RODRIGUEZ JULIA: UNA OJEADA SOBRE PUERTO RICO,
ENTRE LA BURLA Y LA COMPASION

POR

MARIA M. CABALLERO WANGÜEMERT
Universidad de Sevilla

La literatura puertorriqueña es hoy una realidad potente dentro del vasto campo de la literatura hispanoamericana. Surgida prácticamente a comienzos del XIX, va poco a poco incrementando su calidad hasta acabar configurando un *corpus* en el que se refleja la especial circunstancia política de la zona, sin cerrarse por ello a una apertura cuyo deseo de universalidad se ha visto progresivamente incrementado.

Si aceptamos la tesis de May, según la cual “la irrupción irresistible de la historia en la autobiografía se destaca sobre todo en los períodos de crisis políticas o militares”¹, comprenderemos por qué los sucesos del 98 repercutieron a largo plazo en la explosión de una literatura que, salvando las distancias, tiene la misma funcionalidad que las innumerables “memorias” del siglo XIX: ser testigos de una honda transformación histórica que en el caso de la isla supuso una auténtica transculturación. La nostalgia ante un mundo que se fue, el reclamo utópico de la verdad o la sinceridad en el enjuiciamiento de ese mundo, son distintos matices de un amplio espectro que se despliega a lo largo del siglo XX. Estamos lejos de ese resurgir biográfico, de ese estallido de memorias y recuerdos propio del siglo pasado que, desde sus móviles fronteras, integraba lo autobiográfico en la macrohistoria nacional. Los escritores, tal vez porque se ven aquejados por un pudor ajeno al romántico, se escudan en la narrativa o, en todo caso, adoptan la distancia profesional del ensayo en el que, a veces, se traicionan involuntariamente al desnudar sus sentimientos.

Eso fue lo que sucedió en la década del treinta, marcada —como se sabe— por dos grandes obras ensayísticas: *Insularismo* (1934), de Antonio Pedreira y *Prontuario histórico de Puerto Rico* (1935), de Tomás Blanco. Desde ópticas complementarias abordaron la preocupación por la identidad nacional (qué somos y hacia dónde vamos), sacudiendo al país de ese letargo del que sólo se salvaron en su día el Zeno de *Crónicas de un mundo enfermo* (1903) y algunos escritores más, quienes utilizaron la ficción para “narrar el misterio de un

¹ Georges May, *La autobiografía*. México: FCE, 1982, 121.

mundo que muere, describir el asombro ante un engendro acabado de nacer². En cuanto a la narrativa, comienzan a percibirse planteamientos similares en la *generación del treinta* agrupada en torno a la revista *Índice* (1929-1931); planteamientos que triunfarán en la *generación del cuarenta*, responsable del salto hacia la modernidad narrativa de la isla³. Agrupada en torno a René Marqués, acusa a distintos niveles—sociopolítico, religioso e incluso lingüístico—el choque cultural entre la raíz hispánica de la antigua colonia y las nuevas influencias anglosajonas, analizando las alarmantes consecuencias que la nueva sociedad de consumo, posibilitada por el ELA, trajo a la estructura decimonónica del mundo puertorriqueño. Es ahora cuando se escriben los primeros textos referidos al choque racial y cultural que experimenta el puertorriqueño *non-white* en Nueva York. Y todo ello desde las nuevas técnicas—monólogo interior, manipulaciones temporales, focalizaciones novedosas— a pesar de las cuales la asepsia del narrador no es tal y el humor no alcanza a contrarrestar su presencia demasiado obvia en el texto. Quiere denunciar, constituirse en testigo de los cambios e incidir sobre el lector.

Aunque responsable de un gran salto cualitativo, esta generación perfectamente representada en la antología de Marqués que lleva por título *Cuentos puertorriqueños de hoy* (1959)⁴ e integrada por hombres como Abelardo Díaz Alfaro, Edwin Figueroa, Emilio Díaz Valcárcel, Jose Luis González, Pedro Juan Soto y el mismo Marqués, dista mucho de la del *setenta* perfilada en un importante número antológico, el cuatro de la revista *Sin Nombre* correspondiente a los meses de abril-junio de 1975. Los viejos siguen presentes, consagrados como clásicos y demasiado lejanos; y entran con fuerza nuevos valores precedidos por Luis Rafael Sánchez que, con la publicación de su libro de relatos *En cuerpo de camisa* (1966), actúa como trampolín hacia nuevas generaciones: Rosario Ferré, Juan Antonio Ramos, Tomás López Ramírez, Manuel Ramos Otero... y, por supuesto, Edgardo Sanabria Santalíz y Edgardo Rodríguez Juliá... A ellos se suman todo un núcleo de voces femeninas, entre las que destacan Magali García Ramis, Mayra Montero, Carmen Lugo Filippi y Ana Lydia Vega⁵.

² Edgardo Rodríguez Juliá, *Puertorriqueños. Album de la Sagrada Familia puertorriqueña a partir de 1898*. Madrid: Playor, 1988, 33. En adelante citaré por esta edición.

³ He tratado este asunto en un par de artículos: "Literatura y liberación en Puerto Rico: la generación del cuarenta" (en *Cruz Ansata 9. Ensayos*, Bayamón, 1986: 119-146; y "La problemática sociocultural de Puerto Rico en el siglo XX: un análisis narrativo" en *Actas del Congreso de AHILA*. Sevilla, octubre, 1990, en prensa).

⁴ Esta importante antología se hace eco de un homenaje al cuento de la revista *Asomante* (1956); y prácticamente es coetánea de otra articulada por Concha Meléndez bajo el título: *El arte del cuento en Puerto Rico*. New York: Las Américas, 1961.

⁵ Hay dos antologías muy útiles para contrastar esa variedad. Me refiero a la de José Luis Vega titulada: *Reunión de espejos*. Río Piedras: Cultural, 1983; así como a la de Efraín Barradas, *Apalabramiento*. Hanover, New Hampshire: Ediciones del Norte, 1983.

Narradores en el sentido más amplio, la mayoría han recalado insistentemente en el cuento. El olvido del viejo realismo ante una escritura más experimental o marcada por el realismo mágico; la nueva actitud del narrador ante su materia, a la que se accede con un humor entre lírico y grotesco; la irrupción de los moldes dialectales del habla urbana; la consideración de la literatura como documento, pero fundamentalmente como artificio ... confieren otro estatuto, mucho más “maduro” a lo que se publica hoy en la isla. El espectro temático y estilístico es muy amplio⁶, y dentro de ellos, Rodríguez Juliá ocupa un lugar privilegiado, no tanto como cuentista —que nunca lo fue— sino como hábil engarzador entre tradición e innovación. “Tradición” en el sentido de que entronca con el viejo ensayo revisionista cuyo telón de fondo es el ya señalado del treinta y que cuenta con una larga estirpe de cultivadores hasta hoy⁷. E “innovación” porque, además del cauce novelesco, utiliza el molde del cronista-reportero con implicaciones autobiográficas, convirtiéndose así en “fotógrafo” del Puerto Rico actual. En este sentido y por su significación, me gustaría comentar algunos aspectos de su obra *Puertorriqueños. Album de la Sagrada Familia puertorriqueña* (1986).

Esta “crónica” es parte significativa del quehacer del narrador que fija los orígenes de su saga literaria en su tío, Don José Juliá Marín, discípulo de Zeno Gandía y valor olvidado, que la voz narradora rescatará a través de las autorizadas palabras (32) de un novelista consagrado: Enrique Laguerre. Es el crítico, entonces, quien avala la genealogía literaria del narrador que ya a estas alturas (cap. IV) ha planteado su texto como un gran *collage* —al modo de los abigarrados y decorativos hogares puertorriqueños (cap. II)— en el que se integran narración, fuentes históricas, referencias y autores literarios; un inmenso “cajón de sastre” presidido por la intertextualidad y cuyas fronteras cronológicas abarcan casi un siglo (1898-1980, aproximadamente). El hilo de Ariadna de esa mole —al margen del ojo del cronista tan “implacable y certero” cuando destaca las contradicciones de una sociedad en proceso de transformación”

⁶ Vega recoge la autobiografía y la vieja denuncia más universalizada, en un contexto donde lo histórico es excusa para otro tipo de tratamientos ... y los baraja dentro de tres estilos a la hora de enfrentar el lenguaje: estilo lírico, estilo paródico y estilo dialectal.

⁷ René Marqués, “El puertorriqueño dócil: literatura y realidad psicológica”, en *El puertorriqueño dócil y otros ensayos* (1953-1971). Río Piedras: Antillana, 1977; Eduardo Seda Bonilla, *Requiem por una cultura*. Río Piedras: Bayoán, 1974; Eugenio Fernández Méndez, *La identidad y la cultura*. San Juan: ICP, 1975; Jose Luis González, *El país de los cuatro pisos y otros ensayos*. Río Piedras: Huracán, 1980; Marianne Meyn, *Lenguaje e identidad cultural: un acercamiento teórico al caso de Puerto Rico*. Río Piedras: Edil, 1983; Angel Quintero Rivera, *Patricios y plebeyos: burgueses, hacendados, artesanos y obreros. Las relaciones de clase en el Puerto Rico de cambio de siglo*. Río Piedras: Huracán, 1988; Andrés Sánchez Tarniella, *Sobre la identidad*. Río Piedras: Bayoán, 1981; Juan Angel Silén, *Hacia una visión positiva del puertorriqueño*. Río Piedras: Edil, 1973; Carlos Varo, *Puerto Rico: radiografía de un pueblo asediado*. Río Piedras: Puerto, 1973.

(33) como el novelista tradicional— es una superpuesta estructura fotográfica; es decir, la crónica no sería sino la filmación indiscreta de los comentarios de un narrador que, sentado en el suelo tal vez, hojea los álbumes fotográficos de sus antepasados, junto a otros anónimos de época. Entre la ternura y la ironía, entre la compasión y la burla, se suceden los veintidós capítulos de este libro, que apareció por entregas en *El Reportero* de San Juan en 1984.

Reaparece aquí el narrador testigo de una de sus obras anteriores —*Las tribulaciones de Jonás* (1981)— con la que tiene varios puntos en contacto: la combinatoria estructural de texto y fotografía (tres partes y una, respectivamente) en la crónica del 81 se ha transformado en la del 84 en una sistemática estructura paralela; las fotografías no son ya simple apoyatura, sino que se constituyen en el eje sobre el que gravita el texto. El relato fotográfico es un todo autárquico, más sugerente que el propio texto de la crónica. Pero además el cronista se inserta en la historia. Porque en ambos casos estamos en el ámbito del Puerto Rico contemporáneo: la década del ELA y el enjuiciamiento de la gestión de Muñoz Marín; o, en el caso del *Album*, la inmensa transformación sufrida por la isla desde la fecha crucial del 98 hasta la actualidad. En otras palabras: el desplome del mundo patriarcal; el progreso económico debido al triunfo de la ideología acomodaticia del gobierno y el posterior desfondamiento del triunfalismo oficial en las últimas décadas, con el problema asimilista respecto de los Estados Unidos. Las tribulaciones de Jonás —según Matilla Rivas quien ha buceado con inteligencia en el texto— “no son otras que las del escritor lanzado al mar tormentoso de la historia de su pueblo y devorado por una ballena literaria”⁸. Porque Rodríguez Juliá nunca disocia la indagación en el ser nacional de la de su propio ser como escritor. Tal vez sea éste un nuevo punto en común de ambas obras, la del 81 y la del 84.

La crónica que sirve de soporte estructural al texto del *Album* es parte del quehacer habitual de Juliá. Como reportaje periodístico sustenta *Las tribulaciones ...* En su aspecto más puro, la volveremos a encontrar en textos como la semblanza dedicada a *Don Edmundo B. Fernández y la máquina del tiempo*⁹. Tomando como punto de partida la aparente distancia del cronista oficial —“Para llegar a la casa solariega se sigue la autopista”— el narrador salta al texto desnudando sus recuerdos y vivencias al hilo del diálogo con su entrevistado:

Don Edmundo es un anciano de ochenta y ocho años ... —“Nací en el 1895, tres años antes de la llegada de los benefactores”—. Cuando dice “benefactores” un guiño irónico se dibuja en esa mirada, que brilla con cierta picardía. Desde que mi abuelo murió no había estado tan cerca de un “viejo”: los años se vuelven

⁸ Alfredo Matilla Rivas, “De las niguas a Hollywood”. *Cupey* 1 y 2 (Río Piedras, 1988): 34.

⁹ Recogido en *Cupey* 1 / 2 (Río Piedras, 1989), 20-43. Corresponde al mismo año del *Album*.

sorpresivamente concretos, excesivamente carnales, en las transformaciones de las células y la piel (...). Don Edmundo abre la boca y ... (21-22).

La aséptica distancia profesional da paso a un relato híbrido apoyado en el monólogo interior en el que el narrador deja de ser una voz impersonal para incorporar su propia cosmovisión ... Crónica, relato de costumbres, fragmento ensayístico ... que tiene como finalidad enfrentar dos tiempos: el ayer del entrevistado y el presente del narrador. Entre ambos y como en *Las tribulaciones de Jonás*, "el eje del transcurso generacional es el cambio cualitativo sufrido en las entrañas de la estructura social puertorriqueña"¹⁰.

El entierro de Cortijo (1983)¹¹, crónica escrita con motivo del suceso (6 de Octubre de 1982), es una ocasión más para que Rodríguez Juliá despliegue ante el lector todo un panel de su país. La trama del texto es muy simple: el narrador llega en taxi, asiste al velorio en la casa (1-50); se transporta el féretro y se lleva a cabo el sepelio (78-96). Pero eso no interesa; lo importante al hilo de tan escasísima acción es desplegar ante el lector el *maremagnum* de ese mundo abigarrado y recoger en esbozo la vida del barrio marginal —sintetizada en una escena analéptica de Villa Palmeras en 1937, entre Chefa y el viejo Benicio; escena que, años después se plasmará en el *Album* (62-66), en un juego intertextual. Ese mundo supeditado al sector blanco y rico en la sociedad decimonónica, se impone progresivamente en el mundo actual. Al gran panel sustituye el retrato individual o, más bien, la hilación ininterrumpida de retratos —meras caricaturas lúdicas e irónicas— de una de las muchas "tribus" de la "familia" puertorriqueña. Esos retratos se apostillan con sabrosos comentarios configuradores de una especie de "crónica sociológica", convertida en ficción o fantasía tejida sobre la historia del presente. Fiel al "oficio del cronista dieciochesco" (17) y a su principio según el cual el filtro del cronista es su propia memoria teñida por los prejuicios, elige el sector popular "puro vacilón lumpen Avenida Puerto Rico" (85), o la antillanía de la calle Providencia que ... "evoca el perfil urbano de un barrio proletario allá por la tercera década del siglo" (55). La democratización sociocultural del XX, incrementada por el desarrollo muñocista en la década del cuarenta, produjo una nueva sociedad. "Hay que inventar nuevas categorías para describir esto —dice Juliá— El plebeyismo que intenta analizar José Luis González es un mero decir, un mero decir" (85).

En efecto, tanto el sector profesoral universitario como los escritores se han interesado por el fenómeno y tal vez no sea ocioso recordar que Rodríguez Juliá pertenece a ambos. Retoma el análisis ensayístico de González —escritor de la *generación del cuarenta* que se radicó en México— quien en *El país de los cuatro pisos* había descrito el hecho de la emergencia de lo criollo, configurándolo como

¹⁰ Alfredo Matilla Rivas, op. cit., 42.

¹¹ Río Piedras: Huracán, 1985, 4ª ed. Citaré por esta edición.

el estrato más actual y característico de la sociedad puertorriqueña¹². No obstante, el relato subyacente a la crónica se sitúa en la trayectoria abierta por una novela de Luis Rafael Sánchez —*La guaracha del macho Camacho*—, novela paradigmática de la incorporación del estrato popular al texto. Se constata así la importancia de esa progresiva transformación del telón social hispanoamericano.

Este entierro nos pertenece dice Ambrosio; Cortijo no ha muerto en vano si se trata de mantener a Rafael Hernández Colón fuera de un baile que no le pertenece. Se resquebraja el sistema deferencial del mundo patricio (...). Sí que está cambiando el país, ¡ni siquiera ser exgobernador es categoría suficiente para hablar en la despedida de duelo de un conguelo mandinga! (91).

“Esta crónica —dice el narrador— será el encuentro de muchos cruces históricos” (12). Está concebida así para dar testimonio del momento puertorriqueño. El narrador culto, blanco, descendiente de mallorquines, profesor universitario saludado en el entierro por su hermano y compañeros que comentan su última obra, *Las tribulaciones de Jonás*, es trasunto fiel del propio Edgardo Rodríguez Juliá —incluso lleva su mismo nombre. Desea pasar a la posteridad y quiere convertirse en el equivalente caribeño de ciertos escritores consagrados —“¿Qué diría Elías Canetti sobre esta muchedumbre?” (84)—, en un constante ejercicio de autorreflexión, propio de un texto que se planteó en su origen como artículo periodístico y acabó siendo una especie de ensayo sociológico. A caballo entre su formación-deformación blanca universitaria y una indudable atracción por la marginalidad negra, Juliá se mueve en las coordenadas melancólicas de sus recuerdos ya que el entierro de Cortijo supone la clausura de toda una época, la del surgimiento del cuarteto negro y el éxito de sus congós retratados en las pp. 31-33; a la que se superpone otra menos carismática ... La tradición salta hecha pedazos, arrollada por ese pueblo descrito con humor e ironía, pero también con inmensa ternura. El autor se inscribe en la estela de Palés Matos, quien auguró en su *Tuntún de pasa y grifería* (1937) el triunfo de este pueblo sobre la minoría blanca. El resultado hoy es un mundo irreproducible, una abigarrada mezcolanza inapresable por las tipologías decimonónicas que sirvieron en su momento para caracterizar las culturas nacionales. De alguna forma, eso se plasma a la llegada al cementerio:

Llegué frente al cementerio, reconocí a Rubén Blades y quise esperar la llegada de la comitiva, me interesaba la toma frontal, la panorámica que me entregaría una perspectiva emblemática del entierro, algo así como una foto de caseta o

¹² El influjo de González sobre las últimas generaciones ha sido señalado, entre otros, por Aníbal González en su reseña sobre esta obra, publicada en *Sin Nombre* 4 (julio-setiembre de 1983): 82-86.

ficha de preso. Ahora quiero un golpe de vista que sea capaz de resumir toda esa complejidad. Pero ocurre que la multitud resulta incapaz de posar. Una multitud jamás asume pose (...) No, es imposible, tendré que volver a los rostros, a los individuos, para que esto signifique algo ... (77).

El narrador es el fotógrafo nacional —antecedente de lo que, invertido, será la base estructural del *Album* ...; pero para que signifique algo habrá que volver a los rostros, es decir, al retrato, a los famosos *portraits* de Sainte-Beuve que sirvieron de acicate al triunfo de la biografía decimonónica. Por otra parte, la fotografía de grupo “racionalizaría” lo que por definición es caótico; y como ha recordado acertadamente Aníbal González:

El texto mismo de Cortijo asume plenamente ese estado de crisis y por eso produce una impresión caótica: básicamente se trata de un monólogo interior constantemente interrumpido, interferido, por otras voces y visiones del exterior, las cuales le dan al texto un carácter fragmentario, incompleto, momentáneo¹³.

Tras el escaparate costumbrista se esconde un deseo de inquirir los porqués de la problemática nacional. Y en la actitud del puertorriqueño medio, en la “docilidad”¹⁴ que posibilitó la transculturación, se detecta la “renuncia”: renuncia al poder en el líder carismático que fue Muñoz Marín; renuncia a sus orígenes y sobre todo esa extraña renuncia a la compasión, por el bien de los hombres ¿? —lo que no deja de ser una críptica parodia sarcástica— en el protagonista de *La renuncia del héroe Baltasar* (1974)¹⁵. De alguna forma, esa renuncia se presupone en el ciudadano medio del *Album* que, consecuentemente, parte de una óptica pesimista simbolizada en los epígrafes de Ledrú y el obispo Trespalcios. El primero conecta con la famosa “polémica sobre el Nuevo Mundo”; no es sino una reiteración de las tesis detractoras¹⁶. Aquí funciona como acicate irónico, como guiño ambivalente al lector que en la famosa “inferioridad racial” encuentra tanto la causa de los eternos problemas hispanos, como la justificación de una nueva dependencia:

A estas causas físicas y propias del clima de la isla, hay que agregar las accidentales y morales. La falta de ejercicio, el inmoderado uso de los licores y

¹³ Aníbal González, 84.

¹⁴ La famosa tesis de la “docilidad”, esbozada por Marqués, generó toda una polémica cuyo detractor más empecinado fue Efraín Barradas con su estudio “El machismo existencialista de René Marqués. Relecturas y nuevas lecturas”. *Sin Nombre* 3 (octubre-diciembre de 1977), 69-81. La polémica está resumida brevemente en Rosario Natal, *El puertorriqueño dócil: historia, pasión y muerte de un mito*. San Juan de Puerto Rico, 1987.

¹⁵ Río Piedras: Cultural, 1974.

¹⁶ Estudiada por Antonello Gerbi en *La disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica (1750-1900)*, México: FCE, 1982.

bebidas cálidas, los desvelos, las pasiones del amor llevadas a su último grado, todo revela la efervescencia que produce en la sangre la calor,

mientras el segundo se mueve ya en la óptica de la cosmovisión barroca: el inexorable paso del tiempo, la amenaza segura de la muerte que se cumple día a día por la imperfección del recuerdo, certifican la precariedad de la existencia. La fotografía sería una patética manera de detener el proceso, de intentar fijar lo irremisiblemente pasado. No obstante, esos acercamientos (cap. I) se prestarán a la autocrítica; los parámetros revisionistas fluctuarán entre la burla y la compasión (11) entre los que se mueve el mismo Juliá al enjuiciar la realidad puertorriqueña. Y lo pretende hacer desde la "tierna parodia de la pose" (15) fotográfica, que no es sino "nostalgia del retrato al óleo":

El posar es pronunciar un discurso sobre la personalidad y todo aquello que la sostiene socialmente. La pose es un decir autobiográfico desde las condiciones de clase (15).

Apoyado en estos presupuestos, el narrador recorrerá la galería de las múltiples tribus, herencia de aquellas que "disecara" Campeche en el siglo XVIII. Porque la fotografía no es sino la "democratización de la pintura". Por eso, al final de su trayecto, Juliá llegará a los orígenes al escribir su librito: *Campeche o los diablejos de la melancolía* (1986) asentado en la siguiente declaración de principios:

Antes de la literatura fue la pintura. La obra de Campeche le provee a nuestra nacionalidad una imagen que se adelanta al testimonio literario; tendremos que esperar hasta mediados del XIX para que nuestra cultura se convierta en verbo. En este sorprendente rococó criollo se manifiesta el primer mito fundador de la cultura puertorriqueña, arte mediante el cual aparece de manera insólita — como un desiderátum 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 (7).

Esta declaración de principios en el pórtico de la obra fija las guías orientativas del texto a la vez que justifica una de las claves básicas de la pintura de Campeche: la nostalgia proveniente de lo utópico de su proyecto. Campeche es el único pintor criollo que puede codearse con los artistas europeos cuyas obras cuelgan hoy en el famoso museo de Ponce, herencia de Ferré. "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" (8). Antecesor de Juliá en otro arte y con distinto enfoque, es el retrato oficial de la administración el que centra su interés desde dos ángulos aparentemente opuestos: 1. La emblemática oficial, como herencia del barroco hispánico; y 2. El individualismo psicológico, propio del romanticismo liberal. Espacios cerrados en los que

resalta la personalidad potencian la utilización de la pintura como vehículo transmisor de los cambios de su tiempo: las reformas de O'Reiley, dentro de la política ilustrada de Carlos III; y el surgimiento de la burguesía criolla.

Campeche, según Juliá, se convierte en utopista al proyectar en su pintura lo que debería ser el signo definidor de los nuevos tiempos. Tomando como puntal esta premisa, el autor hace su recorrido a través de un abanico de personajes significativos en la coyuntura del XVIII: quince retratos y algunos cuadros más de tema religioso o paisajístico componen el corpus analizado en el texto. Si antes de la literatura fue la pintura, ahora Juliá las funde enfrentándolas en una doble estructura. El soporte textual sigue siendo la pintura del XVIII, pivote indispensable para los intereses del narrador que estudia la progresiva remodelación de la colonia hispánica, germen del mundo puertorriqueño actual. "La emblemática de Campeche es una escritura pictórica —dirá (24). Y de ahí que en su galería esté el poder como fundamento de la administración y de las armas, o como carrera; la burguesía criolla retratada con matices de tristeza y soledad "en el esfuerzo por concebir una convivencia progresivamente distinta de la peninsular, de origen isleño y con propia definición" (52); los obispos, como parte de la galería de dirigentes coloniales; la mujer, en su papel de dama coqueta y de incipiente instauradora de un matriarcado que agobiará al varón. Lo único que faltan son las clases populares, o tal vez, simbólicamente, están encarnadas en ese retrato de *El niño Avilés* depositario del sufrimiento, que refleja lo que Walter Benjamin definiera mucho después como "el aura" de la fotografía, es decir, una presencia que sigue actualizándose.

La reincidencia en la crónica, el narrador testigo con implicaciones autobiográficas, el insistente contexto puertorriqueño y ese deseo de retratar que, al cabo de los años le llevará al origen pictórico de la fotografía ... al fondo, la preocupación por el país. Y todo ello en *Las tribulaciones de Jonás y El entierro de Cortijo* —de alguna forma antecedentes del *Album*— y apuntando a la búsqueda de los orígenes en *Campeche* ...

¿Por qué escoger para este libro un *Album*, es decir, un doble relato con una parcial estructura fotográfica? Hay un reconocimiento explícito, una deuda señalada en el pórtico respecto del *Album de familia*, de Martorell: deseo de inscribirse en una tradición cultural que se reclama como propia; pero además, para el narrador "una de las claves definitorias de la puertorriqueñidad (es) la cultura de la mirada (que) vuelve obsesivamente sobre el objeto de la valía" (121). La fotografía, como el óleo, fija para la posteridad, permite esas nuevas lecturas que son las múltiples miradas de los contemporáneos y de los que vendrán después. Cada nueva óptica reinterpreta lo que en sí mismo ya es una pose. Ambigüedad generadora de riqueza —que Barthes y Benjamin han trabajado— ya que al valor denotado se superponen las connotaciones sociales y de punto de vista. Todo ello incide en la perspectiva del destinatario; pero en su origen, el tratamiento técnico, el encuadre e incluso el posible trucaje añaden mayor complejidad y riqueza a una lectura que jamás podrá ser unívoca:

La foto es la geografía del recuerdo; el álbum viene a ser el mapa, el comentario anotado de esa geografía. Si no conocemos las claves de su significado convivencial, la foto suele convertirse en abstracción siniestra (...). Pero la fotografía también es un esfuerzo por conquistar la nostalgia, esa región utópica del recuerdo (...). Cuando la nostalgia fracasa, cuando la tierna relación del espectador con la foto no existe, permanece ésta como ruina de la memoria; ya está lista para transformarse en motivo de conocimiento histórico y social. He aquí la aspiración y el sentido último de esta crónica hecha de fotos (80-81).

Crónica, biografías y autobiografía que para el posible lector son ya parte de la historia contemporánea de la isla. Hay un narrador dentro del texto, un yo que se presenta como personaje del discurso textual, focalizándose en una parada de 1975, aproximadamente; hablando de la fecha crucial del 98, dice: "Setenta y seis años después vería yo en las elecciones ..." (21). Ese narrador establece un diálogo con su memoria, en una constante fluctuación entre la mirada que juzga desde el presente, y ese pasado en que duermen los recuerdos que, a la vista de las fotografías, resucitan tamizados por la nostalgia o la ironía. Un pasado constituido por imágenes que, a través del filtro fotográfico, van configurando la historia de los antepasados: el abuelo (cap. IV); el bisabuelo (cap. V); la madre (cap. VI); un hermano (cap. XI); el primo Ubaldo (cap. XIV) ... y la propia biografía (cap. XIII, XV) diluida entre un montón de *tipos*, elegidos precisamente por su carácter de tales. Se utilizan sus historias, sus evocaciones personales, su lenguaje ... Según avanza el relato toman la palabra, las escenas dialogadas en cursiva llenan el papel del sumario (97). En realidad es el narrador quien se desdobra en personajes de distintas clases sociales; el discurso popular y el estilo indirecto libre posibilitan el trueque. El capítulo XIV despliega toda una tipología masculina que bascula entre lo cursi y lo vanidoso. Salvando las distancias, puede considerarse un remedo de la tipología gauchesca que Sarmiento despliega en el capítulo II de su *Facundo*; con el recuerdo explícito al *pachuco* que Paz definió en *El laberinto de la soledad* (111).

Con todo ello, el narrador se inscribe en una genealogía definida por su puertorriqueñidad y a ella suma su propia autobiografía. La historia contemporánea de la isla será el fruto de esas vidas no ya ejemplares, sino *mass-media*. Porque, en efecto, si para el romántico la historia es el resultado de la biografía panorámica de los genios que han impuesto su personalidad al futuro del país —recuérdese, por ejemplo, la autobiografía del argentino Sarmiento plasmada en *Recuerdos de provincia* (1850)— a este siglo XX definido por la velocidad y el progreso corresponde el fragmentarismo de las múltiples vidas anodinas congeladas por uno de los inventos que marcaron la época: la fotografía.

Estos nuevos puertorriqueños hablan sin parar, frente a los antiguos "inmersos en el silencio". Uno de los principales valores de la crónica viene dado por la inclusión de un amplio registro lingüístico: desde los anglicismos, que sociológicamente caracterizan a determinada clase arribista y que el narrador

recoge con intencionalidad irónica, contraponiéndolos al francés de la arrinconada clase alta; hasta los innumerables populismos que, en ocasiones, son utilizados con un sentido liberador sobre todo en las mujeres; pasando por infinidad de extranjerismos, cultismos, citas ... que merecen un pormenorizado estudio aparte¹⁷.

Se entiende así que el título, *Album de la Sagrada Familia puertorriqueña*, no sólo será intencionalmente paródico respecto de la familia bíblica modelo de la civilización occidental e inevitablemente alterada por los cambios y agresiones contemporáneas; sino que, de modo irónico, apuntará al variopinto panorama de posibilidades que bajo ese rótulo pulula en la sociedad puertorriqueña de hoy. Y es que, a mi modo de ver, el valor máximo de la crónica reside en la ironía, un deje zumbón que nunca llega a la sátira despiadada, pero pone el dedo sobre los *slogans* asimilistas utilizados por el norte —por ejemplo, el de la inferioridad racial, lo que a nivel textual, determina la utilización paródica del epígrafe de Ledrú. Habrá que combatirla con esa “pediatría imperial” (cap. X, 76-77). En definitiva, se apunta a lo que constituye una tópic literario, la manipulación del tema educativo y de la sanidad como instrumentos transculturadores (cap. IV, 24). Al final, los puertorriqueños se definen como “pseudoturistas en su propia casa” (cap. IV, 20), poniendo sobre el tapete, una vez más y en este caso desde la óptica irónica, el grave problema de la puertorriqueñidad generado por la evolución sociopolítica.

No pretendo agotar la innegable riqueza de una crónica llena de “guiños” al lector culto, especialmente al de la isla, desde la constatación de que “el castellano no basta para señalar la *novedad* del régimen actual; la vieja lengua no puede nombrar los nuevos objetos, las instituciones traídas del Norte” (30-31)—que recuerda al Carpentier de *Tientos y diferencias*, hablando del papel de los cronistas ante la realidad del Nuevo Mundo. Pero aquí se juega con la inversión de los signos: la leve ironía cuestiona esa necesidad y pone en evidencia la involución asimilista de la clase que intenta “medrar”. En consecuencia, el *spanglish* y sus derivados son algo más que simple evolución lingüística. Hasta aquellas líneas dedicadas a la virilidad machista como fruto del matriarcado femenino —jojo a las tesis de Marqués!— que prolonga la adolescencia del varón (cap. VI, 53). En el mismo sentido, las referencias al Jose Luis González de *Balada de otro tiempo* (73) y el tributo implícito al mismo Marqués al hablar de la mujer decimonónica, remilgada y exquisita: “Así las encontraron los *americanos*, tras celosías y *Soles Truncos*. Y aquellos bárbaros

¹⁷ El asunto del registro lingüístico es muy interesante. Pueden consultarse, al respecto, los trabajos de Humberto López Morales; o el libro de Germán Granda, *Transculturación e interferencia lingüística en el Puerto Rico contemporáneo (1898-1968)*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1968; o el recientemente aparecido estudio de Salvador Tio, *Lengua Mayor: ensayos sobre el español de aquí y de allá*. Río Piedras: Plaza Mayor, 1991.

adivinaron su fragilidad" (69); incluso ese tributo implícito a García Márquez, al contar la muerte del bisabuelo Pepito Cico (cap. IV, 46-47) en una mimesis paródica de *Crónica de una muerte anunciada* ...

En resumen, es rica la cantidad de matices de un trabajo escrito por entregas y en el que su autor ha querido enjuiciar su mundo. Tal vez esta serie de consideraciones sirva para incitar a la realización de futuros análisis que completen el modesto acercamiento de hoy.