

# *Dossier*

*Homenaje a  
Edgardo Rodríguez Juliá*

## *Tradición y trasgresión*

### del imaginario espacio-corporal en Edgardo Rodríguez Juliá

*José Manuel Méndez*

Las alusiones a la voluptuosidad del cuerpo femenino en las novelas y crónicas de Edgardo Rodríguez Juliá, además de transgredir las convenciones de la literatura anterior que enaltecía el decoro y lo sublime, transgreden también una de las imágenes poéticas de extracción romántica que caracterizó a los discursos del nacionalismo culturalista. Muchos escritores coincidían en la utilización de la figura femenina como alegoría de la tierra. En la imaginación poética de estos escritores, la figura femenina mantenía una correspondencia con la armonía y templanza del paisaje. La mujer, amante y madre, era parte integrante del paisaje idílico evocado.

La representación de la nación como lugar ameno se transformaría en uno de los ejes centrales del nacionalismo culturalista, que se propuso definir la identidad puertorriqueña y narrar la historia de su formación haciendo de la imagen arcádica de la naturaleza uno de los emblemas característicos del imaginario histórico y social. La recurrencia al motivo central del topos tradicional de la Arcadia, el «locus amoenus», así como a la tradición tropológica del «hortus conclusus», caracterizará gran parte de la producción poética puertorriqueña desde sus comienzos. La aplicación ética de esta tradición, implícita en la simbología que la conforma, en la que el espacio habitado o deseado se transfigura en un cuerpo femenino, virginal e incontaminado, rezuma en la producción poética puertorriqueña para resolver la inadecuación entre la realidad vivida y la deseada. La recurrencia a los topos tradicionales informará también la formulación de modelos culturales que funcionen para la armonización social y política.

Las continuas recurrencias a la topología arcádica tradicional, en sus dos motivos de «locus amoenus» y «hortus conclusus», delinearán dos tendencias diversas en la literatura puertorriqueña. La primera, que surge desde los inicios del romanticismo, recurre a la imagen armoniosa de la Arcadia, así como a la transmutación recíproca paisaje-cuerpo femenino, —madre, hermana, novia, esposa, amada—, del «hortus conclusus» y de la tradición mariana, para expresar los valores esenciales de la cultura, así como la excel-situd de la tradición. La segunda tendencia, de extracción moderna, apreciada nítidamente en el ensayo de interpretación cultural *Insularismo*, del treintista Antonio S. Pedreira, utiliza la relación paisaje-mujer para subrayar los cambios negativos ocurridos en Puerto Rico a partir de la modernización y del desarrollo industrial.<sup>1</sup> Sin embargo, ambas tendencias recurren a una serie de estereotipos sexuales en sus consideraciones tradicionales respecto a las virtudes y los vicios, y a la imagen de la mujer como modelo de permanencia y transmisión de estos. En ambas tendencias, es fácilmente identificable un sistema de valores que la tradición topológica legó a este imaginario espacial.

El paisaje de los románticos recordará el jardín cercado del rey Salomón en el «Cantar de los Cantares»: anticipo del «deleitoso prado» de Berceo, en el que se transfigura la virgen María. En la introducción a sus *Milagros de nuestra Señora* (1246-1252), Gonzalo de Berceo, siguiendo el procedimiento de la elaboración figurativa<sup>2</sup>, adopta la imagen del «hortus conclusus», originada en el «Cantar de los Cantares», como una manera de reconstituir y restituir el Paraíso perdido mediante una sistemática elaboración de imágenes poético-tipológicas (Gerli 44).

Afin con este imaginario, en los discursos literarios de tendencia culturalista la concepción de la nación como «huerto cerrado» convoca, a través de los signos de lo incólume, el espacio añorado, el espacio ideal. A la vez, representa el deseo de la protección y la permanencia. En la tradición poética puertorriqueña de tendencia romántica, que se inicia con Santiago Vidarte (1828-48) y culmina en Gautier Benítez, la patria se transfigura en mujer.<sup>33</sup> En esta tradición el paisaje se representa como mujer recatada, sumisa, casta. La imagen del paisaje concuerda con la figura del «hortus conclusus»: la transfiguración de Sulamita en «huerto cercado», cuya puerta cerrada conserva su integridad, la virginidad de la mujer.

La imagen de la mujer dócil, recatada, amparo y consuelo del hombre en momentos de angustia, mantenía una reciprocidad con la añoranza de una nación ordenada, armoniosa, representada en la imagen del paisaje ameno, dócil, apacible. La virginidad de la mujer invocaba también lo incontaminado del lugar ideal; la armoniosidad de la cultura y la permanencia de la tradición. La figura de la mujer conjuga y transmuta los caracteres del lugar

perfecto, la abundancia y lo virginal; virtudes estimadas en el ideal de mujer: madre amantísima y esposa castísima.

Dentro de la atmósfera neoclásica, José Gualberto Padilla le cantará a la patria en «Canto a Puerto Rico», imaginándola como doncella púdica, gentil y gallarda. En el poema modernista «Rapsodia criolla» de Lloréns Torres, «Borinquen es virgen novia», y su imagen se transforma en tierna madre y tierra fértil. Aún hoy la imagen aparece en los versos de poetas y compositores. La canción de Antonio Cabán Vale, «Verde luz», estimada en Puerto Rico como un segundo himno nacional, retoma el tópico del *hortus conclusus* en su versión original. En los versos de esta canción Puerto Rico aparece representado como «isla virgen», «flor cautiva», «isla doncella».

En la mitificación del Caribe en términos del cuerpo femenino ya a partir del siglo XIX, se tendió a establecer una relación entre el cuerpo dispuesto y tendido en oposición al cuerpo volátil y evasivo. Como consecuencia, en la literatura actual la proliferación de las imágenes violentas y volátiles, así como la erotización de la palabra, responden a la represión tanto verbal como carnal que se ejerció durante mucho tiempo. Esta naturaleza dual de la represión en el Caribe es el foco de atención de *Caribbean Discourse* de Edouard Glissant, quien subraya la relación inextricable entre la autoafirmación verbal y física.<sup>4</sup>

En la crónica «Una noche con Iris Chacón» de Rodríguez Juliá, la vedette puertorriqueña Iris Chacón transforma su cuerpo en topografía al identificar sus partes con el paisaje y con distintos lugares turísticos del país. Su agresiva voluptuosidad corporal contrarresta la imagen docilizada del paisaje. La identificación de la vedette con la «Madre Tierra» implica, según decir del cronista, un modo de celebración del cuerpo como «espacio de ensoñación necesario». Las alusiones de Iris Chacón a su topografía corporal, sus gestos e insinuaciones, rompen con el decoro. La imagen de la mujer pasiva y recatada queda destruida (142).<sup>5</sup>

La figura de Iris Chacón en la crónica se emparenta con la imagen de la Mulata-Antilla de Luis Palés Matos. La representación de la cultura popular en la figura de la vedette adquiere los signos que Palés había dotado a su representación de la cultura antillana y de la Antilla. Según decir de Díaz Quiñones, Palés crea en la mulata un símbolo poético para representar la Antilla en poemas como «Danzarina negra», «Danza negra», y «Mulata-Antilla», entre otros. Con la imagen Palés exalta la sensualidad, el capricho, el movimiento, la espontaneidad y desenvoltura de la mulata. La mulata aparece como heroína, como síntesis del pueblo y de la tierra a que pertenece.<sup>6</sup>

Dentro de la tradición del imaginario espacio-corporal que he estado comentando, en el que la nación como figura femenina se corresponde con el tópico del «hortus conclusus», Palés constituye un referente obligado por

ser el primero que transgrede este imaginario. Precisamente, en «Mulata: Antilla», la intertextualidad que se da con el «Cantar de los Cantares», termina transgrediendo todos los signos que dan sentido al tópico. El primero de ellos es la concepción del espacio sellado, protegido por un confín. La mulata del poema de Palés tiende a desbordarse, su espacio se expande, y ella traspasa el muro que la contiene:

Eres inmensidad libre y sin límites,  
eres amor sin trabas y sin prisas;  
en tu vientre conjugan mis dos razas,  
sus vitales potencias expansivas<sup>7</sup>.

El «huerto cerrado» se mantenía incontaminable por estar apartado de lo externo. El cuerpo de la virgen mantenía su pureza por no estar expuesto al exterior. La mulata, en cambio, puede transformarse por «sus vitales potencias expansivas»; la contaminación se da por la mezcla que produce el mestizaje. Su potencia expansiva es signo también de movilidad constante. Como representación de la cultura antillana remite al carácter móvil e incontenible de la cultura en su proceso de transformación. De este modo, el cuerpo puede constituirse como un espacio de conflicto entre el orden establecido y la desviación.

En la lectura que Rodríguez Juliá lleva a cabo de las pinturas de José Campeche, el cuerpo en el que subraya estas tensiones entre la norma y la desviación, —en el que las «posibilidades laterales» se manifiestan con mayor insistencia e intensidad—, es el femenino.<sup>8</sup> Dos retratos se ofrecen como signos opuestos de la condición social y cultural de la mujer en la sociedad colonial del Siglo XVIII. Ambas retratadas representan clases y actitudes sociales distintas. De estos, el retrato de Doña María de los Dolores Martínez y Carvajal aparece como muestra de la movilidad social.<sup>9</sup> La lectura de Rodríguez Juliá, que establece una relación de sinécdoque entre el sombrero y el furor de la retratada, como intimidación síquica inquietante, ofrece una interpretación de la cultura popular como móvil, inestable, inquieta. El cuerpo adquiere un carácter de posibilidad, de espacio abierto, en la medida en que se resiste a la norma, al orden, al recato:

La cabellera batida, el barroquísimo sombrero de cintas, lazos, airones y flores, manifiestan la naturaleza exaltada de su sensualidad. Es como si en la euforia del adorno se pudiera insinuar la incomodidad del recato, es decir, el sombrero señala un furor apenas disimulado por el gesto pudoroso...(88)

Recordemos que en su interpretación de la cultura popular del renacimiento, Bakhtin observa una oposición entre la concepción del cuerpo clásico, que representa la cultura alta, oficial, y el grotesco, como representación de lo popular. El cuerpo grotesco se concibe como incompleto, hipertrófico, que rebasa sus propios límites, que está en constante movimiento; por tanto, es transgresivo. El cuerpo clásico es, por el contrario, una imagen de lo completo, cerrado al mundo.<sup>10</sup>

Aunque adscrita a otro contexto histórico, esta distinción es patente en la comparación que Rodríguez Juliá establece entre el retrato de Doña María de los Dolores Martínez de Carvajal y el de la «Dama a Caballo», «signo contrario» del de Doña María. Los detalles de adorno y suntuosidad sugieren en este retrato los modos de una rica elite criolla. Según el autor, esta mujer, contraria a la imagen de sensual vitalidad de Doña María, luce asexuada, arrogante en su condición de clase y complacida en el lujo. Lo asexuado, podríamos interpretar, se corresponde con el espacio cerrado, lo estático, que figuraba lo incorrupto de lo virginal, y la sujeción a la norma y lo establecido.

Esta lectura e interpretación cultural, a partir de la representación de la mujer en Campeche, anticipa algunas ideas y conceptos que aparecen en la lectura de las fotografías en *Puertorriqueños*<sup>11</sup>. En este texto, el autor recurre nuevamente a la imagen de la mujer en su función liberadora y transformadora, siempre asociada a las clases populares. Ahora toma la figura de la compositora puertorriqueña Sylvia Rexach como modelo de la cultura popular. El contexto es el de una época en que la sociedad puertorriqueña vivía un momento de transición histórica, precisamente es la década del cuarenta, cuando Pedreira había manifestado sus reservas hacia la mujer y la muchedumbre:

Pero es Sylvia quien mejor expresa en la cultura popular los amores, las frustraciones, la soledad de unas mujeres que van transformando el estereotipo femenino, que se atreven a romper con normas hasta entonces inviolables. (61)

La representación de la mujer en varias de las obras de Edgardo Rodríguez Juliá, particularmente en las crónicas, transgrede las imágenes femeninas que tradicionalmente se emplearon para representar la cultura y la nación. En las crónicas, las imágenes femeninas siempre están matizadas por la hipertrofia, por la voluptuosidad de un cuerpo que transgrede el recato y el decoro; un cuerpo, en muchas ocasiones, violento y grotesco, asociado con la erotomanía, y con la inestabilidad de un cuerpo, que como el cultural, se resiste a la perennidad.

## NOTAS:

- <sup>1</sup> Pedreira, Antonio S. *Insularismo*. Río Piedras: Edil, 1971.
- <sup>2</sup> Según Michael Gerli, la alegoría en la Introducción a los *Milagros*, así como su sentido total y relación con el resto de la obra, se puede aclarar por medio de una aproximación tipológica. La elaboración figurativa, llamada también tipología, era una técnica de composición e interpretación textual ampliamente practicada durante la Edad Media, y consiste, según K.J. Woollcombe, en «conexiones históricas entre ciertos personajes o acontecimientos del Antiguo Testamento y eventos y personajes en el Nuevo Testamento» (citado por M. Gerli en su edición de los *Milagros de Nuestra Señora*, 35. Para esta aproximación al texto vea el análisis del editor. (Madrid: Cátedra, 1985)
- <sup>3</sup> Oppenheimer, Félix Franco. *Imagen de Puerto Rico en su poesía*. Río Piedras: Universitaria, 1972: pág. 173.
- <sup>4</sup> Vea traducción de Michael Dash: Charlottesville: University Press of Virginia, 1989.
- <sup>5</sup> Rodríguez Juliá, Edgardo. *Una noche con Iris Chacón*. San Juan: Antillana, 1986.
- <sup>6</sup> Díaz Quiñones, Arcadio. *El almuerzo en la hierba: Lloréns Torres, Palés Matos, René Marqués*. Río Piedras: Huracán, 1982: pág. 90.
- <sup>7</sup> Cito de la edición de Margot Arce de Vázquez, *Obras (1914-1959)* Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1984: páginas 171-173.
- <sup>8</sup> José Campeche, pintor puertorriqueño del siglo XVIII quien, según decir de Rodríguez Juliá, «provee a nuestra nacionalidad una imagen que se adelanta al testimonio literario; tendremos que esperar hasta mediados del XIX para que nuestra cultura se convierta en verbo» (*Campeche*, 7. Vea nota 9)
- <sup>9</sup> Rodríguez Juliá, Edgardo. *Campeche o los diablejos de la melancolía*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1986.
- <sup>10</sup> Esta caracterización aparece desarrollada en el quinto capítulo de su libro *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* (Madrid: Cátedra, 1985): 273-331.
- <sup>11</sup> *Puertorriqueños. Álbum de la sagrada familia puertorriqueña a partir de 1898*. San Juan: Playor, 1989.