
LA PENETRACIÓN DEL TEXTO: SEUDOCRÓNICA TESTIMONIAL
EN LA NOCHE OSCURA DEL NIÑO AVILÉS
DE EDGARDO RODRÍGUEZ JULIÁ
VISTA DESDE *INFORTUNIOS DE ALONSO RAMÍREZ*
DE SIGÜENZA Y GÓNGORA

Erik CAMAYD-FREIXAS
Florida International University

La penetración del texto

Un sesgo de autoridad textual se inscribe dentro de la ficción latinoamericana en su apropiación de las crónicas testimoniales europeas. El simulacro de la verdad histórica sugerida por la mímica de las formas discursivas no ficcionalizadas, si bien tomadas sólo medio en serio en interés de la plausibilidad lúdica, se encontraba ya en la relación protomoderna de Sigüenza en 1690 acerca de los afanes de un pobre puertorriqueño en su azaroso periplo. Los *Infornios* es un recuento anómalo de las crónicas de Indias, una épica invertida vista ahora desde la perspectiva de un chamaco criollo, reacio descubridor, Magallanes boricua que circunnavega el globo en calidad de cautivo y lacayo de piratas.

Y aunque de sucesos que sólo subsistieron en la idea de quien los finge, se suelen deducir máximas y aforismos . . . entre lo deleitable . . . , no será esto lo que yo aquí intente sino solicitar lágrimas que, aunque posteriores a mis trabajos, harán por lo menos tolerable su memoria. (9; mi énfasis)

Esta retorcida declaración de propósitos no afirma la verdad ni admite la falsedad. Una duplicidad de voces sugiere que la narración autobiográfica es cierta para el personaje, si falsa para el autor. Es más bien una penetración del texto en un doble sentido: una entrada discursiva de la plausibilidad lúdica en el texto y del texto en el lector. La seducción/rapto se consuma al final cuando Alonso Ramírez entrega su informe al propio Sigüenza para que lo redacte y publique.

Trescientos años después otro cronista puertorriqueño, Edgardo Rodríguez Juliá, volvería a captar ese apretón de manos *manierista* entre autor y personaje (émulo de Mateo Alemán, Cervantes, Velázquez, Sigüenza, Unamuno), en busca del deforme cuerpo mocho del Niño Avilés, mítico fundador en 1797 de la ficticia ciudad de Nueva Venecia —ese angelical y demoníaco microcosmos de San Juan— y objeto de un retrato extrañamente fascinante realizado por el Velázquez boricua, José Campeche. La presencia del autor en de su propio texto se realiza ahora con un penetrante "Prólogo" a lo Borges, proyectado como ensayo de arqueología histórica, con notas al calce y rigurosa crítica de documentos fuente.

Aquella ciudad de leyendas y canales está ausente de nuestras principales colecciones de documentos históricos. Pero su fama fue escándalo y maravilla de aquella sociedad colonial de hace dos siglos; a nosotros llega la imagen de un recinto al parecer reprimido por la memoria colectiva. Oculta por el olvido renace ante nosotros la ciudad maldita La crónica de González Campos pertenece a una colección de documentos descubierta por el archivero Don José Pedreira Murillo en el 1913 Algunos historiadores no le conceden valor histórico alguno a los documentos de la colección Pedreira. Se trata, según ellos, de una "historia apócrifa" compuesta en torno a los paisajes visionarios del genial pintor. (ix-xi)

Como en Sigüenza, ni se afirma la verdad ni se admite la falsía; hay sólo plausibilidad lúdica, rematada por la frase autorreflexiva sobre la novela en sí, una "historia apócrifa" construida en torno a dos retratos de Campeche (los del Niño Avilés y el obispo Trespalacios) así como los supuestos "paisajes visionarios" de Nueva Venecia salidos del pincel de un tal Silvestre Andino, sobrino y aprendiz de aquél. Pero antes que el piadoso rococó de la escuela de Campeche, estos paisajes (la novela misma) semejan las visiones demoníacas del Bosco en *El jardín de las delicias* o el tremendismo barroco de los *Sueños* de Quevedo.

La función del prólogo en las seudocrónicas testimoniales es la de reclamar no tanto la verdad absoluta como la plausibilidad histórica. En los *Infortunios* esto se consigue de inmediato con el modo autobiográfico en boca del propio Alonso Ramírez. No obstante, en la nota del censor, que aprueba la obra en virtud de su ejemplaridad pía, los esfuerzos del "sujeto" son igualados a las "laboriosas fatigas del autor", y la escritura misma, con el penoso viaje que ella relata. Semejante identificación se intima en el prólogo de Rodríguez Juliá: "renace ante nosotros la ciudad maldita" se refiere al hallazgo de las crónicas cuyos retazos componen el cuerpo de la novela. La ciudad es la novela, y la escritura, el hallazgo. El censor Ayerra contribuye al crédito de la historia al llamar a Alonso Ramírez "mi compatriota" —aunque sólo debió conocerlo en la lectura. A su vez, el prólogo de Juliá está firmado por un historiador que autentica los documentos, un tal profesor Alejandro Cadalso, con fecha "9 de octubre de 1946" —la misma del nacimiento del novelista, siendo el historiador una de sus máscaras autorales.

Insistentes reclamos a la autenticidad hacen de las seudocrónicas testimoniales textos prolijos en meta-narración. Valdría recordar aquí la

distinción trazada por los formalistas rusos entre *sjuzet* y *fábula* (la historia con todos sus pelos y señales como hubiese ocurrido en la vida real, contra aquellos fragmentos que el autor escoge narrarnos). Lo mismo aplica a la meta-narración, obteniéndose lo que llamo un meta-*sjuzet* y una meta-*fábula*; esta última, los fragmentos justificadores que el autor decide revelar, sirve para establecer la plausibilidad histórica. En cambio, si el meta-*sjuzet*, si todo el meta-relato de justificación fuese contado, la plausibilidad del relato principal se vendría abajo. Inversamente, al retener parte de la evidencia meta-ficticia se crea una complicidad con el lector, quien la acepta como a un hecho consumado. Luego el autor amplía juguetonamente ese pacto de credibilidad como si probara sus límites, o incluso los transgrede, parte en broma y exageración. El resultado es lo que llamo plausibilidad lúdica.

En los *Infortunios* la meta-*fábula* no se completa hasta el final de la obra, cuando Alonso regresa a México de su viaje de cautiverio para contar su historia, sellando el pacto meta-ficticio. Los elementos de autenticidad son: si Alonso de verdad existió, si en realidad cruzó los mares, y si los sucesos del viaje ocurrieron como él los narra.¹ Finalmente, está la cuestión de si el cronista Sigüenza corrigió, modificó o embelleció

¹ La mayoría de los críticos acepta la existencia de Alonso Ramírez aunque no consta en otro documento que la biografía novelada de Sigüenza. Es improbable que sea ficticio dada la dedicatoria al virrey de Nueva España, de quien se dice que refirió el caso a Sigüenza y tal vez encargó la relación. Mas no es ésta opinión general: el pretexto de ser escriba por encargo de la "relación verdadera" de otro era un artilugio literario de moda (Pérez Blanco). Algunos sucesos sitos en las Filipinas son comprobables y quizás muy recientes para haber llegado a México por otra vía (Cummins). A lo más, esto verifica a Alonso hasta las Filipinas. De los piratas Donkin y Bell, sus presuntos apresadores, no ha quedado mención; las descripciones luego de las Filipinas, hasta el regreso a Yucatán, cuando se dan, son tan parcas que carecen de peso. Arrom, quien recalca el carácter irónico y literario del libro, admite que Alonso debió ser una persona real, pero advierte que también lo fueron Hamlet y El Caballero de Olmedo (44-45).

el testimonio, transformando los hechos en ficción. Mientras que la existencia de Alonso se da por sentada desde el comienzo y la sinceridad de su relato es "protestada" a lo largo del texto, indicios al final señalan posibles motivos para urdir, si no exagerar, la historia de sus tribulaciones. Con su narración, Alonso busca no sólo compasión de las autoridades coloniales sino también favores materiales —táctica común a los cronistas de Indias, notable por ejemplo en Bernal Díaz y no del todo ajena a Sigüenza². Alonso incluso sostiene que visitó al virrey Sandoval, el cual apremiado por el relato lo envió donde Sigüenza quien "formó esta Relación" y abogó por él. Se ordenó así que al joven le fuera dado un puesto naval por temporero hasta que se estableciera, y que fuera premiado con el contenido del barco que heroicamente rescatara de piratas (y que lo acusaban de robar)³. Un meta-*sjuzet* completo, sin embargo, habría tenido que confrontar detalles como el porqué Sigüenza (amén del propio virrey) nunca se molestó en corroborar la historia con los demás sobrevivientes, quienes supuestamente fueron dispersados por Alonso después que hicieran declaraciones a autoridades locales más interesadas en incautarse el botín que en averiguar la verdad (73). La meta-*fábula* sólo refiere de pasada que

² "Su Excelencia... [m]andóme (o por el afecto con que lo mira o quizá porque estando enfermo divirtiere sus males con la noticia que yo le daría de los muchos míos), fuese a visitar a don Carlos de Sigüenza y Góngora, cosmógrafo y catedrático de matemáticas del Rey nuestro señor en la Academia mexicana, y capellán mayor del hospital Real del Amor de Dios de la ciudad de México (*títulos son éstos que suenan mucho y valen muy poco...*)" (75). Para una perspectiva de *Infortunios* como reescritura de Bernal Díaz, véase a Ross.

³ El botín es la mayor incongruencia del relato. En el cap. IV, Alonso alega que los piratas lo liberaron en una fragata vacía. En el VI, a raíz de su naufragio en Yucatán, nos ofrece un inventario de su reclamación: 9 cañones, 2000 proyectiles, toneladas de plomo, estaño, hierro y cobre, jarras de porcelana china, 7 colmillos de elefante, etc.

Sigüenza se encontraba "enfermo" cuando le llegó la historia de Alonso (75), excusándose así de investigar más a fondo. En cuanto al embellecimiento del testimonio podemos citar la equilibrada prosa del erudito autor al estilo de Gracián, inconcebible en su inculto sujeto; la adaptación del relato a ciertos cánones genéricos de su tiempo ("formó esta Relación"), en particular la crónica y la picaresca; y la inversión de esta última que convierte a Alonso de un potencial Lazarillo en un Job bíblico, satisfaciendo el ideal de edificación moral que tanto complació al censor. Luego, están esos complejos rumbos de navegación que didáctica y casi jactanciosamente se trazan por todo el Pacífico y el Atlántico, propios de un cosmógrafo real, matemático y cartógrafo como convenía a la verdadera profesión de Sigüenza. En pocas palabras, el autor está ampliando el pacto meta-ficticio. Curiosamente, el virrey, a quién Sigüenza dedica el libro, sólo reaparece al final del relato, como "Su Excelencia" (cfr. el "Vuestra Merced" del Lazarillo). "Su Excelencia" es aquí el lector último, árbitro y juez del meta-relato, la autoridad tras el texto, a quien ha de remitirse cualquier duda de la lectura; es decir, si él admite la historia, también ha de admitirla el lector. En su dedicatoria Sigüenza lo elogia y le suplica que acepte el libro, como antes el relato oral de Alonso, pero también le está *rindiendo informe* de su investigación, ya que aquél había acogido la historia de Alonso por compasión, remitiéndola a Sigüenza, al parecer, para una *verificación* experta. La peritación de Sigüenza favorece la historia de Alonso (y su inocencia), ofreciéndole al virrey este alegato: "*confiado desde luego, por lo que me toca, . . . en la crisis altísima que sabe hacer con espanto mío de la hidrografía y geografía del mundo*" (4). Es decir, Sigüenza defiende la historia basado en su mayor inverosimilitud: la ostentación

técnica y científica que debió ser de su propia factura. El razonamiento, como el viaje, es perfectamente circular: lo más increíble deviene la base misma de la credibilidad⁴.

El carácter judicial y legalizante de las crónicas coloniales y de la picaresca testimonial, estudiado por González Echevarría en Mito y archivo, opera también aquí. La narración de Sigüenza puede muy bien leerse como acta notarial, testimonio pericial e informe sumario al virrey, donde se recomienda la absolución de Ramírez. Mas en el plano de la seudocrónica testimonial lo que realmente está en tela de juicio no son los actos del personaje, sino el propio meta-relato de plausibilidad histórica. Es decir, lo que se busca no es la legitimidad judicial sino la histórica, la absolución del relato (no del personaje) por el lector (no por un juez, aunque el lector implícito pudiera serlo. Es decir, la carga de la prueba recae sobre la narración (*meta-fábula*) y no sobre los hechos (*sjuzet*).

Esto es aun más notable en el prólogo de Rodríguez Juliá, donde el juez no es otro que el historiador Cadalso, quien examina las pruebas documentales para la autenticidad de las crónicas de Nueva Venecia (y de la novela). La plausibilidad histórica se establece de inmediato en las seudocrónicas testimoniales mediante la presencia de personajes históricos como Sandoval, el propio Sigüenza, y otros que aparecen en *Infortunios*. Tales presencias deben considerarse parte del meta-relato. Lo mismo se consigue en *La noche oscura* y su prólogo, con los pintores

⁴ Es posible que Sigüenza remittera a Sandoval justamente lo que éste quería leer, máxime si fue un trabajo por encargo. El virrey era conocido por su compasión, como "alivio de los pobres," acostumbrado a "oir generalmente a todos en suma benignidad y agasajo, sin dejar de consolar al más miserable e infirmo" (Hanke, *Guía de fuentes virreinales*, I: 174-6, en Cummins 302n17). Sobre *Infortunios* como texto jurídico, véase a Invernizzi.

José Campeche (1751-1809) y Luis Paret y Alcázar (1746-1799), el almirante Nelson (1758-1805), el obispo Trespalacios (m. 1799), el gobernador Ramón de Castro (a partir de 1795), y el propio Niño Avilés (n.1806). Los demás personajes, sus crónicas, testimonios y bibliografía son ficticios: el obispo Larra, los cimarrones Obatal y Mitume, el Renegado, el cronista Gracián, las fuentes evidenciarias aducidas en el prólogo, el archivero Pereira y el pintor leproso Andino⁵. Sin embargo, el lector incauto quedaría convencido por la profusa documentación, aunque ésta apunta a fuentes ficticias⁶ —un uso deliberado de apócrifos que recuerda a Antonio de Guevara o a Jorge Luis Borges. El resultado es la penetración de la ficción dentro del meta-relato de legitimación. Lo que comienza como ensayo histórico deviene pesquisa novelada; y ya que *La noche oscura* está compuesta por las crónicas defendidas, la novela toda se transforma en extensión del prólogo, en un amplio (y cada vez más extravagante) meta-relato. De hecho, la trama meta-ficticia del prólogo es más compleja que la de la novela misma⁷. Luego

⁵ 5. No he logrado comprobar la existencia de Silvestre Andino Campeche, quien sin embargo pudo ser hijo de Domingo de Andino, cuñado y maestro de música de José Campeche.

⁶ "José Pedreira Murillo, *Historia de un descubrimiento*, Editorial Antillana, San Juan, 1915, pág. 9" y "Tomás Castelló Pérez Morris, *Historia de un embeleco*, Editorial La Milagrosa, San Juan, 1920, pág. 1" (xi-xii).

⁷ Avilés funda Nueva Venecia (1797), destruida por piratas (1799) pagados por el gobernador Castro y comandados por un tal Samuel Wright. En 1820, las crónicas de la ciudad libertina son quemadas en hoguera. Se salvan pinturas de Silvestre Andino en un archivo: un tríptico parecido al del Bosco muestra en "paisajes visionarios" las torres de Nueva Venecia en forma de colmenas. El archivero Pedreira descubre algunas crónicas en 1913: la de cierto González Campos cita un libro apócrifo del histórico almirante Nelson, *Great Naval Occassions of the Middle Seas*, donde Nelson cita a su supuesto amigo Wright, quien narra su ataque a la ciudad infernal y describe sus torres como "portentosas colmenas". Pereira recuerda el tríptico de Andino en el archivo municipal de San Juan y publica su hallazgo en 1915. Castelló Pérez Morris ataca su autenticidad en 1920, tildando todo ello de "embeleco engordado en las mentes calenturientas de masones y librepensadores, bolcheviques y socialistas de todo rumbo y manejo"(xi). En

de tan prolija defensa de su plausibilidad histórica, la novela comienza citando diferentes "cronistas" bajo la autoridad de sus profesiones: "Severino Pedrosa, primer cronista del Ayuntamiento, nos cuenta en su *Verdadera relación del muy famoso rescate del Niño Avilés...*"(6). Después, tales introducciones se reducen a "según las palabras de..." o "escuchemos la voz de..."; y se acaba identificando a los cronistas en los títulos de capítulo, sin más introducción. Los acontecimientos se hacen más y más absurdos, el pacto meta-ficticio es transgredido, y la plausibilidad histórica, servido su fin como instrumento de penetración y seducción del texto, deviene plausibilidad lúdica. La autoridad de los "cronistas" no necesita ya ser afirmada porque el lector se ha hecho cómplice en el sincero engaño de la ficción.

Los primeros críticos de *La noche oscura* fueron historiadores que reaccionaron ante sus anacronismos y falsificaciones, quejándose de que ésta no era una novela histórica (González 583). De hecho, el infame prólogo no sólo es parodia del método histórico sino invectiva vitriólica contra la historiografía oficial (la meta-*fábula* de la historia) y su represión del inconsciente histórico (*sjuzet*). Aquí la trama meta-ficticia viene a ser la

artículo de 1932, un tal Gustavo Castro defiende la colección narrando cómo Pedreira halló los documentos en una torre colmena en ruinas entre los manglares, adonde lo condujo un vecino conocido sólo como "Pedro el Cojo" (ver "Diablo Cojuelo", notas 9 y 11); hallando luego la crónica sobre la muerte del Avilés, dentro de las ruinosas torres (esta vez reales) de Isla de Cabras en la boca de la bahía de San Juan, que sí fue bombardeada durante la invasión yanqui de 1898. En carta de 1820 hallada entre los documentos, un tal García Quevedo, secretario del archivo episcopal, explica cómo salvó y escondió esas crónicas: "Si bien arriesgo mi salvación eterna, dulce es sostener aquella idea... donde el Avilés fundó, en el siglo pasado, aquella magnífica visión que fue la ciudad lacustre de Nueva Venecia" (xv). La declaración llevó a conjeturas sobre la ciudad como mera "visión" de escritos apócrifos por el propio Avilés, García Quevedo, o aun por Pedreira. "Otros le otorgan una mayor realidad histórica, asegurándonos que fue un notorio embaucador y libertino de finales del dieciocho, compañero del incorregible Luis Paret Alcázar" (xvi). En 1946, Cadalso escribe el Prólogo, donde refiere el caso; y en 1984 ven la luz las primeras crónicas, como *La noche oscura del Niño Avilés*.

historia de una confabulación por parte de la Iglesia y el Estado (con la participación de la timorata burguesía criolla dependiente del poder colonial) para encubrir la verdadera *historia del deseo* representada en esa "maldita ciudad lacustre".

Lo cierto es que Nueva Venecia también desapareció de la memoria colectiva del pueblo, ya para siempre desterrada al olvido, convertido su recuerdo en pesadilla de la historia, borrada de libros y canciones su breve posadura en el tiempo. Nueva Venecia se convertía así en *oscuro reverso* de nuestra pacífica y respetable historia colonial. (xiii; el énfasis es mío.)

Rodríguez Juliá postula la justificación definitiva de la ficción: el propósito de esta novela-ciudad es la liberación de nuestro reprimido inconsciente histórico, narrar no la historia de los hechos, sino la de los deseos frustrados. En un estudio perspicaz, Antonio Benítez Rojo detecta el deseo de la novela de convertirse en historia. Así, en la sobria prosa de fray Iñigo Abbad, *Historia de Puerto Rico* (1782), reverso ilustrado y contracara histórica de la novela, Benítez Rojo expone una predilección por lo narrativo, un prurito por lo anecdótico e imaginario y el deseo de devenir ficción: concluye que historia y novela quieren cambiar papeles, y llama al Niño Avilés "la libido de la historia". Mas para Rodríguez Juliá, como veremos, la novela es también *la historia de la libido*.

El cuerpo político

La estructura picaresca (o su modificación) es un aspecto a menudo señalado en los *Infortunios*, a cuya obra se le reconoce además su contribución a la formación de un discurso criollo hacia los orígenes de

la novela latinoamericana⁸. Sin embargo, lo significativo del texto barroco de Sigüenza es que pone al descubierto la afinidad y plasticidad genéricas que se dan entre la crónica europea, la picaresca, el relato de viajes, y la novela criolla moderna: *seudocrónica*, *anticrónica*, *anacrónica*. En especial su fusión de crónica y picaresca, o más exactamente, su reconversión de la primera en la segunda, resulta en un producto inesperado, en una partícula genérica que deviene histórica y políticamente activada: la *anti-crónica*. Existe un interesante proceso operante en la narratología histórica y mayormente inexplorado por los estudios coloniales: el tránsito de la crónica a la picaresca y sus implicaciones. Las crónicas de Indias del siglo dieciséis, conocidas con más propiedad como "crónicas de la Conquista", escritas por europeos para legitimar la empresa colonial, pertenecían a un período de descubrimiento, viajes épicos y guerras cuya gloria el criollo americano nunca compartió. Era un sueño exclusivamente europeo. Sin embargo, para 1595 hasta Francis Drake había circunnavegado el globo. Conque cuando terminó aquella era del epos heroico que nos dio *La Araucana* y los europeos se dedicaron a las faenas de la vida diaria, lo que en América significaba administrar las colonias y poblar las tierras, los sueños de gloria dieron paso a las realidades más duras de la supervivencia económica y la movilidad social en una sociedad de castas. Esto último constituyó una realidad definidora para el criollo, y su forma de expresión idónea, lejos de la épica, pronto se vislumbró en la picaresca. Ya en 1598, la poesía de Mateo Rosas de Oquendo describía el sentido picaresco de la vida en Lima. Pero fue con el concepto barroco del

⁸ Véanse Casas, Castagnino, Chang, Fornet, González, Johnson, Ross y Sacido; luego Arrom, López y Moraña.

desengaño que la picaresca colonial alcanzó su madurez. Quevedo había unido desengaño y picaresca; *Diente del Parnaso* de Caviedes (1689) y *Lima por dentro y fuera* de Terralla Landa (1792) los fundieron en América. En España, Mateo Alemán (*Guzmán de Alfarache*, 1604) y Vélez de Guevara (*El diablo cojuelo*, 1641) habían proclamado a América la nueva tierra del pícaro, señalando satíricamente que los españoles que allí marchaban "dejaban sus conciencias en Sevilla". Después de todo, fue siempre el desengaño lo que transformara la épica (el *ethos* de la conquista) en picaresca (el *ethos* de la vida colonial). Picaresca fue la narrativa, de *Infortunios* a *Concolorcorvo* a *Periquillo sarniento*. Novelistas modernos como Carpentier y Fuentes han querido buscar el origen de la novela latinoamericana en las crónicas, pero sus propias crónicas, desde *El arpa y la sombra* hasta *Terra Nostra*, aparecen permeadas de picaresca.

Mediante los tropos del desengaño, la picaresca americana expuso el falso heroísmo de la conquista y de la empresa colonial. Aquella "mirada imperial" que Mary Pratt ha descrito en las crónicas europeas y relatos de viajes tenía que ser reemplazada con una mirada subalterna proyectada de abajo arriba. Tal es la orientación del viaje de Alonso Ramírez, viaje de descubrimiento a la inversa, proyectado desde América en lugar de Europa. El resultado es una anti-crónica en la medida que la picaresca es una anti-épica —en verdad, una parodia de la épica homérica y virgiliana que había llegado a América a través de Tasso y Ariosto, en el *ethos* de Ercilla, Oña, y las crónicas de Indias. Mucho de ello lo reconoce el censor Ayerra en la hiperbólica comparación que hace de su "compatriota" Alonso Ramírez:

Puede el sujeto de esta narración quedar muy desvanecido de que sus infortunios son hoy dos veces dichosos: una, por ya gloriosamente padecidos, que es lo que encareció la musa de Mantua [Virgilio] en boca de Eneas en ocasión semejante a sus compañeros Troyanos . . . y otra porque le cupo en suerte la pluma de este Homero . . . que al embrión de la funestidad confusa de tanto suceso dio alma con lo aliñado de sus discursos y al laberinto enmarañado de tales rodeos halló el hilo de oro para coronarse de aplausos. (6)

Rodríguez Juliá también parodia la épica —"Ya desfallecía el rubicundo Apolo en sus últimos destellos cuando . . . deseoso de contemplar los encrespados rizos de Neptuno..."(78)— y particularmente al Eneas virgiliano de cara a la batalla —"Con paso lento, bajo nubarrones y altos relámpagos, se acercó la batalla infame, dolor demasiado terreno que apenó mi conciencia hasta anhelar la muerte"(232)—, comparando a menudo su Nueva Venecia con Troya y Tenochtitlán.

Sin embargo, el "alma" o "hilo de oro" que el censor eclesiástico encuentra en la narración de Sigüenza es precisamente la reconversión en la parábola de Job que el autor hace de la picaresca ("Para eternizar Job lo que refería deseaba quien lo escribiera . . . cuanto él había sabido tolerar"). La narración de Sigüenza finalmente será una picaresca "a lo divino" —¿otra de sus tentativas de readmisión a la orden jesuita de la que fue expulsado en 1667? De las tres partes del viaje de Alonso —el viaje de fortuna (Lazarillo, Guzmán de Alfarache); los sufrimientos del cautiverio (Job); y las tribulaciones del naufragio (Jonás, Eneas)— solamente la primera, que concluye en las Filipinas, es realmente picaresca: constituye también la parte más "realista" e históricamente plausible de la narración. El resto es a lo mínimo una adaptación hecha por Sigüenza. Pero en esta última inversión, o remodelación de la

picaresca, hay un doble desengaño: tras el falso heroísmo de las crónicas, la falsa picardía del criollo. Alonso Ramírez triunfa sobre su destino gracias a los valores de honestidad y humildad inculcados en su niñez por su madre puertorriqueña, cuyo apellido escoge en lugar del de su padre andaluz. Sus privaciones como cautivo de piratas no son otra cosa que una intensificación paralela, un espejo hiperbólico de sus trabajos como criollo dentro de la situación colonial. En pocas palabras, las inversiones de Sigüenza terminan por constituir al criollo en el verdadero héroe cotidiano de la empresa colonial.

La reconversión criolla del discurso imperial europeo en pseudocrónica testimonial siempre produce nuevas versiones de la historia e inversiones ideológicas. La reescritura por Sigüenza de las crónicas heroicas de los conquistadores, los Colón y los Cortés, deviene al fin una épica descalza cuando el humilde plebeyo Alonso Ramírez, el *criollo emblemático*, soporta con estoicismo y verdadero heroísmo todas las tribulaciones de la vida colonial sin jamás envilecerse. El Niño Avilés de Juliá, mientras tanto, se convierte en un Colón degradado, quien trueca sus tres carabelas por trece chalupas, y el Mar Océano por los cenagosos caños de la bahía de San Juan, en su expedición fundadora de una ciudad paralela, Nueva Venecia, "encrucijada de Sodoma y la Nueva Jerusalén". El autoproclamado *Cristo ferens* (que moriría de sífilis en Valladolid) se había transformado en el deforme y tullido torso del Niño Avilés, el anti-mesías, primo hermano del "cola de cerdo" de García Márquez, en otra crónica subvertida por los tirabuzones de la historia, si no por lo trópico del discurso.

Mas si Alonso Ramírez es el *criollo emblemático*, ¿quién es este niño deforme, nacido sin brazos, con piernas tan pequeñas que son la fi el

imagen de la atrofia, atadas a torso y cabeza por lo demás normales, excepto por la eterna y angustiada fijeza de dos ojos que miran extraviadamente desde el fondo del retrato de Campeche? Este pequeño diablo embotellado, primo del "imbunche" de Donoso, resulta de inmediato el emblema mismo de la represión síquica⁹. Rodríguez Juliá hace esta lectura del retrato en su *Campeche, o los diablejos de la melancolía* (1986):

Según la leyenda en la parte inferior, este niño de Coamo nació el 2 de julio de 1806. Fue traído por sus padres a San Juan, donde recibió el Sacramento de la Confirmación el 6 de abril de 1808. Entonces fue que el Obispo Arizmendi le ordenó a Campeche este retrato. ¿Cuál sería la motivación del Obispo? Dávila nos señala: "En América y España son corrientes estos gestos de curiosidad científica de parte de los obispos en el curso de las visitas pastorales, durante la segunda mitad del siglo dieciocho" . . . Si esa fue la intención inicial, Campeche la rebasa prontamente, convirtiendo el retrato en una metáfora del sufrimiento . . . Y este 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 . . . El Avilés está atado dentro de su cuerpo, maniatado por la deformidad orgánica . . . Se revela una incertidumbre en lo tocante a la edad del niño. De repente nos parece que en realidad estamos ante la condición lastimera de un joven amortajado en el cuerpo de un infante. La cabeza nada tiene que ver con el cuerpo. Ha envejecido en ese dolor atroz, en ese rabioso sufrimiento . . . ; En esa distancia entre el

⁹ *El diablo cojuelo* (1641) de Luis Vélez de Guevara, último ejemplar de la novela picaresca española clásica, es la fuente principal para el Niño Avilés de Juliá. Se trata de un deforme diablillo mensajero del folclore español ("el diablo cojuelo es buen mensajero"), al que Vélez presenta atrapado en una botella, como el genio de *Las mil y una noches*. El estudiante Don Cleofás la abrirá y lo dejará salir. Por ese favor, el diablo cojuelo lo lleva en un viaje de *desengaño* por la sociedad española. El Niño Avilés es ese demonio mensajero embotellado en el inconsciente de Campeche, al que los escritos de Juliá dejan salir. El archivero Pedreira, como Don Cleofás, libera al diablo cuando revela los manuscritos. Finalmente, el acto de leer, de abrir el libro al modo de una caja de Pandora, desata el pandemonium textual de la novela y libera a los demonios embotellados de la libido histórica.

ojo derecho y el izquierdo residen la obediencia y la rebeldía, la salvación y la maldición, la santidad y nuestra soberbia. (117-23)

De acuerdo al autor, el Niño Avilés representa al "pueblo", y al mismo tiempo para Campeche, la oportunidad de subversión. José Campeche era el hijo de un antiguo esclavo endeudado por la compra de su libertad y de una inmigrante de las Islas Canarias. El mulato, entrenado por Luis Paret y Alcázar, pintor de cámara de Carlos III, se convirtió en propiedad artística de la Iglesia y de la élite política, nunca libre para pintar a su propia gente. La inversión de la historia ("oscuro reverso") parte de la liberación del deseo reprimido de Campeche y desemboca en la liberación de la libido histórica del "pueblo".

La novela comienza como una cita del "*Diario*" de Campeche, cuando acompaña a Avilés en su expedición fundadora, pues el texto es antes que nada una lectura liminal de la emblemática del pintor, la que Juliá considera una "escritura pictórica" en busca de una voz liberadora (*Campeche* 24). El año es 1797. De inmediato, la novela regresa a la noche del 9 de octubre (el cumpleaños del novelista) de 1772 para relatar el rescate de un naufragio cuyo único sobreviviente es el recién nacido Avilés, que flota en un moisés. En la playa, la muchedumbre se lanza a un carnaval, con música improvisada, baile, venta de frituras y demás, como será el caso cada vez que los caribeños se reúnan por algún acontecimiento. El anacronismo (Avilés nació en 1806) es respaldado por su envejecida apariencia en el retrato de Campeche, pero también sirve para sugerir la eternidad emblemática de este "hijo del pueblo". Juliá escoge el siglo dieciocho como marco para su novela porque es el momento fundacional de la identidad histórica oficial de

Puerto Rico. Hasta ese punto, San Juan había sido poco más que una prisión militar, con unas 300 casas junto a la fortaleza de El Morro. Para fines del dieciocho, la población de la isla había aumentado a 45.000 en 1765 y a 155.000 para 1800 (Blanco 43-44). Luego de un letargo de tres siglos, interrumpido sólo por los saqueos de Drake y Cumberland (1595, 1598), la capital isleña entró en los anales de la modernidad con la Real Orden de Libre Comercio con las Antillas (1765); su primer código administrativo (*El Directorio General* de Muestras, 1770); su primer censo oficial (Miyares 1779); su primera historia oficial (Iñigo Abbad 1782); la consolidación del poder de la Iglesia (Trespalacios 1784-89); y la expedición científica de los naturalistas franceses Ledrú y Baudin para documentar la flora, fauna y costumbres (1798). La toma de La Habana por los ingleses (1764) fue acicate de oportunas fortificaciones en torno a El Morro de San Juan (1766-95) —que aparece en la novela como el castillo de Obatal— para lo que se importó a cientos de reos y esclavos. En lugar de la fundación de Nueva Venecia, 1797 es el año del ataque inglés bajo Harvey y Abercromby, que desembarcaron con 65 barcos y 8.000 hombres en Cangrejos (lugar del naufragio de Avilés y de su simbólico nacimiento), para un frustrado cerco a la ciudad. Campeche, quien participó de la defensa, había hecho distribuir desde su taller docenas de copias de la flamenca *Virgen de Belén*: los ciudadanos atribuirán la salvación de la ciudad a las pinturas. Ese mismo año un decreto real confiere el título de la "Más noble y leal ciudad de San Juan Bautista de Puerto Rico". Sin embargo, al otro lado del canal de La Mona, la isla de Santo Domingo había visto un levantamiento de esclavos (1791) que condujo a la independencia de Haití (1804). Si El Morro fue fortificado en respuesta a la amenaza inglesa, la amenaza negra desató la

represión temerosa y el "blanqueamiento" oficial de Puerto Rico, el que yace en los cimientos del estado colonial como un pecado original enterrado en la conciencia nacional, del cual la epifanía del mesiánico Niño Avilés, catalizadora de la catarsis colectiva, habría venido a redimir.

La novela intenta penetrar la oficialidad y narrar el "oscuro reverso" de los hechos fundacionales, la historia del deseo reprimido. El desenmascaramiento que busca Rodríguez Juliá vincula el desengaño quevediano de "El mundo por de dentro" con el psicoanálisis lacaniano, para revelar la historia de la libido, la historia "por de dentro".¹⁰ "El Hijo del Pueblo" no será el protagonista de la acción, sino el objeto del deseo. Será llevado de la playa por el diabólico obispo Larra y puesto dentro de La Orejuda, un anexo laberíntico del palacio episcopal diseñado para amplificar los gemidos del niño, y donde monjas sádicas clavan de pinchos sus carnes —mortificación que recuerda la pasión de Alonso Ramírez. La reputación demoníaca de Avilés crece pareja con el poder de Larra, que ha creado sus propios demonios para poder exorcizarlos públicamente. Larra le paga a un actor sefardita, Juan Pires, para que haga el papel de exorcista, mas éste, creyéndose sus propios sermones, se transforma en profeta que proclama a Avilés segundo Mesías, fundando la secta heterodoxa de "los avileños" antes de morir en la pira.

¹⁰ La empresa de Rodríguez Juliá expande el contrapunto de dos predecesores. En el prólogo a su crónica novelada del levantamiento haitiano, *El reino de este mundo* (1949), Alejo Carpentier advierte que "el relato que va a leerse ha sido establecido sobre una documentación extremadamente rigurosa que no solamente respeta la verdad histórica de los acontecimientos, los nombres de personajes —incluso secundarios—, de lugares y hasta de calles, sino que oculta, bajo su aparente intemporalidad, un minucioso cotejo de fechas y de cronologías". En el prólogo de su reescritura de Fray Servando, *El mundo alucinante* (1969), Reinaldo Arenas propone contar la historia "como fue, como pudo haber sido, y como a mi me hubiese gustado que hubiera sido". "Estas novelas no son históricas. Son fundaciones utópicas que disfrazan de historicismo su textualidad" (Rodríguez Juliá, "Tradición y utopía" 10).

Resuelto a imponer la restauración católica, el obispo Trespalacios con su flota bombardea la ciudad de Larra desde el mar. La batalla de los obispos (el aparato civil y militar de la colonia se halla notablemente ausente) representa la guerra intestina dentro de la propia tradición represiva del catolicismo hispánico. Toda la novela se transforma en una batalla épica contra los demonios, inspirada en *Historia de una pelea cubana contra los demonios* de Fernando Ortiz (1959) —la principal fuente intertextual¹¹. Favorecidos por la batalla, los negros de la guardia de Larra se rebelan para derrocarlo, liderados desde el este por Obatal, quien funda un reino africano en la torre de El Morro, mientras los avileños blancos retroceden hasta Cataño, al oeste de la bahía. Obatal toma al Niño Avilés como talismán de poder, pero a diferencia de Larra, amordaza al infante y lo silencia. Pronto ocurre una disensión entre los líderes negros: Mitume establece una facción contraria en el litoral oriental. El maquiavélico obispo Trespalacios, instigador indirecto, aun aguarda en el mar. El Renegado, un criollo simpatizante (emisario de

¹¹ Al igual que Juliá, Fernando Ortiz se propone contar una desconocida y olvidada historia, no registrada en la historiografía oficial, acerca de una batalla librada contra los demonios durante la fundación de la villa cubana de San Juan de los Remedios en el siglo XVII. Según archivos eclesiásticos, unos 800.000 demonios fueron exorcizados de una población de 700 habitantes, en su mayoría negros, aunque hubo algunos sacerdotes entre los posesos. Un certificado notarial de 1682 registra una declaración jurada del propio Lucifer (quien había invadido, con 35 legiones de demonios, el cuerpo de una anciana negra) donde declaraba que los demonios habían venido por culpa de los pecados de los posesos y de sus padres, y que el pueblo literalmente se hundiría (597-8). El antropólogo Ortiz, rastrea las raíces de la demonología europea, su llegada a América, y su empleo en contra de la cultura afro-cubana. Todos los demonios de la novela de Juliá son tomados de Ortiz, quien a su vez cita de *El diablo cojuelo* de Vélez los nombres y atributos de los demonios del floclor medieval español (104). Los más importantes son: Asmodeo, príncipe de la lujuria; y Renfás o el "Diablo Cojuelo", señor de la pereza (cfr. Juliá, caps. 44-47). El uno desata al otro. Si Vélez presenta al Cojuelo como inspirador de todas las danzas lascivas venidas desde África al Nuevo Mundo y luego a España, Ortiz encuentra su homólogo en la deidad yoruba de una sola pierna, *Obatalá*.

Obatal, camarada de Mitume y espía de Trespalacios) deja unas crónicas en las que él es protagonista. Obatal lo envía en embajada de paz con su amada Reina de Africa por la maravillosa tierra de Yyaloide en busca del campamento de Mitume, el cual encuentra diezmado por un huracán y un ras de mar. Las facciones se reagrupan y guerrear en bote por los manglares, participando los avileños en algunas escaramuzas. La batalla, modelada según la descripción por Bernal Díaz de la conquista de Tenochtitlán, "será lacustre": los negros divididos serán aztecas y tlaxcaltecas; los avileños, huestes de Narváez; El Renegado, La Malinche; y Trespalacios, Cortés. El obispo y su cronista Gracián observarán esta "épica etíope" desde el interior de una "máquina de espionaje" en forma de jirafa hueca (el caballo de Troya de la novela), la cual, por supuesto, pasa inadvertida para los africanos. El rebelde Mitume emerge con una victoria precaria, pero ahora, el obeso obispo del retrato de Campeche, quien pasa toda la novela comiendo en compensación por su celibato, hará su movida hacia el poder, mientras su cronista Gracián domina la narración. Trespalacios reestablece el orden con el destierro de los "diablos negros", el exorcismo de Avilés, la limpieza y "despojo" de la ciudad y la fundación del estado. El día de Navidad de 1773, bautiza a Avilés, y los avileños regresan a un San Juan cristiano. El "diario secreto" del obispo contará de sus sueños de construir la Ciudad de Dios, la Nueva Jerusalén; de sus interminables batallas contra los demonios, instigadores de Arcadia y Utopía; y de sus proféticas pesadillas sobre una ciudad lacustre en zancos sobre los manglares, reflejada su naturaleza efímera en el agua, como el espacio de la esperanza infinita y del deseo insatisfecho.

Aníbal González ha llamado la novela una "alegoría de la cultura puerorriqueña", señalando que sus varias utopías (el reino africano de Obatal, la Ciudad de Dios de Trespacios, la Arcadía jíbara de Pepe Díaz y la Nueva Venecia de Avilés) corresponden a interpretaciones de la cultura nacional hechas por los años treinta: Antonio S. Pedreira, *Insularismo* (1934), Tomás Blanco, *Prontuario histórico* (1935) y Palés Matos, *Tuntún de pasa y grifería* (1937). La correspondencia no es exacta, y la noción de "cultura" es algo estrecha. Por otra parte, Rubén Ríos Avila y Jean Franco descartan el papel de la alegoría, prefiriendo la última "pastiche". Mas González presiente algo, llámese "alegoría de la cultura", o con más propiedad siguiendo a Campeche: *emblemática del poder*. Ríos Avila, en su excelente estudio, sugiere que el autor regresa al siglo XVIII en busca del *ethos* nacional; y al igual que González, ubica la verdadera referencialidad de la novela en el siglo XX. Estas interpretaciones convienen con la perspectiva de Avilés como emblema del "pueblo". Benítez Rojo y Duchesne ven en el *palenque* o comunidad cimarrona el modelo de Nueva Venecia, un espacio de libertad hurtado al espacio de la represión, un refugio de esperanza para los esclavos fugitivos. Señalan, junto con Guillermo Baralt, que a pesar de algunas revueltas el palenque, tan común en Brasil y El Caribe, se encuentra notablemente ausente de la historia de Puerto Rico, permaneciendo como lugar de deseos, algo que pudo ser, semejante a la ciudad mítica de Avilés. Sin embargo, esto ya había sido sugerido por el reino africano de Obatal más que por Nueva Venecia, cuya fundación es únicamente profetizada pero nunca realmente lograda. Por otro lado, vale notar que la novela presenta una sociedad no mezclada racialmente, donde el mulato (la raza de Campeche) es otra ausencia notable y donde la

posibilidad fundacional del mestizaje —representada en El Renegado y la Reina de Africa— es deliberadamente frustrada. Además, las mencionadas utopías o interpretaciones de la cultura —excepto para Nueva Venecia— corresponden a mitos étnicos y aspiraciones que son exclusivamente hispanas, criollas o negras. Contrario al retrato de armonía racial que Tomás Blanco hace del período colonial, Rodríguez Juliá nos refiere a una moderna sociedad puertorriqueña cuya apariencia orgánica se deshace en sus costuras¹². La propia palabra "mulato" (*híbrido*, del griego para "mula"), tan corriente en Cuba, rara vez se emplea en Puerto Rico, donde incluso *negro* ha sido reemplazado por eufemismos como *moreno* y *trigueño*, siendo los mulatos considerados blancos —analogía sociolingüística del "blanqueamiento" de la conciencia nacional. Nueva Venecia es, a su vez, el espacio de la entropía racial, esa tierra-de-nunca-jamás de armoniosa hibridez y permisible heterogeneidad:

Mis novelas padecen el trasiego, la inquietud de una sociedad *a medio hacer*, que está por definirse. Nuestras mejores ciudades son las utópicas: las otras son encrucijadas de las incesantes comparsas y peregrinaciones del colonialismo, del exilio y de la emigración. ("Tradición y utopía" 10; el énfasis es mío.)

¹² El *Prontuario histórico* de Tomás Blanco sostiene que para 1770 se instaba oficialmente a que las escuelas públicas admitieran a todos los niños, fueran blancos, mulatos o negros libres —"siendo esto digno de recalcar, pues denota la temprana convivencia entre las razas" (60). Como el tamaño de la montañosa isla no admitía grandes plantaciones, el número de esclavos, según Blanco, nunca sobrepasó el 13% de la población, en contraste con el 90% en Haití, 81% en Jamaica, 51% en Brasil y 36% en Cuba (77-78), lo que desde luego explicaría la ausencia de palenques en la historia puertorriqueña. El "oscuro reverso" de Tomás Blanco mostraría, sin embargo, que el brusco aumento de población a partir de la segunda mitad del siglo XVIII obedecía a una política de blanqueamiento que para 1834 había *reducido* la proporción de negros a un 46%, de los cuales un tercio seguía siendo esclavo.

Ríos Avila percibe en el propio Juliá a un autor "a medio hacer", como su infante Avilés, señalando que en su primera novela, *La renuncia del héroe Baltasar* (1974), sus varios cronistas tienen nombres compuestos y en clave, los cuales refieren a otros autores como coordenadas intertextuales donde su propia identidad autoral se disemina. Lo mismo puede decirse a propósito de *La noche oscura*, la que provee en su prólogo el contexto para su propia lectura. Aquí, no obstante, los autores aludidos son subvertidos, puesta al descubierto su libido, sus "demonios" liberados; siendo tal el procedimiento que Juliá emplea para cifrar su "oscuro reverso" de la historia. El Alejandro Cadalso que firma el prólogo sería Alejandro Tapia, primer biógrafo de Campeche (1855), quien nos da una lectura armoniosa del pintor mulato, que la novela se propone subvertir. El archivero Pedreira sería el oscuro reverso del hispanófilo autor de *Insularismo*, mientras que Julián Flores, el supuesto Renegado, sería Juan Flores, autor de *Insularismo e ideología burguesa en Antonio S. Pedreira* (1979). Pedreira definió el carácter nacional por su tímido aislamiento (lo opuesto a la empresa globalizante de Alonso Ramírez), una *insularidad* que engendra *docilidad* (lo opuesto al Niño Avilés). *Insularismo* y su ensayo complementario, *El puertorriqueño dócil* de René Marqués, rumian viejas versiones de la docilidad desde la "pereza tropical" de Iñigo Abbad hasta la "abulia patológica" en *Crónica de un mundo enfermo* (1903) de Manuel Zeno Gandía. Juliá parodia estas concepciones en la batalla que Trespalacios sostiene contra el Diablo Cojuelo, demonio de la pereza (cfr. Abbad 181-88, Juliá 387). Tomás Castelló Pérez Morris, quien emplaza la autenticidad de las crónicas de Nueva Venecia sería un compuesto de los historiadores criollos Tomás Blanco, antes mencionado, y Pérez Morris (1840-1881), cronista del Grito

de Lares (1868). El otro archivero, el que "arriesga su salvación" para rescatar las crónicas y a quien los escépticos tildan de verdadero inventor de Nueva Venecia, Don Ramón García Quevedo, no es otro que el maestro barroco español del desengaño, autor de "Las zahurdas de Plutón". Gracián, el cronista de Trespacios es la libido locuaz del ultrasucinto Baltasar Gracián (cuyo *El criticón*, dicho sea de paso, sería el modelo estilístico para los *Infortunios* de Sigüenza), pero también podría ser el oscuro reverso del historiador ilustrado Fray Iñigo Abbad y Lasierra, que en 1772 fue secretario y confesor del obispo de San Juan.

¿Y qué decir acerca de ese cronista-protagonista apodado "El Renegado"? En su crónica social acerca del funeral de Luis Muñoz Marín, *Las tribulaciones de Jonás* (1981), Rodríguez Juliá se refiere al ex-gobernador como "El Renegado". No es difícil ver el porqué. Muñoz era un joven líder nacionalista, quien como gobernador encontró acomodo político con los Estados Unidos. Escritor frustrado, Muñoz deviene "arquitecto" del nuevo Estatus nacional al traducir "colonia subalterna y dependiente" como "Estado Libre Asociado". Antonio Benítez Rojo ha encontrado otro primo hermano del Niño Avilés en el *axolotl* de Cortázar: aquel *otro* reprimido, cansado de ser el deforme niño de la ficción, aguarda desde su retrato-jaula por su leal visitante, su homólogo, el niño normal de la historia que siempre quiso ser, el que algún día lo liberará y tomará su legítimo lugar de ese otro lado del espejo. En *La jaula de la melancolía*, Roger Bartra señala que el anfibio *axolotl*, criatura lacustre natural del lago Xochimilco en la vieja Tenochtitlán y perfectamente incapaz de reproducirse en otro habitat, es biológicamente el estado larval de la salamandra, que alcanza la adultez sin desarrollarse: crece, envejece, y aun así, rehusa desprenderse de su peculiar y perpetuo

estado embrionario. Lo tiene por símbolo de la *polis* mexicana. Tal el Niño Avilés, ávido joven encerrado en un cuerpo de renacuajo. La ficción del estadolibrismo *muñocista*, ese perpetuo estado embrionario de la Nación, lo condena a una atrofia y melancolía infinitas. Y es que el hijo del pueblo, ese *puer aeternus*, se ha convertido ahora en el estado larval del cuerpo político.

La ciudad como palimpsesto

El simulacro de regreso de la novela (para construir una referencialidad actual, contemporánea) es un aspecto de la seudocrónica testimonial que, naturalmente, difiere del prototipo de Sigüenza. La referencialidad al presente está señalada en Juliá por la elipse y el anacronismo. Nueva Venecia, aunque profetizada, nunca aparece en la novela; *La noche oscura del Niño Avilés* resulta ser sólo un subtítulo, primera parte de la "*Crónica de Nueva Venecia*". Durante años, los críticos aguardaron el resto de la trilogía que Juliá jamás entregó. Los escépticos rumoraron que el autor, desencantado con el primer resultado, había abandonado la empresa. Los entusiastas llegaron a advertir que Nueva Venecia era, en verdad, insondable; que ubicarla en un espacio y tiempo era destruir para siempre su carácter utópico. Al cabo, Juliá confesó que en su entusiasmo juvenil había escrito en realidad una novela impublicable de 1500 páginas en la que Avilés era criado y educado por Trespalacios: *La noche oscura* fue el convenio final (véase su ensayo gracianesco "En la mitad del camino"). Lo que tenemos

es esa firma del barroco que Severo Sarduy llama la apoteosis de la elipsis: Nueva Venecia nunca llega porque ya existe.

La referencialidad al presente permite una tercera y última penetración dentro de otro texto oculto: el San Juan de Rodríguez Juliá, la ciudad como palimpsesto; una excavación arqueológica en los cinco siglos de historia que cubren su paisaje, generaciones que expiraron dejando borrosos caracteres inscritos en su topografía; una incursión en la reconstrucción cronotópica de su siempre incompleta renovación urbana. La diferencia que destaca con la Odisea de Sigüenza es que su muchacho, Alonso Ramírez, sale de Puerto Rico para navegar por el mundo en el espacio de unos cuantos años, mientras que en su *líada*, Juliá deviene un peregrino en casa viajando a través de capas temporales en torno de un mismo punto, pero con no menos afán picaresco. Sigüenza, obsesionado con la hidrografía más que la topografía, dirá poco de los lugares que visita. Cuando arriba a Batavia, en Java, bullente emporio del comercio mundial como el Hong Kong actual, lo condensa en cifra gracianesca: "Pero con decir estar allí compendiado el Universo lo digo todo" (20). Cuando regresamos, sentimos que nada del mundo hemos visto, sólo el interior del barco de Sigüenza, un vaso de palabras; es el discurso vehicular de la seudocrónica y del libro de viajes, el que constituye el verdadero argumento de la historia. Juliá, no obstante, obsesionado con la topografía histórica, nos dará en su *laudes civitatum* una ilimitada descripción moral y física de la ciudad, explorando con ojo de miniaturista el microcosmos de Nueva Venecia, ese San Juan liminal, el *multus in parvo*, el Universo resumido. Su propio "cronista Gracián"

poseerá un estilo barroco diferente, imbuido del penetrante sobrepujamiento satírico de Quevedo, Lezama y Cabrera Infante.

Real o imaginada, la Nueva Venecia de Juliá es la arqueología libidinal del San Juan moderno y metropolitano, un comentario cáustico acerca de la contradictoria fusión urbana de disciplina y deseo, represión católica y liberación sexual. Los tiempos sobreimpuestos, en la escritura de la antigua Nueva Venecia y en la lectura del moderno San Juan, existen en función del despliegue mixto del lenguaje arcaico de la crónica y el lenguaje callejero del Puerto Rico actual —respondiendo el último al proyecto literario de "escribir en puertorriqueño" propulsado por Luis Rafael Sánchez con *La guaracha del Macho Camacho*. Las numerosas inserciones de la jerga moderna ("*incordio*", "*molleto*", "*galán*", "*compío*"), de letras de canciones populares ("*pare, cochero*", "*cachito pa huelé*"), y del lenguaje de la cultura de la droga ("*perico*", "*date un pase*", "*les voló los sesos*", "*los arrebataba*") sirven de marcadores anacrónicos de la referencialidad al presente. Además, el discurso de las viejas crónicas está en realidad casado, en cuanto a ciertos aspectos formales, con el género neopicaresco de las *crónicas de sociedad*, ampliamente cultivado por Juliá, en su neorrealista —casi periodístico, si carnavalesco— retrato de la cultura popular urbana y moderna de Puerto Rico. Tal mezcla de viejas y nuevas historias, de formas cultas y populares, reflejan la plasticidad genérica entre la seudocrónica testimonial de *La noche oscura* y las más modestas "crónicas sociales" que enmarcan la producción de su autor.¹³ El hilo común que recorre el gracianesco relato

¹³ *Las tribulaciones de Jonás* (1981), *El entierro de Cortijo* (1983), *Una noche con Iris Chacón* (1986), *El cruce de la Bahía de Guánica* (1989).

de viaje de Sigüenza, la picaresca, la sátira quevedesca y las modernas crónicas de la cultura popular en Juliá es el ideal barroco del *desengaño* —la penetración en las apariencias y fachadas públicas, el desenmascaramiento de la sociedad oficial. El parco retrato que Sigüenza hace de Puerto Rico en 1690 se reduce a esa cifra del desengaño: "Puerto Rico", el nombre mismo es un fraude; las pepitas de oro que una vez tuvieron los ríos se habían agotado junto con los indígenas que las tamizaban; los huracanes habían diezclado los cacaotales que una vez fueron la principal cosecha isleña; y las "riquezas" de su nombre siguieron encubriendo la "pobreza" de sus habitantes (Sigüenza 10).

Un marcador central en la geografía ucrónica de la novela es la transposición del moderno Piñones al siglo XVIII. Piñones es un poblado playero, negro y pobre, cercano de Boca de Cangrejos, lugar del naufragio y rescate del Avilés. Hoy Piñones es famoso como refugio sexual, con sus cabañas apartadas y oscuros cabarés bailantes, de vellonera y billar, adonde los ciudadanos orilleros escapan del chismoteo de la remilgada sociedad provinciana y bochinchera de San Juan, para los que el solo hecho de frecuentar el lugar es ya prueba del delito. Cuando el rescate del Avilés, hallan a una pareja haciendo el amor entre los arbustos, "suceso nada raro en Piñones, lugar a la verdad que muy notorio por ser escondite de ilícitos amores" (8). Piñones es el San Juan oculto, reino de Asmodeo, espacio lascivo al margen de la ciudad; pero también es puente entre San Juan y Loiza Aldea, la comunidad neoafricana culturalmente más pura que queda en Puerto Rico. El reino africano de Obatal en El Morro se sostenía por una "línea de suministro"

desde Piñones, bombardeada por Trespacios, un cordón umbilical que el obispo tuvo que cortar para fundar el Estado.

Mas, para comprender la Nueva Venecia del Niño Avilés hay que llegar al San Juan del joven Juliá (que fue también el mío). La mítica ciudad de la novela se ubica en un tramo de manglares al sudeste de San Juan, pasada la hilera de burdeles que una vez flanquearon el puerto de la bahía, con su clientela de marinos y turistas de crucero — amén de la juventud capitalina para la que por generaciones éstos representaron un rito de paso hacia la adultez. Convergiendo detrás de Trastalleres y Miraflores, los pantanales, ahora parcialmente ocupados por una autopista, se extendían desde el interior de la bahía por todo el estuario de San Juan, hasta el moderno centro comercial Plaza Las Américas, a lo largo del famoso Caño Martín Peña. Es de saber que lo que más recientemente se hallaba en esa infecta red de canales y manglares pululantes era el más notorio arrabal de San Juan, El Fanguito, una comunidad invasora de chozas de madera y techos de zinc en zancos sobre las fétidas aguas, para aquellos pasajeros de *La carreta* de René Marqués que no tenían con qué vivir en tierra seca. Oculto durante décadas, este vasto arrabal se hizo visible en toda su miseria desde el nuevo Expreso Las Américas. Pintadas de rojo o azul en época de elecciones, con los banderines de los partidos en alto sobre cañas de bambú y su lema ondulante de "Pan, Tierra, Libertad", los cientos de chozas eran encuesta perpetua y visible, y a menudo certero pronóstico de resultados electorales. Mas el pintoresco barrio, descrito románticamente como una "acuarela de pobreza" en centenares de cuentos, pinturas, poemas y canciones, se convirtió en bochorno de la

turística ciudad, en negación de la empresa progresista proclamada por el estadoliberalismo muñocista.

El prólogo de Juliá alega que las ruinas de Nueva Venecia fueron diezmadas por los bombardeos yanquis durante la ocupación de 1898: teoría simbólica, pues ¿quién iba a bombardear un manglar deshabitado? (El Fanguito aun no existía). El hecho es que Juliá, como el resto de nosotros, fue testigo de la "limpieza" de los arrabales y burdeles de la ciudad por el nuevo partido anexionista en el poder (bajo el patrocinio del magnate del cemento convertido en gobernador, Luis A. Ferré) durante los setentas y ochentas —un proceso que refleja el "exorcismo" de la maldita ciudad mítica al final de la novela. Muchos residentes de El Fanguito que se negaron a salir fueron trasladados a la fuerza a los caseríos públicos o enviados por lancha a Cataño (como los avileños) del otro lado de la bahía, donde disfrutar de las brisas del progreso respirando dióxido de azufre de la cercana Commonwealth Oil Refining Company. El Fanguito fue nivelado y su miseria soterrada. Irónicamente, como parte del embellecimiento de la ciudad para la magna celebración del Quinto Centenario, el Caño Martín Peña —por donde el Avilés llegó con sus trece chalupas en la expedición fundadora— fue modernizado con servicio de lanchas al viejo San Juan, transportando a miles de espectadores a contemplar una vez más desde El Morro los poderosos navíos desfilan a vela por la bahía.

Si existió en verdad la infame ciudad lacustre de Nueva Venecia o fue sólo una quimera, no es ya acaso lo que importa. La Nueva Jerusalén esconde a Sodoma tras bastidores. Rodríguez Juliá muestra que en las oscuras noches del Niño Avilés, Nueva Venecia debe existir, aun hoy, bajo el adoquinado, el asfalto, el concreto, como lo que realmente es: el San

Juan subliminal, libidinal; su nuevo síntoma aparecido a inicios de los ochentas, bajo la epidemia del SIDA, fue triste testimonio de este hecho. *La noche oscura del Niño Avilés* fue el segundo recordatorio de la existencia de Nueva Venecia, pues ahora la novela misma es esa ciudad letrada.

Obras Citadas

- Abbad y Lasierra, Fray Agustín Iñigo. *Historia geográfica, civil y natural de la isla de San Juan Bautista de Puerto Rico* [1788]. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1970.
- Arrom, José Juan. "Carlos de Sigüenza y Góngora. Relectura criolla de *Infortunios de Alonso Ramírez*". *Thesaurus* XLII (1987) 23-46.
- Baratt, Guillermo A. *Esclavos rebeldes. Conspiraciones y sublevaciones de esclavos en Puerto Rico (1795-1873)*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1985.
- Bartra, Roger. *La jaula de la melancolía*. México: Grijalbo, 1987.
- Blanco, Tomás. *Prontuario histórico de Puerto Rico*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1970.
- Benítez Rojo, Antonio. "Niño Avilés, o la libido de la historia". *La isla que se repite: El Caribe y la perspectiva posmoderna*. Hanover: Ediciones del Norte, 1989. 277-304.
- Casas de Faunce, María. *La novela picaresca latinoamericana*. Madrid: Cupsa, 1977.
- Castagnino, Raúl H. "Carlos de Sigüenza y Góngora o la picaresca a la inversa". *Razón y Fábula* 25 (1971) 27-34.

- Chang Rodríguez, Raquel. "La transgresión de la picaresca en los *Infortunios de Alonso Ramírez*". *Violencia y subversión en la prosa colonial hispanoamericana*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1982. 85-108.
- Cummins, J. S. "*Infortunios de Alonso Ramírez: 'A Just History of Fact'?*" *Bulletin of Hispanic Studies* LXI (1984) 295-303.
- Dávila, Arturo V. *José Campeche 1751-1809*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1971.
- Duchesne, Juan R. "Una lectura de *La noche oscura del Niño Avilés*". *Cuadernos Americanos* 259.2 (1985) 219-224.
- Flores, Juan. *Insularismo e ideología burguesa en Antonio S. Pedreira*. La Habana: Casa de las Américas, 1979.
- Fornet, Jorge. "Ironía y cuestionamiento ideológico en *Infortunios de Alonso Ramírez*". *Cuadernos Americanos* 9.1 (1995) 200-211.
- Franco, Jean. "The Nation as Imagined Community". H. Aram Veesser, ed. *The New Historicism*. New York: Routledge, 1989. 204-12.
- González, Aníbal. "Los *Infortunios de Alonso Ramírez*: Picaresca e historia". *Hispanic Review* 51 (1983) 189-204.
- _____. "Una alegoría de la cultura puertorriqueña: *La noche oscura del Niño Avilés*, de Edgardo Rodríguez Juliá". *Revista Iberoamericana* 52.135-6 (1986) 583-90.
- González Echevarría, Roberto. *Myth and Archive*. Cambridge: Cambridge UP, 1990.
- González S., Beatriz. "Narrativa de la estabilización colonial". *Ideologies and Literatures* 1.1 (1987) 7-52.
- Gracián, Baltasar. *El crítico* [1651]. Madrid: Cátedra, 1996.
- Invernizzi, Lucía. "Naufragios e infortunios: Discurso que transforma fracasos en triunfos". *Dispositio* XL (1986) 99-111.
- Johnson, Julie Greer. "Picaresque Elements in Carlos de Sigüenza y Góngora's *Los Infortunios de Alonso Ramírez*". *Hispania* 64 (1981) 60-67.

- López, Kimberle S. "Identity and Alterity in the Emergence of a Creole Discourse: Sigüenza y Góngora's *Infortunios de Alonso Ramírez*". *Colonial Latin American Review* 5.2 (1996) 253-76.
- Marqués, René. *El puertorriqueño dócil y otros ensayos*. San Juan: Editorial Antillana, 1977.
- Moraña, Mabel. "Máscara autobiográfica y conciencia criolla en *Infortunios de Alonso Romírez*". *Dispositio* 15 (1990) 10-17.
- Ortiz, Fernando. *Historia de una pelea cubana contra los demonios*. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1975.
- Pedreira, Antonio S. *Insularismo. Obras*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1970.
- Pérez Blanco, L. "Novela ilustrada y desmitificación de América". *Cuadernos Americanos* 244.5 (1982) 176-95.
- Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London: Routledge, 1992.
- Ríos Ávila, Rubén. "La invención de un autor: Escritura y poder en Edgardo Rodríguez Juliá". *Revista Iberoamericana* 59.162-3 (1993) 203-19.
- Rodríguez Juliá, Edgardo. "At the Middle of the Road". Asela Rodríguez de Laguna, ed., *Images and Identities: The Puerto Rican in Two World Contexts*. New Brunswick: Transaction Books, 1987.
- _____. *Campeche o los diablejos de la melancolía*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1986.
- _____. *La noche oscura del niño Avilés*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1984.
- _____. "Tradición y utopía en el barroco caribeño". *Caribán: Revista de Literatura* 2 (1985) 8-10.
- Ross, Kathleen. "Cuestiones de género en *Infortunios de Alonso Ramírez*". *Revista Iberoamericana* 61.172-3 (1995) 591-603.

_____. *The Baroque Narrative of Carlos de Sigüenza y Góngora: A New World Paradise*. New York: Cambridge UP, 1993.

Sacido Romero, Alberto. "La ambigüedad genérica de los *Infortunios de Alonso Ramírez* como producto de la dialéctica entre discurso oral y discurso escrito". *Bulletin Hispanique* 94 (1989) 1-21.

Sigüenza y Góngora, Carlos de. *Infortunios de Alonso Ramírez. Obras históricas*. México: Porrúa, 1983.

Vélez de Guevara, Luis. *El diablo cojuelo* [1641]. Madrid: Ediciones Alcalá, 1968.