

**“Hay una voluntad de plasticidad  
extraordinaria en mi escritura”. Entrevista  
con Edgardo Rodríguez Juliá**

Víctor Connena\*



243-256

**Fecha de recepción**

30 de julio de 2015

**Aceptado para su publicación**

8 de mayo de 2016

Llega puntualmente al bar de Palermo donde estamos citados y saluda con un tono caribeño que llama la atención al resto de los parroquianos que desconocen su procedencia y su ambicioso proyecto de escritura. Novelista, cronista, ensayista, ningún género parece haber amedrentado la prodigalidad inventiva y la capacidad reflexiva de Rodríguez Juliá. En esta entrevista repasamos algunos de los puntos más sobresalientes de su obra.

Víctor Connena: *Hace más de veinte años expresaste una frase que ha sido citada constantemente por todos los que trabajamos tu obra: “la principal tarea de la literatura puertorriqueña es tratar de determinar porqué Puerto Rico sigue siendo una colonia”. El año pasado, en un artículo titulado “¿De qué país estamos hablando?”, deslizaste otra frase contundente: “Allí donde viva un solo puertorriqueño, estará la patria”. La pregunta por la nacionalidad, ¿sigue siendo capital en la literatura puertorriqueña?*

Edgardo Rodríguez Juliá: Pienso que sí, que sigue siendo capital, pero de una manera muy cualificada y muy adversativa, sobre todo de parte de la juventud:

---

\* Universidad Nacional de Mar del Plata - CELEHIS. Correo electrónico: letraceluloide@gmail.com

me refiero a los escritores más jóvenes, que piensan que es un tema ya agotado y simplemente no les interesa. Veo tal postura con gran escepticismo porque pienso que, de alguna manera, aún escribiendo sobre la vida más íntima, más interior, como hago en *La piscina*, también yo doy cuenta de la época, de lo conflictiva que puede llegar a ser la sociedad puertorriqueña, en esas transformaciones, en esas vicisitudes que hemos tenido desde la década de los cuarenta y los cincuenta. E insisto en una cosa: la mejor literatura de las Antillas se ha dado siempre desde la problemática de la identidad. Ya hay dos premios Nobel de literatura, Naipaul y Walcott, en cuya obra la cuestión identitaria es central porque nosotros seguimos siendo un lago colonial, un área de saqueo de los imperialistas, los antiguos y los modernos. Y, en ese sentido, la identidad constantemente va a estar problematizada. Pueblos subyugados son pueblos que tienen una identidad problematizada. Recuerda que en el Caribe estamos más pendientes de lo metropolitano que de lo que está cerca y al lado nuestro. Eso es un cliché pero es muy cierto. Esta disyuntiva me parece que es válida y no diría que es permanente porque, en fin, no quiero sonar profético, pero es una constante que nos acompaña y que pienso nos acompañará por buen tiempo.

VC: *A partir de la postulación estética, las elecciones retóricas y temáticas que se despliegan a través de tu obra, ¿podemos pensar La renuncia del héroe Baltasar como el germen de un proyecto estético, ideológico y cultural que se expande, prolonga y afianza no solamente en tu narrativa histórica sino también en el resto de tu producción?*

ERJ: Para mí fue una sorpresa cuando reconsidero *La piscina* a la luz de *La renuncia*, que es una novela de hechura y de forma muy distinta; es una novela que elaboré de un modo muy a lo Borges, pues trato de narrar una idea, un concepto. Eso pasó con *La renuncia*, pero fíjate que el drama, el conflicto que podríamos llamar el móvil de la acción de esa novela, es muy parecido al móvil de la acción de *La piscina*. En aquel entonces se trataba del matrimonio por razón de estado de un negro con una blanca, y aquí, en *La piscina*, se trata del matrimonio de un mulato con una blanquita. Con todo lo que implica eso de blanquita en el Caribe, en las Antillas. Y claro, en el mundo de *La renuncia* esa problemática racial está apenas matizada, porque yo era un escritor muy joven, apenas podía matizar. Pero en *La piscina* esa problemática, repito, está muy matizada y de eso trata. De hecho, se puede ver el desarrollo completo de mi obra, y aún desde el punto de vista de la forma; desde el punto de vista de la escritura, también se puede advertir ese largo arco temático, que también recalca en ese tipo de desempeño a nivel de la escritura: porque en la última novela hay matices y en la primera hay un drama y punto. Este resulta muy escueto, muy conceptual.

VC: *Cuando estabas escribiendo tus textos juveniles, ¿leías historia? Se piensa en la Generación del 70 como una generación en la que la historia y la literatura entran en diálogo, acompañan un proceso de revisión.*

ERJ: Yo soy un ensayista a la manera antigua. Lo que hago es un poco depurar los conocimientos que tengo en una prosa expositiva y argumentativa. No tanto académica, en el sentido de que son cosas muy digeridas. Por ejemplo, la cuestión del cimarrón blanco, en la que coincidí con Ángel Quintero Rivera, es un tema que tengo tan digerido en mí, a través de mi narrativa, que para qué citarlo a él, si es algo en lo que, en realidad, coincidimos; fue una feliz coincidencia. La cuestión de la teoría sobre la narrativa antillana y el mundo antillano la generé revisando textos literarios más que una historiografía crítica. Insisto, creo que lo central fue la revisión de los textos literarios; por ejemplo, de Belaval. Luis Rafael Sánchez fue quien me dijo: “Mira, tú tienes que leer a Belaval”. Yo no lo había leído y es un escritor muy central en el mapa de la literatura antillana. Entonces fui revisando esos textos, que me parece que son textos olvidados. Fíjate que tengo ese prurito de redescubrimiento de los textos, que son textos para mí casi vírgenes. Y, por lo tanto, ahí hay casi como una inocencia.

VC: *Ciertos críticos, a los que adscribo de alguna manera, consideran que al indagar en la renuncia de Baltasar se busca indagar en la renuncia de Muñoz Marín. ¿Cuál es tu opinión al respecto?*

ERJ: La contestación a esa pregunta la sabía hace mucho tiempo. Pero... sí, efectivamente, tiene mucho que ver: es mi primera novela y pocos años después escribo *Las tribulaciones de Jonás* y, desde luego, continuamente me ha perseguido esa pregunta de por qué el fracaso del nacionalismo puertorriqueño. Bajo el imperio español, el grito de Yara (en Cuba) duró diez años, y el nuestro, el Grito de Lares, dos días. El pueblo puertorriqueño siempre fue de tradición civilista. Ello a pesar de que estuvo bajo la hegemonía española y ahora permanece como colonia privilegiada del imperio norteamericano, que es una sociedad guerrerista. Es una de las grandes paradojas de nuestra sociedad, porque nosotros hemos peleado guerras coloniales mucho antes que los cubanos, que empezaron en Angola. Nosotros peleamos esas guerras en Corea, en Vietnam; entonces, ¿por qué el fracaso del nacionalismo puertorriqueño, la preferencia por el autonomismo, la preferencia por la transacción? *La renuncia* plantea una visión heroica de la política. Con los años he agradecido eso, pues he reconsiderado mucho de esa postura, de que los puertorriqueños renunciemos a un tipo de heroísmo, la renuncia del héroe Baltasar, la renuncia de Muñoz Marín, a la independencia, porque si alguien pudo haber hecho la independencia fue ese hombre que prefirió el desarrollo del país; prefirió defender un momento clave del imperialismo y también del capitalismo en Estados Unidos, en la época de Roosevelt; él tomó unas decisiones claves en el desarrollo de nuestra política económica y social. Y esas preguntas, relacionadas con el fracaso del nacionalismo, todavía están por contestarse. Entonces, efectivamente en un sentido eso rondaba mi cabeza y mi ideario de esos años, porque eran años juveniles. Yo venía también de mucha combatividad en la universidad, desde la izquierda; aunque nunca fui radical, pero sí independentista. Y era una temática que rondaba en mi cabeza siempre y

en Puerto Rico ese tipo de renunciadas se identifica, casi automáticamente, con la renuncia de Muñoz, un líder importante cuando nosotros todavía teníamos perfiles de ser un país a medio hacer, pero éramos país, y eso es lo que menciono en ese artículo que tú citas. Hoy por hoy eso es menos evidente, que somos un país, inclusive a medio hacer. Somos un país muy integrado al otro, muy asimilado. En términos humanos, la mitad de los puertorriqueños viven allá. Así que... sí, es una gran pregunta que es difícil contestar.

VC: *La reconstrucción de diversas tramas a partir de imágenes es un procedimiento que nunca has dejado de utilizar. ¿Qué importancia le concedes dentro de tu proyecto de escritura?*

ERJ: Esa constante aparece ya en *La renuncia*, en los dibujos; luego la utilizo en mis crónicas, y específicamente en una que es central en mi desarrollo como escritor, justo por esos microrrelatos, esas anécdotas, esas biografías perfectas, que construyo en torno a la fotografía, y que es *Puertorriqueños*. Ese planteo recalca en mi última novela, *La piscina*. Así que hay una constante extraordinaria. La primera imagen de la identidad puertorriqueña está justamente en la pintura de Campeche, no está en la escritura, no está en la literatura, está en la pintura. Primero fue la pintura. Y luego, la novela *El espíritu de la luz*, que es un intento de darle consistencia a la luz antillana, que es tan distinta a la luz matizada de otras latitudes, a través de la pintura de Francisco Oller, que está muy presente en esa novela y en otros ensayos. Esa ha sido una de mis obsesiones y pienso que en mi obra hay una coherencia, yo veo una coherencia que se fundamenta en dos aspectos principales: una coherencia temática, y la búsqueda de una forma también, la búsqueda de una manera de narrar, y eso es muy interesante, porque ahí el maestro García Márquez me dio una gran lección con *Crónica de una muerte anunciada*, y me refiero a la elipsis narrativa, la búsqueda de la pieza perdida del rompecabezas. Una de las coherencias surge justamente de la utilización de la imagen; en *La piscina* son tres imágenes centrales: el soberano, ese medio sótano debajo del sótano, la Beatriz, que es la figura yacente, y la piscina. Son tres elementos centrales muy gráficos, muy visuales en torno de los cuales se va organizando la acción y la narración. Sí, la plástica es algo central, pero también las imágenes poderosas.

VC: *Siempre me llamó la atención, más allá del trabajo sobre imágenes preexistentes, el trabajo sobre imágenes a las que el lector no tiene acceso. Por ejemplo las pinturas de Espinosa en La renuncia o las de Silvestre Andino Campeche en la narrativa histórica posterior.*

ERJ: Sí, hay una plasticidad, hay una voluntad de plasticidad extraordinaria en mi escritura. Tenía un amigo que una vez me dijo: tú no eres un escritor, eres un describido.

VC: *Además es una descripción que narra, en la descripción está la acción.*

ERJ: Esas son las mejores. Porque el Barroco nuestro tiende a la estasis, a la cuestión estática. Lezama, el mismo Carpentier, y yo, nuestro barroco es muy dinámico en ese sentido, es narrativo, es una descripción que a la vez narra.

VC: *Me gustaría preguntarte sobre otros tópicos que están presentes en tu primera novela y se proyectan en el resto de tu obra. El primero tiene que ver con los conflictos raciales.*

ERJ: Sí, una constante muy evidente desde *La renuncia* hasta *La piscina*, pasando por toda mi novelística juvenil y, por supuesto, en *El entierro de Cortijo*, un texto central porque los integrantes del Combo de Cortijo fueron los primeros negros en verse en la televisión, como músicos. Tal experiencia fue para mí, que vivía en un pueblo del centro de la isla con los conflictos raciales que conocemos, un acontecimiento extraordinario. En toda mi obra están evidenciados esos problemas raciales, igual que se da cuenta, de alguna manera dramática, en *La piscina*, del problema de las parejas puertorriqueñas. Está en *La renuncia*, en *La piscina* y en *Cartagena* también, es como una obsesión también con la pareja. Mi primera novela es sobre una pareja y mi última novela es sobre una pareja y en medio, muchas parejas. Recuerdo que una vez le dije a Rosario Ferrer: “nosotros no hemos escrito mucho sobre la pareja” y me respondió que me equivocaba, que ella y yo habíamos escrito muchísimo sobre la pareja, de una manera muy elocuente. Es esa dimensión disfuncional de la pareja puertorriqueña lo que nos interesa y en una de sus aristas está, obviamente, la cuestión racial. Eso y lo social: Puerto Rico es un país con unas sutiles complejidades sociales.

VC: *Esos conflictos, esos enfrentamientos raciales, sociales, de clase ¿no se han aliviado con el correr del tiempo?*

ERJ: Mira, hay unos datos inamovibles. Y la raza es uno de ellos. Si tú me preguntas si es posible un gobernador negro en Puerto Rico, yo te diría que no. Escribí un artículo sobre Rafael Cox Alomar, que fue candidato por el Partido Popular en las últimas elecciones. Cox Alomar es mulato, algunos dirían que negro. Fue candidato, perdió, no salió electo para la Comisaría Residente en Washington, un puesto de representación en el congreso de los Estados Unidos, con voz pero sin voto, porque somos territorio, porque somos colonia. Él perdió las elecciones y desapareció del mapa de la política puertorriqueña. Por tal motivo yo escribí un artículo sobre las razones por las cuales este hombre, un intelectual negro, prominente, estupendo candidato a cualquier puesto electivo en Puerto Rico, no sigue en la política: lo borraron del mapa, simplemente lo borraron. ¿Y a quién ponen de comisionado “residente”, entre comillas, porque tampoco es una comisaría? Al hijo de un jerarca del Partido Popular, blanquito: Hernández Mayoral, un hombre que cuando habla la gente piensa que es un caso fronterizo, ese es el

que nos está representando en la oficina de Puerto Rico en Washington, que es paralela a la oficina del Comisionado Residente. No sé, a Cox Alomar lo dejaron fuera; cuando escribí el artículo sobre esa situación mencioné cómo en Cuba ese problema está irresuelto, en Santo Domingo sigue siendo un problema porque Peña Gómez nunca se pudo postular para presidente de la república porque era el haitiano, era el negro. Esa complejidad todavía la tenemos. Lo curioso es que una sociedad racista como la norteamericana tenga un presidente negro. Una sociedad vulgarmente racista porque eso todavía está ahí. Pero lograron la presidencia para un negro y creo que en ese sentido nos llevan una ventaja. En nuestros países, como en el sur de los Estados Unidos, el fundamento fue el mismo, la esclavitud, y ese problema está ahí. Naipaul hace un viaje identificando los rasgos culturales de las Antillas en el sur de los Estados Unidos, inclusive en la comida; sí hay una serie de rasgos que son muy compartidos, porque, en última instancia, es la presencia del negro. Es la presencia de la esclavitud. Naipaul es un escritor que admiro mucho a pesar de que es un reaccionario, un reaccionario consecuente y un autonegado como buen colonial, pero ha centrado buena parte de sus crónicas en los detalles elocuentes. Sus novelas también. En particular esas crónicas-novelas sobre la antillanía y el padre, como *La búsqueda del Dorado* y *El enigma de la llegada*. En mi caso, esa búsqueda del padre y la identidad se evidencia bastante en *La piscina*.

VC: *Dentro de estos tópicos me gustaría que me hablaras de la música negra, la importancia que tiene en tu obra o en tu formación más allá de El entierro de Cortijo.*

ERJ: Mira, he escrito mucho sobre la salsa, sobre el concierto en El Cheetah que fue el concierto casi fundante de la salsa. Me acuerdo de una conversación que tuve en Madrid con Jesús Díaz, un escritor cubano, porque tú sabes que hay una disputa entre puertorriqueños y cubanos sobre el nacimiento de la salsa. Yo le decía: "Jesús, la salsa es la música de ustedes pasada por Nueva York, por el sonido ese bronco y duro del barrio neoyorkino puertorriqueño, y también el jazz". Y me respondía: "Sí, tienes razón". Entonces yo añadía: "Además, la salsa nuestra es más sincopada que el son de ustedes" y ahí reaccionaba: "No, no, eso no puede ser". Jesús se molestó mucho. Él admiraba beatamente *El entierro*. Entramos en una polémica muy absurda. Pero sí, he escrito mucho sobre eso y tengo un libro que terminé, una crónica que es mi vida vista a través de la música clásica, la música de jazz y la música afroantillana. Porque me crié escuchando a Machito, a Tito Puente. Estoy hablando de 1956, 1957, que fue cuando primero escuché la orquesta de la RCA Víctor de Tito Puente, de Pérez Prado, de niño escuché mucho a Pérez Prado. ¡Por el amor de Cristo!, es uno de los sonidos que más conservo. Decidí escribir este libro que es una crónica en tres tiempos, y se titula *Mi vida en tres tiempos*, y se refiere a la música antillana, la primera que conocí, la música de jazz, que fue una de mis grandes aficiones, y la música clásica. Pero, claro, la música afroantillana es la más cercana a mí y lo fue en unos momentos difíciles

de mi vida, sobre todo en los años setenta. Tengo, en ese libro, muchas anécdotas de cómo me acompañó esa música.

VC: *Y actualmente, ¿sigue acompañándote esa música, te interesan nuevos intérpretes?*

ERJ: Menos, porque la salsa se ha dañado mucho. La salsa neoyorkina de los años setenta tenía un arte musical muy complejo que ha ido perdiendo. Y a mí me interesa la complejidad. Cortijo era un arreglista extraordinario de la música de la Plena; la llevó a un nivel superior, como Charlie y Eddie Palmieri, neoyorkinos. Es una música de gran complejidad, y eso es lo que a mí siempre me ha llamado la atención. Pero la música reciente no me gusta mucho. Tengo una pelea con el reguetón por la presencia de la imagen del atorrante y el maleante, y la droga. No puedo con eso.

VC: *No tenía pensado llevarte por esos rumbos, pero tu respuesta condujo hacia allí. No puedo dejar de preguntarte por tu polémica con los integrantes del grupo Calle Trece.*

ERJ: Es una polémica lamentable que se origina en unos datos autobiográficos que no voy a mencionar. A mí la idea de un blanquito –o medio blanquito– muchacho de urbanización que se va a *sluming*, que se va a callejear a la barriada La Perla, no me cuadra, no me hace feliz. René, el líder del grupo, se dio golpes de pecho acusando al Alcalde de San Juan de meterse cocaína; René tiene un latinoamericanismo populista, que yo creo que es lo mejor de él, pero a mí me parece medio bobo, y un tanto simplista. Igual que la visión de Galeano, toda mi vida me pareció una visión tendenciosa y simplista. Sin embargo, por otra parte, a un muchacho puertorriqueño que haya decidido abrazar su identidad latinoamericana hay que aplaudirlo, y es algo que reconozco con mucha emoción. Aunque el lado malevo, atorrante, maleante, de usar malas palabras, inclusive el hecho de ser muy agresivo con las mujeres, francamente no lo soporto, no lo registro bien. A René le dieron un premio en el Ateneo Puertorriqueño, como si fuera un gran prócer. Y yo dije: “Por qué no se lo dan a Oscar López que ha estado treinta y pico de años en cárceles norteamericanas”. Entonces, se generó una polémica en Facebook. Me han dicho de todo. René dijo una cosa muy buena: “Si fuera Saramago, yo me preocuparía”. Pero como no soy Saramago... Una contestación muy ingeniosa. Si yo fuera a vender *La piscina*, desde luego, tendría que invitarlo. Ídolo mundial ese muchacho, una cosa extraordinaria. Cómo algo puede viajar con esa facilidad. Extraordinario. Yo digo: “Dios mío, pero yo pasé por toda esa cursilería de los años setenta, por qué tengo que pasar de nuevo por ella”. Porque, francamente, esa cosa de que somos los sufridos y los apaleados era el lado de la nueva trova que no me gustaba, para nada. Mira, yo me he movido en la realidad, no soy un intelectual desde un ángulo elitista. Me he movido muy bien

en la realidad y sé muy bien cuáles son los extremos de esa sociedad. Tengo conocimiento de causa y la cosa del *sluming* no me va.

VC: Veníamos hablando de algunos tópicos que están presentes en tu primera novela y se proyectan en el resto de tu obra: los conflictos raciales, la música negra, los fracasos matrimoniales, que de alguna manera, estaban todos vinculados. Me gustaría preguntarte sobre los arquitectos visionarios y las visiones utópicas.

ERJ: Sí, los arquitectos visionarios, eso aparece desde *La noche oscura del Niño Avilés*, la cuestión de esa arquitectura visionaría. De nuevo me detengo en una figura muy importante de la gráfica europea, Piranesi, me obsesionaba su obra, al igual que arquitectura visionaria del siglo XVIII y fíjate que eso recalca en el arquitecto de *La piscina*...

VC: También en *El espíritu* y en *La renuncia* aparece Espinosa como primer arquitecto visionario...

ERJ: ...Espinosa. En *La renuncia*, claro. A Piranesi lo usé mucho en las estructuras visionarias de *La noche oscura*, también. Pero tienes razón, sí, el primero fue en *La renuncia*. Así que ha sido una constante. Y en *La Piscina* ya se convierte en el personaje protagonista. De hecho, podríamos decir que *El espíritu* y *La piscina* son las novelas de los arquitectos, porque Joseph L. Gleave en *El espíritu* es central: este hombre desubicado, tremendo, que concibió el Faro a Colón en Santo Domingo y que en los dibujos que pintaba, en los croquis, en vez de poner dominicanos, ponía mexicanos con sombreros de mariachis, porque era la visión que él tenía del trópico antillano. Por esa obra, ganó, siendo muy joven, a fines de los años veinte, el concurso del Faro Conmemorativo de Colón, ideado por el dictador Trujillo entre 1928 y 1930 y concluido por el presidente Joaquín Balaguer en los noventa. Siempre me fascinó la idea de ese joven arquitecto inglés que obtuvo el premio internacional, entre cuyos jurados estuvo Frank Lloyd Wright, y que muchos años después pudo ver los comienzos de la edificación de su faro. Va a Santo Domingo y ve los cimientos. Entonces, un poco la novela se centra en este hombre ya mayor, desubicado, persiguiendo esa visión que tuvo de jovencito y que finalmente se construye. Y la idea surgió porque en el 92 escribí una crónica sobre el Faro a Colón que está en *Caribeños*, y de hecho esa novela, *El espíritu*, está muy ligada a ese volumen de ensayos, de la misma manera que *La piscina* está muy ligada a *Puertorriqueños*. *Caribeños* es la matriz de *El espíritu*. Y ese arquitecto es central. Tuve el privilegio de ver los planos, porque tengo un amigo arquitecto, dominicano, que me hizo una investigación, y entonces fue que descubrimos que no se sabía que Frank Lloyd Wright estuvo en el jurado del premio. Gleave era muy joven, recién graduado de la Escuela de Arquitectura y presentó su proyecto. Muchos arquitectos puertorriqueños –lo explico en *Caribeños*– presentaron proyectos, los alemanes también ofrecieron proyectos visionarios espectaculares. Por ejemplo, había uno que proponía haces de luz, al modo de Albert

Speer en la Segunda Guerra Mundial, las catedrales de luz como él las llamaba. El proyecto alemán concebía una luz que llegara de Santo Domingo a la costa de Puerto Rico, a Mayagüez: una cosa impresionante, monstruosa. Se trataba de una arquitectura visionaria, una arquitectura loca, y el plan de quien ganó el concurso era proyectar una cruz en el cielo. Claro, el inconveniente es que Santo Domingo tiene un problema tremendo con los apagones. Y la cuestión es que hay que esperar a que haya nubes propicias para proyectar de noche; yo la he visto, una luz truculenta, espectacular. ¡Es una cosa impresionante! Esa mole puesta allí con todos sus reflectores es una idea loca, expresionista, del mundo europeo de esa época, de las catedrales de luz de Speer, de *El gabinete del Dr. Caligari*. En *El espíritu* esa idea también está muy implícita en la visión utópica, loca, de Gleave. Todo el proyecto está explicado en *Caribeños*, allí está la matriz, porque en el planteo novelístico hay muchos detalles, claro, que no se pueden incluir.

VC: *El último de estos tópicos que está presente en la primera novela y se proyecta en el resto de tu obra, sobre todo en Una noche con Iris Chacón, es el de los traseros femeninos, esa obsesión que ya aparece en las pinturas de Espinosa.*

ERJ: Bueno, eso es muy antillano, es una obsesión masculina antillana. Cabrera Infante lo explica, de manera más elocuente que yo, en *La Habana para un infante difunto*; tiene unos pasajes muy brillantes sobre eso. Es parte, creo, de la figuración de la mujer antillana que, claro, es de raíz mulata, como muchas de nuestras mujeres famosas. Es una característica de la mujer latina, desde Iris Chacón hasta Jennifer López, dotada, supuestamente, con el trasero perfecto. Es una preferencia erótica muy puertorriqueña y muy del mundo negro también. Recuerdo que José Luis González me decía que los puertorriqueños hacemos el amor de manera alegre por los negros, y yo le decía: “explícame”. No sabía explicarme. Pero, efectivamente, hay unos datos antropológicos en el mundo africano muy importantes, y eso se tiene que haber trasladado, como costumbre erótica, a las Antillas, porque también es una obsesión muy marcada en Cuba. Y el baile cubano es el “perreo”. En Cuba podías ver una pareja de clase media, cubana, bailando, y viejos ya –yo los he visto– mientras hacían el “perreo”, o sea, que ahí se produce esa aproximación, casi obscena, del trasero de la mujer a los genitales del hombre. ¿Sabes quién era fanático de esa crónica? Monsiváis. Y, de hecho, en una antología que él hizo de la crónica latinoamericana escogió la de Iris Chacón; me decía que era una crónica única, vivía fascinado con ese texto. Lo supe porque al hacer una antología de las crónicas de Monsiváis para la editorial de la UPR, me encuentro con la mía en la selección de crónicas latinoamericanas de él, y ahí me entero de que era su preferida. Respecto del tópico del trasero... con los años pues uno madura emocionalmente y sexualmente. Hay unas preferencias que son muy centrales en la juventud; ésa fue muy central en mi juventud, una preferencia erótica que ya... pues luego no importa tanto.

VC: *Hablemos de tu relación con Monsiváis.*

ERJ: Nunca me olvidaré que nos reunimos en un restaurante argentino, en San Juan. Y ahí él me habló de *El entierro del Cortijo* y de *Una noche con Iris Chacón* con entusiasmo. Yo conocía muy, muy de pasada su obra. Entonces me provocó muchísimo y empecé a leerlo más consecuentemente. De hecho, no conocía ningún libro suyo cuando vino a San Juan. Lo mismo sucedió con Elena Poniatowska. Después he coincidido con ellos en actividades y en octubre de 2012 se realizó un encuentro de cronistas y me alegró mucho formar parte de un grupo de gente que está haciendo en Latinoamérica una literatura de mucha originalidad y que, espero, sea de mucha trascendencia.

VC: *Desearía que nos hablaras de la parodia como uno de los ejes que atraviesan tu obra.*

ERJ: La parodia tiene que ver mucho, por supuesto, con la imitación, pero es una imitación irónica; el primer texto que yo recuerdo, voluntariosamente paródico, es, obviamente, *La renuncia*. Hay una parodia de muchas cosas y hay una imitación irónica, por supuesto, del planteo borgeano, con la idea de narrar el concepto, pero también hay una parodia de cierto tipo de historiografía puertorriqueña y de cierto tipo de historiador: el conferenciante. Esos son, sí, los comienzos de esa idea. Luego ella se despliega, de una manera casi monumental, diría yo, en *La noche oscura*. Ahí lo que pretendía (un esfuerzo un tanto loco y quizá fallido) era, a través de la escritura, de la textura misma de la prosa, la captación y la exageración de los modos de la crónica que identificamos como Crónica de Indias. En esos universitarios leía muchos textos del siglo XVIII, incluso, crónicas de Indias. Entonces, más o menos, con mi oído, que es bastante bueno, como escritor iba captando la prosodia, la acentuación de esa escritura. Fue un ejercicio que hice, quizá un ejercicio un tanto desmesurado, durante esos años. Pero fíjate que en *La noche oscura*, si algo se logra es una multiplicidad de voces, porque los cronistas están bastante diferenciados. Hay unas voces que son las de una escritura actual, contemporánea. Mejor dicho, son las voces de Alejandro Juliá Marín en las notas al pie, y los pasajes centrales en la novela que son voces escondidas que luego aparecerán en mi novelística y que nadie sabe de dónde surgen. Se puede reconocer ahí un esfuerzo de matizar esa escritura, pero fue muy loca... Juan Goytisolo una vez vio esos manuscritos y empezó a leerlos y me dijo: "Es muy raro como tú escribiste esto porque no hay correcciones; cuando yo veo el libro, es prácticamente como si te hubieran dictado toda esa escritura". No hay duda, en términos de la prosodia todo está puesto ahí, los acentos, todo. Y él se quedaba maravillado de eso, me decía: "A *La noche oscura* le sobran páginas; a *La renuncia*, no, consideraba que *La renuncia* tenía una perfección formal muy notable. Era fanático de esa novela.

VC: *¿Qué pasa con Pandemonium, ese otro eslabón escrito inconcluso de la trilogía?*

ERJ: Ese texto está muy conservado. De hecho velo porque se conserve bien, dado que es la última entrega de la trilogía, pero... ya no poseo familiaridad alguna con la escritura. Tengo que escribir desde una familiaridad y desde una cercanía, hasta emocional, con la escritura. Y cada vez es más fuerte, porque fíjate que *La piscina* tiene esa escritura poemática, muy sensual, muy sensorial. Entonces, pues, esa proximidad ya no la tengo. Hay un joven crítico, español, que ha seguido mucho mi obra y ha escrito elocuentemente, Eduardo San José. Siempre me dice que debo terminarla, que es una obra muy importante. Pero no puedo, porque me obligo a ser fiel al texto y capturar el espíritu del texto, de una escritura, después de tantos años... Terminé ese proyecto a los treinta y dos años, en 1978. Eso quedó allí, bellamente conservado. Nunca descarto, porque uno nunca debe descartar esa posibilidad, pero me costaría mucho, y como tengo tantos otros proyectos e incitación a escribir otros proyectos, por ejemplo terminar la trilogía de Manolo... Ya sé más o menos la situación en que Manolo va a tirarse de nuevo a la calle, entonces prefiero seguir con eso.

VC: *Esta pregunta, de alguna manera, ya fue respondida, pero me gustaría que te explayas sobre ella. Tu última novela, La piscina, es básicamente un drama familiar. No obstante, ¿existe la voluntad de inscribir determinadas variables, rasgos o procesos inherentes a la sociedad puertorriqueña como los conflictos raciales o el paso de la ruralía a la ciudad en la década del cincuenta?*

ERJ: Sí. Es el planteo de la edad y la época, el arco autobiográfico, la interioridad y la época. Todo ocurre entre 1953 y 1958, en una época de transformación, de mudanza en mi vida y de mudanza social, y pienso –esto lo tengo como un gran convencimiento absoluto– que la gran escritura, la gran literatura, siempre se mantiene en esos polos: uno, escribiendo sobre lo más íntimo, y que recalca en lo social y en la objetividad. La literatura del ensimismamiento es algo que yo no soporto, me parece una literatura que no ha aprendido las grandes lecciones de los grandes libros. Tú vas a cualquier escritor, a Stendhal, a Tolstoi, a García Márquez en *El coronel no tiene quien le escriba*, y allí encuentras la agonía y el fracaso íntimo, pero es Colombia, están los procesos sociales, importantes de ese país, en ese momento.

VC: *¿Por qué crees que se produce una literatura alejada de lo contextual?*

ERJ: Nos olvidamos un poco de eso quizá porque hemos renunciado del todo, ya, a una literatura que tenga garra y cale en la problemática de lo social. Yo me formé en una época en que tal problemática era central. La literatura de alguna manera no podía ser una literatura ensimismada, y por ese motivo hice crónica; por eso estuve tantos años escribiendo sobre el Caribe, sobre Latinoamérica o, de manera especial, sobre Venezuela, un país que conocí muy bien, muy de cerca, en los años noventa. Esa es mi manera de acercarme. Y creo que, en ese sentido, *La Piscina* da testimonio de la pasión compartida entre lo interior y lo social.

VC: *En toda tu obra hay un esfuerzo por revalorizar el mundo negro, pero no recuerdo que hayas escrito sobre el elemento taíno, salvo en El espíritu, cuando uno de los personajes recuerda que su madre le contaba que ellos se bañaban tres veces por día. En La piscina aparece la Beatriz, taína yacente: ¿puede hablarse de una revalorización del componente taíno de la cultura puertorriqueña?*

ERJ: Yo te diría que sí, que lo taíno está presente en una escala mínima, es una manera muy marginal de ver el problema de los indios porque siempre se nos dijo que ellos habían desaparecido. Hay un voluntarismo extraordinario de revalorización en el Instituto de Cultura Puertorriqueña, porque Don Ricardo Alegría, que fue su fundador, era un estudioso de la cultura taína y hubo una recuperación de las ruinas de los bateyes... Pero para mí es algo muy distante que casi siempre me deja frío y que más bien constituye un dato escrupulosamente antropológico. Aunque te tengo que corregir alguna cosa. En *Cartagena* aparece la descripción de una mujer que se da en el centro de Puerto Rico. Es una mujer a la que nosotros le llamamos “color chavo prieto”, mujeres que carecen de rasgos negros muy evidentes, pero de tez muy oscura. En esa descripción se menciona la palabra taína. Así, recordando, es un dato muy marginal en mi imaginario, muy marginal. La Beatriz es ese monte como una mujer que está recostada, un monte enorme que queda frente a mi finca. No se ve desde allí como está descrita en la novela, sino en escorzo, desde los pies hacia la cabeza. Pero en otro sitio de la trayectoria hacia Aguas Buenas, y hacia Caguas, se puede observar el monte completo, la mujer, efectivamente. Lo curioso es que yo podría pensar en muchas cosas, por ejemplo una mujer que yace; sin embargo la concebí y la pienso como una diosa taína yacente ahí. Es una identificación de la piedra, de la montaña misma con ese aspecto de la cultura que no he tocado tanto y me parece muy distante, y que no puedo reconocer así espontáneamente como mío, del mismo modo que en Latinoamérica se reconoce el mundo indígena como algo muy cercano y propio. En este caso es simplemente un dato de ese voluntarismo fundacional de los puertorriqueños a raíz del ICP. Y fuera de eso, lo que tú me dices de *El espíritu*, la descripción de esta mujer en *Cartagena*, alguna que otra cosa, pero sí, lo central en mi obra en cuanto a las tensiones sociales y raciales, obviamente está contenido en el mundo negro y la relación con el mundo blanco y de los blanquitos, porque esto sí que es muy matizado, no es lo mismo decir “una mujer blanca” que “una mujer blanquita”. Son cosas muy distintas, porque en la segunda, hay una connotación social muy, muy fuerte.

VC: *¿Esos son “los puntos ciegos del imaginario colectivo” que mencionabas en la presentación de La piscina?*

ERJ: Uno de esos puntos ciegos es la cuestión racial. No la queremos ver pero efectivamente está ahí, está de una manera muy presente, muy evidente en todas las Antillas. Lo que pasa es, insisto, que no lo queremos ver. Este es un punto ciego nuestro como entidad colectiva. Porque hay otro punto ciego, muy importante

en la dinámica de *La piscina*, ya a nivel íntimo e individual: la cuestión de qué pasó en el soberao, que ha ocupado tanto mi imaginación. Un punto ciego que queda relacionado tal vez con el final de la novela, con ese equívoco, que me ha sorprendido, porque mucha gente me pregunta si quien habla es un hombre o una mujer. Planteé ese equívoco con toda deliberación y alevosía. Pero pensaba que la gente no se iba a dar cuenta y quizá esa novela funciona bien porque advierte que allí hay una problematización. Me fascinó la idea de que el medio sótano es como el desván en la novela gótica: el sitio de la locura, el sitio donde se oculta, donde estuvo oculta la locura. Y es una tradición que aparece en la novela inglesa, en Henry James, en *Otra vuelta de tuerca*. Eso es fascinante porque es arquitectura, es el caserón, la idea de la casa, pero la idea de la casa como memoria, que tiene unas salas que son lúcidas, que son luminosas, que son de convocatoria clara, pero que tiene esos rincones, esos sitios aterradores.

VC: *Hasta hace unos años podíamos trazar un mapa de tu obra, tú mismo lo has hecho, en el que se destacaban cuatro etapas: la de las novelas “históricas”, las de las crónicas de actualidad, la “época playera” y un cuarto período que se ocupa del Caribe y la ciudad. En 2010 publicas El espíritu, novela que retrata cinco personajes históricos y en la que reconoces “una narración, juvenil, aventurera y autoindulgente”. La piscina se muestra también como un tipo de narración que no habías frecuentado. Además, sabemos que falta editar Pandemónium y la tercera parte, el cierre, de la trilogía policial de Manolo. La pregunta concreta es: ¿tienes pensado hacia dónde crees que se dirige tu obra? ¿Y podrías adelantarnos sobre qué proyecto de escritura estás trabajando?*

ERJ: Recientemente terminé una novela sobre Antonio Paoli, un tenor puertorriqueño de comienzos del siglo XX, tan importante como Enrico Caruso, de hecho fue quien inauguró el teatro Colón de Buenos Aires. Siempre me ha fascinado esa figura del antillano que conoce el gran mundo, esa figura que aparece también en *El espíritu*, que es la de Francisco Oller, el gran pintor puertorriqueño del momento impresionista, y su regreso a la provincia, al país pequeño... Esa figura me interesa mucho. Por eso tomé a Paoli, que fue un gran cantante en Europa y luego regresó. Es una novela muy loca porque tiene un cambio de escena y de tono hacia el final verdaderamente increíble. Y donde aparece precisamente un narrador escondido. Yo te diría que en este momento tengo esas obsesiones: la obsesión de esa figura, del antillano que se recoge a su pequeño país, a la melancolía de los tristes trópicos y la obsesión de la luz. Hay dos novelas que son las novelas de los arquitectos, *El espíritu* y *La piscina*; *La piscina* es una novela también de la luz, porque fíjate tú en las descripciones, los matices que se tocan, que se logran ahí de las penumbras: el soberao, el caserón ese de la familia, que es un caserón con el que yo sueño todavía, todavía tengo sueños con ese sitio. El tema quizás ya es psicoanalítico, pero efectivamente, de niño y de adulto soñé con esos espacios. Y, la otra obsesión es la búsqueda, y ya serían tres novelas, de la voz escondida,

esa voz escondida que aparece en *El espíritu*, en *La piscina*, y además en esta novela que terminé.

GT: *En Mujer con sombrero de Panamá también aparece esta voz escondida.*

ERJ: Claro, ahí es cuando descubrí esa posibilidad. Cuando uno logra algo que entiende que vale la pena, pues se convierte en un truco recurrente. No hay escritor que pueda asumir algo interesante y que no se vaya convirtiendo en una majadería...

VC: *Tu último libro de ensayos, Mapa desfigurado de la Literatura Antillana, ¿recopila textos escritos en distintos momentos y que aparecieron en diferentes volúmenes?*

ERJ: Comencé el libro durante mi estadía en la Florida International University, donde fui invitado. La idea del soberao ya se encuentra en uno de esos ensayos, porque fíjate tú que muchas veces se trasladan las ideas de los ensayos a la narrativa; la idea del soberao está ahí, y es muy interesante, por eso la concebí allá, con mis estudiantes. Por otra parte, sucedió una cosa curiosa porque hablábamos de distintos temas y fui pensando, ¿cómo se puede explicar así, de una manera casi fundacional, la literatura antillana? Entonces, eso es una imagen importante en este libro. *Mapa desfigurado*, ese primer ensayo, lo escribí para una conferencia que di en Miami. Los demás los he desarrollado como escritor residente de la Universidad de El Turabo, donde presenté el proyecto de escribir las conferencias sobre literatura antillana que fui dictando allí durante algunos años, y reunirlos en un libro. Ese fue el origen del libro. La idea de la literatura antillana, una visión, casi una teoría de la literatura antillana, aparece a lo largo de esas conferencias. Lo otro, también muy importante, es esa idea del soberao.

VC: *La última pregunta es muy general. ¿Cómo te percibes en el actual panorama de la literatura puertorriqueña y latinoamericana?*

ERJ: En la literatura puertorriqueña pienso que soy una figura importante porque creo que he estrenado una manera muy particular de ver la realidad puertorriqueña y antillana. En el caso de la literatura latinoamericana también tengo un reconocimiento relativamente amplio para lo que puede ambicionar un antillano, que siempre hemos sido considerados como parte de un mundo un tanto marginal, excepto los cubanos, que son muy centrales por razones obvias. En México, Monsiváis era fanático número uno de lo que yo escribía. Tú sabes que yo no sabía mucho de los cronistas latinoamericanos hasta que él quiso conocerme y me buscó. Pero sí, creo que gozo de un reconocimiento bueno y muy lindo que me honra y me alegra mucho, sobre todo acá en la Argentina, que es un país de tanta tradición literaria.