

1999

Hemisferios de la caribeñidad. Entrevista a Edgardo Rodríguez Juliá

Camille Cruz-Martes

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Cruz-Martes, Camille (Primavera-Otoño 1999) "Hemisferios de la caribeñidad. Entrevista a Edgardo Rodríguez Juliá," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 49, Article 86.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss49/86>

This Otras Obras is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

**Hemisferios de la caribeñidad.
Entrevista a Edgardo Rodríguez Juliá**

Camille Cruz-Martes
Brown University

La presente entrevista, realizada a Rodríguez Juliá en abril de 1997, pretende explorar esa dimensión polivalente y contradictoria del discurso literario caribeño, tan presente en su obra. Agradezco la gentileza de Julio Ortega, por facilitarme el contacto inicial con el escritor, y la colaboración de José E. Santos por la transcripción y edición de la misma.

Camille Cruz: Quiero discutir un tema que me atormenta y no quiero una respuesta específica.

Rodríguez Juliá: Pero no te puedes atormentar [risas].

CC: Y quizás es como todos los críticos que encuentran lo que buscan, así que no sé si es justo. Lo que siempre me ha gustado de tu obra, lo que encuentro más maravilloso y que me atrae es que la basas en una paradoja, en la unión de los opuestos. Me gustaría que me hablaras un poco más de esto. ¿De dónde surge esa idea? ¿Por qué esa necesidad de unir contrarios todo el tiempo y de fijarte en perspectivas opuestas y no en un sólo elemento?

RJ: Yo funciono mucho en estas entrevistas a base de pensamientos que me asaltan, y no son cosas muy articuladas en función de alguna teoría, tampoco articuladas en función de la experiencia que he tenido con mi propia obra. Son más bien momentos fugaces.

Bueno, eso que me preguntas es bien importante en mi obra y es una cosa que, un poco, la esclarece. El origen de eso fundamentalmente está en lo barroco. Yo creo que todo barroco, una vez que uno entiende lo que es el barroco y lo integra de manera vital como escritor, integra también esa dialéctica vital de las oposiciones. Eso es la influencia de la apropiación cultural que uno hace como estudiante. El otro origen está en la cultura nuestra [puertorriqueña, caribeña], que es una cultura que recalca mucho las oposiciones. Y eso tú lo ves continuamente, por ejemplo, en *El entierro de Cortijo*. Ahí está muy evidenciado eso. Es el mundo de la ternura, pero es también el mundo de la violencia. Es un mundo callejero duro, pero es el mundo en que ves un hombre como Ismael Rivera, esa dimensión tierna, casi vulnerable. Así que eso tiene muchas fuentes. La fuente principal sería, en última instancia, cierta mirada, específica que yo le doy a mi cultura puertorriqueña y caribeña, y que es muy reveladora de todo el planteamiento de los opuestos. Yo te diría que esas son las dos fuentes. Y esas fuentes, en última instancia, son el catolicismo. El catolicismo y el barroco son esa tensión espiritual, son lo irreconciliable. Una vez se establece lo irreconciliable como el fundamento de la cultura, pues de ahí arrancan las tensiones y las oposiciones. Es Lope de Vega. Hay en Lope esa dimensión espiritual, pero también hay un Lope muy carnal. Es Quevedo. Es la dimensión que se ve, por ejemplo, en escritores como Joyce, escritores de una cultura parecida a la nuestra. Cultura católica, colonial, y tú ves eso en Joyce continuamente, la oposición barroca, violenta, entre una tesis dura muy espiritualista y la tesis dura de lo carnal y lo escatológico. Y ahí hay violencia. Son culturas de oposición.

CC: ¿Y esas oposiciones se entienden como liberadoras u opresivas? Pienso, por ejemplo, cómo en *La noche oscura*, la unión de los opuestos es una propuesta que libera y oprime a la vez. ¿Qué hay ahí? ¿Quieres plasmar esa libertad o plantear lo contrario?

RJ: Fíjate, que el mundo de *La noche oscura*, que de hecho es un mundo muy cercano a lo que yo manejé cuando era joven estudiante, es decir, yo leí mucho barroco, y leí mucho siglo XVIII, y eso está muy cerca de la problemática de *La noche oscura*, pues, tú le añades a eso los elementos del negro, porque hay una violencia cometida sobre un cuerpo determinado que es el del negro. Y esa es una memoria que es muy importante en nuestra tradición cultural, y en todos los contenidos clasistas y raciales. En Puerto Rico es importante eso. Entonces la cuestión de la liberación, es la cuestión de ese proyecto

utópico que siempre se plantea. Pero ese proyecto utópico está desde su origen abocado al fracaso, y esto es porque hay una memoria rota, vulnerada, como diría Arcadio [Díaz Quiñones]. Y en el negro es donde más se evidencia esa violencia de tú perder todas las raíces. La liberación se construye sobre una memoria que es una recuperación de algo imposible. Fíjense ustedes que ese planteamiento de *La noche oscura* de regreso al Africa y todo eso es como poco el recuerdo de Algo que se ha degradado, porque efectivamente la cultura africana se ha degradado en América. Y de esa violencia extraordinaria contra la memoria no puede nacer nada. Esa es la visión fatalista del mundo caribeño en esa novela. Yo me acuerdo que cuando fui a Francia por primera vez, había un martiniqueño genial, que de hecho ya murió, y él me decía que no podía entender la violencia en mi novela. Yo le dije “es porque eres martiniqueño, pues si fueras haitiano la entenderías perfectamente”. Porque es la violencia cometida contra una gente que en realidad vive una memoria destruida y mediatizada.

CC: ¿La violencia es la destrucción de la utopía, o la idea de la utopía lleva a la violencia? Me llama la atención el pasaje de la novela en que se utilizan los mismos cuerpos muertos para enfrentarse al otro bando. Entonces, no sé si es una imposición de la violencia sobre la violencia, si tiene algún sentido, o si el mismo acto ritual es la violencia misma.

RJ: Cuando yo escribí esa novela, había leído recientemente a James [*Las jacobinos negros*]. Y hay muchos elementos que luego se me fueron confirmando sobre el negro en el Caribe. Por ejemplo, ¿recuerdas aquella escena en que hay un mayoral, que los cimarrones se van y él deja que se vayan al monte, pero llega un momento determinado en que los negros regresan y comienzan a suicidarse? Entonces él deja que se suiciden. Son como tres etapas de la violencia, pero ya al final es una violencia muy siniestra porque él dice: “Hagan todo eso que están haciendo” porque es un rasgo bien importante de la cultura del Caribe negro: Evitar los hijos, evitar la posible violencia contra los hijos por medio de métodos anticonceptivos increíbles, o simplemente suicidarse. Y había unas tribus que se suicidaban más que otras. Eso está en James. Entonces él [el mayoral] deja que se suiciden. Entonces trae una carreta, y tira de una cuerda y entonces empieza a hacer toda una gesticulación de que se va a ahorcar. Y entonces los negros dicen “¿pero qué va a hacer usted? Y él dice, “no, no, es que yo voy a seguirlos a ustedes al otro mundo y cuando ustedes crucen a Africa yo voy a estar con

ustedes”. La fuga hacia la utopía es eso, es un mundo que está fracasado desde sus comienzos y donde ese esfuerzo está mediatizado por esta enorme crueldad del mundo blanco. Así que la imagen específica que me señalas, y que recuerdo, viene de James. Tú sabes que en Haití hubo una masacre espantosa y eso era lo que yo le decía al compañero martiniqueño: “no, si tú fueras haitiano entenderías eso”. El decía que yo estaba promoviendo la leyenda negra de la violencia del negro y yo le dije que no, que históricamente el Caribe fue una masacre. Y Haití fue una masacre, y eso tú no puedes obviarlo. Recuerdo que él seguía escéptico sobre la novela, pero es que el mundo de Martinica es diferente del mundo haitiano. Así que un poco recapitulando la pregunta que me haces, la utopía surge por el hecho de esa violencia, pero la utopía engendra violencia, porque Haití fue la utopía, y fue una masacre continua. Hay que entender bien eso.

- CC:** ¿Cómo tú compararías esa visión con la que presenta Carpentier en *El reino de este mundo*, que me parece diferente? Por ejemplo, recuerdo que Ti Noel al final tiene como una superación personal al darse cuenta de que ha vivido a través de la historia, dentro de un mundo violento que se supera. En Carpentier se da esa dimensión metafísica. ¿Cómo comparas o ves la visión de Carpentier?
- RJ:** Reinaldo Arenas decía, con mucho sentido, que el último escritor romántico de Hispanoamérica fue Carpentier. Hay algo en Carpentier que impresiona, y *El reino de este mundo* es un libro que admiro y que fue muy importante. Sin embargo, yo creo que allí lo que hay es un sesgo de lo que es la violencia y la oscuridad de nuestro mundo que a él se le escapa. Es un escritor muy afrancesado, muy cartesiano; es un cubano cartesiano. Por ejemplo, cuando Benítez Rojo leyó mi novela [*La noche oscura*], dijo que había algo perturbador en la misma, porque había en ella como una fuga hacia esa oscuridad que matiza nuestra cultura, esa cultura de la oposición, de los contrastes, de mucha violencia.
- CC:** Es interesante que Benítez Rojo tiene una opinión positiva de esa cultura de la violencia, opinión que no comparto, y me parece que él no quiere llegar a ese lugar macabro, no se quiere acercar a eso. En parte porque cree en la regeneración a través del espectáculo.
- RJ:** Pero hay una regeneración también porque es una fuga, es una fuga de Ti Noel, que es esa fuga de los negros también del *Viaje a la semilla*. Me parece que hay algo ahí medio folklórico, algo que no

comparto mucho porque también hay una gesticulación de la violencia que es lo que a mí más me ha interesado tradicionalmente, que es la del mundo mulato, porque el mundo mulato es un mundo donde hay muchas contradicciones. Por ejemplo, mi padre era mulato, y mi padre hablaba siempre con mucha distancia con respecto a los negros, y a mí eso me parecía curioso, ¿no?, este hombre que es tan oscuro siempre hablaba así de los negros.

CC: Increíble.

RJ: Yo esos matices nunca los veo bien en Carpentier, por ejemplo. Es un mundo blanco y negro, un mundo de oposiciones en el Caribe, pero el mundo más conflictivo, que es el mundo del mulato, (y ahí está Walcott, está Naipaul), esa complejidad y ese acomplejamiento de nuestra cultura, eso Carpentier no lo trabaja tan bien. Tienes que ir a otros escritores. Yo, específicamente, estoy aprendiendo un poco a trabajar esos materiales que tengo a través de la memoria de mi infancia, porque mi abuela era una mujer increíblemente racista, del campo, y entonces yo vi muchas de esas contradicciones, ¿no? Por un lado una gente con un orgullo muy blanco, y por el otro lado esta gente mulata con un orgullo tremendo porque eran intelectualmente muy capaces, y la poca inteligencia que tengo viene de ellos.

CC: Es algo interesante, porque recuerdo que he estado leyendo muchas novelas del siglo XIX en Cuba, y presentan unas polémicas sobre el mulato maravillosas. Y no es porque los escritores quieran de hecho hablar sobre eso, es que cuando hablan del contexto social surge. Ahora me pongo a pensar y Carpentier en verdad que no sigue esa línea.

RJ: Bueno, vamos a recapitular a Carpentier porque hay que hacerle justicia. Yo no recuerdo, así, ese matiz conflictivo terrible del Caribe, pero eso es *Baltasar* también, la cosa de *Baltasar*, de la primera novela, porque escribí eso muy joven, por lo que hay una raíz profunda de mi psique. Lo escribí muy joven, y estaba yo muy cercano al trauma de mi padre, a la incomodidad de mi padre en esta familia. Y entonces, lo veo muy cercano a mi psique. El otro día pensaba “¡Caramba, todavía no he escrito la novela sobre mi infancia!” Y eso es muy importante, esa violencia que yo vi... ¡Pero la violencia contra él y la violencia de él contra los negros! Pero eso es muy caribeño, y lo vas a ver en Santo Domingo, en el Caribe inglés, en el francés. Walcott, por ejemplo, tiene esa gran

contradicción en su poesía. Es muy fuerte esa cosa del mundo mulato. Naipaul, sin duda, en ese mundo mestizo. Sin embargo, en los cubanos, fíjate, es un mundo muy racista, de separación. En ese gran novelista que fue Carpentier, esa tensión no la veo tanto.

CC: Quizás sería que él vea el mulataje como algo muy criollo.

RJ: Sí, hay algo folklórico, es una objetivación. Es la diferencia. Carpentier era un cubano afrancesado. Yo tengo unas raíces más profundas en ese mundo, y si alguna vez llego a escribir algo verdaderamente bueno será en torno a esa contradicción.

CC: Háblanos entonces sobre cómo se relaciona este tema con el del espectáculo. ¿Piensas que el espectáculo es un gran nivelador en el Caribe o es una manera de conjurar la violencia?

RJ: En realidad son dos cosas. La música y el deporte, el béisbol especialmente. Esos son grandes elementos niveladores. El Caribe tú no lo entiendes. Frances Pizzoni, un gran escritor que escribe sobre el Caribe, que ha venido mucho a Puerto Rico y me ha hecho entrevistas, lo tuve que llevar a ver un juego de béisbol. Y a mí eso me fascina, todos esos rituales del deporte y la música porque son los grandes elementos niveladores e integradores de la cultura caribeña. Pero, por ejemplo, parte del racismo que yo reconocí, en el parque de Caguas, con Víctor Peyot, que me ha seguido durante toda su vida y que ha sido una persona que va a las presentaciones de mis libros, y yo recuerdo que mi padre se refería a Peyot como “el negro parejero”. Pero hasta hoy me persigue esa expresión, porque es un poco esa dialéctica profunda de la incomodidad con lo que somos, esa incomodidad fundamental del mundo mulato. Eso un poco se ritualiza y se formaliza, a mi modo de ver, ¿no?, en esas dos grandes expresiones que son la música y el deporte, porque son como medios para ritualizar toda esa violencia contenida y además, todo el discurso de la utopía que surge esporádicamente, por ejemplo, en la salsa, en la plena. Y es también, pienso en los peloteros, el acceso a ese mundo ritual inventado por los norteamericanos.

CC: Y la televisión, ¿qué opinión te merece?

RJ: Pues la televisión, y volviendo a Iris Chacón, una de las cosas más perturbadoras de la sexualidad del Caribe es la cuestión del trasero. A mí José Luis González una vez me dijo que la gran diferencia en torno a los negros era en cómo hacían el amor, y yo le dije “pues

bueno, pero dame detalles” y entonces, me dijo que el negro hace el amor con alegría. Eso no me dejó satisfecho para nada, porque bueno, él se estaba, ¿no?, acusando de hacerlo con tristeza [risas]. Pero yo eso no lo entendí, pero sí hay una especificidad con lo de Iris Chacón, que el mundo del trasero ya desde el Africa es algo muy importante. Ese es un dato antropológico, no me lo estoy inventando, es un rasgo muy importante. Eso explica algunos de los problemas de salud del Africa, por ejemplo. Eso, descontextualizado, como lo hace Rosario [Ferré] en su libro, pues quedo yo como un escritor machista. Es que es parte de algo muy profundo en nuestra cultura, y que también incluye la violencia. Yo lo que trato de hacer es que se vea precisamente.

CC: La primera vez que leí esa crónica no tuve una impresión machista, al contrario.

RJ: Son unos contenidos que están allí. Y se trabajan esos contenidos, se convierten en espectáculos, en parte de ese coqueteo con lo prohibido, que tenemos los puertorriqueños. Pero en fin, es toda una hipocresía, es muy fácil despachar todo eso no como un contenido profundo sin melodrama de la cultura nuestra, porque simplemente es algo muy del mundo africano y que aparece también en toda esa sistematización en las novelas mías. Así que para nada, yo creo que ella [Rosario Ferré] está completamente equivocada en eso.

CC: A veces creo que es que el lector puertorriqueño no se da cuenta de esos contactos. Solamente se tienden a fijar en un lado del asunto, y no sé por qué si vivimos eso a diario.

RJ: Esa es la hipocresía.

CC: Evitar el reconocimiento en ese otro que puede ser mi contrario.

RJ: Mira, Annie Fernández Sein, que era de la cultura del tollinchismo [referencia a Esteban Tollinchi, profesor universitario en Rfo Piedras de literatura cuya visión general estaba anclada en la tradición de las “grandes obras occidentales”], de las personas que leyeron a Thomas Mann y que, claro está, nosotros tenemos toda una cultura más rica que la que jamás tuvo Thomas Mann, más amplia. Son grandes novelas [las caribeñas], por todas estas cosas profundamente contradictorias. Y Annie tenía esa cosa del tollinchismo, de la lectura de Thomas Mann y lo que yo llamo “la cultura azul” de los profesores de principios de los años cincuenta, que eran

occidentalistas, y que todo eso del *Tun-tun de pasa y grifería* [poemario de Palés Matos] era cosa de cafres. Pues yo me leía religiosamente a Huizinga, a éste y al otro, qué sé yo, que me occidentalizaron, pero yo era muy sabio ya, yo me crié en la 65 de Infantería [una avenida principal en San Juan], yo sabía algo de ese país. Para mí Víctor Peyot fue siempre tan importante como Dante. Pues Annie hace ahora una reseña de mi libro *Peloteros*, y dice primero, de nuevo, de mis insinuaciones racistas; segundo, de la incomodidad que siente ella ante mi escritura, y digo yo, si un escritor vale la pena, tiene que confrontar al lector con el sitio de la humillación, el sitio de sus complejos. Uno se tiene que sentir perturbado. Yo no tengo una escritura fácil o agradable. Tú tienes que confrontar a la gente con lo que no se menciona, con lo que no se dice, con lo que se tapa, con lo que causa incomodidad. Por ejemplo, las imágenes de la sexualidad en mi obra son bien perturbadoras, fuertes. Y la gente se queja de “qué cosa fuerte, qué cosa terrible”.

- CC:** Pero a lo mejor tiene que ver con el grupo generacional, porque conozco mucha gente de mi edad que le gusta ese tipo de lectura.
- RJ:** Es posible. Yo en realidad, no sé, la búsqueda del lector es algo que uno se plantea como algo accesorio a lo que uno hace. No hay duda de que uno escribe para la gente y que parte de la inseguridad de todo escritor es cuando se interrumpe ese flujo respecto al lector. Pero yo lo he visto interrumpido varias veces en mi obra. Hay obras que he publicado que han causado incomodidad, que han causado repugnancia, y otras veces han sido duramente atacadas. He recibido a veces críticas muy fuertes, incluso de gente que he querido toda mi vida, de compañeros míos de formación que no han entendido algunas cosas y, ¿qué le voy a hacer?
- CC:** Pero a mí, en términos de lo que sería una tradición, me parece que tus obras tendrían más cabida ahora que antes. Pienso en el libro de Julio Ortega *Reapropiaciones*, en el que él te coloca al final, en la punta de lanza de la tradición que va inmediatamente después de Luis Rafael Sánchez.
- RJ:** Pero fíjate, Luis Rafael es extraordinario. Luis Rafael es un gran constructor de metáforas. *La guagua aérea* es una metáfora preciosa. Pero hay mucha confrontación que no ha hecho con esa cultura, y una es la sexual. Y específicamente la homosexualidad. Luis Rafael es un escritor casto, homosexualmente casto, lo que es una cosa interesante. Sarduy habló sobre su homosexualidad todo el tiempo.

Reinaldo [Arenas] ni se diga. Es una sociedad también muy reprimida. De las tres culturas antillanas, yo pongo mi cabeza en un picadero que es la más reprimida de todas. Entonces de ahí viene esa incomodidad con algunas de las cosas que yo escribo. Pero no hay duda de que tarde o temprano encontrará a algunos lectores. Algunas cosas curiosas pasan, como por ejemplo mi libro *Peloteros* que ha tenido cierto auge como libro de literatura popular, de la misma forma en que lo fue *El entierro de Cortijo*. Salen algunas claves y la gente se reconoce y parten de ahí. Otras veces no. *Cámara secreta* es un libro que yo estimo mucho, sin embargo, fue un libro que la crítica en verdad se sintió amenazada.

CC: A mí, sin embargo, me gustó mucho.

RJ: Fue un libro muy perturbador. La persona que reseñó el libro en San Juan es una persona muy católica. Hay ahí, pues, algunas limitaciones. *Sol de medianoche* es una novela que cala muy hondo en un mundo que está bien presente, que es el mundo de mi generación, de las drogas y el alcohol, y eso causa mucha perturbación e incomodidad. Ese libro no ha salido en Puerto Rico, pero el día que salga estoy seguro de que la gente dirá “¿qué es esto?”.

CC: Y lo leí por diversión. Ahora que lo leo otra vez me llamó la atención la idea de matar a su gemelo.

RJ: Eso tiene que ver con algo muy profundo. Es uno de los libros que toca más de cerca mi estructura emocional. Y tiene muchos elementos anecdóticos de ese ambiente. No sé si has leído *Los siete locos* de Roberto Arlt. Es uno de esos modelos distantes de *Sol de medianoche*. Es un libro cercano a mi constitución síquica, y allí yo me metí de lleno en algo que tiene que ver con unos modos de la masculinidad en Puerto Rico. Y los dos hermanos son dos modos de la masculinidad, y dos modos de la masculinidad que están en mí. Hay allí mucho elemento autobiográfico y deslizamientos hacia amigos míos, y también en *Peloteros*. Hay uno que sale en *Peloteros* que también sale en *Sol de medianoche*, uno de esos amigos que son como una enfermedad incurable [risas]. Y entonces ahí hay también ese mundo de la oposición. Fíjate que en *Sol de medianoche* está este muchacho resentido, este “outsider” que está siempre en lo marginal. Un poco ese soy yo, esa cosa marginal mía, fronteriza.

CC: A mí lo que me gusta es que dice que “somos idénticos” para acentuar la similitud. Es una cosa bien impactante.

- RJ:** Sí, pues fíjate que son dos seres bien marginales. Y te digo que a veces no puedo articular bien lo que quiero decir de la novela porque está bien cerca de mi psique. Son dos seres marginales. Uno de ellos es el resentido, con un buen sentido de lo que es la sociedad, y que es un diestro, un individuo que se mueve bien, un manipulador. El otro es víctima de la seducción de cierto tipo de masculinidad, del machismo. He conocido gente así, y esa figura está hecha sobre un amigo mío que ahora está en la cárcel. Muchas de las cosas que he pintado de este personaje es él, pero, cuando yo voy a la formación que yo tuve (yo me formé en un colegio católico de varones, y era un poco como una cárcel), uno entiende ese mundo de unas tensiones muy violentas de la masculinidad boricua. Y eso te explica, qué sé yo, el fracaso de la pareja puertorriqueña que es una de las cosas notables del resultado de esa violencia. Te explica el abuso contra la mujer, todas esas heridas que ya uno mayor puede reconocer.
- CC:** ¿No te gustaría escribir sobre mujeres?
- RJ:** Definitivamente. Ahora viene una novela, *Cartagena*, que es una novela sobre una pareja, y una novela sobre la pareja puertorriqueña [risas]. Pero más bien de las parejas de mi generación, que era una generación de tensión y de transición. Y algo de eso está allí en *Sol de medianoche*, eso de las relaciones, de la dificultad con las mujeres. [...] Me interesa todo eso de la dinámica de la pareja, de la perturbación en la vida de la pareja, que también aparece algo en *Cámara secreta*, quizás de una manera esquemática. Y aparece pues en *Cartagena*, y en otro libro que saldrá este año [*Cortejos fúnebres*].
- CC:** ¿Y no te gustaría escribir sobre un personaje andrógino? Es que siempre me he fijado en tu tendencia a la representación de opuestos, y así explorarías un mundo intermedio.
- RJ:** Sí, dame ahora más asignaciones [risas]. Bueno, en *Cámara secreta* hay algunas insinuaciones, la cuestión de la homosexualidad, de los momentos ambiguos, hay mucho de eso. En *Cartagena* está eso expresado de una manera más clara. Son más bien unas insinuaciones. Y ese mundo de los opuestos es también el mundo de *Sol de medianoche*, de este hombre que es el que sobrevive y es quien supuestamente ha matado a su hermano.
- CC:** Sí, me encanta esa atmósfera de la resaca, del cansancio mental y físico, de no poder recordar nada.

- RJ:** Yo he recogido mucho de un folklore de la bebida. Yo tengo un hígado muy defectuoso [risas], pero no es porque beba mucho sino porque mi cuerpo no aguanta mucho la bebida. Pero he tenido amigos que sí son grandes bebedores y grandes “drogos” [adictos], y es impresionante la metáfora de las noches interminables. Todo el mundo ha pasado por eso. Y son esos momentos en los que el empujoncito está ahí para acabar con tu vida. A mí me gusta mucho esa metáfora. Todas esas imágenes son muy específicas y están bien recogidas en mis últimas obras. Pero fíjate que esa es mi generación, la primera gran generación “droga” [adicta] en el país.
- CC:** Y en Puerto Rico ya, por ejemplo, la tragedia alcohólica está muy aculturada, aceptada, ha perdido fuerza.
- RJ:** Sí, eso es cierto, es muy cultural. ¿Cuántas novelas sobre alcohólicos tiene nuestra literatura? El alcohol es algo ya fundamentalmente cultural. Es un buen ejemplo del ocultamiento en la literatura puertorriqueña, de algo que es tan fundamental en la vida del varón boricua, como esto del alcohol, como tantas otras pruebas de la hombría como tirarse al “patito” [homosexual] del barrio, y en mi generación esto de las drogas. En la generación de mi padre era más una cuestión del alcohol, del reconocimiento de unos alcohólicos ejemplares, divertidísimos [risas]. Era eso de la lucidez del borracho, y los adictos a drogas no eran muchos. En mi generación, pues, era la de la experimentación, la de Viet-Nam y todas esas cosas, un mundo en el que ya han transcurrido treinta años. ¿Y dónde está eso en la literatura puertorriqueña?
- CC:** Una pregunta final, Edgardo. ¿Por qué en *Niño Avilés* sale de un mundo mutilado?
- RJ:** Tienes que ir al fondo de cómo se forman unas imágenes en la novela. Recuerda que esa es una trilogía, y en realidad no se resuelve toda la imagen. En la tercera hay una imagen de este hombre que lleva en un saco al Niño Avilés, un poco encogido de extremidades. Esa es la imagen con la que quiero terminar. Entonces, un poco se entienden las características del Avilés, si uno no ve que la solución va a ser parecida a la del cuadro de Campeche, parecida. Yo vi ese cuadro de Campeche, y leí de cómo ese fue un niño que llevaron a Campeche para que lo pintara porque era una curiosidad surgida en una visita obispal. Entonces este obispo se encuentra con ese niño y lo lleva a pintar. Entonces a mí se me quedó esa imagen en la cabeza y quise construir este personaje y dirigirlo hacia esa

solución, una especie de homúnculo. Especialmente por ese paisaje de Isla de Cabras, ese mar así, bien bravío.

CC: Se hace esencial la mutilación del cuerpo.

RJ: Sí. Es una novela que escribí muy joven, tal vez ahora la escribiría de otra manera. Es el monstruo de las cinco cabezas, y he tratado de quitarle dos, de quitarle tres cabezas, y ahora en [Editorial] Ayacucho la publicaré de nuevo con las cinco cabezas. Goytisoló fue el que le dio la bendición a esa novela. No la podía publicar yo en Puerto Rico, hasta que él le echó la bendición y conseguí entonces que me la publicaran. Pero es una novela tan excéntrica, distinta, tan loca, tan perdida en un planteamiento muy excéntrico de la literatura puertorriqueña. Entonces fue muy incomprendida, muy mal reseñada, causó una gran opinión de que era una novela fracasada y fallida. Y un poco uno va interiorizando eso. La trilogía completa la terminé a los treinta años, pero no he podido editarla hasta ahora. *El camino de Yllaloide* es como un puente. Es distinta porque es como un puente entre el *Avilés* y la tercera parte que es demencial.

CC: Se nos acaba el tiempo. Gracias mil, Edgardo.

RJ: Gracias a ti.