaje parece abocado a la traición al elegir cualquiera de las dos opciones, excluyente una de la otra. Pero la traición a la Reina de África no será ocasionada por la lealtad debida al caudillo Obatal sino por la ambición y codicia del propio Renegado, he ahí el pecado que quebrantará el paraíso y marcará el regreso a la ciudad política. Esta fisura, expresada antes en sus contradicciones, toma otro cauce con la aparición del gran amigo de Johari, Mato, el manatí. En ese encuentro se inicia el desencuentro, el punto de ruptura, por las diferencias entre ambos respecto a Mato. Desde las primeras opiniones del cronista, Johari se siente ofendida:

Mi chula se enfadó mucho cuando le dije que el manatí era el más feo de los peces, que a fe mía jamás he visto animal de agua con tantas fealdades y extravagancias. Una de las rarezas es que tiene en la frente –parecida esta a la del buey, aunque tenga el hocico más sumido y los belfos más barbudos- una piedra de mucho valor, codiciada por sus propiedades curativas, buen remedio para el dolor de buche y el entumecimiento de ijadas. Ella jamás había visto semejante piedra. Ya impaciente, le contesté que aquel carbunco lo tenía bajo la piel, y no a vista de todos. También le aseguré que algunas leyendas convertían aquel pedrusco en diamante, peñón tan grande y de tanto brillo como para amasar inmensa fortuna, gozar de vivir ocioso por el resto de vida. (203-4)

Semejantes juicios provienen de concepciones establecidas en la "ciudad política" como lo estético y el valor que afectan directamente la sensibilidad. Mato es feo, su imagen es grotesca, en consecuencia, provoca cierta repulsión, impidiendo que se genere un sentimiento de otro tipo que establezca la comunicación afectiva del "humano" al "animal"; tiene una piedra tras los ojos cuyo uso es curativo, pero "se dice" que la piedra se convierte en diamante al ser extraída: ya la posibilidad del valor pasa del uso humano

a la riqueza en sí misma. El Renegado empieza a introducir, por medio de su pensamiento, la corrupción en el paraíso. Cada una de esas opiniones agreden la sensibilidad de Johari cuyas relaciones se asientan en la amistad y el amor. Mato, sin embargo, no ha aparecido aún. Luego del desencuentro de sensibilidades en relación con su amigo, El Renegado hace un cuento, a modo de chiste, acerca de unos esclavos que, suicidándose, se proponían regresar a África:

Me estiré a reír; pero en los ojos claros y brillantes de la etíope, luceros de la noche, aquellas carcajadas eran cuchillo al corazón, burla cruel de tristuras y dolorosos recuerdos. Pronto me avergoncé de mi tonta frivolidad, pues cierto era que tomaba a chacota los dolores y esperanzas de los negros, que no hay sobre la faz de la tierra seres de más oscuro destino. (206)

Se trata de otro desencuentro de sensibilidades o más bien un encuentro entre la insensibilidad y la sensibilidad con respecto a determinada experiencia: el dolor de la esclavitud. Por otra parte, El Renegado vive la contradicción y la culpa por lo que está sucediendo del otro lado: el de la historia. Al subir a los mogotes puede reencontrar esa imagen que le preocupa:

La prieta me señaló algo que había llamado su atención. Escudriñé con mi catalejo todo el aire y sus distantes comarcas, hasta que al fin topé con la maravilla que cautivó a la reina de Yyaloide. Hacia el noreste, y a distancia de media jornada, pude divisar la marcha del ejército de Mitume. Y logré otear al muy garboso caudillo, quien llevaba la mano puesta a la cintura, dándole poca brida y corta espuela al muy grácil corcel de paso fino, adorno a la verdad paruro de aquella primerísima columna de su ejército. [...] Pero el dolor acompañó al asombro, pues hacia el norte alcancé a ver cómo el fiero ejército molongo de Obatal cruzaba el puente del gran caño, y para acá viene tronando la vega, cabalgando a trabar batalla con los guerreros de Mitume... Buen fuego le espera al caudillo rebelde, a mi leal compañero, guía firme del más extraño viaje que ha conocido mi lucidez, ahora inalcanzable destino de mi fallida diplomacia... (209)

El Renegado regresa a los acontecimientos del mundo de la historia a través del catalejo desde el jardín de Yyaloide. Una gran oportunidad: mirar el mundo de la historia desde el paraíso. Lo que ve confirma sus sospechas: como su encomienda no pudo ser cumplida se desató la guerra entre los dos caudillos, guerra que será el fin del reino negro

y su libertad. A la culpa se une el misterio indescifrable: cómo estando tan cerca, estaba, a la vez, tan lejos de ese mundo y su historia.

Más hacia la costa, a distancia de un disparo de arcabuz, vi la encrucijada donde nuestro viaje se extravió... Parece que hemos vagado en círculos... No pude entender cómo habíamos estado tantísimo tiempo en la tierra de Yyaloide, pues el cruce quedaba a corta distancia del mogote. Se me ocurrió que las plantas mágicas de aquellas tierras habían dilatado el tiempo de mi lucidez. Hace ya muchas noches, y después de aquel bombardeo de la chalupa, los caballos espantados siguieron la ruta del mar hacia el jardín de Yyaloide. Pero también pude ver el otro sendero, el que no conduce a las dulzuras del olvido, sino a los rigores de la guerra y la diplomacia... A través de ese cocal rumoroso, se abre el ancho camino que con certeza me llevaría al campamento de Mitume... (210-1)

Cada propuesta de vida sugiere una noción y una vivencia del tiempo y del espacio. El jardín de Yyaloide parece existir en una dimensión mágica que El Renegado percibe como jugarreta del destino, oficios de la fortuna que lo desvían de sus deberes para con la historia. Sin embargo, sólo se trataba de rutas a escoger, y eligió el instinto de los caballos espantados por el bombardeo: escogieron el camino de regreso al paraíso como unicornios mutilados que son. Acaso, con una memoria lejana, pero más viva, de ese mundo. Quiero destacar que todos los espacios de esta novela han tenido una referencia geográfica simbólica: San Juan, Isla de Cabras, Piñones, Punta Santiago, incluso Dorado. Pero Yyaloide no, no parece tener referencia en la geografía real porque es anterior. Sin embargo, existe un lugar, después de Dorado, en el mismo norte de la isla, que puede ser identificado desde el punto de vista simbólico con ese espacio: el municipio de Manatí que tiene una laguna que se llama Laguna de Tortuguera y un río llamado Río Grande de Manatí. Acaso sea este el espacio imaginario del Jardín de Yyaloide, de ese mundo anterior pues el manatí es un animal ligado al origen, al mundo indígena, antes de la conquista.

Mientras en este paraíso el tiempo de los seres humanos corre en una fabulosa armonía con el tiempo de la naturaleza, al otro lado, en el mundo de la lucha por el poder y de la historia, se han precipitado los acontecimientos de una manera ya irreversible. El

Renegado se ha detenido en el jardín de Yyaloide, lo ha disfrutado, pero regresará al mundo a donde pertenece, a la historia, al dolor no de la muerte natural sino de la muerte por la guerra. Sin embargo, el regreso de El Renegado no se debe tanto a una decisión como a un suceso que termina por resquebrajar su relación con Johari: la ruptura del equilibrio -que nunca alcanzó completamente- con y de ese mundo natural porque si en *La noche oscura...* se puede hablar de una utopía que implique realmente un regreso al estado de naturaleza ésa sería la de Johari y su jardín de Yyaloide. Para llamar a Mato, la reina de África se desnuda y se pone un sombrero de pajilla con una amapola en la cabeza.

¡Mato!, ¡Mato!... Ya no era invocación, sino presencia de manatí celoso. ¡Allí estaba el manatí de tantos mares y decires! Corrí a la orilla, alzando bien la pata no fuera que el monstruo estuviera hambriento... ¡Allí está! ¡Al fin nos ha visitado esa vaca triste de hocicos barbudos!... Frente a nosotros estaba Mato; de fealdad más lenta que solemne, alzó sus belfos de monstruo melancólico. La dulce etíope lloraba por el encuentro con tan viejo amigo, prodigándole más besos que caricias... -¿No te hará daño?...- Aún a distancia su enormidad me lucía más de ballena que de sirena. Temí que su fortaleza, o un súbito aleteo, mucho daño le hicieran a mi maga chula. Pero pronto pude apreciar lo amaestrado que estaba el monstruo, así de cariñoso se mostró con la gobernadora de África.... Y entonces ocurrió que la etíope saltó sobre su lomo, agarrándose de los cortos pies del animal; [...] Le grité nueve veces que se bajara, cagándome más en Dios que en sus huesos, pero la muy diableja poco caso me hacía. Por lo visto la cabalgata marina ya era costumbre de prieta linda; una y otra vez me gritó que tantos brincos sobre el lomo de Mato nunca eran peligrosos. Corrí por toda la orilla de la rada mientras la hechicera me saludaba agitando el sombrero, allá en el aire luminoso, riendo de lo lindo, con más cosquillas que gracia, la muy guasona. (212)

La imagen de Johari desnuda cabalgando en el lomo de un manatí es paradisiaca y rememora el "Jardín de las delicias" de El Bosco. En esta pintura no sólo aparecen en medio de una apacible naturaleza seres humanos desnudos en juego y encima de animales (pájaros, patos, caballos, osos, animales mitológicos, etc.), sino además con los blancos, algunos negros que comparten ese idílico espacio donde estos seres no parecen distinguirse de una naturaleza que también portan en su cuerpo (flores, frutas, peces,

etc.). El manatí, animal sagrado y antiguo, mamífero casi humano, "caribeñiza" esta nueva escena, remembranza de un paraíso perdido y que volverá a perderse.

Pero en este paraíso, como ya dejé ver, los personajes tienen sus diferencias de percepción. Si Johari llora por su amigo (o amiga porque es un manatí hembra); El Renegado lo ve como un "monstruo marino". Si ella le tiene amor, él miedo; si el amor supone una sensibilidad que le permite apreciar su belleza; él ve su fealdad. Si ella se comunica a través del canto y el juego; él no se comunica. Este juego y la amistad en sí mismos son la razón de su relación; para El Renegado su valor es una piedra tras los ojos que lo puede curar o que se convierte en diamante y lo puede hacer muy rico, pero sólo obtenible con la muerte del animal. Incluso, El Renegado cree que el animal está amaestrado porque así funciona la relación de la ciudad política con los animales.

La aparición de Mato aviva lo peor de El Renegado. Dijérase que una historia de guerras y de muerte, los vicios del otro mundo se cuelan a través del inconciente en el mundo del sueño en una terrible pesadilla, aunque realmente en el texto no se puede delimitar claramente lo soñado y lo vivido. La tempestad, que en el capítulo anterior aparece narrada por Gracián, y la noche la pasan en un cobertizo. Y es aquí que El Renegado narra la terrible escena en la que da muerte a Mato obsesionado por la piedra que se convierte en diamante.

Y durante la noche asomó la codicia; donde hubo armonía surgió la discordia, que ya no hubo tregua con el mundo, pues el pez volvió al mar y el hombre pobló de tristeza y desolación el páramo de su alma. [...] Comencé a llamarlo pero no venía... Entonces me escondí detrás de una roca; allí disfracé mi voz, imité el cántico meloso de la dulce etíope. (214)

Toda la descripción desde su salida del cobertizo hasta la muerte del animal tiene extrañas alusiones a la situación del paisaje después de la tormenta: el "pulpo moribundo lanzado a la playa" (214), el alcatraz con el cogote roto (215), pero también al sueño y la vigilia, ese extraño estado que confunde la realidad con el sueño y no deja esclarecida la condición de lo narrado.

Tengo más sueño que sed... (215)

[...] desfallecí soñando que el roquedal se convertía en mullido diván de terciopelo y plumas. Allí me quedé dormido mirando con ojos ya velados por la sed y el cansancio mi culpable reflejo en el manso hondón de la ensenada... (215)

El furioso graznido retumba en mi sueño, hace que mi cabeza salte a la oscuridad. (215)

El sueño tan pesado me secó la garganta... (216)

Desperté con mis propios gritos. El alcatraz se escapó de entre mis manos. Recordé que en el sueño más doloroso alguien halaba de la soga para devolverlo al mar... (216)

Delirios son de la vigilia, monstruos del sueño, burlonas tareas de la culpa... (216)

Volví a despertar, y entonces vi una lucecilla en el centro mismo de la rada... (216)

Entonces desperté, y me encontraba acostado sobre el sargazo seco, muy distante de la orilla. (216)

Pero una vez que encuentra a Mato ya no hay más alusión a despertar y sueño; se trata de la crónica de la terrible muerte del animal, la reacción de Johari al verlo, la violencia de El Renegado contra ella, la extracción del carbunco que, como era de esperar, jamás se convirtió en diamante. Luego, la narración regresa al amanecer y al recuerdo de "los demonios que poblaron [su] ánimo durante la noche" (218). El Renegado se propone ganarse la confianza del manatí pero he aquí que lo encuentra muerto en la arena y Johari llora desconsolada la pérdida del amigo. Parece haber una conexión interna entre lo soñado y lo sucedido aunque el cuerpo de Mato no muestra las heridas recibidas en el sueño. Quizás como el alcatraz, como el pulpo, Mato encontró la muerte en el maremoto de la noche anterior. Si Yyaloides es la tierra de las aguas dulces, va a sufrir los efectos de las aguas saladas con el maremoto, un agua que produce la maldición, que se compara a los malvados, que castiga a los pecadores¹⁸. Con el

¹⁸ *loc.cit.*

maremoto El Renegado revela su verdadero ser, perteneciente a la ciudad política, al mundo cruel de la historia.

El Renegado es el causante de esta caída del paraíso, el ente extranjero que nunca logra una pertenencia a él y lo altera con sus códigos diferentes, con sus deseos destructivos, con su afán de usar al otro. Y con ello, impide la posibilidad de reproducción de ese mundo. Hay una inversión, en esta construcción utópica, del mito bíblico de la caída del paraíso, ahora en el personaje masculino y en aras de un conocimiento ligado a la codicia por las piedras preciosas, la misma que mostraron los españoles a su llegada a América. El triángulo Adán, Eva y la serpiente se ha transformado en Johari, Mato (que tiene nombre, a diferencia de la serpiente) y El Renegado; la manzana es el carbunclo; y la sabiduría (el conocimiento del bien y el mal) se encarna en la codicia. La serpiente se ha transformado en un manso mamífero de agua femenino y el mal se aloja en el hombre. Diríase que un diamante bien vale una muerte, la destrucción de la naturaleza pródiga. Mato es un manatí hembra, al morir es destruido lo femenino, la naturaleza y el mundo sagrado del paraíso. Mato y Johari son de la misma especie, El Renegado es de la especie histórica, viciada por la ciudad política¹⁹.

Luego de enterrar a Mato, vuelve al sueño y al despertar, Johari ha desaparecido como desapareció antes la corte de Obatal; es el regreso definitivo de El Renegado, que no pasó la prueba del paraíso, al mundo de la historia, al encuentro con Mitume y a vivir el desenlace de los acontecimientos del reino negro. En la novela, el sueño está asociado a las visiones de mundos utópicos, a la llegada y a la partida del mismo como había analizado en el ascenso de El Renegado a las torres de Obatal y su relación con la visita del Quijote a la cueva de Montesinos.

¹⁹ Esta inversión podría funcionar al nivel del símbolo de las aguas. Dice Chevalier, "en el folklor judío, la separación hecha por Dios, en el momento de la creación, de las aguas superiores y las aguas inferiores designa la división de las aguas macho y las aguas hembra, que simbolizan la seguridad y la inseguridad, lo masculino y lo femenino" (*loc. cit.*). En la novela las aguas

Me he atenido al análisis del viaje de El Renegado con Johari a las tierras de Yyaloide y a la caída de esa posibilidad. Me parece necesario para terminar el mismo contextualizar estos episodios en su relación de contrapunto con las crónicas de Gracián. Los sucesos en la tierra de Yyaloide transcurren paralelos al paródico fracaso de la batalla del ejército de Trespalacios contra Obatal por los oficios del negrito mago, la tempestad vivida del otro lado y cuyos efectos ocasionan la muerte de Mato y el contrato del Obispo Trespalacios con Juan de la Pija para que sus prostitutas den servicio a los soldados. El prostíbulo, levantado en madera, cae con el traqueteo de tanta gente como cayó el paraíso de Yyaloide, pero tal caída tiene un tono paródico a diferencia del trágico desenlace entre Johari y El Renegado. Con uno cae el buen amor del paraíso, con el otro el loco amor de la historia cuya satisfacción es propiciada por los oficios políticos de Trespalacios. Justo a propósito de estos manejos y el mal de conciencia que le provocan aparece el primer fragmento del diario del Obispo pues Trespalacios cambia su oficio de pastor de almas al de pastor de cuerpos.

III.4. La ciudad política de Trespalacios: historia contra utopía

Los fragmentos del diario del Obispo Trespalacios, salvo la ya mencionada excepción que corresponde a los sucesos a que dio lugar el contrato de los servicios de Juan de la Pija para satisfacer las necesidades de la soldadesca, aparecen a la caída del reino negro y el inicio de la caravana de regreso a la ciudad de San Juan Bautista. Aquí comienza el gran reto y las grandes angustias del Obispo: terminada la guerra contra el reino de Obatal, recuperada la ciudad, hay que restituir al orden civil a aquellos que lo perdieron. El alejamiento del orden civil causado por los gritos del Niño Avilés, que cobra la forma de exilio, ha llevado a la consecución de un modo alternativo de vida donde se

concilian algunas expectativas de los pobladores. Ahora se trata de devolverlos a un espacio fijo, controlado por el Estado y que ponga fin a ese exilio.

Así me aventuro, con íntimo miedo y temblor, a la tarea de crear un nuevo espacio luminoso, recinto donde el peregrino ya no vague más, dulce plaza de un Cristo que nos devolverá el paseo, ámbito del comercio y la ordenada vida buena, fuente donde se alivia la sed del desterrado, esperanza para la noche oscura que es el exilio. (328)

Trespalcios trata de conciliar, así, la fe con la estructura de la ciudad, con el progreso de la economía y el comercio (signos del Estado moderno) que aparecen relacionados al nombre de Cristo, buscando así –o más bien soñando- una armonía que permita la vida y la paz en ese espacio, de manera que logre ser aceptado como un espacio fijo. Aparece aquí el sintagma “noche oscura” que remite al título de la novela, identificado con el exilio previo a la llegada a la tierra prometida o a Dios. Un camino de dolor necesario para arribar a la conciliación con Dios. Pero la tierra prometida no debe ser tanto un lugar a donde se llegue, como un llegando permanente:

Y moldearé al hombre, como se hace con un muñeco; sólo así no se le hará incómodo el recinto de Dios, aliviare sus ansias creándole un espacio que no tolere el extravío. Esta es mi ruta, esta es mi esperanza, que la tierra prometida donde se construirá la ciudad celestial es afán incesante. A fe mía que este anhelo nunca debe alcanzar su espacio definitivo: fijar la esperanza en murado recinto es matarla, que esto hacen las utopías de aquellos impíos tratadistas como Campanella, Tomás de Moro y Bacón. (328-9)

Esta crítica a los utopistas del Renacimiento sitúa de otra manera la cuestión porque Trespalcios ve en cada una de estas alternativas un reencuentro con algunas de estas propuestas u otros mitos legendarios de comunidades humanas mejores como la Edad de Oro y la Arcadia. Pero su alternativa no deja de ser una de ellas en la medida en que sueña, dentro del poder del Estado, un mundo de un orden y una armonía difíciles de alcanzar y conciliar y siempre dentro de lo que considera la historia. A diferencia de las otras utopías que, basadas en una noción esencialista del ser humano, proponen un regreso a la naturaleza basado en la razón mediante el ajuste a las necesidades, Trespalcios propone un moldeamiento del ser humano a leyes sociales que permitan la

convivencia y el progreso pues considera el estado de naturaleza relacionado con el "desorden animal" y el estado político como su neutralizador:

Así entiendo que la ciudad es ruta, y en ella transcurre el tiempo que el hombre obra en el espacio, muy verdadera definición ésta de la historia política. [...] Pero a fe digo que no consiste mi profecía en proclamar la ciudad de Dios como muy beatífico espacio, sitio donde no quepa la humana maldad ni el divino silencio. Sólo quiero abolir el extravío que el destierro engendra, esa locura muy cruel que llena de dolor y desasosiego el débil aliento humano. ¡Mi ciudad será el intento de fundar el cielo a la manera de los hombres! Aquí, en esta tierra y en esta época, intentaremos habilitar un espacio que nos mitigue un poco la nostalgia del ámbito luminoso, recinto beatífico donde nuestro miedo quede abolido. (329)

Es evidente que la ciudad política de Trespalacios responde al ideal del Estado moderno aunque la escritura la construye como un espacio humano deseable, rodeada de un lenguaje seductor y consolador del dolor humano. Así, esa ciudad política se propone como un ideal humano que hay que construir, espacio de equilibrio entre el orden y las pasiones de los hombres.

Sin la ciudad política los hombres serían menos que bestias, éllo porque el libertinaje los devolvería a la naturaleza, estancia donde fundarían la discordia y restaurarían la edad de bronce, época aquella en que los hombres prevalecieron por la fuerza. Todo esto he visto entre esos avileños que durante meses intentaron fundar colonias libres en los montes. Fue la pretensión de ellos fundar muy arcádica ciudad, sueño éste de perfecta armonía del hombre con la naturaleza; pero aseguro que no he visto gente más desconfiada, facinerosa y cruel que estos malditos peregrinos. De este modo, entiendo que para poder convivir los hombres tienen que fundar el artificio del estado, verdadera máquina que hace posible el sano tránsito del comercio, la provechosa distribución del trabajo y la muy férrea vigilancia del general orden. (334)

Para el Obispo Trespalacios, el estado de naturaleza nada tiene que ver con el mito de la Arcadia, la Edad de Oro, el reencuentro con el mundo natural y sus bienes, con la ausencia de codicia y armonía entre los seres humanos. Más bien lo considera un regreso a un pasado de guerras y diferencias que ha sido camino al presente actual. Pero la escritura reflexiva de Trespalacios no es abstracta, tiene su referente en la realidad pues convive con la voluntad del Obispo de devolver la ciudad al orden y con sus luchas y

fracasos. Así, el referente de este fragmento de su escritura es el suceso del loco Agripino con la perra, el cual terminó con la muerte de ambos a manos de Trespalcios:

Ayer maté a machetazos un demonio que estaba en contacto carnal con un tonto, y ahora me ocupa devolver las buenas costumbres venéreas a estos hombres que ya no conocen el pudor, pues aseguro que como muchas mujeres perdieron sus maridos en la guerra, quedándose sin el sustento, la prostitución se ha convertido en modo obligado de vida entre ellas. (335)

El estado de naturaleza para el Obispo se identifica también con el estado de libertinaje sexual, de confusión entre lo animal y lo humano a que conduce, a su juicio, la falta de orden social. Su escritura vela la muerte del pobre Agripino justificada siempre en nombre del bien de la comunidad y de su posesión por el demonio. Nótese la insensibilidad del Obispo ante el suceso, a diferencia de la visión sublimada de su ciudad ideal. Lo demoníaco deja de ser humano y de despertar, entonces, la sensibilidad del Obispo Trespalcios cuya humanidad ha sido pervertida por los intereses políticos siempre prevalecientes en su condición de jefe de la iglesia. Sin embargo, esa astucia política, esa falta de sensibilidad hacia quienes se salen del orden social propuesto, no impiden que también Trespalcios sueñe con la utopía de un orden armónico, de un estado que permita la realización de las pasiones humanas a la vez que las controle en una estructura legal y una conciencia del bien. En verdad, cree en el estado y su inserción en la historia como una necesidad humana.

Las ciudades suspendidas en el aire -todas ellas flotan sobre nubes que transitan mi inquieta mirada- son espacios que el hombre crea desde la indigencia del exilio. En ellas vive suelta y liviana la esperanza; mi oficio es hacerla grávida, tan pesada que al fin logre posarse sobre un espacio. De este modo, fundar el estado es organizar la esperanza en el tiempo. (341)

Estas ciudades soñadas, según Trespalcios, son consecuencia del exilio, es decir, de la carencia, de una falta que provoca la añoranza no tanto de lo que se tuvo como de algo mejor o de una idealización de lo tenido. Por eso, es necesario detener el exilio para regresarlos a una ciudad vivible real que impida soñar con lo imposible. Tres visiones de estas ciudades se le presentan al Obispo: la primera es "rígido jardín, sitio

donde la pretensión mecánica lleva a la muy cruel poda de las humanas pasiones e ilusiones" (342), alusión bastante explícita a las ciudades utópicas de Moro y Campanella, a quienes ya se había referido en su diario; la segunda "es como un bosque, que en éste se recuerda el orden del jardín a la vez que bien florece la exuberancia de árboles y arbustos, todo ello fiel imagen de ese modo de libertad que es el humano albedrío" (342); y la tercera es "la ciudad pretendida por los rebeldes [...] una selva, que en ésta no hay certeza ni orden, por lo cual el hombre vive muy perdido, esclavo de sus más oscuros apetitos" (342). Entre estas visiones que lo angustian porque son como posibilidades de organización social que se le presentan, se encuentra la de su sueño, justo en el medio de las otras dos, como entre el jardín y la selva, intentando conjugar lo uno y lo otro para alcanzar un equilibrio. Pero ninguna de las comunidades formadas a partir del exilio provocado por los llantos del Niño Avilés rememoran las utópicas de Moro y Campanella. La reflexión del Obispo al respecto, más que basarse en una realidad que no comprende, se fundamenta en un conocimiento libresco que lo aterroriza, salvo en el caso de la ciudad de la selva donde no existe ningún control de las pasiones humanas que asocia a los rebeldes, probablemente los avileños y los del reino de Obatal. La visión de su ciudad es la paradigmática:

¡Sólo mi ciudad vive en la historia, y su aliento es la esperanza organizada en un espacio! (342)

Trespalcios sueña alcanzar una armonía entre lo temporal y lo eterno, lo humano y lo histórico. Estas visiones le obsesionan de tal modo que se le aparecen nuevamente en otras variantes: la ciudad de Dios que "contiene tres recintos". El primero es "la ciudad de la teología, recinto donde los hombres pretenden encontrar un camino seguro hacia Dios" (342); el segundo es "la ciudad humana", "verdadera Jerusalén celestial" pues "en ella el hombre sigue la ruta hacia Dios y la fe en el hombre" (342) y, la última, "la ciudad de la selva, la más infeliz de las tres, porque en ella nos hundimos en el extravío, todo

permanece invertido y confuso, nadie encuentra el camino" (343). Nuevamente la visión identificable con la propuesta del Obispo Trespalacios se encuentra en el medio, símbolo de su deseo de conciliar la primera y la tercera, la fe y la pasión, el orden y el deseo, lo humano y lo divino. Vale recordar aquí que la ciudad fundada en el caño por el Niño Avilés intentaba conciliar, al decir del cronista Campeche, la ciudad con el mar equilibrando así el orden y la pasión. Recordemos que el Niño Avilés llevaba una cruz invertida en su mano, inversión que Trespalacios asocia a la selva. Desde cada una de sus perspectivas como centro, ambas propuestas buscan la conciliación: una entre el cielo y la tierra; la otra, entre la tierra y el mar. Pero ninguna, desde sí misma, percibe la búsqueda de conciliación que propone la otra. Para Trespalacios, cada una de estas ciudades, la utópica y la de la selva, constituyen un intento de los seres humanos para escapar de la historia.

En el plano abstracto, sus reflexiones no dejan de ser razonables; pero cuando se cotejan con la realidad se revela lo que el signo oculta: Trespalacios pretende a toda costa mantener el poder de la metrópoli sobre la colonia, del peninsular sobre el criollo. El propio diario del Obispo permite este cotejo junto con las crónicas de Gracián, pues entre las reflexiones aparece siempre un comentario de lo acontecido con referencias mucho más explícitas a la realidad:

[...] es que todos ellos pretenden formar colonias libres, ajenas al muy santo y político gobierno de Cristo, única y verdadera lealtad de la Corona de España en estas tierras. (349)

Aquí se pone en evidencia una tensión oculta tras los discursos de tonos metafísicos del Obispo Trespalacios. aparentemente centrados en los problemas de la condición humana, las posibilidades y el alcance de determinadas propuestas de convivencia, etc. Y es el hecho de que los pobladores de San Juan y demás lugares de la isla, de condición criolla, viven en una colonia cuyas instituciones de poder político y

eclesiástico responden a los intereses de la metrópoli y no a los de sus habitantes²⁰. Así, tras lo filosófico, los intereses del Estado muestran sus pezuñas, su tensión con las comunidades basadas en los lazos familiares, su pretensión de controlar la vida de la comunidad a partir de la ley y en beneficio de intereses que están por encima de la comunidad.

¡sólo cuando la familia y sus querencias son atenuadas surge el Estado necesario! (350)

Se trata de una defensa del Estado moderno que intenta interferir cualquier regreso a una idea de un pasado mejor diferente:

[...] debemos extirpar de los hombres la idea de un regreso a la inocente naturaleza, puesto que aquella es la nostalgia del Paraíso Terrenal, ya que no tan sólo del Edén. (350)

Y por tanto se trata, nada más y nada menos, que de desterrar los sueños y las utopías de los seres humanos para hacerlos conformarse con un estado de convivencia determinado.

²⁰ Benítez Rojo, en su ya citado ensayo *La isla que se repite*, intenta ver esta relación entre los criollos y la metrópoli más allá del mito y la satanización, enfatizando algunos aspectos que marcan diferencias irreductibles: "En esta matriz socioeconómica las relaciones humanas tenderían a ser más individualistas, más dinámicas si se quiere; las familias se unían entre sí por vínculos matrimoniales y de compadrazgo, y el negro y la mujer se expresarían con mayor libertad que en la capital. Era una sociedad un tanto ambulante, definida por la montería, que se movilizaba en carretas y caballos hacia cualquier surgidero al oír el cañonazo de aviso de algún barco contrabandista. Seguían días de verdadera fiesta, donde los tratos comerciales se realizaban al son de la vihuela europea y el tambor africano, del romance y los cantos de las tabernas de Plymouth, de La Rochela, de Amberes, de Génova y de Lisboa; días donde se bailaba y se bebía, donde se alternaba la vaca frita con la langosta, donde se fumaba y se jugaba y se amaba, y no pocas veces se peleaba a muerte tumultuosa. Cuando esto último ocurría, el gobernador recibía noticias de "corsarios luteranos" capturados y ahorcados, o de alguna villa saqueada e incendiada por "piratas herejes". En esta sociedad de costumbres libres, bajo el interés común del contrabando y separada de los centros de poder colonial por la distancia y las cordilleras, surgieron los *criollos* propiamente dichos, también llamados significativamente *gente de la tierra*". (64-5) "[...] Naturalmente, estas tempranas sociedades criollas, no azucareras, entraron muy pronto en conflicto con la burocracia colonial. No sólo urivaban al monopolio de Sevilla de las ganancias derivadas del comercio clandestino, sino que también trataban libremente con enemigos político-religiosos de España que cada vez conocían más a fondo las aguas, las costas y las defensas del Caribe. Esta situación de franca rebeldía hacia las disposiciones de la Corona tuvo como consecuencia amenazadoras cédulas reales que ordenaban a los funcionarios coloniales tomar las más drásticas medidas contra el comercio ilícito. Dado que este se llevaba a cabo con mercaderes "herejes", las medidas también conllevaban sanciones religiosas. Así, las villas empeñadas en el

Digo que esta añoranza del pasado perfecto y el porvenir utópico es materia muy inservible para ordenar la esperanza según el buen uso del arte político, ello así porque en el fondo de esa armonía añorada está el deseo de abolir la necesidad, consolar la muerte, pretender la felicidad, asuntos todos que nada incumben al esfuerzo del estado. Y así el pensamiento utópico es la nostalgia arcádica más la experiencia del pecado original, la historia y el estado secular. La utopía es la abolición del pecado primero, la negación de la historia, sin la máxima pretensión -debido a la experiencia del hombre vivida en el tiempo- de liberarnos por completo de ese feroz Caín agazapado cual Leviatán en la máquina del estado. (350)

La negación del pensamiento utópico en la reflexión del Obispo responde a su creencia política en el papel del Estado como árbitro social y director de la nación, pero también: 1) al reconocimiento de la imposibilidad de lo utópico, por ser un lugar inexistente o existente sólo en la fantasía y los sueños de los seres humanos pero siempre imposible de tomar cuerpo en la realidad; 2) la elaboraciones escritas de ese mundo proponen un estado de excesivo racionalismo en el control del sentimiento y las pasiones de los seres humanos. Por esa ambigüedad Susana Zanetti percibe que en la novela se da una inversión de la isla utópica, que yo vería como una inversión desde ambas perspectivas: desde la manera en que se conforma el mundo de Obatal y de los avileños, y de la manera en que percibe el Obispo Trespalacios esos proyectos o mitos. Estos mundos de Obatal y los avileños son una parodia de las utopías renacentistas, lo es también la manera en que el Obispo presenta las visiones del “descubrimiento de América”, el modo de vida de sus primeros habitantes y su influencia decisiva en las llamadas utopías del Renacimiento. El Obispo invierte esa visión idílica revelando el lado negativo de esas costumbres desde una perspectiva moderna, en la que el sentido de progreso es decisivo en la percepción de la sociedad y la historia:

[...] no olvidaremos que cuando los primeros españoles llegaron a estos mundos, creyeron haberse topado con el jardín del Edén, y de ello fue que surgieron todas esas confusiones, ya que los pobladores quisieron hacer suyo el modo de vida de los indios, tan solazados encontraron a éstos, allí en comunión con la naturaleza bajo la fronda de los árboles, siempre

echados en esos catres de los aires que llamaban hamacas. Aquel encuentro aviva en el poblador la vagancia, desata el poco ánimo, convirtiendo al esforzado en abúlico, al emprendedor en impenitente musarañero. Allá tejieron la pava para que el calor no les tostara tanto la chola, y trepáronse en la hamaca con el jumazo de tabaco puesto al labio, las patas bien repatingadas y el ánimo contento. (350)

La visión de Trespacios desmitifica la idea de un mundo feliz donde los pobladores se alimentan de la naturaleza y, por tanto, de la posibilidad de regreso a un pasado donde el mal es desconocido. El exterminio de los "indios" en el ámbito caribeño contribuyó a afianzar esa mirada idealizante. La visión del criollo resulta más paródica aún, burla de la apología del jíbaro con que el discurso intelectual puertorriqueño de la década del 30' enfrentó una modernidad que obligaba a hacer desaparecer a este sector convirtiéndolo en proletario migrante a la ciudad y posteriormente a la metrópoli²¹. Ya Abbad y Lasierra en su historia se refiere al mal estado de la agricultura, del comercio, a la exigua dieta de los pobladores, a una vida que no va más allá del autoconsumo, al aislamiento del campo en relación con el mundo de la ciudad y a la ausencia de una estructura que permita este intercambio²². Así, esos afanes que retrata Campeche en la burocracia de la colonia, sólo afanes son. En realidad son los mecanismos de la metrópoli los que impiden ese desarrollo y condenan a sus pobladores al comercio de contrabando. Pero Abbad se cuida de hacer juicios demasiado duros, de adjetivaciones ridiculizantes, muestra más bien una aparente neutralidad. Los fragmentos del diario del Obispo Trespacios disparan las potencialidades del texto de Abbad hacia la parodia.

¿Quién está en esa hamaca? ¡No es el indio! Bien vale llamarse ya el criollo, o jíbaro a secas, cruce de la mala hacienda española y aquellos engendros de la vagancia que fueron los indios. ¡Qué ocurrió? ¡Pues que llegó la

²¹ Memoria de este sector y su homenaje es el monumento que, para eternizar su imagen en tanto símbolo nacional, se le construyó al jíbaro y que se encuentra en la carretera que va de Río Piedras a Ponce. También en *Maldito amor*, Rosario Ferré parodia ese discurso idealizante y sus patrióticos emisores.

²² Véanse específicamente los capítulos XXVI "Estado actual de la población de Puerto Rico. Medios de aumentarla", XXVII "Estado de la agricultura en esta Isla", XXVIII "Del comercio en esta Isla", XXXI "Usos y costumbres de los habitantes de esta Isla", y XXXII "De la calidad de la tierra y naturaleza del clima de esta Isla" de la ya referida *Historia geográfica civil y natural de la Isla de San Juan Bautista de Puerto Rico*.

historia a Borikén! Los españoles, más adictos a la espada que al comercio, sojuzgaron cruelmente a aquellas almas dormilonas. Ya no eran fuerzas ocultas en la madre naturaleza el origen de sus desdichas; la crueldad del mundo y el miedo cobraban rostro humano; la historia nacía en estas tierras. Fueron arrancados más de la flora que de la fauna, puestos de pie en la historia a fuerza de palos y ensañamientos. Aquello de la historia nunca le sentó al indio. Fiel a su vagancia prefirió borrarse del mundo. ¡Y así hizo! Se esfumó en el aire, víctima sumisa de la crueldad de los pobladores; pero sin duda que quiso vengarse! Convertido en lo que siempre añoró, ¡ser aliento puro!, montó dos orquetas en el ánimo del criollo, y allí tendió la hamaca. (351)²³

Según la visión de Trespalacios, el indio dejó en el español que no era dado al trabajo, la nostalgia del regreso a la naturaleza, de la vida sedentaria, de un mundo estático que existe al margen de la historia y que apenas requiere del esfuerzo humano. Y claro, esa es la explicación que él encuentra a sus dificultades para devolver el orden a la

²³ Detengámonos en algunos fragmentos del texto de Abbad, intexto de las opiniones de Trespalacios, que dejan la impresión de que las labores de agricultura que realizan los habitantes no se les puede llamar propiamente trabajo. De los medios de que se valen para espantar las aves de los granos que producen las cosechas, comenta: "Aún este trabajo, o más bien diversión de muchachos, lo ejecutan con toda comodidad y descanso, dentro de sus casas, o a la sombra de los árboles, tirados en sus hamacas, fumando tabaco observan venir las bandadas de aves y sin salir de la hamaca, tiran de una cuerda para hacer sonar los cencerros que están colgados de algún árbol inmediato a la tala o sementera. Esta es la ocupación de toda una familia, hasta que la cosecha llega a sazón de cogerse, entonces cortan las espigas, o mazorcas, las lian en manojos y las conservan colgadas de los techos de sus casas, limpiando cada día aquella porción que necesitan para su gasto. Si en esta ocasión viene algún acreedor a cobrar lo que se le debe, el dueño se deshace de toda la cosecha y vuelve a sembrar otra; mientras llega el tiempo de disfrutarla, los plátanos, la leche de vacas, el café, la miel, los jueyes y pescado le sustentan sin trabajo". Abbad no deja de admirarse de "ver tan pasmosa multiplicación de frutos, sin abonar ni arar las tierras, y casi sin otra labor que echar semillas sobre un campo mal desmontado, siendo un principio de agricultura generalmente recibido que la tierra sólo es verdaderamente productiva mientras recibe las influencias del aire y de los demás meteoros, movidos de este poderoso agente" (163). La hamaca como símbolo de la molicie que los caracteriza ya aparece en este texto: "El que tiene cuatro vacas y un pedazo de tierra para mantenerlas, plantar un platanal y sembrar un poco de arroz, o de maíz, se considera hombre acomodado y con medios sobrados para mantener una familia; y si a esto se agrega la posesión de algún esclavo y el vivir cerca de algún río o de la mar, el esclavo tiene a su cargo alimentar la indolencia de sus amos, que quedan fumando en las hamacas" (188). En fin, que todo lo que se produce, se produce "sin necesitar de los sudores del labrador" (196). Estas visiones de Abbad las retoma Pedreira en su ensayo, cuyos juicios son más cercanos aún a los de Trespalacios: "El indio defendía, con un minimum de esfuerzo, su derecho a vivir, exigiendo a su vez muy pocas cosas de la vida. Acostumbrada su desnudez a muelles esfuerzos diarios, no pudo resistir las duras imposiciones del trabajo. El negro, bajo el látigo, añoraba sus elementales necesidades con obligatoria y cristiana conformidad. El blanco mecía su indolencia en la clásica siesta del medio día, haciéndola más grata y acompasada con el vaivén de la hamaca que heredó del indio. Pródiga la naturaleza y fértil la tierra proveían con generosidad y regalo para las necesidades del presente". *op. cit.*, p. 37. Estos blancos, criollos hijos de españoles, son identificables con los avileños cuyo regreso a la Arcadia tanto critica el Obispo Trespalacios.

ciudad. La escritura del Obispo Trespalacios parodia los discursos sobre la identidad puertorriqueña y se mueve entre la sutileza convincente y el más evidente prejuicio e ignorancia con respecto a los otros que pretende controlar. Pero en estas sutilezas hay razones profundas a tener en cuenta. En verdad, la propuesta de Trespalacios se revela tan utópica como la de los avileños y la del reino de Obatal. Su visión idealizada, conciliatoria y mediadora del Estado tiene poco que ver con determinaciones y decisiones políticas que responden más a su astucia y a un espíritu de cálculo político bastante deshumanizado que a preceptos cristianos.

Todos los obstáculos que enfrenta el Obispo Trespalacios para organizar la ciudad y desarticular la caravana van tomando en su mente la forma y el contenido de lo demoníaco pues la misma arrastra todos los vicios conocidos: robo, prostitución, libertinaje sexual, juego, lecturas del destino, violencia, etc. La caravana es cualquier cosa menos una invitación al orden, al trabajo, a la voluntad, al esfuerzo de reconstruir la vida en la ciudad. Más bien se trata de una convocatoria al azar, a la suerte, al destino, a la sobrevivencia con todos los vicios, pero sin presiones. Así decide retomar una de las estrategias del Obispo Larra para recuperar la ciudad; pero ahora en un contexto mucho más propicio a la creencia y en el que la condición supuestamente demoníaca del Niño Avilés ha de tener un desenlace ligado al destino de la comunidad que cancele el episodio de la diáspora que provocó su aparición. De cierto modo, Trespalacios tomará el lugar de Pires:

El Niño Avilés, otrora maldición de toda la estancia, ha nacido a la vida en Cristo, y su salvación es la nuestra, pues sólo la fe en un Mesías puede despejar nuestra ciudad de la caterva de horribles demonios. Así aseguro que su redención será hacer menos espeso el aire, aliviar nuestro aliento de los malsanos humores que hoy atosigan la ciudad e impiden que se desate la caravana. Este Niño Avilés ha conocido el exilio, estuvo a punto de perecer bajo gentiles, verdadera profecía ésta, ello porque solo aquél que ha conocido el extravío puede señalar hacia la tierra prometida, devolviéndonos la vida desde los halagos de la muerte. Pero nada de lo dicho es herejía; no reconozco a Dios en el Avilés, sino a la incesante protección de la salvación

entregada por Dios a los hombres, allá cuando por medio de la cruz y pasión de su hijo convirtió el amor en historia. (358)

Esta relación de causa-efecto existente entre el Niño Avilés y la crisis de la ciudad de San Juan es lo que pretende conjurar el obispo bordeando la herejía al bautizarlo en la navidad, en representación del Niño Jesús, mesías, redentor de su pueblo, para que sirva de guía a los pobladores. Al igual que ellos, el Niño conoció el dolor del exilio, la vida en manos del demonio, y su reinserción en el mundo es la posibilidad de reinserción de todos. Pero las sutilezas casi heréticas del Obispo no son suficientes para conjurar los demonios, los pobladores de la caravana se resisten a abandonarla y aquí comienza la crisis del Obispo Trespacios, la crisis del político astuto que tomó la ciudad casi sin derramamiento de sangre a causa de las disensiones internas en el reino de Obatal, pero que no logra restaurar el orden en los pobladores cuando creyó haber vencido ya a los diablos mayores.

Por ahora el demonio más buscado es aquél que tiene el nombre más común, y se llama Pepe Díaz, verdadero sedicioso que pretende desatar la caravana para llevarse a hombres, mujeres y niños a los montes, para allí asentar colonias libres, soberbio intento éste de fundar la ciudad arcádica. Allá en lo alto del monte, este diablo piensa fundar la bullanga de la pereza, de la lascivia y el baile, halagando así los humores que los peregrinos tienen en abundancia para el retozo y la bachata. Aseguro que este Pepe Díaz es demonio de más de una cara; a la vez que es Esmón –por haber faltado a su palabra y a la de todos los caudillos avileños- también es Astarot, por ser tan infame oportunista y logrero, aunque nada le falte del llamado Boraz, verdadero príncipe de la envidia, esta vez celoso del poder que Dios me ha dado para conducir a la amadísima grey. Muy pronto sus diabólicos designios encontrarán severo castigo, y a Dios ruego que sus humores también se deban a Auristel, gobernador de jugadores y blasfemos, ya que mis espías buscan a este Pepe Díaz por los tugurios, zahurdas y tabernas que han proliferado en nuestra desdichada peregrinación. (359)

Pepe Díaz es el símbolo de un mundo campesino que se resiste al dominio, el control y la manipulación del Estado y que no muestra la lealtad que al Obispo le gustaría a la fe y, mucho menos, a la corona española²⁴. Se quebró la falsa y oportunista alianza

²⁴ Se trata del nombre de un personaje que en la poesía popular se le recuerda por haber defendido heroicamente el Puente Martín Peña del primer ataque inglés a Puerto Rico en

de Trespalacios con los avileños justo con la caída del reino negro; salieron nuevamente a relucir las diferencias antes que los intereses comunes que podrían unirlos. Lo cierto es que estos intereses no son claros para los avileños.

La manía de fundar ciudad arcádica se origina en la muy perezosa naturaleza de los habitantes de esta isla, que por años la plaza fuerte de San Juan Bautista ha sido adormidera de la voluntad, sitio donde los extranjeros quedan presos por los encantos de la flor de loto. Así ocurre que muchas de las tropas acuarteladas en esta plaza no tienen conducta militar; todos los días ocurren desertiones, soldados que se van al monte a probar la vida indígena, y allá se amanceban en casuchas de yaguas con prietas esclavas y libertas. (360)

Nuevamente en el discurso de Trespalacios se juega con las crónicas dieciochescas; ahora se trata del informe de Alejandro O'Reilly acerca de la situación de la milicia en la isla, tan mal pagada y disciplinada que de ser blanco la isla de un ataque se perdería como se perdió la ciudad de San Juan con la sublevación de Obatal²⁵. Sobre estas fisuras se articula la textualidad de la novela como realidad posible. Sorprendentemente, Trespalacios no considera la ciudad arcádica tan peligrosa como la utópica aun cuando en el mundo novelado no se revela ninguna estructura social que permita pensar en ella y es la "arcádica" la que lo angustia y no lo deja establecer sus sueños.

Aún así la ciudad arcádica no es tan nefasta al humano género como la utópica; en ésta transcurre un tiempo que no modifica su espacio, la historia permanece suspendida allí, es como si los conflictos se esfumaran, ya no hubiera alicientes para sostener la esperanza. La ciudad llamada utópica es como diabólica máquina donde la esperanza se ha murado en un espacio perfecto. Y aseguro que los utópicos son verdaderos demonios de la soberbia. A Dios gracias que a nadie se le ha montado encima la manía de negar la tierra prometida. (362)

No obstante, Trespalacios empieza a sufrir el agotamiento de los recursos políticos para ordenar la ciudad y cada vez va obsesionándose más y más con los demonios como

noviembre de 1595. La copla dice: "En el puente Martín Peña/ mataron a Pepe Díaz/ el soldado más valiente/ que el Rey de España tenía", cf. Marcelino Canino Salgado, *El cantar folklórico de Puerto Rico*, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 1986, p.131 (1ª ed., 1974).

agentes culpables de la situación. A lo inexplicable, el Obispo responde con lo inexplicable; a lo que le resulta misterioso, con lo misterioso. Estas obsesiones van tomando su cauce en pesadillas y visiones en las que se unen el Niño Avilés y sus propios sueños.

Anoche mismo soñé que el Niño Avilés crecía mucho hasta hacerse hombre; pero a medida que crecía sus miembros se achicaban, encogiéndose hasta desaparecer, quedando el pobre muy tullido, imposibilitado de caminar o coger cosas, pues era hombre que sólo tenía tronco. Esta pesadilla tan extraña me ha perseguido el sueño durante varias noches. (373)

La repetición del sueño es síntoma de la obsesión pero también un aviso cuyo significado no alcanza a desentrañar. Ante el enigma de su sueño también Trespalcios siente la tentación de acudir a los discípulos de Belial para que una adivina le desentrañe sus significados, aunque justifica su decisión en tonos de broma.

Después de haberle contado mi pesadilla a la maldita bruja, me dijo con la solemnidad de un Te Deum: "Pues el Niño Avilés terminará atado a su propio cuerpo, que nadie lo maniatará con cabuya o sogá." La ciencia de aquella bruja me pareció bazofia, pues la interpretación de mi pesadilla fue contar de nuevo lo que yo le había dicho, resumiendo a vivos rasgos la naturaleza de aquel engendro nocturno de mi lúidez. Pero fue entonces que le dije al bueno de Gracián: -Esta pesadilla sólo indica que el demonio dueño del Avilés -verdadero follón que desató todo este exilio y extravío- se ha chupado, encogiéndose hacia su vacío interior, borrándose en el aire, así imposibilitado para repetir su mal... (373)

¡Qué ironía! El sutil y astuto Obispo Trespalcios no puede desentrañar el enigma de su sueño y se burla de la bruja adivina porque no alcanza a comprender la interpretación que le ha dado del mismo, desechándola por una más complaciente. El Avilés de la pesadilla se transforma en el niño del cuadro de Campeche pero la carencia será símbolo de una concentración en lo corporal, la que definirá la ciudad que funde en el futuro el Niño Avilés: una ciudad atada al cuerpo de sus pobladores, que vivirá para que el cuerpo viva en ella. No es la atadura de la represión sino de vivir para su sentir. El cuerpo es el centro de las utopías que se debaten en el texto: Pires, Obatal, Johari; y la

²⁵ *Memoria sobre la isla de Puerto Rico*, en Eugenio Fernández Méndez, *Crónicas de Puerto Rico*,

obsesión de Trespalacios es su control pero cada vez se le hace más difícil lograrlo. La pesadilla con el Niño Avilés es como una burla a sus esfuerzos; un aviso de que el monstruo saldrá mañana en el mismo que lo desató y cuyo bautizo le sirve ahora para contenerlo.

Si Trespalacios tiene ánimos para someter a burla los saberes de la adivina, todo ese humor, así como su mirada cuestionadora acerca de los otros proyectos utópicos tanto escritos como vitales, se va diluyendo poco a poco en una confusión que será el inicio de su tragedia.

Mis ojos -estos alientos confundidos que sólo veían la oscuridad del exilio y la separación- ahora alcanzan lo terrible, esa muy leve paloma que vuela sobre toda la estancia desolada, esa esperanza tan esquiva y caprichosa. De su vuelo tan presente siempre queda la ausencia. Y los hombres cargan sus bienes en esos lentos carromatos, habilitan su espacio. Pero más calmoso que todo ello es el pasado. Ya que el suelo donde vivimos por tantos lustros se ha hundido en rauda abismo, ¿cuán será nuestra pisada? ¿De dónde surgirá la reciedumbre? ¿Qué techo nos cobija? Sólo nos cubre una cruel intemperie; y solamente hay pasado, pues el presente resulta tan ajeno, ¡el porvenir se muestra tan incierto! Pienso en ella, en esa esperanza, siempre tan leve y nosotros tan pesados. Ya atontados por el mucho vagar, apenas presentimos esa celeste paloma que vuela sobre nosotros, trayéndonos el consuelo frágil de la ciudad soñada por nuestra torpeza. (380-1)

Esa ciudad conciliadora de sus visiones, unión de la frondosidad del bosque con el orden del jardín, traje hecho a la medida, va tomando la oscuridad de la confusión, la angustia del imposible regreso al pasado y de la incertidumbre del presente.

Luego de la reiterada pesadilla con el Niño Avilés, el Obispo tiene una visión, indicio de ese proyecto futuro del Avilés que lo atará a su propio cuerpo: una ciudad lacustre.

Anoche tuve muy grandiosa visión, y ésta fue una ciudad lacustre que sobre el porvenir se alzaba. (383)

La visión ha marcado las utopías de Pires y Obatal, y estará ligada a la ciudad fundada por el Niño Avilés en los mangles. Como el sueño, se trata de una visión

premonitoria que Trespalcios no puede entender y que permite avizorar el deseo del otro, lo que significa que el otro va metiéndose en él, en su inconciente, en su "sueño" hasta llegar a su escritura. Pues la ciudad soñada por Trespalcios, equilibrio entre el jardín y el bosque, el cielo y la tierra, no incluye el agua, es ciudad, ciudad en la tierra. También el mundo paradisíaco de Johari, la reina de África, se encuentra al lado del agua y en vínculo estrecho con animales del agua como el manatí. El agua asusta al Obispo:

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 las otras; al fin el humano ingenio concibió el espacio flotante, la ciudad navío. (383)

El agua, símbolo de la muerte pero también del nacimiento, es lo opuesto a la fijeza que pretende el espacio institucional de la ciudad. El agua representa lo eterno pero lo eterno en movimiento, lo que causa angustia al impulso moderno y racionalista del Obispo, cuya propuesta es justo controlar el movimiento de lo natural.

Pero aquella ciudad lacustre que se me presentó en la visión no fue Venecia. Mi ciudad flotante se volcaba toda ella sobre la grande laguna donde crece el mangle rojo. En las noches de luna llena vive invertida en el fondo de su propia imagen enamorada. (383)

Imagen, cuerpo que se mira en el espejo del agua, regóndose en su cuerpo. Esta visión coincide con la lucha de Trespalcios por atrapar a Leviatán, demonio mayor, que impide el asentamiento de la comunidad. En esta confusión de sueños, visiones, va también perdiendo la claridad con respecto a dónde atrapar a Leviatán, quien tenía diferentes rostros para revelarse.

Esta tarde, después del exorcismo de Renfás, me encontré con un demonio que se parecía a Leviatán. Aquel diablo traía muy confuso talante, presentándose ante mí con el aspecto de una niña que hablaba mezcla de latín y griego. Casi estoy en la certeza de que el muy esquivo y caprichoso Leviatán así quiso engañarme, es muy de diablos confundir la idea y el semblante que tenemos de ellos. Este Leviatán es muy mañoso, y sin duda el más peligroso de los muchos demonios que andan sueltos, ya que es gran gobernador de los que profesan la soberbia. (392)

No se trataba más que de una niña con facultades deficientes que el Obispo, con su suspicacia respecto de cualquier otro modo humano de vida, lengua o ser, asocia al demonio. Lo que cree mezcla de latín y griego, lenguas paganas y por tanto sospechosas, ligadas a los proyectos utópicos del Renacimiento, no es más que una jerigonza. La sutileza, la mirada sospechosa con respecto a las relaciones entre la apariencia y la esencia no le sirven a sí mismo para librarse de la confusión que lo lleva a especulaciones disparatadas.

Quizás aquella niña diabólica que amarré a una estaca era el espíritu del llamado Campanella, hereje famoso de la época en que Carlos V era rey de España. Este Campanella quiso construir una ciudad perfecta, tan hija de la soberbia que la llamaría Ciudad del Sol. Esa ciudad que está ahí, espejismo de mi gente, es tan cruel y distante como la luz del mismísimo sol, toda ella permanece en su tiempo sordo, alejada de nuestro espacio lleno de miserias; es tortura que persigue nuestras noches y esquiva nuestros días. Si es ciudad de espejos, ¿quién de nosotros reconocería su rostro en ella? Todos estos desvaríos asaltan mis desvelos, he perdido el buen sueño de la conciencia. (393)

El punto en que se tocan Campanella y la pobre niña encontrada en una casa con muchas otras de su misma edad, para uso sexual de los soldados, debe ser la comunidad de mujeres, costumbre de la Ciudad del Sol. La búsqueda de Leviatán y la confusión lleva al Obispo al delirio, y en esa situación se encuentra cuando Gracián trae la noticia de la muerte de Pepe Díaz con el testimonio de haberla presenciado y la alegría del fin de un demonio mayor, pero Trespalacios le advierte que Pepe Díaz no es Leviatán, "arquitecto de la ciudad utópica" (404), sino "instigador de la arcadia" (404). Su interés es atrapar a Leviatán, creador de la ciudad utópica, "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" (404-5). Esta obsesión lo lleva a una búsqueda desgarradora que expresa en su escritura:

¿Dónde estás Leviatán? Sé que sigues suelto por ahí. Tu sombra enorme persigue mi sueño, que mi conciencia ya no tiene descanso, así de cruel os

la fiereza de tu profecía [...] Voy al mar, y sólo encuentro el silencio de tu Dios, ya no recuerdo cómo prometiste el casorio del mar con la ciudad. (402)

Esta pregunta inicial en siete sílabas evoca el "¿Adónde te escondiste/ Amado..."

del "Cántico" de San Juan de la Cruz, cuyo primer verso es también de siete sílabas. Para el concededor, el Amado es sustituido por Leviatán cuya búsqueda ya el obispo confunde con lo amoroso; así de obsesionado está. Si el amado era Dios para San Juan, no es encontrar a Dios lo que quiere Trespalcios; para llegar a Dios primero necesita a Leviatán. Se trata de un juego intertextual que parodia el afán y la angustia del Obispo por atrapar a quien le impide reordenar su ciudad y le llena de visiones la cabeza: la ciudad lacustre, la atlántida, etc. Aquí aparece de nuevo el tópico de la ciudad y el mar. Por otra parte, sin certeza de la "verdadera" condición demoníaca de la niña, Trespalcios manda a desatarla:

Hoy ordené desatar a una niña que confundí con Leviatán por la jerigonza que hablaba. Estuvo en estaca durante varios días, hasta que la confusión de su lengua se me figuró más como seña de idiotéz que sutil engaño de Leviatán. (406)

Las visiones continúan acosando a Trespalcios, ahora la de una ciudad que Gracián, también presente en la misma, llama "Nueva Jerusalén" y se encuentra presa por una serpiente-dragón como en un cuento medieval. El Obispo se propone liberarla:

Le pedí machete a Gracián, entré en aquel recinto aborrecible. [...] Pues por más que le piqué la cola, el gran culebrón jamás soltó su bruta supremacía sobre ciudad tan melancólica. Entonces fue que se me agolpó presentimiento tan dolido, allí y entonces pensé que sólo con mi muerte venceríamos aquella bestia feroz; la liberación de la ciudad dependía de que mi cabeza rodara bajo el afilado espadín que blandiría Gracián: Le entregué mi arma y le dije: *-Cuando cortes mi cabeza, también caerá la de la bestia.-* (414)

En la lógica de la salvación, a través del inconciente el Obispo acude a la imagen del suceso de Agripino cuya cabeza, según su explicación, cayó al caer la de la perra que lo poseía. Trespalcios propone la operación inversa: al ser cortada su cabeza la de la bestia caerá, lo que significaría, según su propia explicación que la bestia lo posee a él;

es decir, él es la bestia en su propio sueño. Pero este sueño revela también la desesperación del Obispo quien, en su delirio y confusión, sueña inmolarse para salvar la ciudad, una manera de sacrificar su vida por la salvación de los otros.

El último fragmento del diario de Trespalacios cuenta la última de sus visiones antes del viaje a los caños con Gracián, lugar donde tuvo la visión de la ciudad lacustre, para atrapar a Leviatán. Ya el Obispo ha perdido el apetito, así de angustiado se encuentra, y en su siesta de mediodía reaparecen las visiones de Leviatán:

Leviatán estaba sentado en altísimo asiento de letrina, habíase convertido en pajarraco y pude ver cómo engullía a un tropel de infelices que formaban fila hasta mí. (416)

Este pajarraco recuerda una imagen del infierno de El Bosco en la que ese animal devora y defeca a la misma vez a los hombres. Las imágenes de sus cuadros son símbolos referentes de los mundos del paraíso y el infierno, y con los de este último se identifican precisamente los espacios de Larra y Trespalacios, aunque ambos consideran lo demoníaco e infernal como parte de los otros y no de sí mismos.

Pero mi intención se distrajo cuando vi que allá, en el bajo cielo de noche tan clarísima, una mujer furiosa con ataque de himeneo era tragada por el monstruo, quien no conformándose con zamparse a los pecadores, allí los cagaba a un boquete bajo su trono apestoso. (417)

Los sueños de los otros se han convertido en las pesadillas y las visiones infernales del Obispo Trespalacios, pues a diferencia de su utopía racional, las otras predicán un regreso al cuerpo, a ese cuerpo que pretende controlar y que en las utopías renacentistas se rescata como cuerpo procreante con una sexualidad aceptada y aceptable en función del Estado. El regreso más intenso y pleno a este cuerpo es el de Johari y El Renegado. En las tierras de Yyaloide se expresa la utopía más lejana y antigua del mundo caribeño, irrealizable ya. *La noche oscura...* es la historia del desengaño, de la imposibilidad de recuperar ese mundo utópico y de crear su correspondiente épica o poética.

CONCLUSIONES

“A medio camino”, entre la búsqueda de la utopía y su cancelación: unas reflexiones finales sobre *La noche oscura del Niño Avilés* y su contexto.

I

Con *La noche oscura del Niño Avilés*, Edgardo Rodríguez Juliá prolonga la mirada de las primeras crónicas del descubrimiento para crear/recrear un espacio fruto de las vicisitudes de la conquista y la colonización, atravesado por las perspectivas de lo trágico y lo carnavalesco. El mundo del siglo XVIII, sometido a perspectivas mutiladoras por el discurso racionalista de la Historia, se alza para recordar que la búsqueda del Dorado no ha cesado, para trasmutarse en nuevos sueños. ¿Por qué regresar a la crónica como género para reconstruir la historia de un país como Puerto Rico, forjado por la conquista española, el tráfico de esclavos provenientes de África y los remanentes del devastado mundo indígena, y aún hoy colonia de un imperio que ya no es el de Carlos V?

Vale recordar, además, que la crónica no es la estrategia genérica que sigue Rodríguez Juliá para estructurar *La renuncia del héroe Baltasar*, su primera novela, muy breve, sobre el siglo XVIII y antecesora de *La noche oscura...* en cuanto a tema, tiempo, personajes y escritura. *La noche oscura del Niño Avilés* está constituida por un conjunto de crónicas escritas (manuscritas) a propósito de ciertos sucesos que tuvieron lugar en Puerto Rico tras el naufragio del navío **Felipe II**, cuyo nombre alude simbólicamente a los avatares de la conquista en el s. XVI y a la época de esplendor del imperio español, y el rescate de un bebé como único sobreviviente de esa tragedia ocurrida a fines del siglo XVIII, en plena decadencia ya del afamado imperio. Estas crónicas fueron encontradas después de numerosas vicisitudes y, luego de enconadas polémicas entre los

historiadores acerca de su autenticidad y la de los sucesos que allí se narran, fueron dadas a conocer alrededor de un siglo y medio después de su escritura. Así, *La noche oscura...* pertenece a un conjunto mayor llamado *Crónica de Nueva Venecia*, cuyos discursos testimonian sucesos comprendidos aproximadamente entre 1772 y 1797.

La crónica es el género fundador de la literatura latinoamericana, como cultura ya atravesada por un mestizaje violento. En ellas se reúnen "las primeras muestras de la historiografía y de la narrativa de ficción escritas en el continente americano, al que representaron como referencia central en los tiempos de las exploraciones, conquistas, evangelización y colonización europeas"¹. En estas primeras muestras se funden la literatura y la historia diluyendo sus fronteras: la primera aporta una lengua que tiene que expresar un espacio no "natural" y con ella un conjunto de referentes culturales e ideológicos para explicar el mundo; la segunda, la percepción de la vivencia como un suceso importante, es decir histórico, pero también personal, cotidiano, autobiográfico, características estas últimas que acercan el discurso a lo literario en tanto narración. Al tener como referente lo desconocido, la historia se topa con la aventura.

Si América, a la vez que se descubre y se conquista, se cuenta, se crea y se recrea en un acto discursivo que se ha convertido en nuestro referente histórico actual, no resulta imposible rehacer, cotejar nuestra historia para volver a intentar su escritura o intentar una escritura que la revise y la rehaga. El auge de la Nueva Novela Histórica en América Latina ligado al rescate de la crónica. como un modo más abierto de encarar la historia, son expresión de esta revisión². *La noche oscura...* resume ese intento para

¹ Alberto Rodríguez Carucci, "Crónica", *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina*, Biblioteca Ayacucho-Monte Ávila, Caracas, 1995, s.v.

² Seymour Menton destaca, entre los aspectos que incidieron en esta búsqueda: la aproximación del 5º Centenario del descubrimiento de América; la crítica situación de América Latina; la caída del Socialismo y el fracaso de los Movimientos de Liberación Nacional; la fascinación con la historia; el redescubrimiento académico de la novela colonial y la importancia de la crónica como fundadora del discurso sobre el mundo americano, de su literatura y de su historia. Menton destaca: "Las varias definiciones de la palabra "crónica", además del uso frecuente del término más amplio "discurso histórico", reflejan el cuestionamiento de las fronteras entre los géneros literarios en el

Puerto Rico atrayendo la crónica como género a una etapa posterior: fines del XVIII, en las vísperas de las guerras de independencia contra España y en una búsqueda que ya no es la de El Dorado sino la de la nación. Esa búsqueda, no hay que olvidarlo, se inicia en ese mismo siglo en el Caribe, en la colonia francesa de Haití. Dos siglos después, Puerto Rico sigue siendo un pueblo en busca de la nación. Nótese sobre qué complejidad histórica se construye *La noche oscura...*, en una búsqueda que no cesa, en un juego de temporalidades donde el pasado es aún presente y donde las búsquedas actuales son las iniciales: utopía, la Edad de Oro, El Dorado en el logro de la nación.

Siglo de la razón, el XVIII en América revela la crisis del orden colonial, de modo que aquellas utopías avivadas por el descubrimiento "se fueron desvaneciendo, para dar lugar a una mirada más serena, analítica y crítica frente a la realidad"³. Hijas de esa mirada con afanes de objetividad son las obras ya mencionadas en este estudio, *Historia geográfica, civil y política de la isla de San Juan Bautista de Puerto Rico* de Fray Íñigo Abbad y Lasierra, la *Memoria sobre la isla de Puerto Rico* de Alejandro O'Reilly, las *Noticias particulares de la Isla y Plaza de San Juan Bautista de Puerto Rico* de Fernando Miyares González y *Viage a la isla de Puerto Rico, en el año 1797* del botánico francés André P. Ledrú, textos con los cuales se dialoga, a la vez que resultan parodiados, en esta novela.

II

La noche oscura... es una novela escrita a finales del siglo XX, coordinada espacio-temporal que condiciona la perspectiva desde la cual se narran los sucesos que tienen lugar supuestamente a fines del siglo XVIII en Puerto Rico, y desde la cual se construye también el diálogo con toda una memoria cultural occidental y latinoamericana.

periodo posmoderno. Este fenómeno coincide con el cuestionamiento de la distinción entre la historia y la ficción" (Cf. S. Menton, *op. cit.*, pp. 51- 4 y 55).

³ Carucci, *op. cit.*, s.v..

Más que las relaciones con la literatura latinoamericana, han sido privilegiadas en esta tesis las relaciones con la literatura y la cultura puertorriqueñas, cuyo primer y más explícito guiño se nos adelanta en el paratexto: el Niño Avilés retratado por el primer pintor puertorriqueño, el mulato José Campeche. Si el uso de las crónicas como estrategia genérica para contar la historia ya nos remite, como había mencionado antes, a los orígenes de la literatura latinoamericana y, por lo tanto, a una búsqueda en el pasado, la referencia al Niño Avilés y a otros retratos de Campeche lo hacen a los orígenes de la cultura y la historia puertorriqueña. Este viaje a la semilla con sus tonos paródicos sitúa la obra de Rodríguez Juliá en el contexto de las búsquedas de la narrativa latinoamericana contemporánea, no sólo en la llamada nueva novela histórica sino en esa corriente refundada y teorizada por escritores del Caribe (específicamente cubanos: Lezama Lima, Alejo Carpentier y, luego, Severo Sarduy) denominada neobarroco. Es ese neobarroco, esa vuelta al barroco, lo que lleva la novela, junto la crónica, a uno de los orígenes: el mundo español.

Carpentier no es sólo refundador de la teorización sobre la condición barroca de América Latina y su cultura sino que es considerado por Menton como el fundador de la Nueva Novela Histórica, que se inicia con *El reino de este mundo* (1949) y continúa con *El Siglo de las Luces* (1962)⁴. Rodríguez Juliá en 1983, en la ya varias veces citada ponencia "A mitad de camino", señalará que Carpentier le mostró las posibilidades de su historicismo crítico. Su obra constituye un punto de referencia importante dentro de lo que podría llamarse, por su temática, una novelística caribeña, y *La noche oscura...* la continúa a la vez que rompe con ella al llevar esa crítica a los extremos de la parodia. La caribeñidad como temática está ligada a la búsqueda de los orígenes y, por tanto, al encuentro en el pasado de las razones de nuestro presente.

Ligado a dicha búsqueda se halla también el dilema del intelectual y su función

social que reflexionó obsesivamente Alejo Carpentier. Este dilema intelectual y la búsqueda del origen en su obra se asocian por un lado a una urgencia ética y, por el otro, a un sentimiento de extranjería en la formación de su identidad (hijo de francés y rusa) que matiza, de un modo muy particular, su mirada de ese mundo que le es propio y no lo es. Desde la perspectiva de la función social propondrá, especialmente en sus ensayos, un regreso del cronista como testimoniante y una novelística abocada a lo épico⁵. En Edgardo Rodríguez Juliá dicho dilema se da hacia el interior y tiene que ver con su condición de intelectual, la relación con su pueblo (pertenencia y distanciamiento) y la fragmentación de los componentes de la identidad puertorriqueña. Algunos ejemplos vimos en la introducción de esta tesis. Rodríguez Juliá rescata el papel del cronista pero actualizando la paradoja del testimoniante que se encuentra frente a lo inexplicable, marcado por la confusión y el asombro, y en cuyo discurso queda parodiada su propia función. El regreso a los orígenes representa no solo una explicación del ahora sino un encuentro con la utopía, con un espacio al que ya no es posible acceder, al que no se pertenece y del que hay que regresar para enfrentar el mundo.

Retomemos los parlamentos finales sintetizadores de los sucesos y viajes de *Los pasos perdidos* y *El reino de este mundo* para iluminar ese aspecto de la ruptura de la obra de Rodríguez Juliá. El protagonista de *Los pasos perdidos*, más representativo del problema intelectual, concluye al final:

Pero nada de esto se ha destinado a mí, porque la única raza humana que está impedida de desligarse de las fechas es la raza de quienes hacen arte, y no sólo tienen que adelantarse a un ayer inmediato, representado en testimonios tangibles, sino que se anticipan al canto y forma de otros que vendrán después, creando nuevos testimonios tangibles en plena conciencia de lo hecho hasta hoy.⁶

No se trata aquí de la postulación de una función política, sino de que es imposible

⁴ Menton, ob. cit., p. 12.

⁵ Cf. Alejo Carpentier, "La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo", *Ensayos*, Letras Cubanas, Ciudad de la Habana, 1984.

regresarse al inicio abandonando toda una historia artística y el mundo que realmente está posibilitado el artista de expresar: el propio. Sin embargo, llama la atención el uso de la palabra 'testimonio', casi como sinónimo de arte, pues apunta a una consideración del arte que busca la trascendencia en una función social e histórica. Esta perspectiva le da al parlamento un sentido moralizante como conclusión del viaje. Una variante intelectual del mismo tema ofreció antes el final de *El reino de este mundo*, cuando el narrador pone en la percepción de Ti Noel la siguiente reflexión:

Y comprendía, ahora, que el hombre nunca sabe para quién padece y espera. Padece y espera y trabaja para gentes que nunca conocerá, y que a su vez padecerán y esperarán y trabajarán para otros que tampoco serán felices, pues el hombre ansía siempre una felicidad situada más allá de la porción que le es otorgada. Pero la grandeza del hombre está precisamente en querer mejorar lo que es. En imponerse Tareas. En el Reino de los Cielos no hay grandeza que conquistar, puesto que allá todo es jerarquía establecida, incógnita despejada, existir sin término, imposibilidad de sacrificio, reposo y deleite. Por ello, agobiado de penas y de Tareas, hermoso dentro de su miseria, capaz de amar en medio de las plagas, el hombre sólo puede hallar su grandeza, su máxima medida en el reino de este Mundo.⁷

La repetida palabra 'Tareas' sustituye la de testimonio. Nuevamente el final moralizante concluye la historia. En *El Siglo de las Luces*, Sofía concluye postulando la necesidad de hacer algo, de actuar, antes de desaparecer. La voluntad como constructora de mundos está ligada al cuestionamiento carpenteriano de la historia. Estos parlamentos son significativamente distintos al guiño irónico con que culmina *La noche*

⁶ *Los pasos perdidos*, Bolsilibros Unión, La Habana, 1969, p. 296.

⁷ *El reino de este mundo*, Andrés Bello, Santiago de Chile, 1997, pp. 215-6. Motivos más precisos lega *El reino de este mundo* a la historia de *La noche oscura...*, desde un discurso más racional, en una operación temporal que enunciando desde el siglo XX se regresa con la narración al complejo siglo XVIII. Apuntemos brevemente algunos de estos motivos, aunque las relaciones entre una y otra novela ameritan un análisis más detallado: los gritos del emparedado Comejo Breille que salían de la esquina del Arzobispado y los del torturado Niño Avilés que salían del Palacio Obispal; la visión del pueblo en exilio; el físico, la expresión del rostro y la quema de Mackandal y de Juan Pires; la muerte del rey Henry Christophe y la muerte del caudillo Obatal; la proyección del palacio de Christophe hacia las alturas y la corte de Obatal que habita encima de las nubes. *La noche oscura...* invierte las relaciones de temporalidad de la escritura y de la fábula: a la brevedad racionalista con que Carpentier concentra más de 20 años, Edgardo opone la enorme extensión de los manuscritos para narrar los sucesos ocurridos en un año y dos meses aproximadamente con un desborde de palabrería y subjetividad que, sin abandonar el tono paródico, enriquece y humaniza a

oscura..., esa alusión y parafraseo del final del *Quijote* en una tesis irreverente, que tiene como referencia la locura del mundo para quien intenta emprender o imponer ciertas tareas. Así el cronista Gracián cierra su última crónica con ese humor tonal caribeño que parece escapar al lenguaje carpenteriano:

¡Pobre Don José! ¡Tantos demonios que había desalojado para terminar atado al peor de todos! Pero estos son los riesgos que se han corrido todos los buenos exorcistas que en el mundo han sido. (422)

Prevalece en este parlamento final la intertextualidad, la inversión paródica y la irreverencia. A pesar de que lo trágico atraviesa la obra a partir de la relación melancolía-poder, el final es camavalesco. Esa inversión del final de *El Quijote* viene precedida de una inversión de un motivo místico: el <<balbuceo>> que, de expresión del encuentro con la sabiduría de Dios, se convierte en expresión de su incapacidad para encontrarse y atrapar al demonio, que es ya casi su Dios (“¿Dónde estás, Leviatán?”, 402). La función del cronista también aparece parodiada, por ejemplo, en las múltiples traiciones de El Renegado, en sus vaticinios sobre el reino negro, y en la visión que deja Gracián del sentido de su escritura: “Pero cómo iba yo a remediar tantos gustos de diablejos, que la fuerza de los molteros sólo me sobra para escribir estas líneas, para contarle a la posteridad los horrores del mundo” (306). Irlemar Chiampi ha señalado en relación con el neobarroco:

Si el barroco es la estética de los efectos de la Contrarreforma, el neobarroco lo es de la contramodernidad. En aquél, la visión pesimista se encarna en el Príncipe que pone en escena la melancolía para legitimarse en el poder; en el neobarroco se desplaza esa puesta en escena hacia la figura del Autor, en cuyo acto de escribir la melancolía adquiere el valor crítico de su deslegitimación en el poder del texto.⁸

Por las relaciones de *La noche oscura del Niño Avilés* con el barroco, aparece el motivo del príncipe melancólico en Trespalcios, así como en el acto de escritura del

sus personajes.

⁸ Irlemar Chiampi, “El Barroco en el ocaso de la modernidad”, *Barroco y modernidad*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000, p. 37.

autor que juega a las máscaras con los cronistas. Al racionalismo moralizante del escritor cubano, el puertorriqueño opone un barroco delirante cuyo signo es la ambigüedad.

III

El barroco español (siglos XVI-XVII) constituye uno de los paradigmas estilísticos e ideológicos desde los que se articula ese diálogo de memorias en la novela. Rodríguez Juliá rescata las crónicas del descubrimiento y conquista de América como un género que le permite tensar los polos de la relación literatura/historia, ficción/realidad poniéndolos en el límite, en la frontera misma de ambas. La crónica es un género propicio a la narración de sucesos como los de esta novela, porque posibilita un modo de contar que tiene su punto de partida, no en el documento (en su sentido historiográfico, como la historia de Abbad y Lasierra), sino en una mirada avalada por la experiencia, por lo vivido, y que estructura el texto desde sus propios límites y virtudes.

Si el regreso a la crónica permite volver al origen, el rescate de la mirada barroca, en la que se sustenta la estructura de la novela, propicia una recreación de ese origen, de ese nacimiento como fruto y fuente de contradicciones, de fuerzas y deseos en tensión. Creo que el rescate y utilización del barroco en la novela habría que verlo desde dos puntos de vista inseparables: el histórico y el artístico. El barroco en tanto momento histórico corresponde a una época de crisis en que la monarquía absoluta pretende conservar el poder apoyada por la iglesia católica apelando a "formas irracionales y exaltadas de creencias religiosas, políticas"⁹ y reprimiendo con la Inquisición.

Por otra parte, el mundo colonial español de fines del XVIII también ha entrado en una crisis que estallará con las guerras de independencia de principios del XIX. Esa crisis revela no solo la tensión colonia-metrópoli, sino además la tensión, al interior de las heterogéneas sociedades coloniales, entre diferentes grupos. En el caso de *La noche*

⁹ José Antonio Maravall, *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*, Ariel, Barcelona, 1975, p. 44.

oscura... (Puerto Rico), como ya se vio en el análisis de la novela, ésta se da entre los peninsulares, los criollos y los negros esclavos y libertos. Hay que tener en cuenta que el mundo del autor, en el presente de la enunciación, sigue siendo expresión de la crisis metrópoli-colonia ahora en su condición de Estado Libre Asociado, crisis que en la década de los 60' cobra nueva intensidad. De alguna manera puede leerse una relación implícita entre crisis social y expresión barroca del mundo, cuyas coordenadas estéticas e ideológicas gravitan sobre el mundo novelesco.

El barroco lega también sus tópicos definitorios como el desengaño y la melancolía, la tensión entre el intento y la realización y, junto al privilegio de lo visual y lo plástico, la apelación a lo sensorial, la irrupción de lo vulgar, lo humano-afectivo, lo cotidiano y lo íntimo, la vida en su sentido más general¹⁰. El mundo de la picaresca y el infierno de Quevedo se cuelan en la novela, junto con los desquiciados sueños del Quijote que toman la forma de otras utopías, las abundantes referencias al mundo clásico en tonos paródicos, el juego de palabras y las reflexiones sobre el poder y la sociedad. La preocupación por lo vital le permite a Rodríguez Juliá reconstruir lo que no está en las crónicas dieciochescas a partir de una escritura proliferada que se levanta sobre un espacio geográfico y, a la vez, simbólico para llenar así, con la imaginación, las lagunas cognoscitivas de la época histórica en que se desarrolla la novela. Lo barroco en *La noche oscura...* funciona en varios niveles: permite reconstruir la historia humanizándola e introduciendo otras voces, otros sueños, a la vez que parodiar la historiografía oficial. Esta diversidad de voces y sueños es el efecto de la diversidad cultural del Caribe que produce, con la escritura, una proliferación de sentidos que alteran las percepciones de un mismo suceso, de una misma imagen.¹¹

¹⁰ Cf. Emilio Orozco, *Manierismo y Barroco*, Cátedra, Madrid, 1988, especialmente el capítulo "Lección permanente del Barroco español".

¹¹ I. Chiampi destaca del aporte de Sarduy haber sugerido que "el carácter polifónico y hasta 'estereofónico' de la obra barroca –como cruce de discursos y códigos culturales- es favorecido por

La crisis, origen y propulsora de acontecimientos históricos, también suscita el sueño y los proyectos utópicos, de modo que la recurrencia del sentimiento de desengaño en la novela hay que entenderla también a la luz de las utopías de los grupos en pugna por el poder. Aquí se nos revela la perspectiva de creación del texto en los críticos finales del siglo xx: Puerto Rico es una colonia que sueña, pero el despertar es, o puede ser, un desengaño, porque el sueño es una visión que no dibuja con precisión el camino. *La noche oscura...* propone una reflexión sobre la imposibilidad de la utopía luego de los fracasos de la modernidad en el presente, de ahí la necesidad de regresar para reconstruir el origen, para explicarse los fracasos. Esta nueva fundación ficcional de la historia puertorriqueña se muestra atenta a las exclusiones, y a las contradicciones escamoteadas en aras de uno de los proyectos, para proponernos una reflexión acerca de las utopías y sus relaciones con el cuerpo y el poder. Por eso su inspiración está en el retrato al óleo del cuerpo mutilado del Niño Avilés pintado por Campeche.

IV

La crónica, género fundador de la literatura y la historia latinoamericanas –como he señalado antes- será el puente entre la reelaboración del pasado y la lectura del presente. Rodríguez Juliá reconstruye el pasado en crónicas, y lee el presente también desde las crónicas: los testimonios escritos a propósito de las muertes y los entierros de Muñoz Marín y Rafael Cortijo (*Las tribulaciones de Jonás*, 1981 y *El entierro de Cortijo*, 1983); la historia del siglo XX construida por las fotografías en *Puertorriqueños. Álbum de la Sagrada Familia puertorriqueña a partir de 1898* (1984, 1988); las crónicas sobre la visita del Papa en 1984 y sobre las investigaciones de los sucesos del Cerro Maravilla en 1983, que aparecieron luego en *Una noche con Iris Chacón* (1986), y otras que ya he

mencionado. Hago esta salvedad porque la crónica hoy se asocia al periodismo, y no al género fundador de nuestras literaturas.

Pero en estas crónicas de actualidad, más que la búsqueda, importa la comprensión y el rescate de ese mundo desde diversos ángulos. Por una parte, Rodríguez Juliá se sitúa a fines del siglo XX, y rescata la crónica como género fundador, para recrear una historia en un siglo decisivo para la puertorriqueñidad. Por otro lado, rescata la crónica en tanto género periodístico moderno, y la eleva a categoría literaria y trascendente frente al carácter efímero del periódico; la convierte en un instrumento de búsqueda y conocimiento para intentar esbozar en el presente lo que es, como pueblo, esa nación fragmentada que no alcanza sus sueños.

Anheo explicarme y explicar a mi pueblo, conciliarme con los demonios personales y ayudar a erradicar los colectivos. Para mí la literatura no es el placer del texto, sino un camino de salvación, que es lo mismo que buscar un camino a la vida y a la libertad. Fue eso lo que inicialmente me acercó a la literatura... En esa dimensión ética reside toda su grandeza.¹²

Los hilos narrativos de Rodríguez Juliá, desde la novela, las crónicas, el ensayo, conducen obsesivamente hacia esa fatalidad histórica que impide a los puertorriqueños concretarse como nación, establecer sus sueños, e ir hacia la búsqueda de una respuesta. Continúa, de un modo muy personal, la línea del historiador Antonio S. Pedreira, quien intentó responder con su ya citado ensayo *Insularismo*: "¿cómo somos? [...] ¿qué somos? los puertorriqueños globalmente considerados"¹³. Así lo expresa en su breve ensayo "A mitad de camino" cotejando la preocupación por encontrar el *ser* esencial, con el *estar* circunstancial:

Con lo que escribo no pretendo adelantar la independencia de Puerto Rico. Sólo quiero entender, entender, ¿por qué?, ¿cómo somos?, ¿por qué somos como somos?, ¿por qué estamos como estamos? En los peores momentos, cuando el cinismo raspa el fondo de la oscura esperanza, concibo a mi

¹² "A mitad de camino", ed. cit., p. 139.

¹³ Ob. cit., p. 10. Con *Insularismo* (1934), Pedreira intentaba dar respuesta al cuestionamiento de la revista *Índice*: "¿qué somos? ¿cómo somos? (13 de mayo de 1930, p. 98). *Índice* fue fundada en 1929 por el propio Pedreira, Vicente Geigel Polanco, Samuel R. Quiñones y Alfredo Collado Martell.

pueblo sólo como un curioso objeto de conocimiento. Pero eso sólo en los peores momentos. Casi siempre lucho entre el más furioso amor y la rabia más enconada. Así es que debe ser, hasta que hagamos más luminosa la esperanza.¹⁴

La noche oscura y la oscura esperanza nos remiten, más que a la utopía a la frustración, a un viaje que no alcanza, no puede alcanzar definitivamente, el final luminoso del túnel. Esta referencia intertextual a Pedreira, esta vuelta medio siglo después a las mismas preguntas que intentó responder en su ensayo de definición de la identidad puertorriqueña, inserta la obra y las preocupaciones de Rodríguez Juliá en el meollo de la ensayística puertorriqueña y en la tradición de una literatura que ha tenido entre sus ejes principales el problema de la identidad nacional.

Si bien desde las primeras muestras literarias (escritas) se intenta este deslinde en relación con España marcado como una posición estética, como bien muestra José Luis González en su análisis de las mismas¹⁵, es a partir de 1898 con la intervención norteamericana que la exploración de esta definición cobra urgencia. Y posterior a ese 98 son los cuestionamientos de la revista *Índice* y también, el modo en que se enfrenta el problema de esa identidad que comienza a revelarse como una identidad culpable.

Rodríguez Juliá, como Pedreira, como Tomás Blanco, vuelve a leer los documentos del siglo XVIII. Los relee a ellos en tanto lectores e intérpretes de los mismos y lee su presente para reconstruir, desde una puertorriqueñidad palpable y contradictoria, el mundo de *La noche oscura...*. En general puede afirmarse que los escritores de la llamada generación del 70', grupo al que pertenece Rodríguez Juliá, reactivan literariamente este diálogo, al que se suma, desde la perspectiva más madura del ensayo, el polémico análisis de la historia puertorriqueña ofrecido en "El país de cuatro pisos" por el narrador y ensayista José Luis González, exiliado en México desde los años 50. El primer piso de ese edificio, según González, su fundamento y sostén, lo

¹⁴ Ed. cit., p. 139.

constituye la cultura de los africanos, primeros "puertorriqueños" establecidos en la isla de manera definitiva, pues los españoles tenían sus miras puestas en las riquezas del continente americano: especialmente en México y en el Perú. Lo que me interesa retomar del ensayo es que toda relectura de la identidad puertorriqueña implica una relectura de la historia y se topa necesariamente con el componente africano.

En el caso de la literatura puertorriqueña en el siglo XX, me atrevería a afirmar que la problemática o el conflicto racial suele aparecer simbolizando la condición latina del pueblo puertorriqueño ante una metrópoli anglosajona. El prejuicio racial va a ser expresado, entonces, en la oposición norteamericano-puertorriqueño, opresor-oprimido. Se pueden mencionar varios textos a manera de ejemplo: las obras de teatro *El sol y los Mc Donald* (1950) de René Marqués y *Vejigantes* (1958) de Francisco Arriví; la novela *USMAIL* (1959) de Pedro Juan Soto; en la cuentística hay textos antológicos: desde una visión clasista, como símbolo del pueblo ultrajado, "Cultura. Tres pasos y un encuentro" (1939) de Tomás Blanco; "Bagazo" (*Terrazo*, 1947) de Abelardo Díaz Alfaro y "En el fondo del caño hay un negrito" (*En este lado*, 1954) de José Luis González. Me interesa llamar la atención sobre la relación establecida entre el prejuicio racial y la intervención norteamericana de 1898, fecha que ha sido tópico recurrente, tanto en la ensayística como en otros géneros literarios. Los conflictos derivados de la relación colonial con Estados Unidos redimensionan la imagen que de sí misma y sus problemas tiene la sociedad puertorriqueña¹⁶.

¹⁵ "Literatura e identidad nacional en Puerto Rico", en *El país de cuatro pisos*, ed. cit., pp. 45-7.

¹⁶ González afirma que "En novelas como *USMAIL*, de Pedro Juan Soto, *Una gota de tiempo*, de César Andreu Iglesias, y el drama *Vejigantes* y otros de Francisco Arriví, el problema de la identidad nacional está planteado en términos de identidad racial, con el mulato concebido como síntesis definitiva de la puertorriqueñidad", "Literatura e identidad nacional en Puerto Rico", ed. cit., p. 89-90. Esta síntesis, que resulta de un enfrentamiento a lo extranjero anglosajón, al interior de la cultura puertorriqueña es, en cierto modo, falsa, porque la abstracción que supone toda síntesis oculta una contradicción difícil de resolver. Así lo muestra la crónica de *El entierro de Cortijo* escrita por Rodríguez Juliá.

La narrativa puertorriqueña de los 70 da entrada a una diversidad de voces y personajes que rompen con la visión de la víctima, con la unicidad de la lengua y de la identidad, con el mito de la docilidad. El problema racial se sitúa en el espectro de la diversidad con otras marginalidades y con la apertura del registro lingüístico. Mencionemos como ejemplo: la prostituta negra de "Tiene la noche una raíz" y el homosexual negro abocado al suicidio de "¡Jumi!" (*En cuerpo de camisa*, 1966) de Luis Rafael Sánchez; los caribeños cuentos de *Encancararuñado* (1982, en especial, "Otra maldad de Pateco") de Ana Lydia Vega; la familia de la novela *La casa y la llama fiera* (1982) de Carmelo Rodríguez Torres; la prostituta Isabel Luberza en el cuento "Cuando las mujeres quieren a los hombres" (*Papeles de Pandora*, 1976) y el relato "El regalo" (*Maldito amor*, 1986) de Rosario Ferré, entre otros. *Seva* (1983) de López Nieves, con su sobreviviente también negro, lleva al extremo la ruptura del mito de la docilidad como propuesta literaria ligada a la búsqueda de un pasado y que encuentra su inspiración en la épica española.

Las novelas *La renuncia de héroe Baltasar* y *La noche oscura del Niño Avilés* se distinguen de los textos antes mencionados porque regresan con su historia al siglo XVIII, a un mundo no solo anterior al 98 sino a la independencia de las colonias españolas, en busca del origen de esos conflictos. La interpretación de la obra de Campeche se ubica en esta línea de búsquedas hacia el pasado, que revela la historia de una identidad conflictiva anterior al trauma del 98¹⁷. El mundo presente, recreado e interpretado por

¹⁷ Los años 70 aportan un gran número de investigaciones acerca del componente africano en la cultura puertorriqueña, las luchas de los esclavos, también del movimiento obrero puertorriqueño. En relación con las definiciones de la identidad me gustaría mencionar de Juan Ángel Silén el ensayo *Hacia una visión positiva del puertorriqueño* (Edil, Río Piedras, 1970) que desestructura la tesis de Marqués en "El puertorriqueño dócil"; la crítica de Juan Flores al ensayo de Pedreira (*Insularismo e ideología burguesa*, Huracán, Puerto Rico, 1979) y el importante estudio de Isabelo Zenón Cruz, *Narciso descubre su trasero (El negro en la cultura puertorriqueña)* (2 v., Furidi, Humacao, 1974-1975), que no intenta dar una visión de la identidad nacional sino del problema negro en Puerto Rico a través de su historia, con la especificidad de que Zenón es un estudioso de ascendencia africana. No es, por cierto, éste un estudio muy citado, aunque un lector que lo conozca puede sentir fácilmente las alusiones al mismo en algunos textos de crítica literaria

Rodríguez Juliá en sus crónicas, se encuentra "a mitad de camino" entre la expresión de ese pasado y un futuro posible.

V

Los cambios de la 1ª a la 2ª edición de *La noche oscura...*, al limpiar el texto de los elementos paratextuales que incidían constantemente en la lectura (véase Introducción, II.2.2), apoyan la importancia de la crisis de la utopía como tema, ante el problema de la articulación de la historia. En realidad, ésta última se encuentra ya inserta en ese conjunto de crónicas constitutivas de la novela, que obedecen a diversos narradores y no a uno en particular. Por otra parte, el título que quedaría finalmente como *La noche oscura del niño Avilés*, aun cuando Rodríguez Juliá había pensado primero en *Pandemonium*, aporta mucho en cuanto a la sutileza de su sentido. En él se aúna "la noche oscura" como camino místico con la imagen, no del niño Avilés de la novela, sino del niño mutilado que retratará Campeche y cuyo conocimiento por el lector resulta vital para la comprensión de la historia. Así lo muestra la decisión de utilizar su retrato en la portada de la 2ª edición de la novela. En un nivel simbólico, como había dicho, el niño representa la utopía mutilada, la imposibilidad de alcanzar y poseer lo divino, lo paradisiaco. Su imagen anuncia anticipadamente la mutilación de esos embriones utópicos que se presentan en la novela con Pires, Obatal, Johari.

El final de *La noche oscura del Niño Avilés* nos deja una sensación de ambigüedad: de un lado, la percepción burlesca, hija de los avatares últimos de Gracián y Trespalacios en la búsqueda de Leviatán; del otro, un sentimiento trágico por el destino de Obatal, el de Johari violada por los blancos escalillercs; e incluso por el destino del Obispo Trespalacios, que, aunque paródico, resulta algo conmovedor. Pero si nos

puertorriqueña. Por ejemplo, José Luis González alaba el estudio de Zenón pero no entra en polémica con él cuando habla de la poesía de Palés, a quien acusa Zenón de racista en sus textos, con la excepción de "Mulata Antilla" y los *Poemas de Fil-Melé* ("Literatura e identidad nacional", ed. cit., pp. 80 y 88-9; Zenón, *op. cit.*, pp. 340. (v.I) y 59, 76, 100 (v.II).

regresamos al inicio de las crónicas, ese primer y único instante fundador, pleno de esperanzas, en que el Niño Avilés, ya joven, atraviesa los caños para llegar a la futura ciudad de Nueva Venecia, espacio soñado del cuerpo y el carnaval, entonces nos volvemos a preguntar si la novela apunta a la ilusión o al desengaño, a la esperanza en la fundación de ese mundo o al dolor de su pérdida una y otra vez tras cada intento. Recordemos que en su *Diario de la muy apoteósica fundación de Nueva Venecia*, ya el personaje Campeche deja escapar sus malos presentimientos:

un oscuro pensamiento atravesó fugazmente mi ánimo como la garza que abandona el caño.

[...]

Algo me dijo que todo aquello era sueño engañoso, o quizás uno de esos terribles saltos en que nuestra lucidez vaga fuera del mundo sensible. (5)

El tópico del desengaño aparece ya desde ese momento fundacional, antes de regresarse la narración al pasado donde se inicia la historia: con el naufragio del barco Felipe II y el rescate del niño en un canastillo (Moisés caribeño) por uno de los pobladores. Si ese tópico ha marcado el transcurrir de los sucesos y aparece justo en ese instante, es porque también apunta hacia la futura caída de Nueva Venecia. Y efectivamente, desde el prólogo de Cadalso se anuncia esa caída, pero no sólo desde el prólogo: la historia puertorriqueña de los siglos XIX y XX muestra la inevitabilidad de esa caída, como la del reino negro de Obatal que no puede sobrevivir al contacto con el mundo moderno. *La noche oscura del Niño Avilés* se presenta como una reconstrucción diferente de la historia, parodia de los “verdaderos documentos históricos” sobre los que se asientan las nociones de la identidad y la nación puertorriqueñas, y en cuya articulación se oculta una intensa lucha entre diversos grupos en aras de imponer su sentido de la felicidad o el buen vivir desde las raíces mismas de su existencia.

Parodiar y proponer otra historia posible en *La noche oscura...* son las estrategias de escritura de una narración que se configura en un juego de crónicas. La estructura alterna en que aparecen las crónicas, siempre entre otras crónicas, es decir, en diálogo

con otras voces; el juego de ironías que propicia un doble diálogo al interior de las mismas (de Gracián, por ejemplo); la tensión entre la narración y la reflexión marcada por el pesimismo (El Renegado, pero también Trespalacios) que se expresa en indicadores que apuntan hacia la probable caída de los proyectos utópicos. Todas estas estrategias contribuyen a la visión heterogénea de los sucesos en la obra, a la dislocación de la perspectiva y la representación de una historia compleja de sentidos pluridireccionales.

Así, mientras el impulso utópico es liberador asociado a lo carnavalesco, la reflexión barroca tiende una mirada compasiva a la vez que anula las otras propuestas utópicas revelando sus contradicciones: por ejemplo, en los proyectos utópicos de Pires y Obatal hay un afán por salir de la historia, en tanto sufrimiento y represión de la cultura, para darle preponderancia al placer. El barroco también nos lega una geografía de lo infernal que construirá el espacio de la caravana que el Obispo desea reordenar y controlar. Es interesante que en cada uno de los proyectos el niño Avilés es usado como una suerte de ícono: Larra lo demoniza para afianzar su poder sobre la comunidad; Pires lo declara mesías de su propuesta; Obatal lo convierte en aruleto que le da fuerza; Trespalacios rescata su condición mesiánica al bautizarlo en la Natividad del Señor para intentar, con ese gesto, devolver el orden y la fe a la comunidad. Johari es la excepción: no usa al niño políticamente; quizás porque el Jardín de Yyaloide es anterior a la historia, y la pareja que lo habita anterior al hijo, al mesías y a los significados de la cultura. Su propuesta simboliza un regreso al inicio imposible de consumarse. La mutilación del Niño Avilés de Campeche representa, acaso, la traición al paraíso. El proyecto de Trespalacios esconde, tras sus juegos barrocos, el ingenio avivado y sus afanes religiosos, una propuesta social represiva. A diferencia de la utopía racional del Obispo Trespalacios, tan cercana a la monarquía absoluta, las otras propuestas predicen un regreso al cuerpo, a ese cuerpo cuya inserción en las utopías conocidas se realiza a través de una

subordinación racional al Estado en función de la procreación y la garantía del orden social.

La relación tan cercana que hay en esta novela entre utopía y liberación del cuerpo no puede entenderse sin lo carnavalesco. La imagen carnavalesca apunta hacia dos direcciones en *La noche oscura*...: la primera es la función paródica dominante en el mundo blanco; la segunda es la función utópica dominante en el mundo negro, sin excluir la función paródica. Entre ellas existe una relación dialéctica. Así, la reflexión sobre el carnaval como modo de vida en la novela apunta hacia los espacios de utopía. Por eso los sueños de los otros, ligados a las libertades del tiempo carnavalesco, se van a convertir en las pesadillas del Obispo, en las que son recurrentes tres motivos: el caño, las torres y "la noche oscura".

VI

La noche será el momento de salida del Avilés hacia los mangles a fundar Nueva Venecia, lugar a donde llega con la luz del día. En la noche saldrá también el Obispo a la caza de Leviatan, afán que lo aleja de Dios; pero su viaje no alcanza esa luz, símbolo de la unión con el Señor en la mística, pues se trunca con su caída en la locura. Así el agudo verbo del Obispo se convierte en <<baluceo>> que parodia su estancamiento en una noche oscura que lo aleja de Dios, irónico final éste para un Obispo que es perfecto conocedor de las artes de la retórica y la política. En su reflexión, "la noche oscura" se articula como un camino necesario para llegar al bien, a Dios, pues según el Obispo Trespacios: "para llegar a la ciudad de Dios, recinto tan luminoso allá encumbrado en las más altas bóvedas y esferas, hay que cruzar los predios de Satanás, y esta ruta es la **noche oscura del alma**, dolor necesario que nos conduce al padre" (133). El eclesiástico, salvaguarda de la religión y de la iglesia, es quien no puede alcanzar el

estado místico y llegar a Dios pues queda atrapado en esa su noche oscura que es la búsqueda del demonio, y enloquece.

Las torres, motivo recurrente en la obra de Rodríguez Juliá desde *La renuncia del héroe Baltasar*, definen la arquitectura de la corte de Obatal, que se asienta en un estanque, espacio de satisfacción del cuerpo, y se proyecta al cielo, a las nubes. El Obispo 'soñará' con ellas, más bien se le aparecerán como extraños signos en sus pesadillas, símbolos de un intento de ascenso a los cielos y de la vanidad humana.

Pero el símbolo iluminador de todas las utopías o proyectos desde el inicio hasta el final de la novela es el agua representada en el caño, el mar, el estanque. Recordemos las figuraciones claves de ese símbolo:

- En el inicio, el agua es el camino para llegar al lugar de fundación, tierra prometida del cuerpo. Ese tránsito de barcas engalanadas con flores, el cronista Campeche lo imagina como "las bodas de la ciudad con el mar", alusión terrenal a las místicas bodas del alma con Dios.
- El Niño Avilés es rescatado del mar, motivo desencadenante de los acontecimientos de la novela: el exilio de los habitantes para huir de los gritos del infante demoníaco; y con la pérdida del espacio la avivación de los sueños de la comunidad que tras varios intentos culminará en su acto de fundación de Nueva Venecia, ciudad al borde de los caños.
- Juan Pires predica la sexualidad como camino para llegar a Dios en Isla de Cabras, pequeñísima islita situada a la entrada de la bahía de San Juan; allí practica sus herejías.
- La corte de Obatal se alza sobre un estanque en cuyos bordes se erige el espacio del placer, sostenedor y alentador de la fuerza de su reino. Para llegar hasta el caudillo, El Renegado tendrá que pasar y experimentar primero el placer. Sólo después comienza el ascenso. La gran batalla entre los caudillos Obatal y Mitume también

tendrá lugar en el caño en barcas adornadas con flores y mujeres como si se tratara de un desfile de carnaval.

- El paraíso de Johari, el jardín de Yyaloide, es una tierra al borde del agua; en comunión permanente con ella viven sus dos habitantes humanos, pero lo que mejor simboliza esta relación es la amistad entrañable de la reina de África con Mato, el manatí, mamífero de agua.
- Trespalcios tiene pesadillas con una ciudad del mar (para él "recinto precario", "fundada del agua al aire", "danza al borde del abismo", 383) pues su ciudad imaginada es fusión de la tierra y el cielo. Justo la pesadilla ocurre con una ciudad al borde de una laguna donde crece el mangle rojo. Su sueño avizora la fundación del Niño Avilés.
- Trespalcios irá al caño para conjurar esa pesadillesca imagen del sueño y para atrapar a Leviatán, pues reconoce en ese lugar de agua el espacio fundamental de los sueños de los otros a quienes intenta controlar. Su búsqueda del demonio –paso necesario para llegar a Dios- queda 'a mitad de camino', interrumpida por la locura.

El regreso del Niño Avilés al caño para fundar la ciudad de Nueva Venecia marca el paso al reencuentro con la utopía truncada décadas antes por el triunfo del Obispo Trespalcios. El regreso del mundo negro a los márgenes implica una mutilación social que lastra el proyecto de estado de Trespalcios y su desarrollo. Cruzar el caño es cruzar la frontera entre la región del orden y el deseo, pues el mundo negro concentró su proyecto utópico en el rescate del placer: el cuerpo, la comida, el sueño, la sexualidad, de modo paralelo con la guerra contra el Obispo Trespalcios. Y aun cuando la sombra de la tiranía lo ronde y precipite su inevitable caída, hay mucho menor potencial de violencia en él que en el mundo que regresa a la ciudad en la caravana. Pero la gran paradoja de este embrión utópico es que niega la historia misma porque su implantación tiende al

estatismo. Tanto Larra como Trespacios con sus manipulaciones, así como Juan Pires, Obatal y el Niño Avilés, inciden o pretenden incidir en la historia con sus actos.

Sin embargo, Johari escapa de la historia. Quizás por eso, entre todas las utopías, el proyecto más puro, representativo de la más lejana y remota utopía del mundo caribeño, es el de Johari y El Renegado en el jardín de Yyaloide, regreso a los inicios del mundo, a la primera pareja feliz que dará lugar a un pueblo mestizo sin el conocimiento del pecado. No es casual que éste aparezca cuando ya el reino negro ha entrado en crisis tras la ruptura de Mitume con el caudillo Obatal. Será su última utopía posible mientras en las afueras los hombres se destruyen en la guerra; un regreso a un tiempo que El Renegado traicionará y que se perderá. Los negros no pueden olvidar y los blancos tampoco. La codicia, principio de todas las guerras, se apodera de El Renegado en el deseo febril de poseer el diamante que, según la leyenda o el rumor, Mato oculta en su frente. Luego de su agresión a la naturaleza en el cuerpo del manatí y su traición al mundo de Yyaloide, El Renegado tiene que regresarse al mundo de la historia.

Benítez Rojo ha señalado en relación con la utopía caribeña que

Este empecinado discurso en pos del reencuentro del Ser dividido, o mejor, en pos de un territorio utópico en cuya Arcadia sea posible la reconstitución del Ser, podría explicarse por la reconocida fragmentación sociocultural que, como consecuencia de la Plantación, experimenta todo hombre y mujer del Caribe.¹⁸

La única alternativa pareciera ser regresarse a un principio sin culpas y sin los remanentes de los prejuicios que sostuvieron ese sistema. Pero tal regreso es imposible. *La noche oscura...* es la historia del desengaño, de la imposibilidad de la utopía y de una poética correspondiente, especie de actualización del drama barroco entre el intento y la realización. Esa extraña sensación al concluir su lectura, esa tristeza salida de lo carnavalesco y su utopía, esa ambigüedad entre lo paródico y lo conmovedor de la locura

¹⁸ *La isla que se repite*, ed. cit., p. 223.

del Obispo, acaso puedan entenderse en esta frase de Lotman: "El precio que hay que pagar por la utopía se revela sólo en el estadio siguiente"¹⁹.

Quizás es la desamparada sensación de perder algo que nunca tuvimos, algo que nunca llegamos a tener pero que lo creíamos tan seguro. Quizás es el dolor de reintegrarse al curso de la historia. Sin embargo, toda esta conmoción y este sentimiento de angustia tiende a ser neutralizado al recordarnos con la última oración y la también última referencia intertextual de la novela ("Pero estos son los riesgos que se han corrido todos los buenos exorcistas que en el mundo han sido") que asistimos a un espectáculo, a un artificio. La novela abre y cierra con referencias intertextuales, ambas a Cervantes: explícita al final de *El Quijote* y, velada, a "El licenciado Vidriera", historias de dos locos cuyo ingenio se aviva en otras dimensiones y vivencias de la realidad. El Obispo Trespalacios invierte la locura de Don Quijote: él quiere arreglar el mundo y enloquece, mientras que el caballero enloquece y, como parte de su locura, se propone arreglar el mundo. El Quijote no sólo nos recuerda el artificio, sino la idealización que es la utopía misma, o la contrautopía, como le llama Maravall.

Desde la primera cita del texto que abre el prólogo de Alejandro Cadalso hasta la última oración, el autor nos recuerda su deuda con otros textos, su carácter signico y, por tanto, ficticio, remedo y burla del discurso de la historia y de la veracidad y la fe en los documentos escritos. Rodríguez Juliá sustituye el discurso por un juego de discursos contradictorios, cuyo punto de partida más frecuente será el más caro de los sentidos del barroco: la mirada, complementada por el eco, el rumor. La constante alusión ficcional juega con las perspectivas y el carácter espejeante de las miradas así como, con el enriquecedor camino que recorre el rumor como eco que se acrecienta en el tránsito de una voz a otra, de una lengua a otra. Del rumor y una mirada semioculta que lo acrecienta toma fuerza el mito del endemoniamiento del Niño Avilés cuyo origen es

¹⁹ *Cultura y explosión*, Gecisa, Barcelona, 1999, p. 223.

también el eco producido por su llanto que el Obispo Larra aprovecha en un intento de afianzar su poder y su control sobre la comunidad. Esta treta lo conducirá finalmente a la caída de su condición de jerarca eclesiástico y de la ventana del Palacio Obispa. El rumor y la mirada en juego desde las crónicas de Gracián dejan confusa la verdadera identidad de El Renegado, así como su destino. La historia se construye según la perspectiva y el lugar desde donde la viven cada uno de los cronistas, y con ella su interpretación y posición ante los acontecimientos.

Este juego entre plurales perspectivas y los sistemáticos indicadores del artificio del texto, especialmente en las recurrentes versiones de la frase con que el Quijote sueña el inicio de su historia según será contada para los siglos venideros, se corresponde también con la plural manera de concebir las utopías y el carácter ficticio de las mismas. Son estructuras armónicas, logradas sólo en los sueños y en la escritura, en la realidad de un instante, una ilusión, una luz luego de la noche oscura de la que, como en el proceso del estado místico, hay que regresarse con el dolor de la pérdida, de lo inalcanzable como espacio definitivo.

VII

Vuelvo con Iriemar Chiampi, ya para concluir, quien destaca la visión pesimista de la historia que deja el neobarroco como respuesta ante el debilitamiento de la historicidad y el descentramiento del sujeto. Más adelante, matiza ese juicio al afirmar que

La función crítica del barroco no se agota, sin embargo, en la visión pesimista que registra la entropía de la modernidad historicista. La reapropiación estética del barroco ha sido también el resorte para recrear la historia a la luz de los nuevos desafíos del presente.²⁰

Quiero destacar este aspecto porque *La noche oscura...* por su deuda con el barroco, especialmente en la recurrencia del tópico del desengaño y la reflexión melancólica, parece dejarnos una visión pesimista de la historia. Cuando afirmo la

²⁰ I. Chiampi, "El Barroco en el ocaso de la modernidad", Ob. cit., pp. 36 y 38.

importancia de este tópico no pretendo ocultar la afirmación positiva y esperanzadora de lo carnavalesco así como del elemento paródico que también concluye la historia. Creo que la visión de la historia se corresponde con los tonos que han marcado el texto: ni totalmente desengañada y pesimista, ni ingenuamente optimista. La historia narrada en la novela se mueve, se me ocurre pensar, entre el desengaño, su suceder en el tiempo como escarmiento y la idea mesiánica de Benjamin, que era judío, como impulsora de los acontecimientos históricos.

Sólo el Mesías mismo consuma todo suceder histórico, y en el sentido precisamente de crear, redimir, consumir su relación con lo mesánico.²¹

Recordemos ahora que Juan Pires era de origen sefardí y creyó en el Niño Avilés como mesías, esperanza de una recuperación del ser. La novela cierra en el pesimismo pero abre con la esperanza en la fundación de Nueva Venecia. Sabemos por el prólogo que también Nueva Venecia caerá. Pero las visiones de Obatal, Pires y el Niño Avilés apuntan hacia una imagen del futuro. El optimismo funciona, entonces, con la persistencia del desengaño y la imagen de lo mesiánico y lo utópico, como una esperanza alentadora.

²¹ Walter Benjamin, "Fragmento político-teológico", *Discursos interrumpidos*, Planeta-Agostini, Argentina, 1994.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA DEL AUTOR

- Rodríguez Juliá, Edgardo, *La renuncia del héroe Baltasar: conferencias pronunciadas por Alejandro Cadalso en el Ateneo Puertorriqueño, del 4 al 10 de enero de 1938*, Antillana, San Juan, 1974 (2ª ed., 1986).
- _____, *La noche oscura del Niño Avilés* (fragmento), *Cambio*, 1977, núm. 6, pp. 26-28.
- _____, *Las tribulaciones de Jonás*, Huracán, Río Piedras, 1981.
- _____, *El entierro de Cortijo*, Huracán, Río Piedras, 1983.
- _____, *La noche oscura del Niño Avilés*, Huracán, Río Piedras, 1984.
- _____, *La noche oscura del niño Avilés*, Cultural, Río Piedras, 1991 (2ª ed.).
- _____, *La noche oscura del Niño Avilés*, Ayacucho, Caracas, 2003 (3ª ed.).
- _____, "José Campeche, o los diablejos de la melancolía", *Cupey*, 1984, núm. 2, pp. 9-14.
- _____, "A mitad de camino", en *Imágenes e identidades: el puertorriqueño en la literatura*, Asela Rodríguez de Laguna (ed.), Huracán, Río Piedras, 1985.
- _____, *Campeche o los diablejos de la melancolía*, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan de Puerto Rico, 1986.
- _____, "El Cerro Maravilla" (oct.-nov. de 1983), en *Una noche con Iris Chacón*, Antillana, Río Piedras, 1986.
- _____, "Llegó el Obispo de Roma" (12 de octubre de 1984), en *Una noche con Iris Chacón*, ed. cit.
- _____, *Puertorriqueños (Álbum de la Sagrada Familia puertorriqueña a partir de 1898)*, Playor, Madrid, 1988.
- _____, "Las voces de la tribu", *Revista Solar*, 1993, núm. 17, pp. 44-6.
- _____, *El camino de Yyaloidé*, Grijalbo, Venezuela, 1994 (col. La Tuna de Oro).

_____, *Cámara secreta: ensayos apócrifos y relatos verosímiles de la fotografía erótica*, Monte Ávila, Caracas, 1994.

_____, *Sol de medianoche*, Grijalbo, Caracas, 1995 (2ª ed., Mondadori, 1999).

_____, *Peloteros*, Universidad de Puerto Rico, San Juan, 1997.

_____, *Cartagena*, Plaza Mayor, Río Piedras, 1997.

_____, *Cortejos fúnebres*, Cultural, Río Piedras, 1997.

_____, *Elogio de la fonda*, Plaza Mayor, San Juan de Puerto Rico, 2001.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Abbad y Lasiera, Fray Íñigo, *Historia geográfica, civil y política de la Isla de San Juan Bautista de Puerto Rico* (1788), estudio preliminar de Isabel Gutiérrez del Arroyo, Universidad de Puerto Rico, México, 1959.

Aguiar e Silva, Vítor Manuel de, *Teoría de la literatura*, Gredos, Madrid, 1993 (versión española de Valentín García Yebra). (1ª ed., 1972)

Arriví, Francisco, "Veji-gantes", *Teatro puertorriqueño*, San Juan de Puerto Rico, 1959, pp. 259-401.

Bajtín, Mijail, *Problemas de la poética de Dostoievski*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

_____, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Alianza Editorial, Madrid, 1988.

_____, "De la prehistoria de la palabra novelesca", *Teoría y estética de la novela*, trad. de Helena Kriúkova y Vicente Cazcarra, Taurus, Madrid, 1989.

_____, "Adiciones y cambios a Rabelais", en Tatiana Bubnova, *En torno a la cultura popular de la risa*, Anthropos -E.Cohen, Barcelona, 2000, pp. 165-218.

Ballart, Pere, *EIRONEIA. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Quaderns Crema, Barcelona, 1994.

Baltrusaitis, Jugis, *La Edad Media fantástica*, Cátedra, Madrid, 1994 (3ª ed).

Barasch, Frances K., *The Grottesque. A study in meanings*, Mouton, The Hague - París, 1971.

Benítez Rojo, Antonio, "Niño Avilés, o el líbido de la historia", *La Torre*, 12 (1989), pp. 587-608.

_____, *La isla que se repite*, Casiopea, Barcelona, 1998 .

Benjamin, Walter, "Fragmento político-teológico", *Discursos ininterrumpidos*, Planeta-Agostini, España, 1994, pp. 178-9.

Beristáin, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*, Porrúa, México, 1997.

Blanco y Geigel, Tomás, *Prontuario histórico de Puerto Rico*, San Juan, Puerto Rico, 1955, (1ra ed. 1935).

_____, "Cultura. Tres pasos y un encuentro", en Concha Meléndez, *El arte del cuento en Puerto Rico, Obras Completas (V)*, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, 1974.

Bolívar, Natalia, *Los orishas en Cuba*, Unión, La Habana, 1990.

Breve Enciclopedia de la cultura puertorriqueña, Cordillera, San Juan de Puerto Rico, 1976.

Cadalso, José, *Cartas marruecas* (Ed. de S. Solé Camps y J. Paloma Ros), Alhambra, Madrid, 1986.

Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, ed., introd. y notas José M. Ruano de la Haza, Clásicos Castalia, Madrid, 1994.

Campanella, Tomaso, "La ciudad del sol", en *Utopías del Renacimiento*, Fondo de Cultura Económica, México, 1999.

Canino Salgado, Marcelino, *El cantar folklórico de Puerto Rico*, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 1986.

Carpentier, Alejo, *El reino de este mundo*, Andrés Bello, Santiago de Chile, 1997.

_____, *Los pasos perdidos*, Bolsilibros, La Habana, 1969.

_____, *Ensayos*, Letras Cubanas, Ciudad de la Habana, 1984.

Caso González, José Miguel, *Ilustración y Neoclasicismo*, vol. 4 de Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española*, Crítica (Grijalbo), Barcelona, 1983.

Cervantes, Miguel de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 2 ts., ed., introd. y notas de Luis Andrés Murillo, Clásicos Castalia, Madrid, 1991.

_____, "El licenciado Vidriera". en *Obras Completas*, recopilación, estudio preliminar, pról. y notas de Angel Balbuena Prat, Aguilar, Madrid, pp. 876-888.

Chevalier, Jean, *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 1986.

Chiampi, Irlemar, *Barroco y modernidad*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000.

Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1992.

Cilveti, Angel L., *Introducción a la mística española*, Cátedra, Madrid, 1974, 239 pp.

Costa, Isabel P. y Gregorio Roldán, *Enciclopedia de las supersticiones*, Planeta, Barcelona, 1997.

Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Alta Fulla, Barcelona, 1993.

Cruz-Martes, Camille, "La nostalgia en *La noche oscura del niño Avilés*", *INTI*, 45 (1997), pp. 249-254.

Daroqui, María Julia, *Las pesadillas de la historia en la narrativa puertorriqueña*, Monte Ávila, Caracas, 1993.

Díaz Alfaro, Abelardo, "Bagazo", *Terrazo*, San Juan, Puerto Rico, 1947.

Diccionario de Autoridades, Gredos, Madrid, 1984.

Duchesne, Juan Ramón, "Una lectura en *La noche oscura del niño Avilés*", *Cuadernos Americanos*, 2 (1985), pp. 219-224.

Eco, Umberto, "Los marcos de la libertad cómica", en Mónica Rector *et al.*, *¡Caravall!*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998, pp. 9-20.

Ferré, Rosario, *La casa de la laguna*, Emecé, Barcelona, 1996.

_____, *Maldito amor*, Joaquín Mortiz, México, 1986.

_____, *Papeles de Pandora*, Joaquín Mortiz, México, 1995 (1ª ed., 1976).

Flores, Juan, *Insularismo e ideología burguesa*, Huracán, Puerto Rico, 1979.

Genette, Gérard, *Palimpsestos (La literatura en segundo grado)*, Taurus, Madrid, 1989.

_____, "El paratexto. Introducción a *Umbrales*", *Criterios*, 1989-1990, núms. 25-28, pp. 43-53.

Góngora, Luis de, *Soledades*, ed., introd. y notas de Robert Jammes, Clásicos Castalia, Madrid, 1994.

González, Aníbal, "Una alegoría de la cultura puertorriqueña: *La noche oscura del niño Avilés*", de Edgardo Rodríguez Juliá, *Revista Iberoamericana*, 135-6 (1986), pp. 583-590.

González, José Luis, "El país de cuatro pisos (Notas para una definición de la cultura puertorriqueña)", en *El país de cuatro pisos y otros ensayos*, Huracán, Puerto Rico, 1980, pp. 9-44.

_____ , "Literatura e identidad nacional en Puerto Rico", *Idem*, pp. 45-90.

_____ , "En el fondo del caño hay un negrito", *En este lado*, Nuevo Mundo, México, 1954.

González, Rubén, "La noche oscura del niño Avilés", *Plural*, 1988, núm. 204, pp. 96-102. (y con el título de: "La noche oscura del niño Avilés: La subversión de la historia", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 25 (1987), pp. 121-129.

Gracián, Baltasar, *El criticón*, t.I, ed. de M. Romera-Navarro, University of Pennsylvania, Philadelphia, 1938.

Hatzfeld, Helmut, *Estudios literarios sobre mística española*, Gredos, Madrid, 1968 (2ª ed. corregida y aumentada).

_____ , *Estudios sobre el Barroco*, Gredos, Madrid, 1973 (Biblioteca Románica Española).

Hutcheon, Linda, "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía", *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, Universidad Autónoma Metropolitana – Iztapalapa, México, 1992, pp. 173-193.

Kayser, W., *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, Nova, Buenos Aires, s.f.

Kristeva, Julia, "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela", en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, (Sel. y trad. Desiderio Navarro), UNEAC-Casa de las Américas, La Habana, 1997.

Larra, Mariano José de, *Artículos*, Selección, introducción y notas de Alejandro Pérez Vidal, Ediciones B, Barcelona, 1989.

Ledru, André Pierre, *Viage a la isla de Puerto Rico, en el año 1797*, trad. J.L. Vizcarrondo, pról. Eugenio Fernández Méndez, Instituto de Literatura Puertorriqueña-Universidad de Puerto Rico, México, 1957, (1a ed. San Juan, 1863).

López Nieves, Luis, *Seva: historia de la primera invasión norteamericana a Puerto Rico ocurrida en mayo de 1898*, San Juan de Puerto Rico, 1987.

Lotman, Yuri, *Cultura y explosión*, Gedisa Editorial, Barcelona, 1999.

Maldonado-Denis, Manuel, *Puerto Rico, una interpretación histórico-social*, S XXI, México, 1988.

Manas, Julia Rita, *La transformación de la historia y la intertextualidad como armas de desmitificación en la novelística de Edgardo Rodríguez Juliá*, New Brunswick, 1990.

Maravall, José Antonio, *Utopía y contrautopía en el Quijote*, Pico Sacro, Santiago de Compostela, 1976.

_____, *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*, Ariel, Barcelona, 1975.

_____, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Crítica, Barcelona, 1990.

Marqués, René, "El puertorriqueño dócil", *Ensayos (1953-1971)*, Antillana, Río Piedras, 1972.

_____, *El sol y los Mc Donald*, San Juan, Puerto Rico, 1957.

Menton, Seymour, *La Nueva Novela Histórica de América Latina (1979-1992)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993 (Colección Popular 490).

Miyares González, Fernando, *Noticias particulares de la Isla y Plaza de San Juan Bautista de Puerto Rico*, Estudios puertorriqueños, Universidad de Puerto Rico, San Juan, 1954.

Moro, Tomás, "Utopía", en *Utopías del Renacimiento*, Fondo de Cultura Económica, México, 1999.

O'Reilly, Alejandro, *Memoria sobre la isla de Puerto Rico (1765)*, en Eugenio Fernández Méndez, *Crónicas de Puerto Rico*, Universidad de Puerto Rico, P.R. 1981.

Orozco, Emilio, *Manierismo y Barroco*, Cátedra, Madrid, 1988.

Ortega, Julio, "Crónica de entierros, ficción de nacimientos", "Desde el país de la frontera", en *Reapropiaciones. Cultura y nueva escritura en Puerto Rico*, U.P.R., Río Piedras, 1991, pp. 123-162.

Ortiz, Fernando, *Historia de una pelea cubana contra los demonios. Relato documentado y glosa folklorista y casi teológica de la terrible contienda que, a fines del siglo XVI! y junto a una boca de los infiernos, fue librada en la villa San Juan de los Remedios por un inquisidor codicioso, una negra esclava, un rey embrujado y gran copia de piratas, contrabandistas, mercaderes, bateros, alcaldes, capitanes, clérigos, energúmenos y miles de diablos al mando de Lucifer*, Universidad Central de las Villas, La Habana, 1959.

Palés Matos, Luis, *Tuntún de pasa y grifería*, ed. de Trinidad Barrera, Anaya & Mario Muchnik, Madrid, 1995.

Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Paidós, Barcelona, 1983.

Pedreira, Antonio S., *Insularismo*, Biblioteca de Autores Puertorriqueños, San Juan, 1942.

Poesía lírica del Siglo de Oro, ed. de Elías L. Rivers, Cátedra, Madrid, 1995.

Porqueras Mayo, *El prólogo en el manierismo y el barroco españoles*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1968.

Quevedo, Francisco de, *Los sueños*, Espasa-Calpe, México, 1989.

Ríos Ávila, Rubén, "La invención de un autor: Escritura y poder en Edgardo Rodríguez Juliá", en Juan Duchesne (ed.-comp.), *Las tribulaciones de Juliá*, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, 1992.

Rivera de Alvarez, Josefina, *Diccionario de la literatura puertorriqueña*, 3 ts., Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, 1970.

Rodríguez Carucci, Alberto, "Crónica", *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina*, Biblioteca Ayacucho-Monte Ávila, Caracas, 1995.

Rodríguez Torres, Carmelo, *La casa y la llama fiera*, Partenón, Madrid, 1982.

Ruiz Cumba, Israel, *Las novelas y crónicas de Edgardo Rodríguez Juliá: Narrar la nación en(frente) a la posmodernidad*, Providence, 1995.

San Juan de la Cruz, "Noche oscura", *Obra Completa I*, Ed. de Luce López-Baralt y Eulogio Pacho, Alianza Editorial, Madrid, 1991, pp. 423-557.

Sanavitis, Yvonne, "Bibliografía", *Las tribulaciones de Juliá*, Juan Duchesne Winter (ed.-comp.), Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan de Puerto Rico, 1992, pp. 171-187.

Sánchez, Luis Rafael, *En cuerpo de camisa*, Antillana, Río Piedras, 1975.

Sarduy, Severo, "El Barroco y el Neobarroco", en *América Latina en su literatura*, coord. e introd. por César Fernández Moreno, S XXI, México, 1998, pp. 167-184.

Silén, Juan Angel, *Hacia una visión positiva del puertorriqueño*, Edil, Río Piedras, 1970.

_____, *La generación de escritores del 70*, Cultural, Río Piedras, 1977.

Soto, Pedro Juan, *USMAIL*, San Juan, Puerto Rico, 1959.

Thomson, Philip, *The Grotesque*, Methuen & Co Ltd, Great Britain, 1972.

Torres, Juan Antonio, "La noche oscura del Niño Avilés, Huracán, Río Piedras, Puerto Rico, 1984, 328 págs. de Edgardo Rodríguez Juliá", *Cupey*, 1984, núm. 1, pp. 121-122.

Torres Caballero, Benjamin, "De fondas, friquities y lechonerías: la función de la comida en la obra de Edgardo Rodríguez Juliá", *La Torre*, 6 (1997), pp. 523-537.

Vega, Ana Lydia, *Encancaranublado y otros cuentos de naufragio*, Casa de las Américas, La Habana, 1982.

Vélez de Guevara, *El Diablo Cojuelo*, ed. de Enrique Rodríguez Cepeda, Cátedra, Madrid, 1984.

Zanetti, Susana, "Las historias fingidas de *La noche oscura del niño Avilés* de Edgardo Rodríguez

Juliá", *Estudios, Revista de Investigaciones Literarias*, 1994, núm. 4, pp. 11-29.

Zenón Cruz, Isabelo, *Narciso descubre su trasero (El negro en la cultura puertorriqueña)*, 2 v., Furidi, Humacao, 1974-1975.