



La luz en la obra de Edgardo Rodríguez Juliá

EDUARDO SAN JOSÉ VÁZQUEZ⁹⁵

RESUMEN

Este artículo realiza un estudio del símbolo de la luz a lo largo de la obra de Edgardo Rodríguez Juliá, como constante definidora de su trayectoria literaria.

PALABRAS CLAVE

Edgardo Rodríguez Juliá, luz, símbolos, literatura puertorriqueña, historia de Puerto Rico.

ABSTRACT

This article analyses the symbol of light in Edgardo Rodríguez Juliá's works, as a leit-motiv that defines his whole literary career.

KEYWORDS

Edgardo Rodríguez Juliá, light, symbols, Puerto Rican literature, Puerto Rican history.

Sí quieres saber cuánta oscuridad tienes a tu alrededor, has de agudizar la mirada para ver las débiles luces lejanas
(Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*)

Un repaso a la obra de Edgardo Rodríguez Juliá permite comprobar su coherencia y unidad de planteamientos, sin que esto la haya privado de una evolución diversa. A través de los géneros que ha seguido frecuentando -novela histórica, novela negra, crónica, ensayo, periodismo- llama la atención la asombrosa

⁹⁵ Profesor del Departamento de Filología Española de la Universidad de Oviedo y Doctor por la misma Universidad, con la tesis *Recuperaciones narrativas del siglo XVIII en la literatura hispanoamericana*. Ha sido Premio Extraordinario de Licenciatura y de Doctorado, y becario postdoctoral en la Universidad de Alicante. Centra sus estudios en la narrativa histórica contemporánea y el siglo XVIII. Ha publicado las monografías *La memoria posible. El Sueño de la Historia, de Jorge Edwards: Ilustración y transición democrática en Chile* (2007) y *Las luces del siglo. Ilustración y modernidad en el Caribe: la novela histórica del siglo XX* (2008). Es miembro del Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, de Oviedo, y forma parte del equipo editorial de las *Obras completas* del Padre Feijoo. Actualmente prepara la edición crítica de las crónicas de la España de los años 30 de la escritora mexicana Anita Brenner. Contacto: joseeduardo@uniovi.es



conciencia con que un autor de apenas veinticinco años era capaz de dejar establecidos con precisión en su breve ópera prima, *La renuncia del héroe Baltasar* (1974), los vértices temáticos por los que habría de discurrir su trayectoria: la indagación en el ser puertorriqueño y su resistencia a constituirse en nación, el fracaso popular de la idea a causa de la primacía de nacionalismos netamente utópicos, la distancia entre el intelectual y su pueblo, entre escritura y realidad, o el soterrado conflicto de razas y generaciones en la historia de la Isla.

De todos los símbolos y alegorías puestos al servicio de estos temas, sobresalen asimismo dos elementos de constante elaboración a lo largo de la obra del escritor. Dos símbolos de amplia evocación, que han servido para crear y distribuir los motivos y metáforas de la obra de Rodríguez Juliá. Se trata de la ciudad y la luz. La ciudad, en su doble aparición como ciudad real y ciudad imaginada (San José Vázquez 2008); y la luz, símbolo de una esperanza difusa, como elemento que propicia la revelación de ambas y la elucidación del ser sustancial de la Isla, su verdadera esencia: ya concretada en la ciudad real, ya en ciudades imaginadas fruto del deseo utópico.

En la obra de Rodríguez Juliá Puerto Rico se ha transformado en un continuo urbano, donde los asideros de la identidad colectiva han dejado de ser los arcaicos de un nacionalismo jibarista, para trocar viejas y excluyentes utopías nacionales por la “heterotopía” citadina; caótica, multicultural, abigarrada y excéntrica como las señas de una ciudad que ha desbordado sus perfiles característicos para prestar tributo a la confusa esperanza del progreso.

Si puede establecerse una cesura ilustrativa de las etapas del escritor, ésta debe situarse entre su inicial preocupación por las ciudades imaginadas, metáforas de los proyectos o ilusiones de nación, y sus posteriores ficciones y crónicas de la ciudad real de San Juan. La cronología parece no acompañar esta división, porque las ciudades imaginadas ocupan el ciclo de novelas históricas sobre el siglo XVIII (*La renuncia del héroe Baltasar* y la saga *Crónica de Nueva Venecia*), cuya publicación se extiende de 1974 a 1994, fechas entre las que se solapan varias obras de la segunda etapa. Pero en realidad son las fechas de redacción las que certifican tal cesura, que se situaría en la publicación de *Las tribulaciones de Jonás* (1981), cuando Rodríguez Juliá ya había terminado la escritura de su ciclo histórico, con la última y aún hoy inédita novela de la saga de Nueva Venecia, *Pandemónium*. A partir de aquí las



“ciudades invisibles” de su narrativa histórica dan paso a la ciudad real. Ésta deja de ser la *Civitas Dei* -utopía agustiniana, ilustrada e ignaciana- para convertirse en la proliferante ciudad contemporánea. Aun así los mismos temas y elementos básicos de su obra se siguen confirmando en esta segunda etapa.

Las obras posteriores a Nueva Venecia no sólo continúan la centralidad de los símbolos de la ciudad y la luz. Además los abren hacia motivos subsidiarios: la crisis de la medianía de edad, propicia al desencanto utópico, al sanchopancesco correctivo del idealismo; el mar, portador de ritmos matriciales y eternos, como aventura del conocimiento despojado de los juveniles y reductores cauces de la ideología; o la escritura, ancila de esas mismas utopías que nunca concitaron el ánimo popular en torno a sus proyectos de nación, frente a la música, la fotografía o la pintura, verdaderas inauguradoras de una historiografía nacional, para el autor. Todos estos motivos y símbolos, ya avanzados en las primeras novelas, se despliegan definitivamente en esta segunda etapa de la ciudad real, siempre en relación con los símbolos centrales de la ciudad y la luz.

Es preciso subrayar la relación de mutua dependencia de las dos imágenes. La vinculación simbólica entre la luz y la ciudad puede verse a partir del hecho de que la luz se asimila al tópico medieval que representa al ser humano como peregrino entre dos ciudades, y la vida, como un pasaje desde la “ciudad de abajo” a la “ciudad de arriba” (Chevalier/ Gheerbrant 1986: 310). Éste es el motivo por el que Jean Chevalier observa que a menudo las fronteras entre la “luz” símbolo y la “luz” metáfora quedan indecisas, al relacionarse casi siempre aquélla con elementos de sombra o implicarse en procesos de elevación espiritual. Las imágenes que recogen este elemento desde la antigüedad pagana aparecen ligadas a rituales de iniciación o en la concepción de ciclos históricos. Sobre este aspecto suelen recaer las connotaciones, posteriormente integradas en la mística, de decadencia y purificación que hacen que la luz suceda a la oscuridad, tanto en el orden de la manifestación cósmica o histórica como en el de la iluminación interior. En esta simbología evolucionista y escatológica, la tierra designa las tinieblas, y el cielo, la luz, como figura en la patrística, donde la luz es el símbolo del mundo celestial y de la eternidad (*Post tenebras spero lucem*).

De este modo, el símbolo de la luz se hace ya presente en *La renuncia del héroe Baltasar* a través de la “luminosa visión” de Baltasar Montañez, en sus proyec-



tos arquitectónicos para crear una línea de defensas que antes arruinarían la ciudad, dando así lugar a su venganza contra un orden social excluyente. La luz, como cifra de la utopía de la plenitud, resume aquí el anhelo de un espacio perfecto. Posteriormente, en el ciclo novelesco de Nueva Venecia -*La noche oscura del Niño Avilés* (1984) y *El camino de Yyaloide* (1994)-, asimismo sobre un siglo XVIII puertorriqueño más verosímil que verídico, el símbolo de la luz se destina a desviar su lección de la fraseología ilustrada de las Luces. Aparecen entonces otras luces del siglo (las hogueras de la rebelión o del Santo Oficio, las luminarias marinas y celestes, los fuegos del rito sagrado), que hablan de su carácter inasible y antidialéctico, como reacción frente a las ideologías reductoras, incapaces de despertar en el pueblo aquel “fuego sagrado del patriotismo” que en 1891 echaba en falta Luis Muñoz Rivera, el padre de Luis Muñoz Marín⁹⁶. La tesis histórica que entrañan las alegorías de la luz en esta narrativa alude, pues, al destino místico que parece fatalmente reservado a un nacionalismo popular que aún no ha podido ser formulado en un programa real, capaz de representar al pueblo fuera de la única opción de la dependencia.

En *La renuncia del héroe Baltasar*, el símbolo de la luz muestra una rica correspondencia con los tópicos arquitectónicos, partiendo de la figura del proyectista en que se convierte el protagonista, Baltasar Montañez. A través de las alegorías originadas en estos símbolos, Rodríguez Juliá guía sus reflexiones sobre el centralismo, la dependencia y la utopía en el Puerto Rico contemporáneo, extraídas de su lectura histórica de un siglo XVIII en el que se darían cita las primeras causas para el fracaso de la nacionalidad. A su vez, el desarrollo de estos símbolos en *La renuncia del héroe Baltasar* sienta las bases semánticas para el entramado metafórico sobre el que se compone la saga posterior de Nueva Venecia.

La cuestión racial ocupa un lugar preeminente en la explicación de Rodríguez Juliá acerca del fracaso de la opción estatal en Puerto Rico y de su aplazamiento como nación. Al convertir al personaje histórico de Baltasar Montañez en mulato, el escritor da su versión sobre los motivos raciales del fraccionamiento de la identidad puertorriqueña y su consecuente inoperancia en términos de una

⁹⁶ “Todavía no hemos logrado sacudir a esas masas rompiendo el hielo de su indiferencia y encendiendo en su corazón el fuego sagrado del patriotismo” (citado en Quintero Rivera 1992: 242-243).



organización nacional: ese “perfecto no ser” con que ha definido Arcadio Díaz-Quiñones lo puertorriqueño (Díaz-Quiñones 1996: 79).

La responsable de la atención de Rodríguez Juliá hacia esta figura es la leyenda histórica que sitúa a Montañez en la memoria colectiva: su muerte en las fiestas hípi-cas de 1753, al caerse junto a su montura por encima del parapeto de la emblemática fortaleza del Morro de San Juan. Este hecho, que en la novela no se traduce en la muerte del protagonista, sino en su salvación “milagrosa”, prefigura simbólicamente la exclusión sufrida por los mulatos y los colectivos populares en la concepción de una identidad nacional de Puerto Rico, al tiempo que avanza el sentido de la rebelión contracultural y del desafío a las instituciones del Montañez de la novela.

El protagonista pretende la destrucción de un edificio cultural que privaba la entrada de colectivos raciales y populares enteros. Con un sentido complementario, se produce la identificación de las Luces europeas con el proyecto de blanqueamiento de la sociedad insular, a la vez que el sentido de las luces simbólicas que aquí aparecen se devuelve a un significado pleno, relacionado con elementos naturales, mágicos o religiosos, y ajeno a los tópicos iluministas. El racionalismo ilustrado aparece aquí tamizado de oscuridad por el maquiavelismo, que pretende una armonía social y racial sometida a una jerarquía blanca calculadamente diluida, como habría proyectado la reforma muñocista de la segunda mitad del siglo XX. El escritor examina así el populismo ilustrado por el que se guió el proyecto del Partido Popular Democrático de Muñoz Marín, que llegó a sustituir el concepto y la aspiración de “nacionalidad” por el de una “personalidad” del “pueblo” puertorriqueño (Díaz-Quiñones 1996: 27).

El hecho de que el protagonista de la novela se insubordine a las intenciones del obispo Larra para servir de mediador entre las razas mediante un apaño matrimonial se justifica en el resentimiento que siente el mulato tanto hacia los blancos que mataron a su padre como hacia los negros que consintieron pasivamente la ejecución. Entre los propósitos esencialistas y monopolizadores de ambos extremos, residiría la amplia mezcla popular, depositaria del espíritu de la única nación viable, aquélla capaz de la inclusión.

En la voz tendenciosa del conferenciante y meta-narrador Alejandro Cadalso, la novela comienza con un relato del siglo XVIII puertorriqueño o como explicación



del fracaso de una nacionalidad propia. La luz, en tanto que símbolo que representa ese “cielo” de la realización histórica de un país, se muestra significativamente ausente en los comienzos de su narración: “nuestro oscuro siglo XVIII” (Rodríguez Juliá 1974: 7) apunta, así, al infausto recuerdo que le merece a Cadalso la oportunidad histórica perdida entonces, del mismo modo que presenta a Baltasar como “testimonio de los aspectos más oscuros, más velados de la naturaleza humana” (Rodríguez Juliá 1974: 8). Como sucederá en el ciclo de Nueva Venecia, la reiterada imprecación al demonio, Lucifer, como ser “lucífugo”, refuerza el paralelismo de Montañez con los aspectos oscuros del siglo y con las imputaciones que el ateneísta narrador le hace de maldad y traición a la patria.

Sin embargo, Baltasar no se descamina en su desprecio al proyecto de Larra. Los testimonios escritos del obispo subrayan la “exclusiva intención fársica” (Rodríguez Juliá 1974: 26) del desposorio de Baltasar con la hija del Secretario de Gobierno Prats, ya que “a ojos del supremo hacedor su hija amadísima no se casará con el muy impiadoso Baltasar Montañez” (Rodríguez Juliá 1974: 25-26). En cuanto se case, el obispo prevé que “ese hijo del demonio arrogante que tenía ojos que lanzaban fuego comenzará su dilatado matrimonio con las sombras del laberinto de piedra que es nuestra católica y bendita fortaleza de San Felipe del Morro” (Rodríguez Juliá 1974: 26). Así, este desafío de Larra hacia el mulato, que terminará con la extenuación de Montañez ante las imposiciones del estado colonial (el laberinto de piedra de la fortaleza), desvela el ánimo jerárquico y racista que subyace al proyecto del prelado. Si bien el narrador presenta a Larra como la “eminencia gris de la política colonial del siglo XVIII” (Rodríguez Juliá 1974: 10), su probidad se desmiente con las intenciones que oculta. Por eso, sobre todo, Larra concibe su ministerio como parte del “delicado juego de ajedrez que es la conservación del poder” (Rodríguez Juliá 1974: 27). Así, puede descubrirse que el “gris” de su plan reformista esconde los planes reales de una política que concibe la sociedad colonial como una partida entre “blancas” y “negras”.

Por su parte, en el ciclo de Nueva Venecia, la búsqueda de la luz constituye un sistema alegórico capaz de reproducir no sólo este proceso histórico de Puerto Rico, sino de identificar a su vez éste con la búsqueda de identidad que supone la obra del propio Rodríguez Juliá. Así, años más tarde su libro de crónicas *San Juan, ciudad soñada* (2005) resultará una explicación de la búsqueda del ser de la ciudad a través del estudio de su atmósfera luminosa. Rodríguez Juliá aclara aquí el senti-



do que toma este símbolo en el resto de su obra. La indagación en la luz variable e inasequible del Caribe es sinónimo del carácter de un país definido en sus permanentes cambios y en su incapacidad para concretar sus aspiraciones fuera de las meras “ilusiones” o “alucinaciones” políticas. Para explicar su obsesión por la luz, el autor se refiere a la lectura juvenil de los poemas de *El contemplado* (1946), de la etapa puertorriqueña del exilio de Pedro Salinas, en los que el poeta español realiza variaciones sobre la luz y el mar de San Juan. Rodríguez Juliá cuenta que sintió una profunda añoranza por la intensidad de esta luz, al descubrirla desde la mirada de un extranjero. Al volverse sobre San Juan, el autor explica, sin embargo, que “la luz de la ciudad se me apagó”, en su añoranza de “una época en que la luz sobre la ciudad fuera aún más evidente” (Rodríguez Juliá 2005: 97). Esa luz real, distinta de la luz mítica, arcádica, que puede recordar de su infancia, es ahora inaprensible, y sólo el pálido recuerdo de una luz original perdida para siempre. Así se refiere a una fotografía en la que aparece de niño: “aparezco con los ojos semi cerrados, como castigado por la resolana (...), tanta claridad, luego perdida, entonces añorada” (Rodríguez Juliá 2005: 16). Este hecho sintetiza las preocupaciones y el sentido último de su obra: “buena parte de mi búsqueda juvenil sería la certeza de esa luz” (Rodríguez Juliá 2005: 97). La luz instituye simbólicamente, pues, la interpelación utópica a un país esquivo, a la vez que el autor proyecta su obra en una particular línea historicista que arrancaría con los estudios de la luz en los cuadros de José Campeche, el criollo mulato que habría abierto así el camino a una revelación genuina de Puerto Rico, frente a un arte academicista transplantado de Europa. Así cuando, en *Puertorriqueños* (1998), Rodríguez Juliá glosa el retrato fotográfico de las señoritas de la europeísta clase patricia y usa la luz natural para exponer la conradiana angustia de esta casta hacia la “barbarie” tropical de la Isla, su íntimo desapego por ella:

Inclina el perfil con la delicadeza propia de las burguesías criollas, las manos recogidas a la cintura, la mirada huyéndole a la resolana, a ese implacable y omnipresente sol; recordemos la *Dama a caballo* de Campeche. Y tal parece que el sol era el gran enemigo de esta clase, había que borrar a como diera lugar ese involuntario bronceado que podría confundirse con una siniestra y sigilosa *raja*. (Rodríguez Juliá 1988: 40)⁹⁷.

⁹⁷ La cursiva es del texto. Por “raja” o “rajadura” se alude a la mácula de sangre africana más o menos remota que podía deslucir el nombre de una familia.



Un retrato de clase que volverá a asomar en las páginas de *Cartagena* (1997), novela consagrada, como las de su ciclo de novelas detectivescas, a la oscuridad existencial de la mediana edad y a su parentoria nostalgia de plenitud y armonía:

Recordó las fotos de la antigua burguesía criolla (...); en aquellos “almuerzos campestres sobre la yerba”, se abrían, por todos lados, los parasoles: el sol parecía ser el feroz enemigo omnipresente de aquella clase, cuyos antepasados concibieron los trópicos sólo como el infierno a pagarse por la explotación y el eventual enriquecimiento. (Rodríguez Juliá 1997: 56).

El estudio de la luz, capaz de resumir la misión de su oficio de escritor, vuelve a aparecer en la última novela escrita por Rodríguez Juliá, largo tiempo anunciada y que sólo muy recientemente ha comenzado a distribuirse. *El espíritu de la luz* (2010) permite una mirada retrospectiva a su propia obra a través del desarrollo de este símbolo, mientras se ocupa de los tanteos de otros creadores para elucidar la esencia del Caribe en este elemento. Se trata del pintor puertorriqueño Francisco Oller, el también pintor venezolano Armando Reverón, y Joseph Lea Gleave, el arquitecto inglés del faro dedicado en Santo Domingo a Cristóbal Colón: figuras que ya glosara en su libro de semblanzas *Caribeños* (Rodríguez Juliá 2002: 72-73; 77-135, 145-168).

En *El espíritu de la luz* confluyen varias voces narrativas; cada una de las tres personas gramaticales corresponde a la voz de uno de los tres protagonistas, alternadas a lo largo de los capítulos: la primera persona, para Oller; la segunda, que emplea Reverón; y la tercera, de Lea Gleave, si bien esta distribución comenzará a trocarse desde la mitad del capítulo 4, para llegar incluso a sintetizarse en el final del capítulo 7 y último; ya que “cuando huyes de la luz, siempre hay un conflicto de identidad. Bien que se desvanecen los perfiles en uno solo” (Rodríguez Juliá 2010: 261).

Si bien comienza pareciendo una obra más cercana a las crónicas, álbumes y semblanzas penúltimas de Rodríguez Juliá, la obra despega enseguida hacia la forma novelesca, que por lo pronto parece recuperar los tonos de sus novelas urbanas y de detectives, pero que en lo sustancial supone sin embargo un regreso por la senda de las oscuridades barrocas de su juventud. La acción discurre por la mística concreción del ambiente luminoso de las playas de Macuto,



“el Edén, una promesa de luz” (Rodríguez Juliá 2010: 58), en Armando Reverón, último anacoreta en aquellos “paisajes que escapan hacia un estado de gracia, la luz” (Rodríguez Juliá 2010: 77); los meta-estudios de la luz de Francisco Oller, toda una poética pictórica e intelectual, discusión de la esencia entre la causa y el efecto, entre considerar la luz directamente en la atmósfera o hacerlo en los objetos donde se proyecta, a lo que el artista debería preferir la primera: “una presencia que nunca llega. Ésa es, precisamente la luz” (Rodríguez Juliá 2010: 8); y Lea Gleave y su “máquina para generar y proyectar luz (...), pura arrogancia juvenil”, ya que “educar al trópico sobre cómo la luz traspasa las nubes era como enseñarle a esta gente a bailar un *mambo* compuesto en Glasgow” (Rodríguez Juliá 2010: 28, la cursiva es del texto).

Los tres se vinculan por su uso de la luz como pretexto de un deseo de absoluto, en una galería de pasiones que hace que el estudio de la luz no sea aquí sino un estudio del deseo, así como de las oscuras desviaciones que éste es capaz de producir: pedofilia, incesto, voyeurismo, adulterio y otros canales para el deseo insatisfecho o la mera perversión que acaban complicando a los tres personajes en una única trama por encima de su distancia temporal. Un estudio de la luz o del deseo que el habitual de Rodríguez Juliá sabrá leer, también, en clave política, en función de la larga noche oscura de la utopía nacional boricua; en clave, pues, del deseo soberanista y de los monstruos que ha sido capaz de producir su sueño incompleto, donde el artista, como su país, parece preferir el viaje al destino, la atmósfera al objeto, la resolana a la nitidez, la mística a la eternidad, el deseo al gozo. Por eso, “algún día te darás cuenta de que en estas cosas la mirada basta, que el deseo se cumple mejor cuando no gozamos” (Rodríguez Juliá 2010: 117).

La relación del símbolo de la luz con el tópico de la fundación mítica de una ciudad, que ocupa casi en exclusiva el ciclo de Nueva Venecia y lo liga a Borges o Italo Calvino, se vincula con ese deseo melancólico y casi místico de imaginar espacios que conciten una armonía perdida, de ascender a un sentido absoluto de la existencia, sea éste la comunión con la identidad de un país o su establecimiento como nación. El gesto de fundar una huidiza ciudad imaginaria como metáfora del carácter de un país heterogéneo y mediatizado por las definiciones foráneas del colonialismo es, en esa condición onírica, señal de la incapacidad de los puertorriqueños para traducirse en una imagen posible. Ya en las semblanzas de *Caribeños*, los “errores” que habría cometido el arquitecto Lea Gleave en su inter-



pretación de la luz caribeña se comprendían como parte de los proyectos de una “ciudad letrada” en la que se citan las utopías cartesianas y falsas de la identidad. Así, sostiene el autor: “El Faro será el símbolo de una gran identidad pretendida. La nostalgia de una imagen propia es el motivo de esa melancolía tan nuestra, tan caribeña” (Rodríguez Juliá 2002: 99); pero, al comparar este Faro al “disparate histórico” de La Citadelle haitiana de Henri Christophe, cierra su sentencia de ecos carpenterianos afirmando: “Sí: el Faro es la búsqueda de una metáfora que establezca la coherencia redentora, que posibilite encontrar las huellas de los pasos que se extraviaron. Su construcción ha sido, sin embargo, un semillero de metáforas trágicas y cómicas” (Rodríguez Juliá 2002: 100).

La conciencia de este hecho repetido en la historia cultural de la Isla hace que el autor proclame la falta de identidad definida que la caracteriza, pendiente aún de un tropo reductor que la sitúe en la Historia y permita prescindir de las recursivas fundaciones de ciudades imaginarias. Para Rodríguez Juliá, “la ciudad caribeña no contiene ese depósito historicista que contiene la ciudad europea; su anhelo de Historia siempre estará lastrado por la desmemoria de las sociedades recientes, jóvenes, en todo caso en pleno desarrollo” (Rodríguez Juliá 2004-2005: 23). Este hecho justifica por sí mismo la melancolía sobre la que se definen los reiterados intentos fundacionales de una cultura puertorriqueña, y da sentido a la obra del escritor.

Así, regresando a la fundación de ciudades invisibles que caracteriza el ciclo de Nueva Venecia, anticipo de la búsqueda y la fundación mítica de la ciudad real contemporánea que emprenderá Rodríguez Juliá en su cronística y narrativa posterior, podemos acotar la importancia de la luz en los vislumbres, ilusiones y espejismos no sólo de la dudosa y quizá libresca Nueva Venecia, sino de cuantas ciudades imaginarias conciben los personajes y colectivos de esta saga.

La noche oscura del Niñ o Avilés sienta los datos contradictorios de la supuesta fundación de la ciudad extramuros. El hecho de que Nueva Venecia esté rodeada por las aguas resumiría, para el ilustrado obispo Trespalacios, el carácter narcisista y pecaminoso de su fundación, con lo que la ciudad diabólica podía ver reflejada su vanidad en los canales (Rodríguez Juliá 1984: 456-457). Lejos de esta interpretación demonizadora, puede sostenerse que el elemento del agua desvela que la ciudad utópica de Nueva Venecia, desde esa precisa cualidad de



poder reflejarse a sí misma invertida, aspira a convertirse en un reverso de la Historia, en la custodia de sus posibilidades. Pero, sobre todo, en su condición de isla pueden reconocerse varias observaciones de Fernando Ainsa. Partiendo de los análisis jungianos de los arquetipos, el agua evoca el seno materno, la fecundidad y también la perspectiva de viaje, cambio e iniciación. Así, el agua es uno de los medios más recurridos por la literatura para metaforizar la integración y comunión con la naturaleza, y señala el sentido más pleno de los distintos viajes míticos en busca de la identidad (Ainsa 1986: 260-261); una fe panteísta que se vincula, asimismo, con el sentido que adquieren las luces simbólicas de las novelas dieciochescas de Rodríguez Juliá, como reapropiación de un sentido inmanente de la Historia ajena a las ideologías.

Lo opuesto a la ciudad es, para el obispo Trespalcios, el exilio (Rodríguez Juliá 1984: 384), símbolo de la esperanza inconcreta y la melancolía. En su proyecto de recluir a los distintos colectivos de la isla -los peninsulares, los peripatéticos criollos avileños, los rebeldes bozales- en los límites de la ciudad amurallada a merced de su poder colonial (proyecto, con todo, remiso y enseguida contaminado de la misma melancolía y soberbia utópica que acecha a estos colectivos), el obispo teme ante todo la posibilidad del viaje: movimiento del espíritu o la imaginación como anhelo de revertir la Historia. Sin embargo, ninguna de las ciudades que aparecen en las novelas es un espacio posible. Y la propia ciudad posible y real no es visible, ya que San Juan nunca asoma su perfil en las novelas del ciclo de Nueva Venecia, y hasta todas sus dobles diabólicas resultan materiales en comparación. En realidad, la isla vivía tiempos de simbólica oscuridad, de imperioso anhelo de luz, para sus habitantes. Así se describe la llegada del Niño Avilés, nuevo Moisés: nada se veía del naufragio reciente, pero la alborada fue recibida con alegría, “porque la luz es buena amiga de náufragos y rescatadores”; una esperanza que no ocultaba cierto temor: “trémulos hachos extendidos frente a mar tan oscuro y tronante” (Rodríguez Juliá 1984: 17).

Así, sobre la cambiante oposición básica “ciudad-piedra-luz/ viaje-agua-oscuridad” se fundan las alegorías lumínicas en este ciclo. “Crear un nuevo espacio luminoso, recinto donde el peregrino ya no vague más (...), esperanza para la noche oscura que es el exilio” (Rodríguez Juliá 1984: 372) será la tarea fundamental de Trespalcios para aplacar la pulsión utópica en el país, a partir de la que el prelado se apodera inicialmente del simbolismo de la luz, con un sentido



ilustrado y colonialista. Al mismo tiempo, el pecado capital de soberbia al que se expone esta misma búsqueda es “fijar la esperanza en murado recinto” (Rodríguez Juliá 1984: 372), lo que significaría matarla, como imputa el obispo a la Ciudad del Sol, de Campanella. De ahí que para conjurar el pecado de soberbia utópica el obispo en su propio fuero avance incluso la satisfacción del deseo mismo: a la enfermedad por el remedio.

El propio Trespalcios hace estas observaciones desde el Morro, espacio donde se contiene tanto la posibilidad de un recinto humano estable como la soberbia racionalista atribuida a la Ciudad de Dios:

A fe nuestra que la hazaña estará siempre en la memoria de los hombres, y es que se trata de fundar la Civitas Dei, ciudad ligera que trepada allá en las nubes es construida con la espesa maldad de los hombres (...). Eso es así por esa neblina de maldad que se anida en la voluntad de los hombres, verdadero manto de oscuridad que oculta impíamente esta luz que hoy contemplo desde el mesetón del Morro. (Rodríguez Juliá 1984: 372).

De aquí que la luz, como símbolo de la concreción de un espacio definitivo, se oponga al tránsito místico del deseo y a la oscura libido histórica de una utopía inefable. Trespalcios trata de apoderarse del uso redentor de la luz, frente a las fuerzas demoníacas de los distintos colectivos, poseídos según él por la influencia del “lucífugo”, Satanás, y asentar así la ciudad posible. Sin embargo, el propio obispo nunca estará libre del pecado de soberbia leviatánica, ya que Leviatán será el único demonio que no consigue exorcizar de la ciudad, al tiempo que el cronista Gracián, su secretario, sospecha que éste se ha refugiado en el alma del obispo. Su ciudad posible, en tanto que hecha de luz, es ilusión también suspendida en el aire, y sume al obispo por contraste en su propia oscuridad, su deseo leviatánico.

De este modo, el desarrollo de la acción irá matizando el propósito inicial de Trespalcios de pretender representar las “luces” de su época, ya que él mismo está imbuido de un sentido místico-demoníaco que aspira a la luz sin alcanzarla, condición que anula su propio fin: gozo en el puro deseo. Esto lo equipara con el resto de los utópicos, y el obispo va descubriendo la aspiración ya no lucífuga, sino implícitamente luminosa de los mismos. Así en la “batalla de los



prodigios”, donde Trespalacios testimonia, para sorpresa de Gracián, la presencia de la “lamparilla de Satanás” que corona la torre humana con que arremete el caudillo negro Obatal. El prelado se explica: “se trata de la farola con que Satanás alumbró su paso por el mundo”, hecho del que el secretario deduce que “Satanás azufroso ya está ciego de tanta oscuridad padecida en el hondón de las regiones infernales” (Rodríguez Juliá 1984: 334). Debe notarse, por lo mismo, el significado del nombre de Obatal, que en la religión yoruba corresponde a la deidad orisha que representa la luz y el aire. Nueva Venecia se describe también, en la visión nocturna con la que se le aparece al obispo, invadiendo su “lucidez” (Rodríguez Juliá 1984: 452), como “una asombrosa ciudad iluminada por nimbo de luz tan blanca como la nieve”. De igual modo, el País de Arcadio, en *El camino de Yyaloide*, está dominado por la pequeña vela que la Indiana coloca todas las noches en la ventana, a hurtadillas de su padre.

No obstante, la única luz definitivamente desacreditada en su propósito histórico es la que representa la recta influencia del Iluminismo colonialista. El símbolo de las luces se aparta aquí intencionalmente de su reducción ideológica dentro de la Ilustración europea. Este hecho se resalta en el ciclo de Nueva Venecia desde el momento en que la reforma borbónica ilustrada en Puerto Rico siempre la lleva a cabo un obispo (Larra y Trespalacios, en *La noche oscura del Niño Avilés*; éste, en *El camino de Yyaloide*), que opaca la labor de los sucesivos gobernadores y capitanes generales. Las parodias más evidentes de las Luces ilustradas son las que ceden el protagonismo a los catalejos e instrumentos ópticos propios de la modernidad traída de Europa, los cuales no pasan de ser “oscuras y monstruosas máquinas” para Gracián (Rodríguez Juliá 1984: 108), mientras que Trespalacios los destina a “olvidar los cuidados de tiempos tan catastróficos” (Rodríguez Juliá 1984: 110) y distraerse mirando las estrellas, a la vez que prueba el alucinógeno que para la ocasión guarda en unos pequeños povos. Igualmente, durante la batalla entre Obatal y Mitume, Gracián recurre a lo que llama el “periscopio”, con el que, sin embargo, sólo puede acercar los hechos del revés: “la máquina es un engendro óptico, cámara bruja para multiplicar siempre invertidos los ecos de la luz” (Rodríguez Juliá 1984: 275).

La debilidad del estado secular metropolitano en la Isla, sostenida en gran medida por la economía clandestina del contrabando, así como la insuficiencia de las estructuras asociadas a la Corona, comenzaría a explicar el fracaso posterior



de la autonomía puertorriqueña. Así, el símbolo de la luz adquiere un primer sentido redentor de la historia insular, como expiación de los “lucífugos” que la habrían dominado hasta la llegada de Trespalacios, al tiempo que, sin embargo, señala la inadaptación y la inutilidad relativa de los esquemas propiamente ideológicos de la modernidad.

A pesar de su terrenal cometido reformador, el impulso religioso que subordina la labor del obispo, por oposición a la ideología de las Luces, termina por asimilarse con el resto de colectivos “lucífugos” en su ansia de plenitud ontológica y de ascensión. Esto hará que el proyecto de Trespalacios revele su verdadero carácter místico y utópico. De aquí que, aunque su propósito declarado sea la construcción de la ciudad humana, Gracián advierta, como hace el narrador de *Las tribulaciones de Jonás* respecto a Muñoz Marín, la nostalgia del obispo por algo más. En esta doble facultad colonial y mística de la política regeneracionista del prelado, analogía del proceso de “reconstrucción nacional” del PPD, Rodríguez Juliá observa, pues, tanto la necesidad de abolir el extravío mediante un orden “luminoso” posible (la dependencia), como el resquicio para la creación de otro orden ulterior y superior, simbolizado en el trascendentalismo de las luces místicas del obispo. Por esto, ha de ser el poeta Juliá Marín, dedicado como el pintor Silvestre Andino Campeche a descubrir los signos ocultos de la Historia, quien prolongue a pie de página las intuiciones de Gracián sobre la extraña a nostalgia del prelado ante la puesta de sol:

Otros son los asuntos de su alma, distraído está (Trespalacios) de los mundanos menesteres... La precaria nostalgia de Dios asoma a sus ojos; pero el regreso es imposible; la eterna lejanía es esa belleza del mundo ante sus ojos, ese tiempo que ya olvidó su propio horizonte. Victorioso de mundo, el ministro contempla a su Dios, ese hueco carcomido por la incesante ciudad humana. Algún fanal oteó entre la lluvia. Dios era ese pequeño fanal escurridizo, insecto adivinado y volandero vencido por la lluvia, el mar, la noche oscura del mundo. (Rodríguez Juliá 1984: 98).

Ocuparía mucho más espacio del reservado a este artículo seguir analizando los sentidos de la luz en el ciclo de Nueva Venecia, desde la prefiguración de las ciudades imaginarias y el deseo utópico en *La noche oscura del Niño Avilés* hasta la pedagogía política de *El camino de Yyaloide*, donde el obispo tutor libera la posibilidad del viaje del Niño Avilés, esperando que la ilusión de realidad sacie



el deseo, y que la sobreabundancia de luz colme sus ensueños. Pero donde, al contrario, el viaje iniciático descubre el camino real, y la inocente vanidad creadora se transforma en peligrosa voluntad.

A partir de la publicación de *Las tribulaciones de Jonás* la obra de Rodríguez Juliá abandona las ciudades imaginadas y recupera la ciudad real y contemporánea de San Juan. Surge un cambio de perspectiva que propicia el empirismo del nuevo cronista, para el que “el emblema de la ciudad súbitamente ha sido desplazado por la *experiencia* de la ciudad” (Rodríguez Juliá 1989: 194, las cursivas son del texto). Una apuesta empírica que arranca en 1981 con *Las tribulaciones de Jonás*, que analiza la figura del prócer populista Luis Muñoz Marín, fundador del PPD, gobernador entre 1948 y 1964 y creador del Estado Libre Asociado, con motivo de su muerte en 1980. Alfredo Matilla Rivas, recreando el sentido de las metáforas marinas de Juliá, afirma que las “tribulaciones” aquí presentes “no son otras que las del escritor lanzado al mar tormentoso de la historia de su pueblo y devorado por una ballena literaria” (citado en Caballero Wangüemert 1995: 38). Una inmersión que se repetirá en la búsqueda de la esencia popular en *El entierro de Cortijo* (1983), incursión hacia el impenetrable “corazón de las tinieblas” del ser nacional, remontando el diverso río humano que compone la comitiva en el entierro de Rafael Cortijo, una multitud popular y mestiza de la que el cronista se siente desplazado como intelectual blanco. Estas inmersiones acuáticas, y fundamentalmente el mar, se trasladan a las cinco crónicas playeras de *El cruce de la bahía de Guánica*, donde la natación, como entrada en un elemento inaprensible y constante, equivale a la vivencia desapasionada de la madurez, al tiempo que se relaciona con la luz en su común añoranza de los ciclos estables de la naturaleza, de la Arcadia robada a la Historia. Como leemos en *San Juan, ciudad soñada*: “el mar, su contemplación como un modo de convertir en temperamento lo que ha sido irritación de nervios. El mar tendrá sus temperamentos, pero no es ansioso, no se agita respecto del tiempo” (Rodríguez Juliá 2005: 178).

Esta segunda etapa crea nuevos ejes simbólicos, o reelabora los ya existentes. Así el idealismo quijotesco, y las sanchopancescas correcciones a su trágica *hybris*, de mano de los recordatorios de nuestra condición humana y limitada, como la comida -*Elogio de la fonda* (2001)- o la enfermedad -el cáncer, en *Mujer con sombrero con sombrero Panamá* (2004)-. Novela detectivesca, como esta últi-



ma, *Sol de medianoche* (1995) preludiaba ya los mismos motivos y símbolos lumínicos guiados ahora por una mayor introspección, con el trasfondo de la crisis de la medianía de edad, al igual que en la mencionada *Cartagena*, donde la crisis personal reaparece en un sistema metafórico donde el matrimonio, el adulterio y las referencias a la natación marítima guían las alusiones a la nostálgica y asumida pérdida de los subterfugios utópicos. Son personajes, los de ésta y sus novelas detectivescas, tan deseosos de la luz definitiva como abismados a la luz última de la muerte, “lucífugos” en denodada busca de unas *Ray Ban*, como el protagonista de *Mujer con sombrero Panamá*, que al tiempo que añoran la luz plena y arcádica de la infancia, la temen y se buscan en oscuros *clubs*, donde sólo la mirilla “marcaba el paso del tiempo crepuscular por la cantidad de luz que entraba por aquel agujerito” (Rodríguez Juliá 2004: 55)

Los símbolos lumínicos terminan de hacerse evidentes en los ensayos sobre pintura de Rodríguez Juliá -*Campeche o los diablejos de la melancolía* (1986)-, donde el estudio de la luz trasciende su función pictórica para asimilarse a una búsqueda de la identidad perdida, soñada, a manos del pintor mulato, primer historiador cabal, así, de la Isla. Asimismo, los álbumes, como el mencionado *Puertorriqueños*, o *Cámara secreta* (1994), estudios de la luz detenida sobre sus objetos, inmortalizando la arcadia de la patria familiar, en el primero, o sorprendiendo la naturaleza del deseo erótico en los gestos solicitados de sus perversiones. Así en la glosa de la fotografía del pintor gallego Ángel Botello retratando a dos jóvenes negras desnudas sobre una playa dominicana; orgulloso autorretrato del ensueño o de colonizador, torvo deseo, más aún que el turístico encuentro con la promesa de lo exótico. Resistencia, al fin, a ir hacia lo verdadero caribeño o: “fijémonos en la posición del lienzo sobre el caballete, resguarda las tonalidades de esa molesta luz de mediodía” (Rodríguez Juliá 1994: 61).

En definitiva, esta explicación, ilustrada con algunos ejemplos, de la función simbólica de la luz en la literatura de Eduardo Rodríguez Juliá no se propone agotar aquí sus conclusiones, sino abrir lecturas alegóricas de su obra, redondear el modo en el que sus libros se buscan entre sí como espejos donde terminan de definirse y afirman una asombrosa y diversa unidad; e invitar desde aquí a detallar este elemento, de anécdota a categoría, en cada una de sus obras.



Bibliografía

- AINSA, FERNANDO** (1986): *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Madrid: Gredos.
- CABALLERO WANGÜEMERT, MARÍA** (1995): “Rodríguez Juliá: una ojeada sobre Puerto Rico, entre la burla y la compasión”. En: Mora, Carmen de (ed.) (1995): *Diversidad sociocultural en la literatura hispanoamericana (siglo XX)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 35-46.
- CHEVALIER, JEAN** (dir.)/ Gheerbrant, Alain (colab.) (1986): *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- DÍAZ-QUIÑONES, ARCADIO** (1996): *La memoria rota. Ensayos sobre cultura y política*. San Juan de Puerto Rico: Huracán.
- QUINTERO RIVERA, ÁNGEL G.** (1992): “Puerto Rico, c. 1870-1930”. En: Bethell, Leslie (ed.) (1992): *Historia de América Latina, 9, México, América Central y el Caribe*. Barcelona: Crítica, 240-258.
- RODRÍGUEZ JULIÁ, EDGARDO** (1986) [1974]: *La renuncia del héroe Baltasar*. Río Piedras: Cultural.
- RODRÍGUEZ JULIÁ, EDGARDO** (2002) [1984]: *La noche oscura del Niño Avilés* (prólogo de Rubén González). Caracas: Ayacucho.
- RODRÍGUEZ JULIÁ, EDGARDO** (1998) [1988]: *Puertorriqueños (Álbum de la Sagrada Familia puertorriqueña a a partir de 1898)*. Río Piedras: Plaza Mayor.
- RODRÍGUEZ JULIÁ, EDGARDO** (1989): *El cruce de la bahía de Guánica (cinco crónicas playeras y un ensayo)*. San Juan de Puerto Rico: Cultural.
- RODRÍGUEZ JULIÁ, EDGARDO** (1997): *Cartagena*. Río Piedras: Plaza Mayor.
- RODRÍGUEZ JULIÁ, EDGARDO** (2002): *Caribeños* (prólogo de Julio Ortega). San Juan de Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- RODRÍGUEZ JULIÁ, EDGARDO** (2004-2005): “Ciudad letrada, ciudad caribeña (apostillas al libro *San Juan, ciudad soñada*)”. En: *Caribe. Revista de Cultura y Literatura*, 7: 2, 21-30.
- RODRÍGUEZ JULIÁ, EDGARDO** (2005): *San Juan, ciudad soñada* (prólogo de Antonio Skármeta). San Juan de Puerto Rico/ Madison: Tal Cual / University of Wisconsin Press.
- RODRÍGUEZ JULIÁ, EDGARDO** (2010): *El espíritu de la luz*. San Juan de Puerto Rico: La Editorial, Universidad de Puerto Rico.
- SAN JOSÉ VÁZQUEZ, EDUARDO** (2008): “La ciudad en la obra de Edgardo Rodríguez Juliá. Nueva Venecia y San Juan, entre San Agustín y Pedro Salinas”. En: *Centroamericana*, 14, 77-100.