

LA RENUNCIA DEL HEROE BALTASAR: PARODIA, MITO E HISTORIA

Lisabeth Paravisini

*...si ahora no le concedían la libertad,
habría de correr más sangre que en la
Revolución de Guarico.¹*

*La renuncia del héroe Baltasar,*² el relato ficticio de una sangrienta rebelión negra en el Puerto Rico del siglo XVIII y de la renuncia al liderazgo político de Baltasar Montáñez, es un "tour de force" paródico cuyo rasgo distintivo es un conjunto de parodias anidadas en una parodia. Esta novela de Edgardo Rodríguez Juliá, estructurada como una serie de conferencias sobre Montáñez dictadas por un historiador de nombre Alejandro Cadalso en el Ateneo Puertorriqueño en 1938, parodia tres tipos de textos: el discurso académico en las conferencias de Cadalso, las cuales incluyen citas extensas de "documentos" del siglo XVIII; el discurso poético en las obras del poeta ficticio Alejandro Juliá Marín, autor de un drama biográfico sobre Montáñez, y a quien Cadalso cita con frecuencia; y el lenguaje pictórico en el "diálogo"³ del texto con las obras de Jerónimo Bosch. Cada nivel de parodia brinda una perspectiva diferente desde la cual se examina la historia.

Cadalso ubica el tema de sus conferencias, la figura enigmática de Montáñez y la masacre causada por su encarcelamiento en El Morro, en la "equivoca región del mito y la leyenda" (p. 8). La novela ofrece al lector una historia falsa basada en documentos falsos que sin embargo se origina en la capacidad del pueblo de crear leyendas partiendo de hechos históricos. El texto explora la posibilidad de elaborar una historia basada en la supervivencia de Baltasar Montáñez, un joven que murió en un accidente hípico ocurrido durante la celebración de la fiesta de San Juan en 1753:

Un accidente durante una carrera de caballos realizada en celebración del día de San Juan Bautista en el año 1753, inspiró a un residente de San Juan para construir una capilla contra la muralla sur de la ciudad. Uno de los jinetes, un joven llamado Baltasar Montáñez, perdió el dominio de su caballo al final de la calle y éste saltó por encima del bajo parapeto, cayéndose desde lo alto de la muralla y matándose él y su jinete. Uno de los espectadores que presenció el trágico accidente, Tomás Mateo Prats, apeló al Cristo de la Salud mientras el caballo saltaba por encima de la muralla, y poco después tenía él construida la Capilla del Cristo de la Salud contra la muralla en el lugar del accidente, pagando todos los costos, a fin de prevenir tragedias semejantes en el futuro. Un rumor se extendió entre los creyentes de que el jinete, Baltasar Montáñez, había sobrevivido milagrosamente, pero hay prueba documentada de que resultó muerto lo mismo que su montura.⁴

Una leyenda popular en Puerto Rico atribuye la construcción de la Capilla del Cristo, aún en pie en el Viejo San Juan, a la conmemoración del milagro de la salvación de Montáñez.

Rodríguez Juliá le otorga a este Montáñez legendario algunas de las características de otra figura histórica del siglo XVIII, el enigmático Miguel Henríquez, "un zapatero de San Juan... que llegó a ser el hombre más rico de Puerto Rico... principal sostén económico del gobierno civil y eclesiástico de la Isla; su enorme poder acabó por perderlo; acusado y procesado por las autoridades españolas, murió arruinado en circunstancias todavía misteriosas."⁵

Cadalso examina las "circunstancias misteriosas" que rodean la carrera del Baltasar Montáñez de la ficción en tres conferencias dictadas en el Ateneo Puertorriqueño.⁶ La primera de éstas narra lo que Cadalso describe como "la primera renuncia del Baltasar", su matrimonio con Josefina Prats, hija del Secretario de Gobierno. Este matrimonio, planeado por el Obispo Larra, representa el esfuerzo del gobierno por calmar tensiones raciales al crear la ilusión de que la población negra representada por Baltasar posee libertad y movilidad social.⁷ La conferencia describe cómo el plan de Larra de controlar a Montáñez, y por medio de él a la población negra, se derrumba a medida que el mito creado alrededor de Baltasar toma arraigo entre sus seguidores y escapa al control del Obispo. La "documentación" utilizada para esta conferencia consiste en la correspondencia entre Larra, Baltasar y oficiales del gobierno, "crónicas" que narran sucesos contemporáneos, una "noticia" anónima que describe la humillación de Josefina luego de su matrimonio con Baltasar, y citas de varias de las obras de Juliá Marín.

La segunda conferencia de la serie se centra en la carrera de Baltasar como Secretario de Gobierno, el puesto ocupado antes por el padre de Josefina, período en el cual Montáñez se transforma de político astuto en visionario. Incluye descripciones de la visión de Baltasar de un "Jardín de los infortunios" y de los dibujos eróticos de Juan Espinosa cuyo tema es Baltasar. Tanto la visión como los dibujos exploran la obsesionante visión apocalíptica de Baltasar y su creencia en el asesinato como recurso para lograr la máxima libertad. La conferencia también narra la masacre de blancos en manos de una población negra enfurecida por el arresto de Baltasar a instancias de la Inquisición. La "documentación" usada en esta conferencia incluye una vez más la correspondencia de Larra y citas extensas de los trabajos de Julián Marín.

La tercera y última conferencia trata sobre la decisión de Baltasar de rechazar la oferta de Larra de regresar a su puesto de Secretario de Gobierno, decisión que prolonga la rebelión y la masacre. Esta conferencia explora la locura visionaria de Baltasar y la paradoja de su poder: lograr que otros lleven a cabo sus deseos de destrucción y matanza por medio de su renuncia al liderato. El tema central de esta conferencia es la tentación: la descripción de los esfuerzos de Larra de tentar la carne y el espíritu de Baltasar y de la renuncia de éste al poder y los placeres. La "documentación", las cartas de Larra a Baltasar y las obras de Juliá Marín, nos revelan a un Baltasar libre de las tentaciones humanas.

La discrepancia entre esta "historia" y la verdadera historia de Puerto Rico en el siglo XVIII es evidente para el lector capaz de distinguir entre nuestra historia y su parodia, pero no así para el lector "ingenuo" incapaz de distinguir entre la parodia y su modelo:

Parody... can only operate when awareness of the reader is at its peak. However, since it aims at sharpening the reader's awareness of the literary medium, parody employs the devices of the original while laying them bare, to use the term coined by the Russian formalists. In general, the parodic method is the extension, in various directions and to various degrees, of the device of laying bare the device.⁸

Al concentrar su atención en las formas en que su texto se ajusta a los recursos del discurso histórico (a través de las citas de documentos, diarios y cartas y el uso de notas al calce), Rodríguez Juliá las "desnuda", obligando así al lector a enfrentarse con la artificialidad del texto creado. Como afirma Roberto González Echevarría al escribir sobre *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier, en *La renuncia del héroe Baltasar* "la negación de la literatura que implica el salto al texto histórico se convierte en una afirmación de la literatura a través de la circularidad del viaje textual".⁹

La renuncia del héroe Baltasar, sin embargo, representa el reverso del proceso creador descrito por Carpentier en su prólogo a *El reino de este mundo*:

Porque es menester advertir que el relato que va a leerse ha sido establecido sobre una documentación extremadamente rigurosa que no solamente respeta la verdad histórica de los acontecimientos, los nombres de los personajes —incluso secundarios— de lugares y hasta de calles, sino que oculta, bajo su aparente intemporalidad, un minucioso cotejo de fechas y cronologías.¹⁰

Mientras Carpentier rechaza el discurso histórico en una novela histórica rigurosamente documentada, Rodríguez Juliá usa la metodología y el lenguaje del texto histórico para convertir la leyenda en historia. Los documentos que crea, diarios, crónicas y cartas, son textos conscientes de su propia retórica, los cuales afirman su legitimidad como documentos históricos por medio de su observación rigurosa de los recursos del modelo.¹¹

A diferencia de Carpentier, cuyo interés es el de presentar la historia como mito, a Rodríguez Juliá le interesa el mito como encarnación de la historia. Este interés le acerca al concepto de Giambattista Vico del mito como expresión de las verdades históricas que los poetas anhelan conservar para la posteridad.¹² Para Vico, la verdad del mito no se encuentra fuera del campo de la historia humana, sino en la historia misma. Rodríguez Juliá reconoce la función del poeta en la articulación del mito que recoge la verdad histórica al llamar a Julián Marín, su poeta ficticio, el "adivinator de la posible historia." Juliá Marín no pertenece a lo que Vico llama la era del mito aborigen y primitivo,¹³ sino al segundo período de la creación mítica, donde los

mitos son formulados artísticamente para “reflejar las ideas, la moral y los prejuicios de los poetas y de la sociedad en que viven.”¹⁴

Para Vico, y para Rodríguez Juliá, el héroe se transforma en una representación de la sociedad que lo crea: “Más que la libertad ellos desean un sueño, una fantasía que cumpla sus más arcanos deseos” (p. 26); y el papel de Juliá Marín como poeta, da más fe a sus intuiciones poéticas que a los documentos históricos a su disposición.¹⁵ Las meditaciones líricas de Juliá Marín en torno a las acciones de Baltasar se aceptan como más válidas que los documentos que Cadalso escrutina, cuestiona, y con frecuencia rechaza. Los autores de cartas pueden mentir; los prejuicios de los cronistas contaminan sus escritos; los intereses creados pueden llevar a la alteración de documentos. La verdad de la poesía, sin embargo, se acepta sin reservas ya que ésta le da voz al mito, el cual contiene una verdad más válida (en este contexto) que la verdad de la historia. Por ser el portavoz de lo que Cadalso llama la “condición humana” de Baltasar, sólo el poeta puede ver más allá del enigma histórico.

La articulación poética del mito encuentra un paralelo en otro nivel de “diálogo” en la novela: el del texto con la obra del pintor holandés del siglo XV, Jerónimo Bosch. Los rasgos esenciales de la obra de Bosch —el erotismo, la trampa siempre amenazante, la representación del populacho como una masa incapaz de discernimiento, el tormento de los inocentes, y sobre todo, el tema de la tentación— son componentes esenciales de esta obra de Rodríguez Juliá.

Las descripciones paródicas de los dibujos de Espinosa¹⁶ recuerdan las representaciones de deleite extático del “Jardín de las delicias”, el enigmático tríptico de Bosch cuyo panel central representa placer sensual u orgía depravada. A través de estos dibujos, Rodríguez Juliá centra nuestra atención en las áreas más oscuras de la condición humana: fantasías eróticas, comportamiento sexual descarriado, fetiches, pesadillas y “voyeurismo”.¹⁷ El erotismo surge como una fuerza capaz de poner de manifiesto tanto los poderes creativos de Baltasar como sus impulsos destructivos, las dos cartas del mito creado en torno suyo. El apetito erótico de Baltasar es evidencia de su poder heroico pervertido, de su habilidad para corromper y atormentar a los inocentes. El erotismo de la novela no es gratuito, ya que surge del tema fundamental de la opresión social, política y sexual de la población negra; especialmente si se entiende el erotismo como proveniente de la unión de la pureza de Josefina y la energía sexual de la población que controla Baltasar.¹⁸

Si los dibujos de Espinosa recuerdan el panel central del tríptico de Bosch, el “Jardín de los infortunios” nos recuerda la angustia y desesperación del flanco derecho del “Jardín de las delicias” donde la naturaleza se hace cómplice de la destrucción del orden establecido:

Y fue este sueño el que me ha llevado a disponer un Jardín de los infortunios que proteja nuestra más preciada soberanía. Será plantado como defensa militar en el mesetón del Morro, y consistirá de los más apacibles rincones que ocultarán horribles trampas, fosas de inundación, depósitos de bichos venenosos y

toda clase de inmundicias y muertes horribles. Dicho Jardín pertenecerá al sistema defensivo de murallas que se construye en la época presente, y semejante conjunto resultará inexpugnable aun para el más formidable de los enemigos. Y de repente me atrevo adelantarle la idea de que algún día todas nuestras costas gozarán de la defensa antes referida. Y ello será así porque lo que más ofrece esta isla es la oportunidad de que la naturaleza engañe y mate. (pp. 42-43)

A través de la concepción de Baltasar de este Jardín traicionero y mortal Rodríguez Juliá evoca las imágenes escabrosas y escatológicas de Bosch, el pavor apocalíptico que caracterizó a su siglo, tan similar a nuestra visión contemporánea del fin del mundo. El sueño de destrucción que Baltasar equipara con el acto supremo de liberación, los horrendos asesinatos y la destrucción ocasionados por su negativa a regresar a su puesto de Secretario de Gobierno reflejan, desde el punto de vista temático, su deseo de un apocalipsis Boschiano:¹⁹

Y fue así que comprendí lo muy bochornoso de mis antiguas aspiraciones e intentos, y por ello decidí saludar, desde el vértigo de mi escalera, las antenas maravillosas de aquellos monstruos de tamaño descomunal. Eran benignos sus motivos, y por ello pronto salieron al sol y comenzaron a digerir la tierra hasta su límite de mundo, y sentía, bajo mis muy felices piernas, que el gran edificio de la pirámide cedía, y se acercaba al vacío, y un placer que subía desde mis partes pudendas invadía toda mi existencia en dulce arrobó. Ya cede toda la gran pirámide; el mundo fue devorado por los cangrejos, y eran entonces que me colmaba la dulce sensación de caída. Ya todo cae: cangrejos, pirámide y hombre; los humanos ya entienden sus pasados errores, y se acercan a lo benigno de la destrucción. ¡O caída! ¡O devorado globo de la tierra! ¡O cangrejos que flotan en algún rincón del universo! (p. 82)

Otro elemento que *La renuncia del héroe Baltasar* comparte con Bosch es el tema de la tentación. Las etapas finales de la renuncia de Baltasar a Dios y al hombre recuerdan los trabajos de Bosch en torno a la tentación de San Antonio. Carl Linfert pudiera estar refiriéndose a *La renuncia del héroe Baltasar* cuando escribe sobre el cuadro de Bosch titulado “La tentación de San Antonio”:

For the individual tempted is himself the evidence that the entire world is not under the exclusive sway of infernal powers. In the worst, the infectious cases, to surrender to temptation means exciting the lust for aggression of others so that they, justly or not, attack some great power that stands in their way, thwart it, and if possible, destroy it. Anthony himself often witnessed, and perhaps even experienced, such seduction, the attempt to establish a folly as a new reality.²⁰

Esta pintura representa al santo en lo que los místicos llaman el estado contemplativo, el estado de serena aceptación acompañada de desdén por toda

perturbación. Encontramos tal renuncia a la realidad en las escenas finales de la novela, según las describe Juliá Marín:

Confío en la capacidad del hombre para sobrevivir sin Dios. Pero también confío en que el hombre, como acto de libertad suprema, preferirá destruirse y acabar con todo. Y así se corregirá el mayor error de Dios, la creación... Renuncio a Dios, y al hombre, a los dos rostros del mismo error. (pp. 100-101)²¹

Esto define la renuncia de Baltasar como el final de un ciclo y no como el fin de la creación. Esta visión de la historia se ajusta al concepto de la historia de Vico, el cual combina "una teoría de evolución y madurez en el desarrollo del pensamiento de la era de los dioses a la era del hombre con una teoría de degeneración concomitante del carácter moral de la humanidad."²² El deterioro moral lleva a la revolución, la cual, al destruir al sistema existente, puede preparar el terreno para una nueva civilización:

Thus it came about that... when the citizens were no longer content with making wealth the basis or rank, they strove to make it an instrument of power. And as furious south winds whip up the sea, so these citizens provoked civil wars in their commonwealths and drove them to total disorder.²³

Para Vico, la revolución es un recurso peligroso capa de llevar a la regresión a una etapa de desarrollo político anterior a la que se quiere destruir; pero es un recurso positivo cuando las condiciones son tales que ameritan una destrucción total del sistema:

But if the peoples are rotting in that ultimate civil disease and cannot agree on a monarch from within, and are not conquered and preserved by a better nation from without, then providence for their extreme ill has its extreme remedy at hand... through obstinate factions and desperate civil wars, they shall turn cities into forests, and the forests into dens and lairs of men... Hence peoples who have reached this point of premeditated malice, when they receive this last remedy of providence are thereby stunned and brutalized, are sensible no longer of comforts, delicacies, pleasure and pomp, but only of the sheer necessities of life. And the few survivors in the midst of an abundance of the things necessary for life naturally become social and returning to the primitive simplicity of their first world of peoples, are again religious, truthful, and faithful. Thus providence brings back among them piety, faith, and truth which are the natural foundations of justice as well as the graces and beauties of the eternal order of God.²⁴

El parapeo entre este pasaje de Vico y la defensa que Baltasar hace de la destrucción nos aleja de una visión apocalíptica de la historia y nos lleva hacia la afirmación del derecho a poner fin a la opresión y a crear un nuevo orden social y político. La renuncia de Baltasar hace posible la lucha contra la esclavitud y el gobierno colonial. Al renunciar a un poder político que

corrompe tanto a los gobernantes como a los gobernados, Baltasar posibilita la entrada a la historia de la masa oprimida y manipulada.²⁵

Rodríguez Juliá ha re-escrito la historia de Puerto Rico en el siglo XVIII tal como habría sido si el gobierno colonial hubiese dado paso a las pasiones rebeldes de la población esclava. Su "historia" responde al concepto de Vico de una historia cuya importancia debe buscarse, no en los monumentos privilegiados, sino en las "fabulaciones" laboriosas del pueblo²⁶ (un concepto similar al de la "intrahistoria" de Unamuno), la visión de la historia tras "el engañoso empaque de las superestructuras oficiales."²⁷ La historia de Rodríguez Juliá no es nuestra historia, pero su "tour de force" paródico nos lleva a entender mejor los procesos históricos mediante los cuales se logran la revolución y la renovación.

NOTAS

1. Guillermo Baralt, *Esclavos rebeldes* (Río Piedras: Ediciones Huracán, 1982), p. 23.
2. (San Juan: Editorial Cultural, 1974). Las páginas citadas aparecerán en paréntesis en el texto.
3. En *The Dialogic Imagination: Four Essays* (Austin: University of Texas Press, 1981), Mikhail Bakhtin describe la función literaria de la parodia como la de ofrecer un diálogo entre dos textos: "Thus it is that in parody two languages are crossed with each other, as well as two styles, two linguistic points of view, and in the final analysis two speaking subjects. It is true that only one of these (the one being parodied) is present in its own right; the other is present invisibly, as an actualizing background for creating and perceiving" (p. 79).
4. Federico Ribes Tovar, *Historia cronológica de Puerto Rico* (New York: Plus Ultra Publishers, Inc., 1973), pp. 147-148.
5. José Luis González, *El país de cuatro pisos* (Río Piedras: Ediciones Huracán, 1982), pp. 50-51.
6. Hacia el final de la novela, Rodríguez Juliá parece abandonar la organización del texto en conferencias, una falla estructural mencionada por Efraín Barradas en su reseña para *Sin Nombre* (Vol. 7, No. 1, 1976), pp. 69-71.
7. Cadalso describe las intenciones de Larra como sigue: "Baltasar Montañez se convertía en traidor a la causa de su padre, ya que se dejó utilizar para confundir a su pueblo, para aliviar unas tensiones sociales que de continuar habrían significado la abolición de la esclavitud y el derrocamiento del gobierno colonial" (p. 9).
8. Tuvia Shlonsky, "Literary Parody: Remarks on its Methods and Function," in *Proceedings of the 4th Congress of the International Comparative Literature Association*, Vol. 2, 1966, p. 800.
9. Alejo Carpentier: *The Pilgrim at Home* (Ithaca: Cornell University Press, 1977), p. 130. Traducción de la autora.
10. (Argentina: Editorial Quetzal, 1977), pp. 14-15.
11. Cadalso describe el estilo de Baltasar como "una patética caricatura" del "estilo hiperbólico de la intelectualidad española del siglo XVIII" (p. 17), añadiendo así un nivel paródico adicional a la novela.
12. David Bidney, "Vico's New Science of Myth," en *Giambattista Vico: An International Symposium*, editado por Giorgio Tagliacozzo y Hayden V. White (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1969), p. 276.
13. El mito aborigen define como "the true narrative of man's historical, social experience expressed in poetic, metaphorical language that can scarcely be understood by the modern scholar without minute, etymological, and comparative linguistic analysis." *Ibid.*, p. 266.
14. Id. Traducción de la autora.
15. Barradas, en la reseña citada anteriormente, ve aquí la influencia de Cavafy y Lezama Lima: "Ambos están presentes en esta mezcla de historia y poesía. Las 'eras imaginarias'

del cubano y la visión desde un ángulo irónico del griego ayudaron a formar la complejidad de esta obra" (pp. 70-71).

16. Cadalso ofrece descripciones detalladas de cinco dibujos que representan escenas de orgías en las cuales participan Baltasar, Larra, Espinosa y otros. Los dibujos reflejan la transformación de Baltasar de participante activo en visionario más allá de las tentaciones de la carne. También muestran a Josefina, en el cuarto contiguo, pasando de la indiferencia al "voyeurismo".
Los mismos elementos se encuentran en *El jardín de las delicias* de Fernando Arrabal, una obra inspirada por el tríptico de Bosch.
18. El documento contemporáneo que cita Cadalso al narrar la desventura de Josefina al ser arrastrada por las calles de la ciudad enfatiza la motivación racial y la naturaleza sexual de la humillación a la que se le somete: "Pero al muy grande insulto le debemos añadir el infame oprobio, y ello porque cuando la niña Josefina se acerca, en su tristísimo peregrinar por el barro, dos o muchos negritos gritan ¡Ya viene! ¡Ya viene!, y entonces abandonan los tambores, el maldito angelito, distraen su atención de los carromatos, y se acercan en tumulto lanzando sucios insultos, y también blasfemias dichas en lengua de Africa, y le mueven impudorosamente el cuerpo ante los delicadísimos astros de esta niña que fue el más bello adorno de nuestra autoridad insular" (pp. 31-32). Un ejemplo más grotesco de la relación entre el erotismo y la venganza racial lo encontramos en la descripción de la masacre de la familia Cambó: "La niña Carmencita mostraba moretones, manchas y pellizcos de muerto por todo el cuerpo; y todo ello era claro signo de la violación que sufrió antes de ser llevada a los más oscuros rincones del suplicio. La última violación fue realizada con una antorcha que introdujeron encendida en sus partes venéreas... y aquella linda boca fue embutida con los delicados pechos de la niña, que fueron cortados por los sedientos machetes de estos negros salvajes" (p. 71).
19. Un "cronista" a quien Cadalso cita describe el paisaje devastado por el populacho rebelde como "un infierno digno de un Dante Alígero o un Jeremías (sic) Bosco" (p. 68).
20. *Hieronymus Bosch* (New York: Harry N. Abrams, Inc., sin fecha). Páginas no numeradas.
21. Vico enfatiza el papel de la religión en el desarrollo de las instituciones humanas y en el uso justo del poder político: "...there remained two eternal properties: one, that religion is the only means powerful enough to restrain the fierceness of peoples; and the other, that religions flourish when they are inwardly revered by those who preside over them." *The New Science of Giambattista Vico*, traducción de Thomas Goddard Bergin and Max Harold Fisch (Ithaca: Cornell University Press, 1968), p. 336. La renuncia de Baltasar a la religión marca el fin de las fuerzas que controlan a la población. Su poder, en el sentido en que lo entiende Vico, sólo puede llevar a la destrucción.
22. Bidney, p. 272. Traducción de la autora.
23. Bergin y Fisch, p. 423.
24. Ibid., pp. 423-424.
25. La novela alude a momentos en que las masas han entrado a la historia gracias a su capacidad para la fuerza y la violencia: la descripción de la matanza de blancos recuerda las descripciones de la revolución haitiana en *El reino de este mundo*; la procesión de Baltasar al Morro es una parodia del regreso de Luis XVI y María Antonieta a París.
26. González Echevarría, p. 259.
27. J. Vicens-Vives, "Introducción", *Historia de España y América* (Barcelona, 1976), p. 19.