

Sobre los comienzos:¹ *La renuncia del héroe Baltasar* y sus proyecciones en la narrativa de Edgardo Rodríguez Juliá

por Carolina Sancholuz
(Universidad Nacional de La Plata - CONICET)

RESUMEN

El presente trabajo propone una lectura de la primera novela de Edgardo Rodríguez Juliá —La renuncia del héroe Baltasar— a partir del concepto de los comienzos teorizado por Edward Said, en tanto es posible advertir en ella una condensación de sentidos que el autor retoma, explora y continúa en su obra posterior. Por otra parte la novela aborda también, desde la ficción, los orígenes de la nacionalidad puertorriqueña mediante metáforas eróticas que dan cuenta de las relaciones de tensión entre blancos, mulatos y negros en la sociedad colonial puertorriqueña del siglo XVIII. En los conflictos derivados del esclavismo convergen espacios tales como el palenque, revueltas de esclavos, acciones características del cimarronaje como las fugas, es decir, diferentes imágenes que vinculan estrechamente esta obra en particular y textos posteriores del autor con una dimensión mayor, que excede los límites nacionales de Puerto Rico para abarcar la historia antillana.

Palabras clave: comienzos - cimarronaje - esclavismo - rebelión - utopía

ABSTRACT

This paper suggests a reading of Edgardo Rodríguez Juliá's first novel —La renuncia del héroe Baltasar— starting from the concept of the beginnings theorized by Edward Said, since it is possible to notice in the text a narrowing of senses which the author resumes, explores and continues in his later work. On the other hand, the novel also deals, from fiction, with the origins of Puerto Rican nationality through erotic metaphors which account for tensions among white, mulatto and black people in eighteenth century colonial Puerto Rican society. Conflicts derived from slavery converge on spaces such as the palenque, slave revolts, cimarronaje's attempts to run away, that is, various images that closely link this work in particular and subsequent texts by the author to a larger scope which exceeds Puerto Rican national limits and comprises Antillean history.

Keywords: beginnings - cimarronaje - slavery - rebellion - utopia

Introducción: sobre los comienzos

Digamos, sin eufemismos, que el siglo XVIII sigue siendo una gran laguna de nuestra historiografía. Las pocas noticias anchas que de él tenemos indican, por ahora, que no se alteró fundamentalmente en nada la gestación pausada y descolorida de la conciencia puertorriqueña.

Antonio S. Pedreira

Decidí inventarme un siglo XVIII que fuera como una pesadilla de la historia puertorriqueña. Las pesadillas también hablan de la realidad.

Edgardo Rodríguez Juliá

¹ Aludo en el título del artículo al valioso y fundamental ensayo de Arcadio Díaz Quiñones, *Sobre los principios. Los intelectuales caribeños y la tradición* (2006). Sus reflexiones sobre el concepto de los *beginnings* teorizado por Edward Said y otros intelectuales guían mis aproximaciones.

Publicada en 1974, *La renuncia del héroe Baltasar*² es la primera novela de Edgardo Rodríguez Juliá. Marca, por lo tanto, su inicio como escritor según la perspectiva de Edward Said, que postula el comienzo como el primer paso en la producción intencional de sentido que puede recorrer toda o parte de la obra de un autor y que entraña, en consecuencia, un proyecto subyacente.³ La novela inicial de Rodríguez Juliá condensa una suma de sentidos que el autor retoma, explora y profundiza en dos libros posteriores —*La noche oscura del Niño Avilés* (1984) y *El camino de Yyaloide* (1994)— como así también en su notable ensayo *Campeche o los diablejos de la melancolía* (1986), sobre el pintor puertorriqueño de origen mulato José Campeche.

Brevemente se podrían resumir algunas de las cuestiones principales que atraviesan este importante conjunto textual: una datación temporal que recrea como marco histórico el siglo XVIII en Puerto Rico, época propuesta como origen y fundación de la nacionalidad puertorriqueña; la reconstrucción del pasado se constituye mediante la incorporación e intersección de archivos, crónicas y documentos, tanto reales como apócrifos e inventados, y el relato de los hechos se articula a través de la multiplicación de narradores que ocupan diversos roles: historiadores, cronistas y poetas, obispos, secretarios y amanuenses entre otros; el autor utiliza la imitación y la parodia al remedar el lenguaje arcaizante y el estilo de las crónicas coloniales dieciochescas; el siglo XVIII se representa a través del concepto barroco de la tensión, un siglo de luces y sombras que aparece evocado a partir de las aguafuertes y pinturas de Goya y los dibujos de Piranesi, como época de la razón pero también de monstruos, pesadillas y destrucción.⁴

Si la imaginación pictórica ocupa el centro de la reflexión del autor en su ensayo dedicado a Campeche, la apelación a la imagería visual, a los instrumentos ópticos, y a la mirada y los modos de ver prolifera en las novelas, repitiéndose como procedimiento fundamental en las crónicas de actualidad de nuestro escritor. El siglo XVIII puertorriqueño no sólo aparece pintado en la obra de Campeche sino que Rodríguez Juliá acude también a la tradición pictórica europea al producir imágenes que evocan a los artistas ya mencionados —Goya y Piranesi—, junto con Hyeronimus Bosch —más conocido como El Bosco— y Peter Bruegel. Áurea María Sotomayor resume en este sentido que la imaginación narrativa de Rodríguez Juliá se articula sobre la memoria visual y que el autor se presenta como un “ficcionalizador de imágenes”. (1992: 122)

La proliferación de las metáforas visuales se suma a los conceptos de visión, vidente, visionario, que hacen del siglo XVIII el espacio y tiempo propicios para el desarrollo de las utopías, como la ciudad libertaria proyectada por el Niño Avilés en *La noche oscura del Niño Avilés*. Tanto en las novelas como en el ensayo, en el origen de la nacionalidad puertorriqueña aparecen tensiones y conflictos étnicos, que se traducen mediante metáforas eróticas donde se exploran las relaciones entre blancos, mulatos y negros en la sociedad colonial puertorriqueña del siglo XVIII. Sin embargo la evocación histórica —más allá de sus falsificaciones y ambigüedades explícitas—, manifiesta también otra particularidad: se vuelve al XVIII para leer y buscar en el pasado una explicación, casi siempre insatisfactoria, del presente colonial puertorriqueño. En uno y otro momento resultan imprescindibles los aportes de los sectores negros y mulatos en la conformación histórica y cultural del país, donde el modelo del cimarronaje adquiere particular peso.

Teniendo en cuenta la fecha de su primera edición, la publicación de *La renuncia del héroe Baltasar* coincide con el movimiento de la nueva historiografía puertorriqueña,⁵ cuando entran en

² La novela se publica por primera vez en 1974, por Editorial Antillana de Puerto Rico; una segunda edición corresponde al año 1986, de la Editorial Cultural de Río Piedras, también en la isla. La tercera y más reciente edición es del año 2006, llevada a cabo por Fondo de Cultura Económica en México, con prólogo, bibliografía y notas a cargo de Benjamín Torres Caballero. En nuestro trabajo las citas textuales pertenecen a esta última edición, que da cuenta a su vez de la consagración y reconocimiento internacional de la obra de Rodríguez Juliá.

³ Said despliega la noción de comienzo y sus variaciones, como un momento en el tiempo, un lugar, un principio o una acción; también en el sentido de origen. El topos del comienzo se asocia a una idea de precedencia y/o de prioridad. Suele comportar la designación de una intención subsiguiente. Con respecto a una obra dada, o a un corpus de obras, una intención de comienzo implica la noción de una inclusividad creada, dentro de la cual se desarrolla la obra. Véase Said 1985, especialmente pp. 1-78.

⁴ Las ficciones del siglo XVIII de Rodríguez Juliá dialogan con la novelística de Alejo Carpentier donde se evoca este mismo siglo, inserto en el espacio caribeño, tales como *El reino de este mundo* y *El siglo de las luces*.

⁵ Se conoce como “movimiento de la nueva historiografía puertorriqueña” los trabajos conjuntos de un equipo intelectual que desde principios de los años setenta creó nuevos espacios de discusión y de difusión de la historia

crisis concepciones y tradiciones históricas y culturales muy arraigadas en la sociedad puertorriqueña, para dar paso a una revisión de la historia colonial del país que subraya aspectos escamoteados, poco tratados o directamente eludidos por la historia oficial, como el esclavismo y la herencia cultural africana. Las ficciones del siglo XVIII de Edgardo Rodríguez Juliá ponen el acento en los conflictos derivados del esclavismo, sobre todo a través de metáforas corporales y eróticas que procuran recuperar un cuerpo casi borrado por la explotación esclavista. De este modo en estos textos convergen espacios tales como el palenque, conflictos como las grandes revueltas de esclavos, acciones características del cimarronaje como las fugas, es decir, diferentes imágenes que vinculan estrechamente las ficciones del autor con una dimensión mayor que excede los límites nacionales para abarcar la historia antillana.

Si antes, refiriéndome al concepto de los comienzos propuesto por Said, destacué cómo el inicio puede entrañar para un autor el desarrollo de un proyecto subyacente, se podría afirmar que en el caso de Rodríguez Juliá éste empieza a cobrar forma en su novela *La renuncia del héroe Baltasar*, particularmente mediante las características en común expuestas hasta aquí. Se podrían pensar a la primera novela del autor, junto con *La noche oscura del Niño Avilés*, *El camino de Yyaloide* y el ensayo *Campeche o los diablejos de la melancolía* como modulaciones diferentes y diferenciadas de un texto único y memorable acerca de la identidad cultural puertorriqueña. Al respecto César Salgado lee *La renuncia del héroe Baltasar* como “novela precursora” de un ciclo narrativo sobre el siglo XVIII que Rodríguez Juliá ha descrito de diversas formas a distintos interlocutores y en diferentes intervenciones bajo la denominación común de *Crónicas de la Nueva Venecia*,⁶ Salgado señala que dicho ciclo:

[...] constituye una enorme y compleja alegoría moral sobre numerosos temas: los peligros inherentes a la ostentación absoluta del poder, las terribles consecuencias del abuso de la “mentira piadosa” en el orbe político, la destrucción que suelen ocasionar las irrealizables ambiciones utópicas, o la fragmentación cultural de la sociedad puertorriqueña contemporánea. (Salgado 1999: 155)

Me detendré entonces en el análisis de *La renuncia del héroe Baltasar*, como novela de los “comienzos”, precursora y prefiguradora de un proyecto narrativo, tanto imaginativo como conceptual, más amplio del autor.

y culturas puertorriqueñas, especialmente a través del Centro de Estudios de la Realidad Puertorriqueña (CEREP). Con marcada perspectiva interdisciplinaria el CEREP encaró investigaciones en torno a temas prácticamente dejados de lado por la historiografía oficial, como la esclavitud, el legado cultural africano, la incorporación de la mujer al mundo del trabajo, la formación de la clase obrera puertorriqueña, el desarrollo de las barriadas populares, la producción cultural de los sectores populares, la emigración puertorriqueña a los Estados Unidos. Para nombrar a algunos de los destacados intelectuales responsables de la renovación historiográfica menciono los trabajos de Ángel Quintero Rivera, Fernando Picó, Marcia Rivera, Arcadio Díaz Quiñones, entre otros.

⁶ Rodríguez Juliá, en una entrevista que le hiciera Julio Ortega, le describe al crítico un proyecto de trilogía sobre el siglo XVIII, que luego reformula como tetralogía, sin incluir en ella *La renuncia del héroe Baltasar*. Estaría compuesta por *La noche oscura del Niño Avilés*, *El camino de Yyaloide* (las únicas novelas efectivamente publicadas de dicho ciclo) y otras dos tituladas *1797* y *Pandemónium* (proyectada 1797 pero hasta hoy no realizada y sin editar *Pandemónium*). Por otra parte en una intervención del autor recogida en la compilación *Imágenes e identidades: el puertorriqueño en la literatura* (1985) editadas por Asela Rodríguez de Laguna, Rodríguez Juliá cita un fragmento de una carta que le escribió al escritor José Luis González en 1979, describiendo su ciclo bajo el tentativo título de *Crónicas de Nueva Venecia*, reordenando las ficciones de otra manera, ya que la primera parte sería *Pandemónium*, la segunda *El camino de Yyaloide* y finalmente el ciclo cerraría con *La noche oscura del Niño Avilés*. Véase Ortega 1991: 123-162.

I. Biografías infames, héroes apócrifos, archivos alterados y falsos historiadores en *La renuncia del héroe Baltasar*

El principio es siempre ese instante de distanciamiento de la multiplicidad de los posibles; para el narrador, supone desprenderse de la multiplicidad de las historias posibles para aislar y hacer narrable aquella historia que ha decidido contar en esta velada.

Italo Calvino, "El arte de empezar y el arte de acabar"

Son el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna vez) ajenas historias.

Jorge Luis Borges, *Historia universal de la infamia*

Un supuesto historiador, Alejandro Cadalso, dicta tres conferencias en la prestigiosa institución letrada del Ateneo puertorriqueño. Desde su presente, señalado entre las fechas que van del 4 al 10 de enero de 1938, se remonta a la segunda mitad del siglo XVIII para narrar acontecimientos "ocurridos" en una colonial San Juan, entre los años 1753 y 1768. Cuenta la historia de un héroe local, el esclavo rebelde Baltasar Montañez, como producto de la invención del poder colonial detentado por la maquiavélica figura de un obispo, Don José Larra de Villaespesa. El historiador deviene narrador principal y en sus conferencias trae al presente los hechos dieciochescos, reorganizando el relato a través de una multiplicidad de materiales de distinta índole como cartas, crónicas, testimonios, escritos anónimos, poemas, fragmentos de dramas, dibujos, edictos inquisitoriales, despachos. A su vez la información contenida en estos materiales se presenta de manera contradictoria y el historiador recurre entonces al artificio de otorgarle voz a diversos comentaristas, cronistas, poetas, también a los protagonistas, pluralizando las perspectivas de un relato cuya trama revela una estructura narrativa bastante compleja, pese a la dimensión relativamente breve de la novela.

Tanto la alusión al Ateneo puertorriqueño como las fechas que datan las tres conferencias que componen la novela producen un efecto de realidad según la definición de Roland Barthes,⁷ en tanto dichas coordenadas espacio-temporales funcionan como detalles concretos que imprimen al texto una ilusión referencial: el historiador ficticio pertenece al mismo recinto letrado preferido por los intelectuales de la Generación del Treinta y sus conferencias se producen en aquella década, como se indica en la mención del año 1938. Además, como lo ha señalado la crítica en diversos artículos sobre la novela, la estrategias retóricas del historiador-narrador Alejandro Cadalso se asemejan claramente a las esgrimidas en el proyecto cultural de los treintistas, sobre todo en su intento de articular la identidad puertorriqueña a través de discursos paternalistas y magisteriales, similares a los del clásico ensayo de definición de la identidad cultural puertorriqueña, *Insularismo* (1934) de Antonio S. Pedreira. Así Rubén Ríos Ávila concibe al personaje del historiador como un "alter ego autorial" que, en este caso, "representa la generación del treinta, la primera generación de intelectuales puertorriqueños formada bajo la dominación americana, y la generación fundadora de la ensayística de la ontología del ser nacional". (1992: 51) En esta misma dirección se orienta el trabajo de Carmen Hilda Santini, al establecer el paralelismo entre la crisis histórica que afecta a los miembros de la Generación del Treinta, amenazados ante la avanzada cultural del imperio dominante y la crisis historiográfica que emerge en la década del setenta, cuando Rodríguez Juliá publica la novela. Esta autora subraya además que en el año 1938 surge un nuevo partido político: el Partido Popular Democrático, cuyas políticas marcadamente desarrollistas son el objeto de numerosas crónicas de actualidad del autor. Carmen Santini observa que en aquel año:

Estaba discutiéndose intensamente el destino político de Puerto Rico y se fundó un nuevo partido en el que se cifraron muchas esperanzas, ya que en su origen había un rechazo de la situación colonial. En este contexto fue que Rodríguez Juliá colocó a su imaginario historiador cuestionándose la historia del "borroso" siglo XVIII. (2000:325)

⁷ Barthes 1987.

Alejandro Cadalso funciona además como un hilo conductor que permite amalgamar las tres novelas publicadas sobre el siglo XVIII, ya que el historiador-narrador ocupa en ellas un mismo rol que César Salgado define con acierto: el del “compilador-archivero”, pues “recoge, consulta y edita las crónicas, recupera textos extraviados para ubicarlos en un espacio de legitimidad institucional (una conferencia en el Ateneo puertorriqueño o su edición en forma de libro) y así brindarles el *imprimatur* de lo verídico” (1999: 161). Para Salgado la figura de Cadalso no sólo se identifica con la de los intelectuales del Treinta, sino que, a lo largo de las tres novelas, es posible advertir una superposición de otros discursos historiográficos que permiten entrever en el personaje desde una figura de enorme peso en la historiografía criolla de fines del siglo XIX como la de Alejandro Tapia y Rivera, hasta intelectuales de los años cuarenta, tales como Arturo Morales Carrión. El Ateneo puertorriqueño, fundado en 1876, fue renovado por los miembros de la Generación del Treinta con el objeto de resaltar la tradición hispánica, en el sentido que propone Arcadio Díaz Quiñones,⁸ cuando observa que para los treintistas España ocupó un lugar prestigioso como el origen inmemorial de la cultura ante el avance norteamericano, no exclusivamente en el terreno de lo político, sino sobre todo en el campo de la lengua, la educación y la cultura.⁹ César Salgado señala que entre las actividades principales llevadas a cabo por los ateneístas figuraban las operaciones proceratistas de consagración de héroes locales erigidos como patriotas, modelos de ciudadanía y de nacionalidad:

La mejor síntesis del programa proselitista de este Ateneo revitalizado fue el de la sección de Historia, que llevó a cabo la resurrección de un tipo de formato historiográfico iniciado por Alejandro Tapia y Manuel Elzaburu en los orígenes de la institución: la celebración de la persona y obra del prócer criollo en su natalicio a través de la conferencia erudita orientada al gusto popular. (Salgado 1999: 167)

Tal descripción bien le cuadra al historiador de la novela de Rodríguez Juliá, Alejandro Cadalso, con la salvedad de destacar que el héroe Baltasar Montañez exaltado en sus tres conferencias se revela como un antiprócer, un personaje que bien podría formar parte de la galería de biografías infames de *Historia universal de la infamia* de Jorge Luis Borges, en la dirección que traza el segundo epígrafe de este apartado: biografías producidas mediante las acciones conjuntas de “falsear y tergiversar ajenas historias”.¹⁰ Sylvia Molloy, cuando caracteriza los relatos que forman parte del libro borgeano, destaca la parodia y al exceso como los principales procedimientos constructivos de la obra. Observa que el texto de Borges recurre a la historia previa para organizarla de manera diferente, para desviarse de la misma; también la importante presencia de un diálogo entre un texto y otro que le sirve de pre-texto y por último un fecundo contacto entre lector y autor a través de la duplicidad de la parodia: “contacto basado ya en un referente compartido, ya en la lejanía, convencionalmente hiperbólica, que proponen estos desorbitados relatos”. (Molloy 1999: 34) Estas mismas operaciones

⁸ Díaz Quiñones 2000: 96-102.

⁹ Véase la siguiente observación del historiador Luis Ángel Ferrao sobre la revalorización del hispanismo entre los sectores letrados en la década del treinta: “Inmersos en la urgente tarea de definir los parámetros de la identidad puertorriqueña, deseosos por dotar a su pueblo de una conciencia clara de su origen histórico, los miembros más autorizados de la élite intelectual creyeron encontrar en el elemento español, europeo y occidental la piedra angular sobre la que se sostenía la nacionalidad. Frente al incontenible oleaje de influencias ‘exóticas’ provenientes del norte anglosajón, protestante y utilitarista, este sector adoptó una postura hispanista que concebía la tradición ibérica, el castellano y, en muchos casos, el catolicismo, como valores inherentes a la puertorriqueñidad”. (Ferrao 1993: 46-47)

¹⁰ Borges, Jorge Luis (1986). “Prólogo a la edición de 1954”, *Historia universal de la infamia*, p. 10. En esta introducción Borges destaca procedimientos muy afines a los que recorren *La renuncia del héroe Baltasar*: observa que sus biografías infames son de naturaleza barroca, entendida ésta desde el barroquismo intelectual y humorístico de Baltasar Gracián y John Donne. Alude también a la utilización de la parodia y la hipérbole, en el sentido en que el barroco deliberadamente “agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con su propia caricatura”. (1986: 9). En la novela de Rodríguez Juliá se apela a la parodia sostenidamente (los discursos de Cadalso que remedan y caricaturizan el formato historiográfico de los treintistas, las deliberadas imitaciones de la retórica de las crónicas de los siglos XVII y XVIII, para nombrar solo dos ejemplos), a la hipérbole y a un sentido del humor corrosivo.

reaparecen en la novela de Rodríguez Juliá, donde la biografía inventada de Baltasar Montañez se constituye como un “desorbitado relato”, que re-escibe y se desvía enormemente de un texto previo, incluido en el libro *Leyendas puertorriqueñas*.¹¹ Como indica César Salgado el novelista retoma el nombre de un personaje real, Baltasar Montañez, pero lo desubica respecto de su contexto original:

El referente “Baltasar Montañez” aparece primero en la *Historia de Puerto Rico* de Salvador Brau, donde se hace constar la erección de la Capilla del Santo Cristo de la Salud en San Juan como consecuencia del desbocamiento y muerte de un jinete con este nombre en unas carreras en la cuesta del convento en 1753; en *Leyendas puertorriqueñas*, Cayetano Coll y Toste usa este dato para fabricar un mito, haciendo que Montañez sobreviva misteriosamente al desbocamiento y que por este milagro se erija la capilla. (1999: 156)

Asimismo Carmen Santini da cuenta de la construcción del falso milagro en torno a Baltasar Montañez, tomando como fuente la *Historia cronológica de Puerto Rico* de Federico Ribes Tovar. A pesar de su extensión vale la pena reproducir el relato de aquel hecho histórico que deviene legendario:

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 Montañez, perdió el dominio de su caballo al final de la calle y éste saltó por encima del bajo parapeto, cayéndose de 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 Montañez, había sobrevivido milagrosamente, pero hay prueba documentada de que resultó muerto lo mismo que su montura. (Santini 2000: 326)

Por un lado este fragmento insinúa el desvío fabulador de los hechos, la conversión mítica de un episodio en milagro al señalar el rumor popular sobre la salvación del jinete, muy bien aprovechado por Rodríguez Juliá. También provee información sobre otro de los nombres usados por el novelista para un importante personaje de *La renuncia del héroe Baltasar*, Don Tomás Mateo Prats, desubicándolo de su contexto real para incluirlo en la ficción novelesca como el General Prats, Secretario General del Gobierno de Puerto Rico y padre desolado de la joven esposa blanca del héroe mulato. Por último indica el año de 1753 al cual se remonta el historiador ficticio Alejandro Cadalso para reconstruir los acontecimientos suscitados en torno a y por Baltasar. En la novela Rodríguez Juliá transforma al jinete blanco en esclavo, hijo de Ramón Montañez, líder de una importante revuelta negra ocurrida en 1734. La participación de Baltasar en las carreras de 1753 resulta producto de un siniestro plan político, fundado en un artificio barroco propio de las artes escénicas y visuales¹² —la tramoya y el *trompe l'oeil*—, cuya eficacia en ambos casos reside en el engaño del sentido de la vista:

El jinete —que en ocasión ya ha recibido órdenes de cabildo a lo relativo— frenará su equino —magnífico animal por lo que han referido en testimonio los palafreneros del obispado— al borde mismo de la muralla. Todo lo dicho causará gran confusión, y los ánimos de esta buena feligresía que me honro en llevar por el camino de la salvación eterna, atribuirán a causa divina lo que tiene causa humana. Es menester lograr en los corazones pía reverencia a este milagro manifestado por hombres; pero justificado por Dios Padre Celestial para sosiego y paz de su amada grey. (Rodríguez Juliá 2006: 52)

¹¹ Coll y Toste 1983.

¹² Véase al respecto Maravall 1984.

El fragmento citado corresponde al personaje que ocupa el rol del tramoyista por excelencia en la novela: el obispo Larra, quien, como el historiador Alejandro Cadalso es un personaje creado por el autor, cuyas cartas y despachos apócrifos son utilizados por el narrador como fuentes y documentos “auténticos” para develar “el enigma”¹³ de Baltasar. El supuesto milagro forma parte de un elaborado proyecto para sugestionar y controlar a los esclavos en un momento de gran inestabilidad social. El sujeto engañado es pasible a su vez de ser manipulado a partir de los efectos y sentimientos provocados por la tramoya: compasión, culpa, asombro, piedad, temor. La figura del héroe inventado se vuelve a lo largo de la trama una suerte de simulacro, un personaje carnavalesco que adopta múltiples máscaras. Una de ellas incumbe al milagro falaz que Alejandro Cadalso se empeña en develar: “Hoy no nos cabe la menor duda de que el incidente del caballo despeñado en las fiestas hípicas de 1753 fue un milagro montado para cautivar la imaginación popular”. (Rodríguez Juliá 2006: 51) La palabra clave de este pasaje se cifra en el participio “montado”, en tanto revela una operación característica sobre la cual está construida la novela: el montaje. A su vez éste puede ser entendido en el sentido propuesto por Salgado, quien observa que en la novela de Rodríguez Juliá hay una desarticulación sistemática de continuidades semántico-documentales, donde varios referentes históricos se desubican o se recolocan y se reordenan anacrónicamente, o bien se puede entender el montaje desde la perspectiva de puesta en escena, de teatralidad, de simulacro. Ambas operaciones están presentes en *La renuncia del héroe Baltasar*, enfatizadas además por una estructura narrativa de cajas chinas donde los marcos de la ficcionalidad se potencian al máximo. Así el historiador Cadalso convoca a la vez al archivo y a la “equivoca región del mito y la leyenda”, a la “magia del ensueño” (Rodríguez Juliá 2006: 8-9). El obispo Larra acude a la “mentira piadosa” para tramar la invención de un héroe con el fin de manipular a los sectores populares y acrecentar su poder político. La imaginación alucinada de Baltasar inventa a su vez “el jardín de los infortunios”, cuya descripción evoca las imágenes perturbadoras y escatológicas de *El jardín de las delicias* de El Bosco.¹⁴ Debería entonces rectificar una afirmación anterior: el gran tramoyista de *La renuncia del héroe Baltasar* resulta ser, más que el obispo Larra, el propio Rodríguez Juliá.

II. El (anti)héroe Baltasar o la conciliación imposible

La puesta en escena del falso milagro le permite al cínico obispo transfigurar al mulato Baltasar en instrumento y actor prominente de la política colonial de apaciguamiento que pretende llevar a cabo. La construcción del prócer exige determinadas prácticas, —una emblemática y la edificación de un monumento—, para legitimarlo ante la opinión pública:

Las autoridades coloniales hicieron lo indecible por edificar en torno a Baltasar el atractivo del mito y la magia. No sólo mandaron a edificar un monumento a la memoria del milagro que asistió a su persona, sino que pretendieron hacer de él una figura carismática destinada a lograr la confianza de su pueblo. El retrato al óleo que le hizo Juan Espinosa, en el año 1754, muestra a un joven y apuesto negro vestido con el uniforme virreinal de Calatrava y el sable dorado de la orden inquisitorial de Indias. (Rodríguez Juliá 2006: 51)

Las prácticas de legitimación de Baltasar perpetradas por el obispo acentúan aun más la falsificación, puesto que dejan al descubierto los artulugios y mecanismos de los sectores poderosos —

¹³ En el comienzo de la novela, es decir, en la primera conferencia de Alejandro Cadalso, se observa cómo se parodia la retórica de los discursos historiográficos treintistas. Cadalso insiste en el estudio del héroe como esencia del siglo XVIII, caracterizándolo repetidas veces como “oscuro”, “enigmático”, “enigma”. El historiador se presenta a sí mismo como aquel que, mediante la documentación y el archivo, está autorizado para develar dicho enigma. Por su parte Rubén Ríos Ávila lee un paralelismo entre los comienzos de la novela de Rodríguez Juliá y el *Facundo* de Domingo F. Sarmiento, subrayando en ambos el viaje arqueológico al pasado para desentrañar un enigma, aunque con un resultado irónicamente opuesto en el caso de *La renuncia...*, por la ausencia de una “sombra imitable” como la del caudillo sarmientino, de una tradición, como dice el crítico, “aunque sea para desbancarla, o sobre todo para desbancarla”. Véase Ríos Ávila, Rubén (1992). “La invención de un autor: escritura y poder”, p. 45.

¹⁴ Los paralelismos y parodias entre las imágenes del Jardín de los infortunios de la novela y las imágenes plásticas de la pintura de Jerónimo Bosch son analizadas por Paravisini 1984: 101-108.

la alianza entre los representantes eclesiásticos y los funcionarios coloniales— para mantener sus prerrogativas de dominación. El retrato de Baltasar subraya la pose como proyección teatral de una paradoja, en la cual el traje vuelve visible la impostura: los emblemas del poder (sable, uniforme) se tornan disfraz en el cuerpo del mulato, quien se presta a colaborar en la manipulación de la cual es objeto.

La invención del héroe por parte del obispo en el siglo XVIII se presenta en la novela de manera paralela a la construcción discursiva de la figura del prócer que lleva a cabo el historiador Cadalso en sus conferencias. En ambos casos se producen efectos inversos a los buscados, ya que si el obispo pretende hacer del mulato un emblema de pacificación e integración étnica, su objetivo vira bruscamente hacia la rebelión sangrienta y la violencia destructiva. En tanto que la pretensión proceratista de Cadalso, en consonancia con los ideales del patriotismo sustentados por los ateneístas, se transforma en farsa; el Baltasar visionario deviene un perverso y enajenado mental que busca vengarse de su propio pueblo. De allí que el historiador-narrador, a medida que avanza la trama de la novela al igual que sus investigaciones, desista del archivo, de los documentos y despachos que connotan la historiografía, para aferrarse cada vez más a una versión poética de los hechos, según su representación en la pieza teatral que lleva un título muy similar al de la novela, *El héroe Baltasar* de Alejandro Juliá Marín, otro alter ego autorial que se reitera en las ficciones dieciochescas de Rodríguez Juliá, y que hace las veces de cronista y poeta. Rubén Ríos Ávila interpreta que en la confluencia del nombre Alejandro, que comparten tanto el historiador Cadalso como el poeta Juliá Marín, se alude al escritor de fines del XIX Alejandro Tapia y Rivera, coincidiendo en este punto con César Salgado. Pero además subraya que el doble apellido remite al tío abuelo del autor, Ramón Juliá Marín, también escritor y cronista, como su sobrino nieto: “En estas fórmulas compuestas, donde el linaje literario y el linaje familiar se confunden, el autor produce una imagen de la estirpe letrada a la que pertenece” (1992: 51), observa Ríos Ávila, interesado en la construcción de la figura de autor en las ficciones de Rodríguez Juliá.

La segunda operación que trama el maquiavélico obispo Larra en torno a Baltasar, una vez convencido el pueblo del aura milagrosa que encarna el mulato, es organizar una boda mixta que sea recibida por los sectores populares como signo de reconciliación étnica de los sectores en pugna — negros y blancos—, al proponer el casamiento entre el nuevo héroe y la niña blanca Josefina Prats, hija del Secretario de Gobierno. Entre las crónicas apócrifas que componen el plural mosaico de voces narradoras sobresale la de uno de los numerosos secretarios del obispo Larra,¹⁵ quien describe el efecto que produjo entre los sectores negros de la población de la isla la entronización de Baltasar como héroe conciliador:

Este humilde testigo que escribe estas brevísimas estampas, ha visto cómo el llamado Baltasar Montañez ha recorrido con muy magníficas muestras de culto los sectores más convulsos por las antiguas rebeliones de Lucifer. El populacho le rinde culto a este muñeco, a este héroe de muy real simulacro, e imagina en él la esperanza de cumplimiento del anómalo y diabólico deseo de romper cadenas, y de ese modo violar lo dispuesto por el Señor de los cielos. El llamado Baltasar desempeña a perfección suma su papel conciliatorio entre las dos razas que habitan esta muy grácil y bella isla, y restaura al más firme plinto la hegemonía del cristiano sobre el hereje. (Rodríguez Juliá 2006: 53)

El cronista asume el papel de testigo y mediador, quien desde el lugar del observador — “humilde testigo”—, se constituye sin embargo como sujeto dominante y portavoz de los prejuicios

¹⁵ En la novela aparece en primer término un secretario del obispo, autor de la *Crónica de lo sucedido bajo el obispado del muy insigne y santísimo su Excelencia Don José Larra de Villaespesa*. Luego los secretarios se multiplican en diversas figuras que adoptan seudónimos burlescos, como Ramón García Oviedo o Juan del Gólgota; Alonso Bustamante y Morales o El confeso de la calavera; Rodrigo Pérez de Tudela. Todos ellos dan cuenta con detalles diferentes de la boda entre Baltasar y Josefina; sus versiones son contrariadas, por otra crónica, esta vez de Rafael Contreras (véase el uso humorístico del nombre, en tanto Contreras contradice a los otros cronistas). También se citan los testimonios del “cronista oficial de la gobernación”, del llamado Redactor Privado Adjunto de Gobernación y Asuntos Civiles, éste último como cronista testigo de la rebelión negra; en suma, se multiplican los relatos y Cadalso, lejos de develar el enigma del Baltasar, termina por aceptar la “verdad de la ficción” de los poemas y del drama de Alejandro Juliá Marín.

étnicos de las élites criollas blancas, quienes demonizan a los sectores negros y mulatos, estigmatizándolos como descendientes de Lucifer y habitantes naturales del infierno por el color oscuro (quemado) de la piel.¹⁶ Inmediatamente después de la reproducción del texto del cronista interviene la voz del historiador, en cuyos comentarios se percibe claramente una continuidad ideológica con el cronista, puesto que en su discurso Cadalso repite los mismos prejuicios del siglo XVIII. Así, por ejemplo, describe el casamiento entre Baltasar y Josefina en términos de “sacrificio al Moloc negro” de la joven blanca, o bien nombra a los sectores negros de manera despectiva, como “la negrada” en consonancia con la voz usada por el cronista del XVIII, “populacho”: “La negrada ha sido confundida por medio de la ilusión de libertad”. (Rodríguez Juliá 2006: 54)

Recordemos una vez más la fecha en que el historiador pronuncia sus conferencias, 1938. Ese mismo año se publica en Puerto Rico un ensayo de amplia difusión dentro de la producción textual de los treintistas: *El prejuicio racial en Puerto Rico* de Tomás Blanco. Allí su autor sostiene un discurso conciliador respecto de las alteridades étnicas insoslayables en la sociedad puertorriqueña, para oponerse a esta marcada heterogeneidad. Blanco insiste en la inexistencia del prejuicio racial en Puerto Rico, afirmando en su ensayo que la cultura general de la isla es blanca, occidental, con muy pocas influencias no españolas, puesto que la población de color ha sido completamente hispanizada culturalmente.¹⁷ Arcadio Díaz Quiñones advierte en el ensayo de Blanco la presencia de otra operación, vinculada a la crisis de los años treinta de la sociedad puertorriqueña. Consiste en la confirmación de la inexistencia del prejuicio racial en su país debido a la bondad esencial del mundo hispanocriollo frente a la crueldad racista del norteamericano: “El enfrentamiento de dos mundos irreconciliables le sirve a Blanco para montar su defensa de la esencial bondad de la colonia española, y simultáneamente, para lanzar un larga ofensiva contra el nuevo imperialismo racista”. (Díaz Quiñones 1985: 40) El discurso patriarcal de Blanco se interpreta como un acto defensivo donde se busca compensar la discordante situación interna del país y el ímpetu imperialista norteamericano, fortaleciendo la convivencia, la unidad nacional. El ensayista acude también a la consabida metáfora de la “gran familia” puertorriqueña, con el fin de atenuar los conflictos étnicos y sociales, aunque deba para ello suprimir la complejidad y opresión del mundo esclavista.

El historiador Cadalso de *La renuncia del héroe Baltasar* parece sostener al comienzo de la novela una postura similar a la esgrimida por Blanco, en cuanto a la búsqueda de una figura heroica y conciliadora; sin embargo la alteridad étnica del mulato desafía el mito homogeneizador de la “gran familia puertorriqueña”, y por último, como se verá, no constituye un factor de reconciliación sino más bien de destrucción nihilista respecto del orden colonial, claramente conflictivo por su marcada jerarquización social y étnica. Además porque la preconizada ausencia de “prejuicio racial” en Puerto Rico se desdibuja a medida que el historiador da cuenta de la progresiva “degeneración de Baltasar”: “Son múltiples los testimonios que han quedado de la degeneración de Baltasar”. (Rodríguez Juliá 2006: 81) El concepto de “degeneración”, de raigambre positivista,¹⁸ reproduce prejuicios y estereotipos en torno a los sujetos negros como portadores de vicios morales y psicológicos.

Pero también es posible advertir en las explicaciones e hipótesis del historiador otras perspectivas que complejizan la cuestión de la alteridad étnica, por ejemplo alusiones próximas a las tesis de Frantz Fanon¹⁹ expuestas en su libro *Piel negra, máscaras blancas*, que Cadalso infiere a partir de los extractos del diario de Baltasar citados. En ellos resuenan ecos del problema de la

¹⁶ “Los negros, según entonces se decía, eran de raza despreciable, descendientes de Cam y de Canaán, sobre los cuales pesaba la bíblica maldición del patriarca Noé, en la cual se basaban algunos teólogos, falsos exégetas del génesis, para justificar la esclavitud de los negros y hasta de los indios, unos y otros ‘gente de color’ predestinados al yugo de los blancos cristianos. [...] La oscura piel de indios y negros evocaba la chamusquina del fuego infernal, según decían”. (Ortiz 1975: 39)

¹⁷ Blanco 1985.

¹⁸ Julio Ramos (1996: 23-35) destaca que aun en el marco de los discursos abolicionistas del siglo XIX proliferan fantasías fóbicas de contagio y contaminación respecto de los esclavos, que responden al peso de los discursos higienistas y positivistas de la época, visibles incluso en la temprana etapa criminológica del antropólogo cubano Fernando Ortiz, por ejemplo en su libro *El hampa afro-cubana*.

¹⁹ En la reseña de Efraín Barradas el crítico advierte la posibilidad del intertexto de Fanon pero solo lo sugiere, sin analizar la cuestión: “Quizás sea mera sugestión y no haya en la novela prueba que apoye mi aseveración, pero encuentro que su visión de la historia está también estructurada a partir de una detenida lectura de Fanon”. Véase Barradas 1976. Decidí continuar esta sugerencia como se advierte en los párrafos que siguen.

alienación de la identidad del sujeto negro antillano en el espacio social colonial donde —como explica Homi Bhabha analizando a Fanon—, el deseo colonial siempre se articula en relación con el lugar del Otro y en consecuencia permite el sueño de la inversión de papeles. La fantasía del nativo es precisamente ocupar el lugar del amo manteniendo su lugar en la ira vengativa del esclavo, lo cual genera sentimientos encontrados y una fuerte ambivalencia. Tal proceso de inversión conlleva consecuencias altamente neurotizantes según Fanon, al engendrar una personalidad dividida que mitifica al otro (blanco) a la vez que desprecia al sí propio (negro). En la novela de Rodríguez Juliá Baltasar fantasea con ocupar el lugar del blanco, gesto que ya se había manifestado en la pose asumida en el retrato, donde se revela la mimesis del sujeto colonizado respecto del colonizador, como así también al aceptar el cargo de Secretario de Gobierno, desplazando a su suegro blanco. El joven mulato admite ser instrumento de la manipulación del obispo con el fin de llevar a cabo un acto de “ira vengativa” en contra de la población negra a la cual pertenece, porque la considera responsable de la muerte de su padre, líder de una revuelta cimarrona fracasada. En este sentido, siguiendo a Fanon, Baltasar se revelaría como “negrófilo” y resentido: “Yo muy servidor, odio a mi pueblo. [...] Y llevo en mi gran entraña el deseo de odiar lo más amado por mi querido padre”. (Rodríguez Juliá 2006: 62) Asimismo se puede interpretar su gesto de renuncia a la esposa blanca como un acto de poder y de humillación que invertiría los papeles de dominador y dominado, de amo y de esclavo ya que, según explica Cadalso: “Renunció carnalmente a su bella esposa; la relación carnal con ella lo convertía en poderoso humillado por el desprecio del débil”. (Rodríguez Juliá 2006: 82)

Sin embargo Baltasar escribe en su diario, cuando examina su negativa al contacto sexual con Josefina: “En mí aúlla el deseo de toda una raza; pero he aquí que no es un deseo de placer, sino de humillación. Y es por ello que temo al treparla una muy glácida mirada de odio que me haga notar la debilidad de mi intento” (Rodríguez Juliá 2006: 83). El acento está colocado en la acción de mirar, puesto que la mirada del blanco congela y confina al otro al lugar de la inferioridad, la debilidad, el desprecio; entonces la fantasía del trastrocamiento de papeles termina paradójicamente reproduciendo los esquemas de dominación del sujeto colonial sobre el colonizado:

¿Quería decir aquélla serpiente con mitra que yo, después de los muchos sucesos, servía a los deseos de un hombre que me despreciaba a razón de mi raza, o en otras letras, que conservaba intacta la virginidad de su hija, honrando como fiel esclavo el deseo del amo? (Rodríguez Juliá 2006: 83)

Baltasar concibe otra estrategia: la compleja construcción de una serie de mirillas y dispositivos para amplificar los sonidos que unen entre sí sus aposentos y los de Josefina, con el fin de hacerse mirar y escuchar mientras participa de desenfundadas orgías, para incitar el deseo de su mujer y humillarla con su renuncia a consumir el acto sexual:

Y colocaré en su habitación una mirilla que dé a mi retiro de placer, y será esta mirilla la permanente tentación en aquellas fantaseosas noches cuando mediando los olores su mente inventará los más deliciosos y rizados placeres de la carne. Oirá los rumores, el vivísimo jadeo que emiten los cuerpos convulsos por el inmenso placer que es el de la carne, y entonces deseará unirse a la orgía; pero será posible sólo por la mirada, la que doblaga su cuerpo a mi gran voluntad sin yo sufrir persecución de sus ojos. (Rodríguez Juliá 2006: 84)

Pero una vez más, quien queda colocado en la posición privilegiada del *voyeur*, quien permanece invisible a los ojos del otro mientras mira y espía los movimientos de un cuerpo enigmático, es la mujer blanca, la que representa simbólicamente los intereses del amo. Si Baltasar pretendía someter a Josefina a la humillación como uno de los medios para asumir su dominación, su intento fracasa. El héroe termina por renunciar al poder que ejercía vicariamente como instrumento del obispo Larra, transformándose en un sujeto melancólico y contemplativo, impasible e impotente.

La referencia intertextual a Fanon queda doblemente desviada en la novela. En primer lugar por su descontextualización y desubicación temporal, en tanto aparece en el discurso de un personaje del siglo XVIII como Baltasar, como así también en las elucubraciones del historiador, anteriores a la publicación del famoso libro *Peau noire, masques blancs* de 1952; sin embargo este anacronismo

forma parte de los mecanismos constructivos y formales de la novela, basados en operaciones de montaje, como antes expliqué. Me interesa destacar la segunda desviación en la alusión a Fanon, de carácter ideológico esta vez. El intelectual martiniqueño, médico psiquiatra, procura comprender lo que llamó “psicopatología del negro” en un contexto de profunda dominación colonial, donde la situación del sujeto antillano colonizado aparece atravesada por la destrucción de su cultura original y la imposición de valores occidentales, lo que lo transforma en un individuo dilacerado y desestructurado psicológicamente puesto que se le ha inculcado una imagen negativa de sí mismo. En el discurso de Cadalso los argumentos de Fanon cambian de signo, puesto que el intelectual martiniqueño abogó y luchó a favor de los procesos de descolonización. El historiador de la novela subraya en cambio la imposibilidad del sujeto negro de transformar su situación de dominado, para concluir que: “Reconocía Baltasar la incapacidad del negro —depositario de las pasiones del esclavo y su sicología— para lograr la humillación del blanco”. (Rodríguez Juliá 2006: 83 y 84) La aclaración entre guiones que introduce el historiador-narrador reproduce el prejuicio étnico arraigado, puesto que confina al esclavo al lugar atávico de la pasión en detrimento de la racionalidad. El discurso diagnosticador de Cadalso, a pesar de las referencias a Fanon, más bien subraya su consonancia ideológica con los argumentos sostenidos por los treintistas, especialmente por Antonio S. Pedreira, quien postulaba la debilidad de la “raza inferior”, refiriéndose con este giro despectivo a la herencia africana.

III. “Historiadores de papel”:²⁰ *potens imaginatio de la otra historia*

Resulta muy significativa la lectura que propone Cadalso de los dibujos que representan distintas escenas eróticas en torno a Baltasar, puesto que colocan al sujeto negro bajo el estereotipo de la lascivia y la sexualidad desenfrenada, el deseo y la amoralidad casi animal del cuerpo, sin dejar por ello de subyugar al narrador. Por un lado el hallazgo de la colección revela la pasión archivista del historiador, por el otro se la parodia, desde la perspectiva del fetichismo documental que destaca con acierto Salgado:²¹

Hoy me detendré, al comenzar el paseo que nos llevará a la morada del segundo Baltasar, en una curiosidad bibliográfica poco conocida y comentada. Me refiero a la colección de dibujos de Juan de Espinosa que hoy se guardan en el Archivo Municipal de San Juan. Estos dibujos no han sido estudiados y comentados debido a su escabrosa temática: los dibujos recogen diversas escenas de las orgías que Baltasar celebraba en las recónditas habitaciones del Palacio de Gobernación. (Rodríguez Juliá 2006: 82)

Cadalso combina entonces dos perversiones, el fetichismo mencionado por Salgado y el voyeurismo que destaca Áurea Sotomayor, puesto que el lector viaja por la pupila fascinada del historiador, a través de su mediación descriptiva, donde las imágenes devienen relato: “A simple vista, todo el erotismo de la novela parece concentrarse en una práctica aparentemente voyeurista. Sin embargo, *el lector no mira; sólo lee. Y lee lo que informa el ojo del narrador*” (Sotomayor 1992: 126; subrayado de la autora). Las orgías ilustradas por Juan de Espinosa,²² el arquitecto leproso, son a su vez objeto de una doble mirada, la que produce el discurso historiográfico presuntamente objetivo de

²⁰ El título de este apartado alude al artículo de Carlos Pacheco (2000). “Historiadores de papel: la metahistoria en la reciente ficción hispanoamericana”.

²¹ Véase el siguiente comentario crítico de Salgado (1999: 165) sobre la “pasión de archivo”: “Es por eso que el gesto característico de *toda* historiografía criolla puertorriqueña es el *eureka (lo encontré)*: al querer contribuir a la generación de un archivo del país, cada historiador anuncia enfáticamente el rescate de un documento extraviado en el laberinto de la burocracia imperial para recolocarlo en el espacio insular y así imprimirle un carácter ontológico —hacerlo emblema de la identidad patriarcal criolla— que reemplace su función pragmática/colonizadora original”.

²² El nombre del arquitecto remite, una vez más, al uso particular que hace Rodríguez Juliá en sus novelas de nombres históricos descontextualizados para designar a personajes inventados. En este caso el nombre coincide en parte con el de Juan de Espinosa Medrano, conocido como “El Lunarejo”, sacerdote peruano quien en 1662 da a conocer su texto *Apologetico a favor de don Luis de Góngora*, valorado como el primer ejemplo de crítica literaria hispanoamericana. El personaje histórico y el ficticio coincidirían en su apego a las formas estéticas del barroco.

Cadalso y la versión poética que a partir de dichos dibujos compone Alejandro Juliá Marín. Los dos registros —el del historiador y el del poeta— quedan contrastados aunque imbricados entre sí, ya que la narración detallista de las escenas eróticas por parte del historiador evoca la meticulosidad descriptiva de los relatos del Marqués de Sade, mientras que los comentarios lírico-filosóficos, por momentos bastante crípticos de Juliá Marín, remedan el estilo poético barroco conceptista, estableciéndose un particular contrapunto entre historia y poesía.

Esta concepción que estrecha los vínculos entre imaginación poética e histórica se diferencia de otras que circulan en el texto, como las alusiones a las corrientes historiográficas de Unamuno de amplia difusión entre los ateneístas de la década del treinta, presentes en las primeras páginas de la novela.²³ Efraín Barradas propone leer el final de la obra como “falla narrativa”, ya que para el crítico “se abandona el recurso de la conferencia del cual tan bien el autor se había valido en toda la novela”. (1976: 71) Sin embargo no sucede tal cosa; más bien se insinúa que Alejandro Cadalso renuncia a las posibilidades develadoras e interpretativas de los discursos históricos tradicionales; elige finalizar su tercera exposición (y por lo tanto la novela) apelando a la ficción, citando a la literatura. Concluye con la lectura de un fragmento del drama de Alejandro Juliá Marín que supone una concepción de la historia estrechamente vinculada a la imaginación poética, como se advierte en la invocación romántica del historiador al poeta: “¡Oh poder el del poeta! ¡Adivinador de la posible historia!” (Rodríguez Juliá 2006: 126).²⁴

No es casual que en la referencia al autor de los dibujos como un arquitecto leproso se cifre otra figura de artista que padeció lepra, el escultor brasileño del siglo XVIII Aleijadinho, retratado luminosamente por José Lezama Lima en “La curiosidad barroca”.²⁵ El historiador, cuya mirada queda atrapada en la fascinación que le provocan las imágenes, le asigna a los dibujos de Espinosa propiedades que forman parte del aparato conceptual y poético del cubano, tales como *potens* e *imago*,²⁶ cuando afirma que en los trazos del arquitecto leproso se percibe “esta seducción de la *potens imaginatio*” (Rodríguez Juliá 2006: 87). José Lezama Lima postula en *Las eras imaginarias* (1971) un particular enlace entre historia y poesía a partir de determinadas imágenes que se convirtieron en el paradigma de una cultura, por lo que propone estructurar la historia como “crónica poetizable de imágenes”, descartando la lógica de la sucesión, de la causalidad, del devenir temporal. Ya en *La expresión americana* (1957) el escritor cubano había propuesto una historia cultural de América Latina al mostrar cómo las imágenes, a lo largo de cuatro siglos, fueron constituyendo la imago de los americanos. En el ensayo inicial del volumen, “Mitos y cansancio clásico”, Lezama afirma que: “Una técnica de la ficción tendrá que ser imprescindible cuando la técnica histórica no pueda establecer el dominio de sus precisiones. Una obligación casi de vivir lo que ya no se puede precisar”. (1988: 217) Si me detuve en estos postulados lezamianos es porque creo que, aunque en la figura de Cadalso confluyen diferentes modelos y representantes de variadas corrientes historiográficas y culturales, el historiador-narrador se inclina más bien por el dominio de la imaginación y la invención poética. En este sentido se podría retomar la afirmación de Rubén Ríos Ávila cuando señala a Cadalso como una

²³ Cadalso esgrime, como fuente de autoridad historiográfica al comenzar su ciclo de conferencias, la categoría de la intrahistoria sostenida por Miguel de Unamuno en su ensayo *En torno al casticismo*. El concepto unamuniano se deriva de la “historia interna” común a la historiografía del siglo XIX y se fundamenta en la idea de que existen ciertos valores que son eternos y que configuran la esencia del ser nacional. En la novela hay una recurrencia irónica a la noción de la intrahistoria, ya que apunta directamente a una de las concepciones básicas de los discursos de la tradición culturalista puertorriqueña, arraigados en interpretaciones esencialistas de la identidad nacional. La figura del héroe Baltasar, como antes se mencionó, constituye el reverso paródico de los ideales identitarios sostenidos por los ateneístas, ya que, como destaca Salgado, era imposible que los miembros de la Generación del Treinta sostuvieran como héroe salvador de la patria a un sujeto negro o mulato.

²⁴ En el pasaje citado resuenan ecos de las concepciones de Giambattista Vico, quien localiza el origen de la historia en la poesía y declara a la imaginación como un método de conocimiento superior a la razón. (Véase al respecto *La nueva ciencia* de Vico).

²⁵ Lezama Lima 1988.

²⁶ Para la comprensión de estos conceptos véase de Lezama Lima (1988: 300-321) el ensayo “Las imágenes posibles”, donde afirma que en la poesía se concibe al mundo como imagen, y su libro fundamental *Las eras imaginarias* (Madrid, Fundamentos, 1971). Allí también Lezama Lima reconoce la influencia de Vico en su obra.

suerte de alter ego del autor y pensar entonces que también Rodríguez Juliá, al igual que el personaje narrador de su novela, elige la seducción del *potens imaginatio* que brinda la ficcionalización.

Pero el arquitecto leproso no solo ha cronicado en imágenes las fantasías eróticas de Baltasar sino también sus pesadillas utópicas mediante el diseño del “Jardín de los infortunios”, concebido en parte como una inversión cruel del tópico del paraíso terrenal de la naturaleza americana y también como el reverso paródico del perfil urbano racionalista, alcanzado por la ciudad de San Juan en el siglo XVIII.²⁷ En una carta del joven mulato al obispo Larra describe así su concepción del Jardín de los infortunios:

Y fue este sueño el que me ha llevado a disponer de un Jardín de los infortunios que proteja nuestra muy 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 terribles. [...] Y de repente me atrevo a adelantarle la idea de que algún día todas nuestras costas gozarán de la defensa referida. Y ello será así porque lo que más nos ofrece esta isla es la oportunidad de que la naturaleza engañe y mate. (Rodríguez Juliá 2006: 79)

Con la construcción del Jardín de los infortunios como una anti-arcadia Baltasar se propone utilizar la fuerza destructiva de la naturaleza, pero semejante poder amenaza el sistema defensivo de murallas de la ciudad, y, como señala Sara Ann Smith, pone en riesgo entonces la construcción vertical de los colonos que asegura la estabilidad y la supervivencia de la cultura hegemónica.²⁸ De allí que la Inquisición decida encarcelar al mulato bajo el argumento de su “falso culto a Jardines”(Rodríguez Juliá 2006: 94), aunque tal excusa esconda el temor de la institución religiosa a perder el control de la situación creada por Larra y sin prever que dicha medida finalmente acarrearía la rebelión violenta de los sectores negros de la población. A pesar de que la Inquisición decide restaurar a Baltasar a su posición de Secretario de Gobierno, éste se rehúsa a volver al cargo, renuncia al poder y se mantiene ajeno e impasible ante la creciente espiral de violencia que ha generado su actitud. Los hechos se narran desde la perspectiva de un cronista de la época, donde la sublevación se detalla con extremosidad²⁹ y exceso, en un relato que parece evocar, mediante la deformación hiperbólica, la representación de la revolución haitiana negra de 1804 y sus prolegómenos de fines del siglo XVIII, plasmados en la novela *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier:

Leguas y leguas de rica caña de azúcar hecha ceniza por la infinita bestialidad de esta raza. [...] El cielo se había ennegrecido con muchos vahos sulfúreos. Aquel aire que apenas se podía respirar, cargado de un denso humo, invadido por una lluvia persistente de cenizas, tampoco daba paso a la mirada. Eran pocos los contornos distinguidos en

²⁷ En el análisis que traza Rodríguez Juliá (1986: 20-21) de un cuadro de Campeche (retrato del Gobernador Ustáriz) destaca un detalle del mismo, una ventana a través de la cual se vislumbra el diseño urbanístico racionalista de San Juan hacia fines del siglo XVIII: “El buen gobierno —ese estado ilustrado que concibe el poder sólo como instrumento para alcanzar el bienestar general— aquí aparece convertido en promotor de obras públicas”, y agrega que “Campeche nos sugiere que el espacio perfecto de la ciudad trazada en el mapa utópico es el recuerdo ciudadano de la arcadia, ámbito de la Edad Dorada, lugar donde aún no había aparecido el mazo de Caín. Pero a este lado de la historia, en el reino de este mundo, los hombres se afanan en la construcción de la ciudad histórica, en ese quehacer cuya realización se fundamenta en el poder del estado”. El Jardín de los infortunios de la novela se revela en cambio en las antípodas de esta San Juan utópica dieciochesca, como un espacio alucinado, como una goyesca pesadilla de la razón.

²⁸ Smith 1995.

²⁹ Entiendo el concepto de extremosidad en el sentido propuesto por José Antonio Maravall, estrechamente vinculado a la estética barroca: “El autor barroco puede dejarse llevar de la exuberancia o puede atenerse a una severa sencillez. Lo mismo puede servirla a sus fines una cosa que otra. En general, el empleo de una o de otra, para aparecer como barroco no requiere más que una condición: que en ambos casos se produzcan la abundancia o la simplicidad, extremadamente. La *extremosidad*, ése sería un recurso de acción psicológica sobre las gentes, ligado estrechamente a los supuestos y fines del Barroco”. Maravall (1975). *La cultura del barroco*, p. 426. En la obra de Rodríguez Juliá la extremosidad opera por la abundancia.

aquel infierno digno de la visión de un Dante Alígero o un Jeremías Bosco. (Rodríguez Juliá 2006: 100)

Rodríguez Juliá se aleja de la rigurosa investigación documental que caracteriza las ficciones históricas de Carpentier,³⁰ puesto que en *La renuncia del héroe Baltasar* se describen rebeliones sangrientas y multitudinarias de esclavos, de una magnitud inverosímil en la historia de Puerto Rico,³¹ donde no hubo revueltas como la de Haití, país que representa la primera república negra que instaura un estado propio. Si, como analiza González Echevarría, aún en las escenas de violencia de *El reino de este mundo* prevalece “el Carnaval, el teatro, la entrega a las llamadas de la carne, pero además, la inversión de las jerarquías, la indeterminación” (1977: 57); si también es posible advertir una concepción de la historia como un ciclo de repeticiones inexorables, donde la escena central de la narración carpenteriana es la celebración del paso de un ciclo a otro, en la novela de Rodríguez Juliá, por el contrario, no hay tono celebratorio sino sarcástico; el relato de la revuelta se describe más bien como un carnaval sangriento, que cede paso a un teatro de imágenes apocalípticas y escatológicas. El detallismo descriptivo exacerbado termina provocando un efecto burlesco respecto del modelo propuesto por la novela de Carpentier,³² ya que subraya el excedente grotesco y obsceno en la representación de la violencia de los sublevados:

¡Qué horror! Sobre el piano de la niña Carmencita encontramos la cabeza decapitada del que fuera el muy noble Sr. Cambó, y en su boca, embutidos salvajemente, sus órganos pudendos. Tirado sobre el gran sofá de la bella mansión, encontramos el torso desnudo del Sr. Cambó, y había sido colocado en muy obscena postura. Amarrado al trasero del que fuera ¡Oh Dios mío! aquel muy noble y distinguido señor, se encontró la cabeza de su leal capataz negro. (Rodríguez Juliá 2006: 103)

La renuncia del mulato a ejercer su rol de líder, su indocilidad paralela a su cinismo, la traición a la memoria de su padre y a su comunidad negra, tornan a Baltasar un resentido, cuyo odio a la humanidad y sed de destrucción lo conducen a la enajenación y al suicidio. “La destrucción de todo lo creado era su máxima ambición: es decir, acabar con la cultura dominante” concluye Eduardo González Rodríguez al referirse al personaje, agregando al respecto que: “En el fondo es un suicida, porque comprende que no puede desprenderse de su condición de colonizado, de sus resentimientos”. (2000: 309)

Baltasar Montañez, reverso absurdo de las figuras heroicas, podría compartir su sitio entre las biografías infames de Borges junto al irredimible y espantoso Lazarus Morell y los otros personajes extremos que la componen. Si en la novela de Rodríguez Juliá prevalecen la fabulación, los desvíos históricos, aquello que en general los artículos críticos hasta aquí citados suelen condensar como “imagen apócrifa del siglo XVIII puertorriqueño”, es interesante subrayar la potencialidad de la literatura sugerida por el autor: “Intento establecer en la textualidad las posibilidades de lo que nunca fue; pero ello no significa que lo apócrifo esté ajeno a la verdad histórica”. (2000: 69) Para poder reinventar ese siglo XVIII borroso sobre el cual el discurso histórico se revela insuficiente se requiere entonces, con palabras de Lezama,³³ la imprescindible técnica de la ficción, por su capacidad de

³⁰ Según observa Roberto González Echevarría (1993), Carpentier imprime a sus ficciones un nuevo cauce a través de la búsqueda en textos olvidados de personajes oscuros, de biografías incompletas que él completará en sus relatos con sólida documentación y rigurosa (y casi) comprobable cronología.

³¹ En Puerto Rico hubo importantes movimientos de resistencia esclava, principalmente durante el siglo XIX, muy bien estudiados por Guillermo Baralt (1982) y Nistal Moret (1984), aunque no de la magnitud de las revueltas de Cuba y Haití.

³² En su artículo “Imágenes de la conquista y la colonia en la novelística hispanoamericana contemporánea: notas para una interpretación” (1992), Aníbal González recorta un corpus de novelas que dialogan con la obra de Carpentier, como modelo para emular pero también para distanciarse de él. Para González sus autores, entre ellos Edgardo Rodríguez Juliá, cuestionan los mecanismos causales y la visión providencialista de la historia que subyace en las ficciones históricas del escritor cubano Carpentier.

³³ Jorge Luis Borges y José Lezama Lima son dos modelos literarios de importante peso para Rodríguez Juliá. Al respecto véase el sugerente artículo del autor “Borges, Lezama Lima y la expresión americana” (1988), donde afirma: “Borges y Lezama Lima son, desde sus antípodas, mis escritores *criollos* por excelencia”.

revivir lo que ya no se puede precisar; también la paciencia arqueológica de recoger fragmentos textuales o documentales, “para unirlos con la argamasa textual esfuminando los límites entre realidad y ficción, para dar la ilusión de que ‘otra’ historia es posible” (2004: 16), según las reflexiones de Fernando Ainsa acerca de los vínculos entre ficción e historia en América Latina.

IV. Principios y fines: sobre las ficciones “contrafundacionales”

Se podrían pensar las ficciones del siglo XVIII de Edgardo Rodríguez Juliá como “ficciones contrafundacionales”, si se me permite retomar la productiva conceptualización de Doris Sommer³⁴ con otro matiz. Las “ficciones fundacionales” conforman para Sommer un grupo de novelas que se escriben y/o publican en forma paralela a la consolidación de los estados modernos. Sostiene que las ficciones y los proyectos estatales se vinculan alegóricamente entre sí, en tanto ambos propenden a una unión. En las novelas dicha unión es de carácter erótico, puesto que se narran historias de amantes que representan regiones particulares, razas, partidos políticos o intereses económicos que deberían amalgamarse a través de la legalidad del matrimonio. Paralelamente los proyectos estatales, erigidos sobre la base de discursos del progreso y la prosperidad, apuntan a la unificación nacional a través de la gobernabilidad de los opuestos, mediante un “matrimonio” simbólico de los sectores en pugna.

Salvando las diferencias y distancias³⁵ entre el corpus textual trabajado por Sommer —abarca desde *Sab* (1841) de Gertrudis Gómez de Avellaneda hasta *Doña Bárbara* (1929) de Rómulo Gallegos— y las novelas de Rodríguez Juliá, me interesa señalar que el ciclo *Crónica de la Nueva Venecia* postula un tiempo fundacional localizado en el siglo XVIII pero a su vez, y a diferencia de las novelas fundacionales, se cancelan las posibilidades de reconciliación social, étnica, política, religiosa, cultural. *La renuncia del héroe Baltasar*, *La noche oscura del Niño Avilés* y *El camino de Yyaloidé* ponen en escena las divisiones e incompatibilidades entre los diversos grupos sociales y étnicos, donde cualquier atisbo de heterogeneidad integradora se malogra mediante la represión sangrienta y la violencia. En este sentido e invirtiendo el uso de la categoría de Sommer, propongo leer estas obras como “ficciones contrafundacionales”, ya que representan una sexualidad descontrolada, excesiva, erigida sobre el deseo y el derroche hasta el extremo de transfigurar el placer en orgía, trocar el goce en pulsión de muerte. Erotismo sombrío, diabólico, escatológico, donde se advierte la lectura profunda de Georges Bataille, para quien el erotismo es el placer sexual teñido de angustia por la proximidad o coincidencia de la muerte.

La conjunción erotismo/nacionalismo como factor de reconciliación de opuestos se niega en estas ficciones “contrafundacionales”, conflictivas y violentas, tal como lo apunta César Salgado:

El barroco escatológico de Juliá niega los logros del liberalismo preautonomista y pone en escena el divisionismo racial y la represión sangrienta. La devoración de las luces del iluminismo por la espesa noche de un barroco oscurantista constituye la desubicación rectora de todas las novelas “históricas” de Juliá. (1999: 1)

Escatología, violencia y utopía que se vislumbran desde los comienzos de la narrativa de Edgardo Rodríguez Juliá, para expandirse en las novelas del ciclo de Nueva Venecia como asimismo en crónicas contemporáneas del autor y en su novela más reciente *Mujer con sombrero Panamá* (2004).

³⁴ Sommer (1993) lee en el corpus de novelas objeto de su estudio una retórica erótica y romántica que las organiza, donde el lenguaje de amor apunta a disciplinar y regir una sexualidad (re)productiva dentro de la esfera doméstica, en la cual la homologación familia/nación provee además un modelo para una consolidación nacional no violenta durante períodos conflictivos.

³⁵ Apunto someramente algunas diferencias entre uno y otro corpus: en las *Crónicas de la Nueva Venecia* de Rodríguez Juliá el tiempo fundacional es el siglo XVIII y no el siglo XIX de los textos revisados por Sommer; las gestas significadoras son las rebeliones de esclavos y las respuestas del estado colonial, y no el liberalismo de los criollos autonomistas y emancipadores; y sus protagonistas no son esos criollos sino que se subraya la convivencia conflictiva de esclavos y cimarrones —negros y blancos— con obispos y gobernantes.

BIBLIOGRAFÍA

- AINSA, Fernando (2004). "Construcción y demolición de los sistemas celebratorios de la historia en América Latina". *El archivo de la independencia y la ficción contemporánea*. Alicia Chibán (Coordinadora), Salta, Universidad Nacional de Salta, 9-16.
- BARALT, Guillermo (1982). *Esclavos rebeldes: conspiraciones y sublevaciones de esclavos en Puerto Rico (1795-1873)*, Río Piedras, Ediciones Huracán.
- BARRADAS, Efraín (1976). Reseña sobre *La renuncia del héroe Baltasar*. *Sin Nombre VII/ 1*: 69-71.
- BARTHES, Roland (1987). "El efecto de realidad". *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Buenos Aires, Paidós, 179-187.
- BHABHA, Homi (2002). *El lugar de la cultura*, traducción de César Aira, Buenos Aires, Manantial.
- Blanco, Tomás (1985) [1938]. *El prejuicio racial en Puerto Rico*, edición y estudio preliminar de Arcadio Díaz Quiñones, Río Piedras, Ediciones Huracán.
- BORGES, Jorge Luis (1974). *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé.
- COLL Y TOSTE, Cayetano (1983). *Leyendas puertorriqueñas*, selección, adaptación y versión moderna de José Ramírez Rivera, Mayagüez, Libero.
- DÍAZ QUIÑONES, Arcadio (2000). *El arte de bregar (ensayos)*, San Juan, Ediciones Callejón.
- DÍAZ QUIÑONES, Arcadio (2006). *Sobre los principios. Los intelectuales caribeños y la tradición*, Quilmes, Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- FANON, Frantz (1952). *Peau noire, masques blancs*, París, Seuil.
- FERRAO, Luis A. (1993). "Nacionalismo, hispanismo y élite intelectual en el Puerto Rico de la década de 1930". *Del nacionalismo al populismo: cultura y política en Puerto Rico*, María Elena Rodríguez Castro y Silvia Álvarez-Curbelo (eds. y comps.), Río Piedras, Ediciones Huracán, 37-60.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto (1993). *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Eduardo (2000). "Dos posesas (escritura e historia) en las obras de Edgardo Rodríguez Juliá". *Revista de Estudios Hispánicos XXVII/ 2*: 299-318.
- IRIZARRY, Estelle (1989). "Metahistoria y novela: *La renuncia del héroe Baltasar* de Edgardo Rodríguez Juliá". *La Torre*, Revista de la Universidad de Puerto Rico III/ 9: 55-67.
- LEZAMA LIMA, José (1988). "La curiosidad barroca". *Confluencias*, La Habana, Letras Cubanas, 229-246.
- MARAVALL, José Antonio (1984). *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, edición a cargo de Francisco Abad, Barcelona, Crítica.
- MOLLOY, Sylvia (1999). *Las letras de Borges y otros ensayos*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- NISTAL MORET, Benjamín (1984). *Esclavos prófugos y cimarrones: Puerto Rico, 1770-1870*, San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- ORTEGA, Julio (1991). "1. Crónica de entierros, ficción de nacimientos", entrevista a Edgardo Rodríguez Juliá. *Reapropiaciones (cultura y nueva escritura en Puerto Rico)*, Río Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 123-162.
- ORTIZ, Fernando (1975). *Historia de una pelea cubana contra los demonios*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.
- ORTIZ, Fernando (1975). *Historia de una pelea cubana contra los demonios*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.
- PACHECO, Carlos (2000). "Historiadores de papel: la metahistoria en la reciente ficción hispanoamericana". *Crisis, apocalipsis y utopías. Fines de siglo en la literatura latinoamericana*. Rodrigo Canovas y Roberto Mozven (editores), Santiago, Pontificia Universidad Católica.
- PARAVISINI, Lizabeth (1984). "*La renuncia del héroe Baltasar*: parodia, mito e historia". *Plural 4*: 101-108.
- PICÓ, Fernando (1988). *Historia general de Puerto Rico*, Río Piedras, Ediciones Huracán.
- RAMOS, Julio (1996). "Cuerpo, lengua, subjetividad". *Paradojas de la letra*, Caracas, eXcultura, 23-35.
- RODRÍGUEZ JULIÁ, Edgardo (1985). "A mitad de camino". *Imágenes e identidades: el puertorriqueño en la literatura*, Asela Rodríguez de Laguna (ed.), Río Piedras, Huracán, 127-139.
- RODRÍGUEZ JULIÁ, Edgardo (1986). *Campeche o los diablejos de la melancolía*, San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- RODRÍGUEZ JULIÁ, Edgardo (1986). *Una noche con Iris Chacón*, Antillana, Río Piedras, 1986.
- RODRÍGUEZ JULIÁ, Edgardo (1988). "Borges, Lezama Lima y la expresión americana". *La Torre*, Revista de la Universidad de Puerto Rico II/ 8: 681-688.
- RODRÍGUEZ JULIÁ, Edgardo (1994). *El camino de Yyaloide*, Grijalbo, Caracas.
- RODRÍGUEZ JULIÁ, Edgardo (2002) [1984]. *La noche oscura del Niño Avilés*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- RODRÍGUEZ JULIÁ, Edgardo (2005). *San Juan, ciudad soñada*, prólogo de Antonio Skármeta, Editorial Tal Cual, San Juan/University of Wisconsin Press.

- RODRÍGUEZ JULIÁ, Edgardo (2006) [1974]. *La renuncia del héroe Baltasar*, México, Fondo de Cultura Económica, prólogo, bibliografía y notas a cargo de Benjamín Torres Caballero.
- RUIZ CUMBIA, Israel (1999). "Edgardo Rodríguez Juliá y las paradojas de la (autor)idad narrativa". *La Torre* IV/12: 449-468.
- SAID, Edward (1985). *Beginnings. Intention & Method*, Nueva York, Columbia University Press.
- SALGADO, César (1999). "Archivos encontrados: Edgardo Rodríguez Juliá o los diablejos de la historiografía criolla". *Cuadernos Americanos* 73: 153-203.
- SANTINI, Carmen Hilda (2000). "La renuncia del héroe Baltasar y la ficcionalización de la historia". *Revista de Estudios Hispánicos* XXVII/ 2: 319-331.
- SMITH, Sara Ann (1995). "Violencia y heterotopía en *La renuncia del héroe Baltasar*". *La Torre* IX/33: 71-88.
- SOMMER, Doris (1991). *Foundational Fictions: The Nacional Romances of Latin América*, Berkeley, University of California Press.
- SOTOMAYOR, Áurea María (1992). "Escribir la mirada". *Las tribulaciones de Juliá*. Juan Duchesne Winter (comp.), San Juan, Editorial del Instituto de Cultura Puertorriqueña, 119-167.