

A medio camino,

entre la búsqueda de la utopía y su cancelación:
algunas reflexiones sobre
La noche oscura del Niño Avilés

Mayuli Morales Fardo

*Dedico este trabajo a mi gran amiga,
la crítica de arte Ivón Muñiz Rojas,
a quien debo mis conocimientos
sobre pintura puertorriqueña.*

Cuando en la noche del 9 de octubre de 1772 entró el negro Marcos Fogón, vecino del poblado de Piñones, a la ciudad de San Juan y despertó a gritos a media ciudad con la noticia de un grandísimo naufragio ocurrido en Punta Santiago, quedaron interrumpidos para los pobladores dos aspectos esenciales de su vida: el sueño y el sexo. A los gritos de Marcos Fogón, acallados con la pronta respuesta de los pobladores y su decisión de ir al rescate, seguirán los del niño Avilés, mitificados por uno de sus rescatadores, quien aseguró que «los gritos del niño eran monstruosos»¹. Ese grito será doblemente amplificado: primero por el rumor y la explicación de que está poseso por el demonio, y luego, por «la orejuda», habitación en forma de oreja que manda a contruir el Obispo Larra y que proyecta los gritos del niño a dimensiones insoportables para los oídos humanos. Los gritos del Avilés prolongan de manera indefinida esa interrupción del sueño y de la sexualidad que había iniciado Marcos Fogón con la noticia del naufragio. Se inicia entonces un largo exilio para los habitantes de la ciudad. Así lo testimonia Don Ramón Cruz Cepero, médico del Cabildo:

Nuestra muy santa plaza es páramo doloroso,
y ello así porque los hombres y mujeres que culti-
varon esta ciudad con sus vidas, paseos y amores,
han huido, quedando la plaza bajo el poder de este

perfecto silencio sólo interrumpido por los fieros aullidos del malévolo, ese Niño Avilés de los demonios. Así de menesterosa ha quedado esta plaza que antes fue dulce lugar de convivencia. La soledad se extiende por todas partes como una sombra enloquecida. Todos los días despedimos caravanas de muy entristecidos ciudadanos que dejan atrás, en el recuerdo, la apacible morada. Comienzan así la azarosa búsqueda del sueño; (29-30)

Esa perturbación del sueño afecta y se potencia en dos espacios o niveles de significación: el sueño como necesidad de descanso del cuerpo y la mente, y el sueño como esa ilusión en la que se proyecta y de la que se alimenta el espíritu, ambos identificables con el placer y concentradores, a su vez, del sueño del dormir y del sueño de la vigilia. Visto desde esa dimensión y esa carencia, este éxodo no es más que la búsqueda de una tierra prometida, que sería un espacio donde se pueda recuperar el sueño en todas sus dimensiones. Y con él, ese coito interrumpido en la noche, primero, por Severino Pedrosa a los gritos de Fogón; y luego, a los gritos del Avilés, por aquella inolvidable pareja cuyos cuerpos, recordables en carnalesca escena, tienen que cargar los sirvientes en su tálamo hasta donde un físico que pueda separarlos. Podría decirse que al perderse la capacidad del sueño que posibilita el descanso físico y mental y tener que huir, se revelan con mayor fuerza otras carencias, otros sueños irrealizados que empiezan a cobrar cuerpo en ese deseo. El inicio de la historia interrumpe el sueño, el sexo y, con ello, toda la vida habitual de los habitantes; la novela contará la búsqueda de ese camino, así como sus dramáticas derrotas y fracasos. Cada comunidad sueña su utopía o intentará asumir un modo de vida que la represente.

En esta lucha de aspiraciones utópicas, el espacio en que se desarrollan los acontecimientos revela su simbolismo: Puerto Rico es una isla; San Juan, la ciudad a rescatar, es una pequeña isleta unida a la mayor que forma el país (allí se instaura el reino negro de Obatal); y la pequeña isleta de Cabras, a la entrada de la bahía de San Juan (espacio desde donde predica el fantasioso Juan Pires), antigua «colonia de leproso»² y cuyo fuerte, llamado San Juan de la Cruz, era el punto de vigilancia de la entrada de los barcos a la bahía de San Juan.³ Islas todas: el lugar por antonomasia de las utopías. Ya en *Insularismo*, Pedreira, desde el dramático espacio insular de la colonia, había arremetido contra las ensoñaciones motivadas por estos lugares:

Plurales son las teorías que conocemos sobre la misión especial de las islas. Desgarradas de los núcleos continentales, mares procelosos eternizan su divorcio. Doctrinas optimistas asignan a las islas ejecutorias superiores a las que históricamente cumplen, ancladas fundamentalmente en medios geográficos de variable estrategia política, econó-

mica y cultural. Desde la resonante Atlántida de Platón hasta las últimas elucubraciones contemporáneas, la literatura isleña ha barnizado con admirativas prosopopeyas la angustia trágica en que se desarrolla la vida insular.⁴

Algunas de estas teorías, a partir del Renacimiento, están ligadas al hecho de que «fue, ante todo, el factor del descubrimiento y colonización del continente americano, lo que abrió las puertas hacia los caminos de Utopía».⁵ Y lo primero que se «descubrió» de ese territorio americano fueron las islas del Caribe, el lugar donde las culturas «indígenas» se encontraban en un modo de vida, podría decirse, más afín al «estado de naturaleza». Puerto Rico ha sido objeto del sueño de los otros, los europeos, al formar no sólo parte del continente americano sino del Caribe, ramillete de islas, espacio donde las desinencias de las utopías han ido tomando los tonos del folclor.

En ese sentido, puede afirmarse que Rodríguez Juliá sigue la línea de Pedreira en la búsqueda de la identidad nacional. Percibe a su país como un mundo fragmentado y descentrado por sus diversos componentes y parodia no sólo la visión utópica de los otros sino también la posibilidad de construcción de un mundo utópico en una isla que hasta el presente se mantiene en un 'status' colonial. Al retomar el ritmo y el magma complejo de lo caribeño demuestra la inviabilidad de la utopía a partir del reconocimiento de que los sueños de ese pueblo fragmentado son otros y diversos. Donde Pedreira percibe «defectos de raza» que viciaron la conformación de la identidad puertorriqueña, Rodríguez Juliá dibuja utopías diferentes aunadas a un motivo que define lo puertorriqueño: la melancolía.⁶

Los cambios de la 1ª a la 2ª edición de *La noche oscura del Niño Avilés*,⁷ al limpiar el texto de los elementos paratextuales que incidían constantemente en la lectura, apoyan la importancia de la crisis de la utopía como tema, ante el problema de la articulación de la historia. En realidad, esta última se encuentra ya inserta en ese conjunto de crónicas constitutivas de la novela que obedecen a diversos narradores/cronistas y no a uno en particular. Por otra parte, el título de *La noche oscura del Niño Avilés* aporta mucho en cuanto a la sutileza de su sentido pues en él se aúna el motivo místico de la «noche oscura del alma» con la imagen, no del Niño Avilés de la novela, sino del niño mutilado que retratará Campeche y cuyo conocimiento por el lector resulta esencial para la comprensión de la historia, como lo demuestra la decisión de utilizar su retrato en la portada de la 2ª edición de la novela.⁸ El niño es un monstruo⁹ y, por tanto, una imagen grotesca, no en el sentido carnalesco del término, sino en el barroco y quizás también en el romántico: es una criatura de Dios que despierta la compasión y cuya representación convierte lo deforme en sublime. En un nivel simbólico, el niño representa la

utopía mutilada, la imposibilidad de alcanzar y poseer lo divino, lo paradisiáco. Su imagen anuncia anticipadamente la mutilación de esos embriones utópicos que representan en la novela Juan Pires, Obatal, Johari.

El final de *La noche oscura...* nos deja una sensación de ambigüedad: de un lado, la percepción burlesca, hija de los avatares últimos de Gracián y Trespalcios en la búsqueda de Leviatán; del otro, un sentimiento trágico por el destino de Obatal; el de Johari violada por los blancos escalilleros; e incluso el del Obispo Trespalcios, que resulta algo conmovedor. Pero si nos regresamos al inicio de las crónicas, ese primer y único instante fundador, pleno de esperanzas, en que el Niño Avilés, ya joven, atraviesa los caños para llegar a la futura ciudad de Nueva Venecia, espacio soñado del cuerpo y el carnaval, entonces nos volvemos a preguntar si la novela apunta a la ilusión o al desengaño, a la esperanza en la fundación de ese mundo o al dolor de su pérdida una y otra vez tras cada intento. Recordemos que en su *Diario de la muy apoteósica fundación de Nueva Venecia*, ya el personaje Campeche —con quien Rodríguez Juliá hace homenaje al pintor, aquí en función de cronista— deja escapar sus malos presentimientos:

un oscuro pensamiento atravesó fugazmente mi ánimo como la garza que abandona el caño.

[...]

Algo me dijo que todo aquello era sueño engañoso, o quizás uno de esos temibles saltos en que nuestra lucidez vaga fuera del mundo sensible. (5)

El tópico del desengaño, tan caro al barroco, aparece ya desde ese momento fundacional, antes de regresarse la narración al pasado donde se inicia la historia: con el naufragio del barco Felipe II y el rescate del niño en un canastillo (Moisés caribeño) por uno de los pobladores. Si ese tópico va marcando el transcurrir de los sucesos, especialmente en la crónica de El Renegado donde aflora la melancolía, y aparece justo en ese instante, es porque apunta hacia la futura caída de Nueva Venecia. Y efectivamente, desde el prólogo firmado por Alejandro Cadalso se anuncia esa caída, pero no sólo desde el prólogo: la historia puertorriqueña de los siglos XIX y XX muestra la inevitabilidad de esa caída, como la del reino negro de Obatal que no puede sobrevivir al contacto con el mundo moderno. *La noche oscura del Niño Avilés* se presenta como una reconstrucción diferente de la historia, parodia de los «verdaderos documentos históricos» sobre los que se asientan las nociones de la identidad y la nación puertorriqueñas y en cuya articulación se oculta una intensa lucha entre diversos grupos en aras de imponer su sentido de la felicidad o el buen vivir desde las raíces mismas de su existencia.

Parodiar y proponer otra historia posible son las estrategias de escritura de una narración que se configura en un juego de crónicas. La estructura alterna en que aparecen las crónicas, siempre entre otras crónicas, es decir, en un diálogo con otras voces y con otras miradas; el juego de ironías que propicia un doble diálogo al interior de las mismas (de Gracián, por ejemplo, con *El Renegado*, pero también con el Obispo Trespalacios); la tensión entre narración y reflexión marcada por el pesimismo (*El Renegado* y el Obispo Trespalacios) que se expresa en indicadores que apuntan hacia la probable caída de los proyectos utópicos. Todas estas estrategias contribuyen a la visión heterogénea de los sucesos en la obra, a la dislocación de la perspectiva y la representación de una historia compleja de sentidos pluridireccionales.

Así, mientras el impulso utópico resulta liberador asociado a lo carnavalesco, la reflexión barroca tiende una mirada compasiva a la vez que intenta anular las otras propuestas utópicas revelando sus contradicciones: en los proyectos utópicos de Juan Pires y el caudillo Obatal se revela un afán por salir de la historia en tanto sufrimiento y represión de la cultura para darle preponderancia al placer. Es significativo que en cada uno de los proyectos el Niño Avilés es usado como una suerte de ícono: el Obispo Larra lo demoniza para afianzar su poder sobre la comunidad; Pires lo declara mesías de su propuesta; Obatal lo convierte en un amuleto del que obtiene la fuerza; Trespalacios rescata su condición mesiánica al bautizarlo en la Natividad del Señor, una vez derrotado Obatal y el reino negro, para intentar, con ese gesto, devolver el orden y la fe a la comunidad. Johari, la hermosa reina de la corte de Obatal, es la excepción: no utiliza al niño políticamente, podría decirse; quizás porque el jardín de Yyaloide es anterior a la historia, y la pareja que lo habita anterior al hijo, al mesías y a los significados de la cultura. Su propuesta simboliza un regreso al inicio imposible de consumarse. Mientras que el proyecto del Obispo Trespalacios esconde, tras sus juegos barrocos, su avivado ingenio y sus afanes religiosos, una propuesta social represiva. A diferencia de la utopía racional del Obispo, tan cercana a la monarquía absoluta, las otras propuestas predicán un regreso al cuerpo, a ese cuerpo cuya inserción en las utopías conocidas se realiza a través de una subordinación racional al Estado en función de la procreación y la garantía del orden social.

La relación tan cercana que hay en esta novela entre utopía y liberación del cuerpo no puede entenderse sin la mediación de lo carnavalesco. La imagen carnavalesca apunta hacia dos direcciones en *La noche oscura...*: la primera es la función paródica en el mundo blanco; la segunda es la función utópica en el mundo negro. Entre ellas existe una relación dialéctica. Así, la reflexión sobre los aspectos ligados al carnaval como modo de vida en la novela, apunta hacia los espacios de la utopía. Por eso los sueños de los otros ligados a las libertades del tiempo carnavalesco se van a convertir en la pesadillas del Obispo, en las que son recurrentes tres motivos: el caño, las torres y la «noche oscura».

La noche será el momento de salida del Avilés en «trece chalupas de doble palo» (3) hacia los mangles para fundar la ciudad de Nueva Venecia, lugar a donde llega con la luz del día. Zarpa hacia los caños el 3 de agosto de 1797, día en que tres siglos antes salió Colón de Palos de Moguer en busca de las Indias. Rememora y aún esta primera crónica el viaje del descubrimiento con el viaje místico de la «noche oscura del alma» cuyo fin es el encuentro con la luz de Dios, aquí del día.

En la noche saldrá también el Obispo Trespalacios «en tres yolas de remo, hacia el caño de San Francisco» (418) a la caza de Leviatán, afán que lo aleja de Dios.¹⁰ Pero su viaje no alcanza esa luz, símbolo de la unión con el Señor en la mística, pues se trunca con su caída en la locura. Así el agudo verbo del Obispo Trespalacios se convierte en «balbuceo» que parodia su estancamiento en una noche oscura que lo aleja de Dios en vez de conducirlo a él. Irónico final éste para un Obispo que es perfecto conocedor de las artes de la retórica y la política. En su reflexión la «noche oscura» se articula como un camino necesario para llegar al bien, a Dios, pues según el Obispo «para llegar a la ciudad de Dios, recinto tan luminoso allá encumbrado en las más altas bovedas y esferas, hay que cruzar los predios de Satanás, y esta ruta es *la noche oscura del alma*, dolor necesario que nos conduce al padre» (133). El eclesiástico, salvaguarda de la religión y de la iglesia, es quien no puede alcanzar el estado místico y llegar a Dios pues queda atrapado en esa su noche oscura que es la búsqueda del demonio, y enloquece.

Las torres, motivo recurrente en la obra de Rodríguez Juliá desde *La renuncia de héroe Baltasar* (1974), definen la arquitectura de la corte de Obatal, que se asienta en un estanque, espacio de satisfacción del cuerpo, y se proyecta al cielo, a las nubes. El Obispo 'soñará' con ellas, más bien se le aparecerán como extraños signos en sus pesadillas, símbolos de un intento de ascenso a los cielos y de la vanidad humana.

Pero el símbolo iluminador de todas las utopías o proyectos desde el inicio hasta el final de la novela es el agua representada en el caño, el mar, el estanque.¹¹ Recordemos las figuraciones claves de este símbolo:

- En el inicio, el agua será el camino para llegar al lugar de fundación, tierra prometida del cuerpo. Ese tránsito de barcas engalanadas con flores, el cronista Campeche lo imagina como «las bodas de la ciudad con el mar», alusión terrenal a las místicas bodas del alma con Dios.

- El Niño Avilés es rescatado del mar, motivo desencadenante de los acontecimientos de la novela: el exilio de los habitantes para huir de los gritos del infante demoníaco; y con la pérdida del espacio, la avivación de los sueños de la comunidad que tras varios intentos culminará en su acto de fundación de Nueva Venecia, ciudad al borde de los caños.

- Juan Pires predica la sexualidad como camino para llegar a Dios en Isla de Cabras, esa pequeñísima isleta situada a la entrada de la bahía de San Juan; allí practica sus herejías.

- La corte de Obatal se alza sobre un estanque en cuyos bordes se erige el espacio del placer, sostenedor y alentador de la fuerza de su reino. Para llegar hasta el cañío, El Renegado tendrá que detenerse allí y experimentar primero el placer. Sólo después comenzará el ascenso.

- La gran batalla entre los caudillos Obatal y Mitume también tendrá lugar en el cañío en barcas adornadas con flores y mujeres, como si se tratara de un desfile de carnaval.

- El paraíso de Johari, el jardín de Yyaloide, es una tierra al borde del agua; en comunión permanente con ella viven sus dos habitantes humanos. Pero lo que mejor simboliza esta relación es la amistad entrañable de la reina de África con Mato, el manatí, mamífero de agua y animal sagrado.

- Trespalacios tiene pesadillas con una ciudad erigida sobre el mar (para él «recinto precario», «fundada del agua al aire», «danza al borde del abismo», 383) pues su ciudad imaginada es fusión de la tierra y el cielo. Justo la pesadilla ocurre con una ciudad al borde de una laguna donde crece el mangle rojo. Su sueño avizora la fundación del Niño Avilés.

- Trespalacios irá al cañío para conjurar esa pesadillesca imagen del sueño y para atrapar a Leviatán, pues reconoce en ese lugar de agua el espacio fundamental de los sueños de los otros a quienes intenta controlar. Su búsqueda del demonio —paso necesario para llegar a Dios, «noche oscura» del alma— queda «a mitad de camino», interrumpida por la locura.

El regreso del Niño Avilés al cañío para fundar la ciudad de Nueva Venecia marca el paso al reencuentro con la utopía truncada décadas antes por el triunfo del Obispo Trespalacios, quien además lo asume como un hijo (v. *El camino de Yyaloide*). El regreso del mundo negro a los márgenes con ese triunfo implicará una mutilación social que lastra el proyecto de estado de Trespalacios y su desarrollo. Cruzar el cañío será cruzar la frontera entre la región del orden y el deseo pues el mundo negro concentró su proyecto utópico en el rescate del placer: el cuerpo, la comida, el sueño, la sexualidad, de modo paralelo a la guerra contra el Obispo Trespalacios. Y aun cuando la sombra de la tiranía ronde el reino negro y precipite su inevitable caída, hay mucho menor potencial de violencia en él que en el mundo que regresa a la ciudad en la caravana. Pero la gran paradoja de este embrión utópico es que niega la historia misma porque su implantación tiende al estatismo. Tanto Larra como Trespalacios con sus manipulaciones, así como Juan Pires, Obatal y el Niño Avilés, inciden o pretenden incidir en la historia con sus actos.

Sin embargo, Johari escapa de la historia. Quizás por eso, entre todas las utopías, el proyecto más puro, representativo de la más lejana y remota utopía del mundo caribeño, es el de Johari y El Renegado en el jardín de Yyaloide, regreso a los inicios del mundo, a la primera pareja feliz que dará lugar a un pueblo mestizo sin el conocimiento del pecado. No es casual que éste aparezca cuando ya el reino negro ha entrado en crisis tras la ruptura de Mitume con el caudillo Obatal. Será la última utopía posible mientras en las afueras los hombres se destruyen en la guerra; será un regreso a un tiempo que El Renegado traicionará y que se perderá. Los negros no pueden olvidar y los blancos tampoco. La codicia, principio de todas las guerras, se apodera de El Renegado en el deseo febril de poseer el diamante que, según la leyenda o el rumor, Mato oculta en su frente. Luego de su agresión a la naturaleza en el cuerpo del manatí y su consecuente traición al mundo de Yyaloide, El Renegado tiene que regresarse al mundo de la historia.

Benítez Rojo ha señalado en relación con la utopía caribeña que:

Este empecinado discurso en pos del reencuentro del Ser dividido, o mejor, en pos de un territorio utópico en cuya Arcadia sea posible la reconstitución del Ser, podría explicarse por la reconocida fragmentación sociocultural que, como consecuencia de la Plantación, experimenta todo hombre y mujer del Caribe.¹²

La única alternativa pareciera ser regresarse a un principio sin culpas y sin los remanentes de los prejuicios que sostuvieron ese sistema. Pero tal regreso es imposible. *La noche oscura...* es la historia del desengaño, de la imposibilidad de la utopía y de una poética correspondiente, especie de actualización del drama barroco entre el intento y la realización. Esa extraña sensación al concluir la lectura, esa tristeza salida de lo carnavalesco y su utopía, esa ambigüedad entre lo paródico y lo conmovedor de la locura del Obispo, acaso puedan entenderse en la frase de Lotman: «El precio que hay que pagar por la utopía se revela sólo en el estadio siguiente».¹³

Quizás es la desamparada sensación de perder algo que nunca tuvimos, algo que nunca llegamos a tener pero que creíamos tan seguro. Quizás es el dolor de reintegrarse al curso de la historia. Sin embargo, toda esta conmoción y este sentimiento de angustia tiende a ser neutralizado al recordarnos con la última oración y la también última referencia intertextual de la novela («Pero estos son los riesgos que se han corrido todos los buenos exorcistas que en el mundo han sido») que asistimos a un espectáculo, a un artificio. La novela abre y cierra con referencias intertextuales, ambas a Cervantes en el *Quijote* y en «El licenciado Vidriera», historias de dos locos cuyo ingenio se aviva en otras dimensiones y vivencias de la realidad. El Obispo Trespalacios invierte la locura de Don Quijote: él quiere arreglar el mundo y enloquece,

mientras que el caballero enloquece y, como parte de su locura, se propone arreglar el mundo. El Quijote no sólo nos recuerda el artificio, sino la idealización que es la utopía misma, o la contrautopía, como la llama Maravall.

Desde la primera cita del texto que abre el prólogo de Alejandro Calsoda hasta la última oración, el autor nos recuerda su deuda con otros textos, su carácter signico y, por tanto, ficticio, remedo y burla del discurso de la historia y de la veracidad y la fe en los documentos escritos. Rodríguez Juliá sustituye el discurso por un juego de discursos contradictorios, cuyo punto de partida más frecuente será el más caro de los sentidos del barroco: la mirada, complementada por el eco, el rumor. La constante alusión ficcional juega con las perspectivas y el carácter espejeante de las miradas así como, con el enriquecedor camino que recorre el rumor como eco que se acrecienta en el tránsito de una voz a otra, de una lengua a otra. Del rumor y la mirada semioculta que lo acrecienta toma fuerza el mito del endemoniamiento del Niño Avilés cuyo origen es también el eco producido por su llanto, que el Obispo Larra aprovecha en un intento de afianzar su poder y su control sobre la comunidad. Esta treta lo conducirá finalmente a la caída de su condición de jerarca eclesiástico y de la ventana del Palacio Obispal. El rumor y la mirada en juego desde las crónicas de Gracián dejan confusa la verdadera identidad de El Renegado, así como su destino. La historia se construye según la perspectiva y el lugar desde donde la viven cada uno de los cronistas, y con ella su interpretación y su posición ante los acontecimientos.

Este juego entre plurales perspectivas y los sistemáticos indicadores del artificio del texto, especialmente en las recurrentes versiones de la frase con que el Quijote sueña el inicio de su historia según será contada para los siglos venideros¹, se corresponde también con la plural manera de concebir las utopías y el carácter ficticio de las mismas. Son estructuras armónicas logradas sólo en los sueños y en la escritura, en la realidad de un instante, una ilusión, una luz luego de la noche oscura de la que, como en el proceso del estado místico, hay que regresarse con el dolor de la pérdida, de lo inalcanzable como espacio definitivo.

NOTAS:

- ¹ Las reflexiones de este trabajo forman parte de la tesis doctoral titulada *La estructura del desengaño en la noche oscura del Niño Avilés* que acabo de concluir con el apoyo de El Colegio de México.
- ² Las citas para este trabajo fueron tomadas de la segunda edición de la novela: Edgardo Rodríguez Juliá, *La noche oscura del Niño Avilés*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 1991, p. 12. Las siguientes citas tomarán en cuenta la misma edición, en la que se basa el trabajo, y serán acompañadas del número de página.

- ³ Antonio S. Pedreira, *Insularismo*, Biblioteca de Autores Puertorriqueños, San Juan, 1942, p. 144.
- ⁴ Debo la información a documentos que generosamente puso a mi disposición la Dra Yvette Jiménez de Baez, quien dirigió mi disertación doctoral.
- ⁵ Ed.cit., p. 152.
- ⁶ José Antonio Maravall, *Utopía y contrautopía en el Quijote*, Ed. Pico Sacro, Santiago de Compostela, 1976, p. 26.
- ⁷ En esa percepción defectuosa de Pedreira, quien afirma: «nuestras rebeldías son momentáneas; nuestra docilidad permanente» (ed.cit., p.28-9), se inspira el escritor puertorriqueño René Marqués para desarrollar su teoría de la docilidad como una característica de la idiosincrasia del puertorriqueño (v. «El puertorriqueño dócil», *Ensayos (1953-1971)*, Editorial Antillana, Río Piedras, 1972). Edgardo Rodríguez Juliá partirá de otro aspecto de la idiosincrasia puertorriqueña señalado por Pedreira en su ensayo: la melancolía. Según Pedreira, «Campeche, Oller, Gautier Benítez, Juan Morell Campos, para citar pintores, poetas y músicos de primer orden, fueron los productos más expresivos de nuestra tristeza puertorriqueña», de modo que si «se mira al fondo de nuestra afirmación tan picada de inconvenientes, se pueden descubrir los viejos surtidores de nuestra melancolía» (*Op.cit.*, p. 34). La melancolía será punto de partida para explicar la obra de Campeche y la historia apócrifa del Niño Avilés, pues según Rodríguez Juliá en la novela «lo único histórico es la mirada melancólica. Y un poco la novela es la explicación de esa mirada» (Julio Ortega, «Edgardo Rodríguez Juliá» (entrevista), *Reapropiaciones (Cultura y nueva escritura en Puerto Rico)*, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 1991, pp. 148-9).
- ⁸ La 1ª edición fue publicada por la editorial Huracán, Río Piedras, 1984.
- ⁹ Se trata del retrato del niño Juan Pantaleón Avilés de Luna Alvarado pintado por José Campeche en 1808 a instancias del Obispo Arizmendi. En la 1ª edición aparece el retrato del jbaro del pintor español Luis Paret y Alcazar, que vivió desterrado en Puerto Rico a partir de 1775 por órdenes de Carlos III y de quien fue discípulo Campeche. Volverá a aparecer ese retrato en la portada de la 1ª edición de *El camino de Yyaloidé*, Grijalbo, Venezuela, 1994 (Colección La Tuna de Oro).
- ¹⁰ Monstro. Es cualquier parto contra la regla y orden natural, como nacer el hombre con dos cabezas, cuatro brazos y cuatro piernas (Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Alta Fulla, Barcelona, 1993, s.v.). Monstruo. Parto u producción contra el orden regular de la naturaleza [...] Monstruo no es otra cosa sino un pecado de naturaleza, con que por defecto o sobra, no adquiere la perfección que el viviente había de tener (*Diccionario de Autoridades*, Gredos, Madrid, 1984, s.v.).
- ¹¹ Si por una parte coinciden las fechas de la salida de Colón y el Niño Avilés, por la otra coincide el número de embarcaciones de Colón y Trespalacios: 3, número que simboliza la Santísima Trinidad del Padre, el Hijo y el Espíritu Santo. Ambos intentan resignificar a través de fechas y número de embarcaciones el acto de descubrimiento y fundación: Avilés, en la búsqueda y fundación de un Nuevo Mundo; y Trespalacios, en la confirmación y traslado del anterior. Pero el juego de significados no es sólo triangular: Colón-Avilés-Trespalacios. La salida del Avilés parodia e ironiza el impulso utópico cristianizante del Obispo con 13 chalupas, número funesto asociado a la mala suerte, a la muerte y a la destrucción, pues trece es el capítulo del Apocalipsis que se refiere a la venida del Anticristo y de la Bestia y trece comensales había en la Última Cena (Isabel P. Costa y Gregorio Roldán, *Enciclopedia de las supersticiones*, Planeta, Barcelona, 1997, s.v.). Trece es también un número que alude a la potencia sexual. La fundación del Avilés se sitúa del lado herético frente a la imposición católica parodiada en los diálogos de Gracián y en la locura final de Trespalacios.

- ¹² El caño puede considerarse un tópico simbólico en la literatura puertorriqueña vinculado al mundo negro: es el espacio donde se desarrolla el antológico cuento de José Luis González, «En el fondo del caño hay un negrito», espacio de juego, del encuentro con su otro y donde halla una trágica muerte el negrito Melodía. En *La casa de la laguna*, novela de Rosario Ferré, el caño es también el espacio donde el esposo de Isabel concibe a Willy con la nieta de la sirvienta negra Petra Avilés, cuyo apellido la revela descendiente de la saga del Niño Avilés de *La noche oscura...* Al final, Willy y su madre, de crianza, Isabel, escapan de la violencia revolucionaria hacia una pequeña isla del Caribe donde se dedican, él a la pintura (como el mulato José Campeche) y ella a la escritura, acaso como María Viviana Benítez, la primer poeta puertorriqueña. El mundo de los olores y pestilencias como las del caño aparece ligado al mundo negro en la poesía de Luis Palés Matos. En «Esta noche he pasado» se refiere a «ásperos tufos/ de lodos y amoníacos»; en «Pueblo negro», a que «los aguazales/ cuajan un vaho amoniacal y denso./ El compacto hipopótamo se hunde/ en su caldo de lodo succulento; y en «Canción festiva para ser llorada», el epíteto que da a la Antilla es «vaho pastoso/ de templa recién cuajada» (v. Luis Palés Matos, *Tuntún de pasa y grifería*, ed. de Trinidad Barrera, Anaya & Mario Muchnik, Madrid, 1995).
- ¹³ Antonio Benítez Rojo, «Carpentier & Harris: exploradores de El Dorado», en *La isla que se repite*, Casiopea, Barcelona, 1998, p. 223.
- ¹⁴ Iuri Lotman, *Cultura y explosión*, Gedisa, Barcelona, 1999, p. 223.
- ¹⁵ «Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos...» (Castalia, t.I, p. 80).