

ICONOTEXTUALIDAD EN *LA RENUNCIA DEL HÉROE BALTASAR* DE EDGARDO RODRÍGUEZ JULIÁ

BENJAMÍN TORRES CABALLERO
Western Michigan University

La presencia de la imagen visual —dibujo, pintura, fotografía, filme incluso— es una de las constantes de la obra de Edgardo Rodríguez Juliá. La relación entre imagen y texto lingüístico en su obra resulta compleja, y su significación, ambigua y polivalente. Nos proponemos elucidar la función de la imagen visual —las que nos conciernen son construcciones retóricas— en la primera novela de Rodríguez Juliá, *La renuncia del héroe Baltasar* (1974). Se trata de lo que algunos teóricos de la relación entre palabra e imagen consideran una palabra-imagen, es decir, un *iconotexto*. Peter Wagner, por ejemplo, afirma que la obra maestra de Herman Melville, *Moby-Dick* debe leerse como un iconotexto. Wagner explica que la referencia a artistas y a obras de arte visuales es constante en la novela de Melville, al punto de que la interrogante de cómo debe decodificarse la pintura como texto visual parece constituir una instancia particular del cuestionamiento epistemológico general de la obra. Wagner se refiere al capítulo 36 en el que Ahab martilla el doblón de oro al mástil y fuerza su tripulación a unirse en “liga insoluble”. Ahab llama a sus harponeros para que crucen sus lanzas ante él, agarrándolas en el eje de intersección. Indica Wagner que el texto se inspira en dos subtextos, uno verbal y otro visual: *Hamlet* de Shakespeare y *Le serment des Horaces*

de Jacques-Louis David. La escena deriva su significado de una lectura de la pintura de David y de sus fuentes, incluyendo, por supuesto, la historia clásica de la familia Horatius. El comprender el texto de Melville, nos dice Wagner, se convierte en una empresa intertextual o mejor intermedial¹ —entre palabra e imagen— que tiene que tomar en consideración las posibles lecturas a las que se presta el lienzo de David. En otras palabras, la escena de la novela de Melville a la que alude Wagner presenta como elemento principal una *ekfrasis*, definida ésta como “una representación verbal de una representación visual” o “la recreación verbal de una obra de arte visual” (1996: 10-11). Como veremos, las descripciones de representaciones visuales que engendran los textos verbales no tienen que ser reales —las *ekfrasis* de los dibujos ficticios de Juan Espinosa en *La renuncia del héroe Baltasar* y de las miniaturas ficticias de Silvestre Andino Campeche en *La noche oscura del Niño Avilés* y *El camino de Yyaloide* desempeñan una función central en esas obras tempranas de Rodríguez Juliá—, como bien señala W. J. T. Mitchell, ya que toda *ekfrasis* busca crear una imagen específica que sólo puede hallarse en el texto como un “residente ajeno” (“resident alien”) (1994: 157). Pero además de este tipo de iconotexto que alude explícita o implícitamente a un texto visual real o ficticio sin reproducirlo, pero desarrollando una *ekfrasis* de éste, existe también otro tipo de iconotexto en el que la imagen en el texto o al revés forman un todo indisoluble —pensemos, por ejemplo, en las tirillas cómicas, en una novela gráfica o en los textos híbridos de Cortázar, como *Territorios*. Una imagen-texto fuerza al lector a darle un significado que tome en consideración tanto el signo icónico como el signo verbal. En otras palabras, el signo verbal y el icónico se entretajan para producir una retórica que

¹ Salvador Mercado Rodríguez prefiere usar una traducción distinta para el campo de estudio que Werner Wolf denomina como “transmedial studies”. Mercado Rodríguez opta por la traducción “estudios transmediales o de transmedios” (68), el cual se ocupa de obras que combinan medios o sistemas semióticos distintos (2008: 69).

depende de la presencia de la palabra y de la imagen. Se unen para formar un campo intertextual en el que no se le da preferencia a uno u otro medio de representación. Veremos cómo en *La renuncia del héroe Baltasar* se crea este tipo de espacio intermedial que se compone de las convenciones semánticas y retóricas de la palabra y de la imagen visual. Veremos, además, las distintas funciones que desempeñan los dibujos dentro de la novela: representar en una nuez la evolución psicológica del protagonista, socavar la construcción social de la sexualidad, parodiar el proceratismo.

* * *

En *La renuncia del héroe Baltasar* la imagen visual es una creación verbal. En la novela aparecen dibujos de carácter erótico pintados por el arquitecto leproso, Juan Espinosa. Esos dibujos quedan descritos verbalmente en considerable detalle, pero el texto no los reproduce gráficamente. Éstos constituyen parte de un complejo andamiaje de documentos apócrifos de mediados del siglo XVIII —crónicas oficiales, cartas del Obispo Larra y del héroe homónimo— sobre los que se construye esta novela “histórica” que adopta el formato de tres conferencias dictadas por el historiógrafo ateneísta Alejandro Cadalso. Estos dibujos de Juan Espinosa sobre la vida erótica en el palacio de gobierno —al igual que el empleo de un lenguaje a tono con los usos del siglo XVIII, como bien ha visto Estelle Irizarry (1989)— constituyen un recurso narrativo que se encamina a dar verosimilitud documental a la novela. Nos dice Alejandro Cadalso al comenzar su segunda conferencia:

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 una colección de dibujos de Juan 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).

Nos informa el conferenciante que estos dibujos son importantes “para descifrar la problemática humana del Baltasar que se casó con la ‘más bella flor de la sociedad insular’ aquel 1 de junio de 1753” (2006: 82). Si el “arrastre” público de Josefina Prats fue concebido por Baltasar Montañez “como un medio de humillar al blanco, de satisfacer en alguna medida, el anhelo de muchos negros cuyas mujeres habían sido ultrajadas por la caprichosa lujuria del amo” (*ibid.*), en privado renuncia a consumir el acto sexual con su bella esposa, pues, según Alejandro Cadalso, como depositario de las pasiones y de la psicología del esclavo, Baltasar se reconoce inferior al amo blanco e incapaz de lograr la deseada humillación. Y como parte de esa mentalidad, al conservar la virginidad de Josefina, Baltasar serviría, como fiel esclavo, los deseos del padre de ella, Don Tomás Mateo Prats, quien lo despreciaba por su raza. Pero los dibujos de Juan Espinosa sugieren que Baltasar sí persigue la venganza, aunque de un modo sutil. Muestran la estrategia que adopta Baltasar para humillar a Josefina sin exponer su orgullo al desprecio.

Baltasar se propone despertar el deseo de Josefina, seducirla a distancia. Escribe en su diario:

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 odores 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, y será ésta su dulce humillación, la que doblega su cuerpo a mi gran voluntad sin yo sufrir la persecución de sus ojos. Se logrará nuestro amor conyugal en un solitario placer que se debe a la música celestial de mi acompañado frenesí (2006: 84).

Y, como afirma Aurea María Sotomayor, si Josefina accede a la recámara de Baltasar mediante la mirilla, el lector accede a ella mediante la pintura (1992: 126). Las cinco estampas eróticas están compuestas siguiendo una estructura tripartita que presenta en el plano principal lo que acontece en la recámara de Baltasar, enmarcado por las escenas en los dos cuartos contiguos, la alcoba de Josefina de un lado y el despacho del Obispo Larra del otro. La descripción de cada dibujo viene seguida por un comentario del escritor ficticio, Alejandro Juliá Marín. Estas meditaciones, sobre las que abundaremos más adelante, son el aspecto verbal del iconotexto.

En la primera estampa Baltasar aparece acariciando los sexos de cinco damas de vida alegre; en primer plano Juan Espinosa pinta la orgía; Josefina borda al lado de la ventana y su mirada se distrae con un paisaje tropical; el Obispo Larra escribe en su diario y también aparecen el paje Rafael González Pimentel y Sor Inés de los Benditos, ama de llaves del Obispo.

En el segundo dibujo Juan Espinosa no aparece en primer plano, sólo su capa, ancho sombrero e instrumentos de dibujo; en la habitación de Baltasar se desarrolla una orgía, los partícipes encadenados “formando una media luna de placer”; Josefina borda muy cerca de la pared del cuarto de Baltasar; el Obispo Larra calibra unas pequeñas mirillas mientras que Sor Inés lee el breviario poseída por el abandono erótico y el niño Pimentel acerca su oído a la pared.

El tercer dibujo presenta a Baltasar en pleno acto sexual con una mulata, la hija de Juan Espinosa, Juana, quien le practica cunnilingus a una encapuchada mujer blanca, presumiblemente, Josefina; en la habitación contigua Josefina espía la orgía por la mirilla y se masturba; en primer plano el mancebo Pimentel, oculto detrás de una cortina, también espía y se masturba; Sor Inés, cerca de una mirilla, se halla asimismo en pleno raptó, y el Obispo Larra, sentado en el confesionario, parece posar para un retrato sujetando un grueso cayado. El historiógrafo afirma que con la figura de la

mujer encapuchada Juan Espinosa se propone representar a Josefina seducida en su imaginación.

La penúltima estampa presenta en primer plano, al pie del tálamo, a Juan Espinosa, quien ha pintado a Baltasar fumando una larga pipa de opio y con una nubecilla sobre su cabeza en que aparece el Jardín de los Infortunios; Josefina deja vagar la mirada sobre un paisaje nocturno por una ventana que se ha vuelto angosta; el Obispo escucha la confesión de una dama, presumiblemente Josefina, con una mano oculta debajo de la sotana, y el niño Pimentel y Sor Inés también aguardan confesión.

En el último dibujo, Baltasar abandona la cama y se acerca a una ventana, ausente en los otros dibujos, desde donde observa el Jardín de los Infortunios, indiferente a su amante, Juana Espinosa, que se abraza a sus piernas; la habitación de Josefina ha quedado desierta y la ventana ha desaparecido; Sor Inés yace supina en una cama de potro y el Obispo Larra la abraza en arrobos sexuales y detrás del prelado, en actitud sodomítica se encuentra el niño Pimentel; los tres están vestidos; el Obispo Larra aparece por segunda vez tocando a la puerta de Baltasar.

Estos dibujos, como ya dijimos, forman parte de la armazón documental ficticia del texto. Los tres primeros, además, son una representación de la estrategia de Baltasar para seducir a Josefina. También, en conjunto, ofrecen un esquema de la evolución psíquica de Baltasar, en otras palabras, de cómo llega a su "segunda morada". En un principio Baltasar se entrega a los placeres anejos al poder, o principalmente a uno de ellos, como vimos, el sexo —el otro sería el sustento, o sea, la buena mesa—, pero poco a poco va renunciando al poder, al placer y, finalmente, a la compasión. El Jardín de los Infortunios, creación de Baltasar a partir de una visión narcótica, reproduce una naturaleza cuya armoniosa belleza resulta engañosa, pues esconde su verdadero carácter hostil y destructivo. El nihilismo de Baltasar, encapsulado en el Jardín de los Infortunios, lo lleva a renunciar a la compasión, pues la considera una piadosa mentira de hechura humana,

cuyo propósito es atenuar la inclemente dinámica del universo. Al renunciar al poder y, en efecto, desatar la rebelión de esclavos en la Isla, Baltasar actúa de modo consecuente con esa dinámica. Lo susodicho resume la evolución psicológica de Baltasar según se desprende de una lectura detenida del texto. No obstante, queda por aclarar la importancia de un detalle muy significativo que se manifiesta de modo explícito en los dibujos: la ausencia de Josefina en el último retrato. No es mera casualidad que la aparición del Jardín de los Infortunios (se abre una ventana) coincida con la desaparición de Josefina (desaparece una ventana). Veamos por qué.

Explica Rubén González que tanto en *La renuncia del héroe Baltasar* como en la segunda novela de Rodríguez Juliá, *La noche oscura del Niño Avilés*, las “concepciones utópicas, en su diálogo con la historicidad puertorriqueña, asumen un carácter contrario; se instauran más bien como antiutopías” (1991: 84). Estas novelas no presentan un proyecto utópico tradicional, sino su reverso: “Los hechos determinantes se manifiestan de manera contraria a la imaginación utópica tradicional: la concreción de los sueños resulta pesadillesca; la esperanza desemboca en el pesimismo y las grandes visiones en el fracaso” (*ibid.*).

Señala González que Baltasar traiciona las expectativas de libertad de su gente y en lugar de atemperar la esclavitud busca suprimir la vida, convirtiéndose así en un “agente contrautópico” (1997: 90). El negativismo que permea el carácter de Baltasar es producto de sus experiencias personales, de las humillaciones sufridas a manos de colonos y esclavos. A Baltasar lo motiva sobre todo el recuerdo de la ejecución de su padre:

Yo muy servidor, odio a mi pueblo. Y ello como secuela del intenso amor que sentí por mi padre. Allí cuando mi padre fue matado, estuve presente en el escarmiento. Fue cuando mi padre quedó hecho un destrozo sobre las peñas del batiente, sus humores todos hicieron desparramo sobre el roquedal, mientras que la negrada permanecía impasible, silenciosa, sin decir palabra de protesta. Fue entonces que grité y corrí hacia los

restos de mi padre. Pero los muy fuertes soldados me sujetaron. Y mi ánimo lloraba tanto como el de mi madre. Fue en aquel día y suceso que decidí hundirle el rostro en el barro a mi odiada gente... (2006: 62).

Baltasar actúa incitado por el resentimiento, por el deseo de vengar su propia humillación y la de su padre. La farsa matrimonial concebida por el Obispo Larra permite a Baltasar canalizar esta hostilidad tanto hacia los esclavos como hacia los colonos. Es por medio de su relación erótica con Josefina Prats que Baltasar comienza a deshacer la humillación del pasado.²

Como dijimos arriba, con el “arrastre” de Josefina venga Baltasar las violaciones de las esclavas por los amos. Con este acto Baltasar se propone “manchar el traje de la niña blanca, plantar su semen en la víscera donde comienza y termina la honra hispánica” (2006: 54). Ahora bien, el “arrastre” es para consumo público, para su gente, pero en privado su comportamiento es otro. Baltasar, como ya dijimos, no consume el acto sexual con Josefina. Explica en su diario: “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...” (2006: 83). El único modo de lograr la humillación de Josefina es que ella se preste de buen grado a participar en el melodrama erótico de su rebajamiento. Para que Josefina asuma el papel que le tiene deparado en el guión de su fantasía, Baltasar se vale de ciertas estratagemas. Coloca las “mirillas” y los “oidores” que permitan a Josefina ver y escuchar las orgías que Baltasar ce-

² Las ideas expuestas en este apartado sobre la transformación de los traumas de la infancia en las fantasías de triunfo en la adultez son de Robert J. Stoller. Aunque Stoller ha venido desarrollando este concepto del erotismo en toda su obra, los siguientes títulos resultan particularmente útiles: *Perversion. The Erotic Form of Hatred* (1975), *Sexual Excitement: Dynamics of Erotic Life* (1979), *Observing the Erotic Imagination* (1985), en especial el capítulo titulado “Perversion and the Desire to Harm” y *Pain and Passion* (1991).

lebra en su aposento. Cediendo a la tentación, Josefina querrá unirse a las sesiones lujuriosas, pero sólo podrá hacerlo a través de la vista y del oído y del placer masturbatorio y solitario. De este modo Baltasar logrará humillar a Josefina, doblegarla a su voluntad. De esta manera podrá despertar el deseo de Josefina, sin la terrible posibilidad de ver el desprecio en la mirada de ella.

En otras palabras, en *La renuncia del héroe Baltasar* el erotismo depende de una dinámica de la hostilidad: la degradación del cuerpo negro por el cuerpo blanco es transformada en triunfo mediante la subsecuente humillación de éste por aquél. Se trata de la escenificación de una fantasía de venganza que a la vez sirve para convertir el trauma de la infancia en el triunfo del adulto. A través de este acto de hostilidad Baltasar degrada a Josefina y así alcanza la satisfacción sexual. Un elemento importante en esta dinámica, como hemos visto, es la necesidad de evitar la intimidad. En el fondo, la intimidad —entre personas, se entiende, y no sólo genital— representa una amenaza a la identidad misma de Baltasar, pues el dolor y la frustración de la infancia continúan sin resolverse y la posibilidad de revivir el trauma, la humillación, el fracaso, en la mirada despectiva de Josefina, sigue presente. Baltasar se aísla y en el proceso se deshumaniza a la vez que deshumaniza a Josefina, concentrándose en el acto erótico y no en ella, evitando así el riesgo de la intimidad. El formato tipo tríptico de los dibujos eróticos hace hincapié en el aislamiento de Baltasar del objeto de su deseo. El potencial desprecio de Josefina se erige en una grave amenaza a la identidad que Baltasar se ha ido inventando para sí mismo —su “blanqueamiento”, al cual volveremos al analizar su proceratismo—.

Volviendo a los dibujos de Juan Espinosa, éstos muestran cómo las orgías de Baltasar afectan a todos en palacio. Todos han sido seducidos, erotizados, doblegados. Si el Obispo Larra escucha confesión con la mano metida debajo de la sotana es porque Josefina confiesa sus fantasías encapuchadas. No obstante, en la descripción del último dibujo

desaparece Josefina. Esa ausencia marca un cambio en Baltasar. Comienza su decadencia. Sin Josefina o más bien, sin lo que ella representa, ya Baltasar no puede escenificar su fantasía de triunfo, apaciguar el resentimiento del trauma infantil. Baltasar se dedica a la construcción del Jardín de los Infortunios —el cual aparece en el último cuadro— primer paso en una “utopía del rencor” que se hará cada vez más nihilista. Baltasar alcanza la segunda morada. Se convierte en místico del cinismo.

Baltasar celebraba sus orgías con el único propósito de seducir a Josefina. Como a Don Juan, las mujeres fáciles no le interesan —de ahí el rechazo de las hermosas damas que el Obispo le ofrece hacia el final del texto—. Su interés es subyugar “[a]l más bello adorno de nuestra autoridad insular” (2006: 70). Al ya no poder aplacar el rencor, al ya no poder canalizar la hostilidad por medio de fantasías que transforman trauma en triunfo, Baltasar permite que en su lugar la revuelta de esclavos reproduzca en grande la sangrienta escena del asesinato de su padre, ahora con los colonos blancos como víctimas. Los esclavos rebeldes se ensañan con las partes pudendas de los colonos, lo cual indica, como ya vimos, que por medio de la farsa del matrimonio entre Baltasar y Josefina aquéllos también canalizaban su fantasía, su deseo de humillar. La siguiente cita, tomada de una carta en la que Baltasar explica su visión de destrucción universal al Obispo, es indicativa de que la utopía del rencor ha llegado a ocupar el sitio de la hostilidad erótica: “[...] y sentía, bajo mis muy felices piernas, que el gran edificio de la pirámide cedía y un placer que subía desde mis partes pudendas invadía toda mi existencia en dulce arrobó” (2006: 112).

Mientras Josefina Prats ocupa la atención de Baltasar éste tiene modo de canalizar su resentimiento. Toma su venganza y encuentra satisfacción para su trauma infantil en la humillación de la niña Josefina. Pero la desaparición de ésta —la ausencia de ella y de la ventana en el último dibujo no se aclaran de modo explícito en el texto, aunque Alejandro Juliá Marín, como veremos, sugiere que Josefina se quita la

vida— marca la transformación de Baltasar, inicia sus progresivas renunciaciones, su avance por el camino del nihilismo —de ahí que el Jardín de los Infortunios ocupe el lugar de Josefina en la imaginación de Baltasar (ventana abierta)—. La escenificación en grande de la humillación instrumentada por la rebelión de esclavos difiere no sólo cuantitativamente sino cualitativamente de la escena en los aposentos del palacio. Ya no se trata de la escenificación de un melodrama erótico a nivel individual (fantasía) sino de permitir la violación y la matanza a nivel social (realidad). La desaparición de Josefina Prats resulta consecuente con el cambio en Baltasar. La presencia de aquélla hubiera supuesto una continuada participación de Baltasar en la farsa del Obispo Larra, pues mediante la humillación de la niña Josefina quedaban satisfechas las necesidades psíquicas de Baltasar, como asimismo la de los esclavos.

* * *

Como indicamos arriba, los dibujos de Juan Espinosa vienen acompañados en el texto de Alejandro Cadalso por las “meditaciones” de Alejandro Juliá Marín. Resulta significativo que el historiógrafo cite también en sus conferencias fragmentos de dos dramas escritos por la pluma del poeta-filósofo, *El héroe Baltasar* y *La renuncia del héroe*. Eso demuestra que Juliá Marín conoce en su totalidad la historia (el mito o la leyenda) de Baltasar y al comentar los dibujos lo hace desde la perspectiva del que abarca toda la historia de Baltasar y entiende cómo lo particular refleja la totalidad.³ Dibujos y meditaciones forman un iconotexto o una serie de iconotextos. No se trata ya de una ekfrasis o descripción verbal de la imagen visual, que es lo que hace Cadalso, y que resumimos más arriba, sino de unos textos poéticos que se conciben partiendo de las imágenes visuales para acompañarlas como

³ Ver el excelente artículo de Eduardo San José Vázquez sobre la posibilidad de que Juliá Marín sea “el narrador último” (2006-2007: 23).

imágenes verbales —algo así como metáforas paralelas— y que presentan no poca ambigüedad y exigen también interpretación. Las imágenes visuales pudieran leerse independientemente de las meditaciones, pero al conjugarse ambas crean una dimensión o un discurso intermedial o iconotextual. Ese discurso, por un lado, tiene como una de sus funciones suplementar la interioridad de los personajes —emociones, actitudes, motivaciones— y, por otro, busca transformar los detalles específicos de la leyenda en categorías y conceptos generales. Si se quiere, el discurso iconotextual tiende hacia la abstracción y facilita una comprensión del mito de Baltasar a un nivel que trasciende lo particular. Pero, además, estas meditaciones tienen el efecto de socavar el discurso historiográfico de las conferencias de Cadalso, pues su inclusión privilegia la meditación poética y filosófica por encima de la investigación científica. Lisabeth Paravisini afirma que “el papel de Juliá Marín como poeta, da más fe a sus intuiciones poéticas que a los documentos históricos a su disposición” (1985: 104). Y añade: “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” (*ibid.*). Por medio de la verdad poética es Juliá Marín quien penetra en ese enigma histórico que es Baltasar Montañez para explorar su “condición humana”. En otras palabras, el conferencista presenta la descripción o ekfrasis de unos documentos históricos, los dibujos de Juan Espinosa, pero ofrece como comentario, un discurso no historiográfico. Las meditaciones de Juliá Marín transforman las ekfrasis de los dibujos de Juan Espinosa en iconotextos poético-filosóficos.

El título de la primera meditación, “Los distraídos”, se refiere a los tres personajes centrales de los dibujos. El texto de Juliá Marín sugiere que Baltasar y el Obispo Larra desatienden algo de importancia primaria. En el caso de Baltasar, el texto afirma que el placer al que se entrega sirve para ocultar “el rostro del indefenso que vaga sobre muletas la intemperie del mundo” (2006: 85). Ese desamparado que

Baltasar olvida —sabemos que Baltasar desea vengarse de su pueblo engañándolo con la ilusión de poder— es el esclavo cuya condición Baltasar no busca cambiar en lo absoluto. O puede ser que el texto señale asimismo el comienzo de la renuncia a la compasión por parte de Baltasar, su falta de conmiseración ante el desamparo del prójimo, actitud más consecuente con la visión de un universo adverso y ajeno, aunque quizás todavía sea demasiado pronto para esta renuncia. El Obispo, por oposición, “diseña la morada que los hombres le piden a Dios” (*ibid.*), una ínsula donde impere la paz aunque sea por medio de la “piadosa mentira”, una sociedad que sirva de amparo ante el universo hostil, pero siempre a costa de la esclavitud del hombre negro. Esa preocupación con preservar el poder mundano de la Iglesia lo lleva a desatender sus responsabilidades eclesiásticas, el bienestar espiritual de su rebaño. Pero resulta que el proyecto del Obispo se precipita en “la miseria de un fracaso” (*ibid.*) precisamente porque el personaje central de la farsa, Baltasar, comienza su trayecto hacia el nihilismo. Josefina, por su parte, desea escapar, pero “sólo se distrae con el gorjeo nervioso de las palomas al sol” (*ibid.*). El texto nos presenta una Josefina consciente de estar atrapada entre Baltasar y el Obispo Larra, entre la farsa de uno y la enajenación del otro. La meditación de Juliá Marín proporciona una dimensión interior a los tres personajes centrales de los dibujos y una motivación para sus acciones.

La meditación que acompaña el segundo cuadro, “Noticias sobre las costumbres eróticas”, se concentra en el oído como fuente de placer y de opresión: “Muchos refinados de aquellas lejanas épocas consideraban exquisito néctar ser oídos en raptos. Las endurecidas manos de la servidumbre humilladas por el sueño de lujosos sexos” (2006: 86). Aquí se hubieran podido asumir dos perspectivas distintas, la equivalente a la del “voyeur”, es decir, a la de aquellos que se deleitan en escuchar el éxtasis sexual de otros, y la equivalente al del “exhibicionista”, en otras palabras, la de aquellos que disfrutan del efecto que tienen los sonidos de su coito en

quienes los escuchan. Se opta por la segunda, pues, en efecto, Baltasar, subyuga a los otros, los “humilla” y ejerce sobre ellos su poder al despertarles el apetito sexual con sonidos orgiásticos.

Habría que señalar parentéticamente que, a otro nivel, Alejandro Cadalso, de modo análogo, está tratando de seducir mediante el oído al intelecto del público que escucha sus conferencias. Específicamente, al abordar estos dibujos de tema escabroso, el conferenciante busca captar la atención del público, despertando su curiosidad sexual, pero no lo hace mediante la vista, aunque los que asisten a las conferencias y los lectores puedan visualizar los dibujos, sino mediante el oído, mediante el mismo sentido que utiliza Baltasar para subyugar a los habitantes de palacio. De hecho, Ottmar Ette, clasificaría *La renuncia del héroe Baltasar* como un fonotexto, pues el formato conferencia transforma este texto escritural en uno fonotextual que presupone una “voz con su ritmo, su tonalidad, sus pausas, todo lo que Roland Barthes ha llamado ‘le grain de la voix’” (1995: 32). Además, afirma Ette, la fonotextualidad incluye “todo lo acústico, desde la respiración perceptible hasta la música clásica que entra en relación directa en el texto escritural, formando un denso diálogo” (*ibid.*). En *La renuncia del héroe Baltasar*, fonotexto compuesto de conferencias, la seducción mediante el oído de los habitantes de Palacio de Gobernación, en especial de Josefina, sería una instancia de su fonotextualidad que equipara el intento de Alejandro Cadalso, a otro nivel, de seducir al público.

“Falsificación”, una de dos meditaciones de Juliá Marín en torno al tercer dibujo, toma la forma de un diálogo entre el sabio Critilo y el joven Andrenio. Andrenio pregunta a Critilo sobre la significación del “pasaje de mil ojos” que encuentra a su paso. La contestación del maestro parece alusiva al panóptico de Jeremy Bentham en el análisis de Michel Foucault:⁴ “Son los ojos del poder, que acechan al hombre

⁴ Cito por extenso a Barry Smart quien resume el efecto que tiene, según Foucault, el panóptico como diseño arquitectónico productor de poder:

—apenas nacido y con la tripa de madre aún enroscada en el vientre— y lo pasean por todo ese grande pasaje de esclavitud que los antiguos llamaron el laberinto del buen orden” (2006: 87). Aquí la meditación alude a la vista —en el cuadro Josefina espía por la mirilla el coito de su marido con Juana Espinosa; el mancebo Pimentel observa detrás de una cortina; Sor Inés también parece haber estado mirando el coito por una “antonieta” para luego masturbarse— pero no desde la perspectiva del exhibicionista o del voyeur, sino desde la óptica del poder que espía para imponer el buen orden del Estado, es decir, desde el punto de vista del Obispo Larra. El sabio prosigue explicándole al joven que hay hombres con “pequeñas cabezas [...] cuya razón navega según compás y geografía de los poderosos” (2006: 88), y que también hay otros con “hinchadísimas cabezas”, y “mientras los primeros viven opresos del otrísimo, estos viven sujetos a esclavitud tendida por ellos mismos y sus fútiles razones” (*ibid.*). Los primeros se inclinan a la “mudez” y los segundos a la “verborrea”. Baltasar (“pequeña cabeza”) todavía parece estar sujeto a las razones del Obispo Larra (“hinchadísima cabeza”). Hay también aquellos que “sufren persecución de sus cuerpos”, por ejemplo, los esclavos. El otro comentario

Bentham’s conception of the Panopticon has been described as a machine which ‘produces homogeneous effects of power’, as an ‘architectural figure’, and as a ‘laboratory’. Essentially it constituted a programme for the efficient exercise of power through the spatial arrangement of subjects according to a diagram of visibility so as to ensure that at each and every moment any subject might be exposed to ‘invisible’ observation. The Panopticon was to function as an apparatus of power by virtue of the field of visibility in which individuals were to be located, each in their respective places (e.g. cells, positions, rooms, beds, etc.) for a centralized and unseen observer. In this schema subjects were to be individualized in their own spaces, to be visible, and to be conscious of their potentially constant and continuous visibility. Given that those illuminated by power were unable to see their observer(s) the latter condition, a consciousness of being in a visible space, of being watched, effectively ensured an automatic functioning of power. As a result individuals became entangled in an impersonal power relation, one which automatized and disindividualized power as it individualized those subject to it (1985: 88).

al tercer dibujo, “El coleccionista”, parece referirse al Obispo Larra, quien está sentado en el confesionario y sujeta “[e]l grueso cayado que remata en falo de ovillo” (2006: 87). Afirma el texto de Juliá Marín: “Hacia adentro se ovillan todos los sueños, y los deseos viajan por regiones de la compasión (pensamientos que reconocen la suprema necesidad de los otros): pero ocurre que con tanto abandono se desenrosca, y se anima la carne tras el poder, esperando el testimonio de ajenas delicias, guardando en cofrecillos de oro esos gemidos, que son los más preciados trofeos de su infinita, catedralicia colección de pasiones” (2006: 88). El Obispo Larra, sentado en el confesionario, medita sobre aquella emoción que guía su pensamiento político: la compasión. Sin embargo, se distrae al anticipar confesiones libidinosas; su deseo se despierta, se “desenrosca” el “falo de ovillo”. Está claro, entonces, que Baltasar tiene éxito en seducir la imaginación erótica de los habitantes de palacio. Reitero, las meditaciones suplen una dimensión interior a los personajes de los dibujos, sugiriendo sus motivaciones, sus obsesiones, y además, en el caso de este comentario en particular, los caracteriza de un modo abstracto al colocarlos en categorías (“pequeña cabeza”, “hinchadísima cabeza”, etc.).

Al cuarto dibujo lo acompañan cuatro comentarios. “Paisaje adivinado” comienza con sendas preguntas: “¿Un desdichado golpe sobre los adoquines de la plaza? ¿He oído un largo grito?” (2006: 89). El texto de Juliá Marín sugiere que alguien se ha suicidado, lanzándose al vacío para caer en los adoquines de la plaza. Josefina, a quien asociamos con una ventana que se ha ido haciendo paulatinamente más angosta —atrapada entre el Obispo Larra y Baltasar— muy plausiblemente se ha quitado la vida. Eso explicaría por qué ya no aparece en el último dibujo. El texto sigue del siguiente modo: “Atrás ha quedado nuestra lujuria, mi esclavitud; amamos sin el acuerdo de nuestras voluntades. Dos palomas sueltas a la luz... Ya jamás se encontrarán sus miradas; nace a la muerte el íntimo gesto que en Baltasar queda distraído”

(2006: 89-90). En esta cita parece haber dos voces. La cita empieza en primera persona plural, voz que asume la perspectiva de Baltasar, y a partir de los puntos suspensivos, la voz es directamente la de Juliá Marín. Ambas voces —que son la misma, por supuesto— aseveran que la muerte de Josefina marca el final de la “esclavitud” de Baltasar, pues “nace a la muerte el íntimo gesto”. Esto se referirá al cambio en Baltasar, quien ya no puede transformar su humillación en triunfo a través de Josefina. Se abre la ventana del Jardín de los Infortunios; comienza la enajenación de Baltasar. El siguiente comentario, “La mirada” comienza del siguiente modo: “Viven los hombres tan ocupados con la carne que apenas presienten el robo” (2006: 90). No obstante, continúa Juliá Marín, en algún momento, primero un individuo solitario, y luego muchos otros, despiertan en la oscuridad y se percatan de “un claveteo en las más altas esferas” y “el leve tacto de aquellos ojos universales”. Y aunque del cielo bajan “muñecas con agujeros placenteros”, esto representa sólo una momentánea distracción para los hombres, quienes luego vuelven a despertar a la “fastidiosa curiosidad” (*ibid.*). Si, como dice el texto, los hombres se darán a la tarea de “recuperar el tiempo perdido”, esta parábola puede significar que una vez que se haya percatado del engaño, el pueblo —en este caso el pueblo negro, los esclavos— volverá a la tarea libertaria iniciada por Ramón Montañez. “Cansados yacen los inventos”, el tercer comentario, gira en torno al Obispo Larra, quien como confesor siente curiosidad por los detalles íntimos de la vida erótica de sus ovejas, de los que ha logrado reunir “la más portentosa colección” (2006: 91). La cuarta meditación, “Decadencia”, dice así: “Por mucho tiempo se cuidó de los excesos que arrastran a los hombres. Pero los regalos exquisitos de los últimos años le han hecho olvidar el tiempo, que es el insistir de la vida, y poco a poco se ha disipado su poder” (*ibid.*). En estos últimos dos textos Juliá Marín se refiere, a todas luces, al Obispo Larra, quien, se ha dejado seducir por lo terrenal. El Obispo se mueve en dirección opuesta a Baltasar, quien ha ido desligando sus ataduras

a lo mundano. Si en el Obispo Larra se manifiesta la propensión a aceptar aquello que atempere las vicisitudes de la existencia humana, en Baltasar se manifiesta la inclinación a rechazar todo aquello que tienda a suavizar la intención divina de crear un universo cruel y carente de compasión.

El último cuadro inspira dos poemas en prosa de Alejandro Juliá Marín, “Todo se cierra” y “El encuentro”. “Todo se cierra” afirma que lo primero que se cierra es la ventana que “al final apenas pudo recoger el paisaje del grito que resbalaba como lágrima” (2006: 92). La ventana que se va angostando, como hemos dicho, ha quedado asociada con Josefina Prats; el que se haya cerrado es una referencia a su probable suicidio. Nos dice Juliá Marín que su vida no se conoce mucho, pero “no sería difícil adivinar: radiante luz que colma el arrullo de dos palomas al vuelo, y luego la sombra de un ave extraña no vista por aquellos cielos” (*ibid.*). Es decir, se describe en lenguaje figurado su vida antes de la farsa ideada por el Obispo Larra, su vida como ilusión —había sido la prometida de un joven oficial de caballería, Rodríguez Mora (“dos palomas al vuelo”)— y luego la vida a partir de la renuncia de Baltasar, la paulatina enajenación de éste. Esa “ave extraña” debe ser el propio Baltasar, pues la última oración del texto parece aludir al ensimismamiento en que caerá éste: “Pesados párpados que gravitan en silencio hacia el redondo ombligo” (*ibid.*). El segundo “comentario” se sitúa en Grecia y narra la historia de Alejandro, quien va en busca del bello sabio Diógenes. En una especie de apartado, el texto refiere un día en que la “gravedad” de Diógenes “se abandona a los más sabrosos juegos” (*ibid.*). Se retoma la historia de Alejandro, quien a la cabeza de su ejército, llega a la choza de Diógenes. Este se halla en una cueva y Alejandro, adornado de flores, anticipando el amor, va allá en su busca. Pero cuando a la entrada de la cueva Alejandro deja caer su manto rojo, quedando desnudo, Diógenes le ordena, “Apártate, no me quites el sol” (2006: 93). Como consecuencia del encuentro, Alejandro muere de rabia. El texto afirma: “Suelen ser fatales las concesiones del poder al sentimiento”

(*ibid.*). En la lectura más lógica de este comentario Alejandro representaría al Obispo Larra y Diógenes a Baltasar Montañez. Ha pasado el momento en que el sabio se entregó a los placeres terrenales (“los más sabrosos juegos”) y ahora se ha apartado del mundo, recluyéndose en la cueva. De modo que el enclaustramiento de Diógenes, su apartamiento del mundo, representaría la enajenación de Baltasar, su renuncia al poder, representado aquí por Alejandro. Implícito en este comentario de Juliá Marín quedaría una atracción homosexual del Obispo Larra hacia Baltasar Montañez.

Este último comentario de Alejandro Juliá Marín es una reelaboración de la leyenda del encuentro entre Diógenes de Sinope y Alejandro Magno. Dice la tradición que Diógenes se estaba asoleando cuando Alejandro se paró delante de él y lo instó a que le pidiera el favor que más le placiera. Diógenes le respondió que se apartara, que no le tapara la luz. Hay que tener en cuenta que Diógenes de Sinope —discípulo de Antístenes— es quizás el miembro más famoso de la escuela cínica. En realidad más que una “escuela” con una doctrina que necesita explicación, este grupo anti-conventional y anti-teórico propone una ética como camino a la vida virtuosa. Los cínicos conciben como virtuosa una vida consecuente con la naturaleza, pues en ésta dominan la razón, la autosuficiencia y la libertad. En contraste, las convenciones sociales —las costumbres, la opinión pública, la reputación, el honor y el deshonor— pueden ser un impedimento a la vida virtuosa, pues ponen en peligro la libertad del individuo al proponer un código de conducta opuesto a la naturaleza. Liberado de las constricciones que impiden llevar una vida virtuosa —el cínico rechaza el gobierno y las leyes, la propiedad, el matrimonio y la religión— el individuo puede considerarse verdaderamente libre. Los cínicos —“cínico” viene de *kunikos* que significa “perruno”— evitan cualquier tipo de refinamiento y al igual que los animales no necesitan ni ropa, ni techo, ni dependen de la preparación artificial de la comida; Diógenes de Sinope no vacilaba en miccionar y defecar, masturbarse y realizar otros actos

sexuales en público. Los cínicos asumen una vida de pobreza y privaciones, y liberados así de toda restricción social, se expresaban sin temor y con entera libertad y franqueza, criticando a sus contemporáneos y subvirtiendo los principios más sagrados de la cultura ateniense, reemplazándolos con otros consecuentes con su ética basada en la razón, la naturaleza y la virtud. La leyenda del encuentro entre Diógenes y Alejandro, entonces, resulta ejemplar de esa ética en su rechazo tajante de los valores convencionales. Diógenes opta por permanecer en la miseria. Lo único que le pide a Alejandro es que no le tape la luz, literal y figurativamente. Juliá Marín no refiere el resto de la leyenda, la cual cuenta que a sus compañeros, que se burlaban de la simpleza del viejo Diógenes, les dijo Alejandro que se rieran si querían pero si él no fuera Alejandro desearía ser Diógenes, de hecho Alejandro a los 33 y Diógenes a los 90 mueren el mismo día en 323 a. C. Aunque el texto de Juliá Marín le da un giro a todas luces sexual al relato, el paralelo claro está en el rechazo de Baltasar de los beneficios del poder que le ofrece el Obispo Larra. Los filósofos de la antigüedad se hallaban a menudo en compañía de los gobernantes —se convertían en filósofos de corte— pero los cínicos rechazaban ese contacto para evitar la manipulación del juego político. Una vez que Baltasar concibe el Jardín de los Infortunios, es decir, cuando adopta una ética análoga a la de los cínicos —consecuente con la naturaleza, concebida ésta en términos nihilistas— comienzan las renunciaciones de Baltasar. Irónicamente la filosofía de los cínicos influyó en el desarrollo de la filosofía cristiana, la cual busca dejar a un lado las preocupaciones mundanas para dedicarse plenamente a la devoción de Dios, y el Obispo Larra, como hemos visto, es un esclavo de las pasiones mundanas, mientras que el (ex) esclavo se libera de las suyas y se transforma en un ser virtuoso. Si, como afirma el propio Rodríguez Juliá, *La renuncia del héroe Baltasar* es una novela de inspiración borgiana (véase “Borges, mi primera novela y yo”, Rodríguez Juliá, 2004: 211-215 o Rodríguez Juliá, 2006: 129-36), entonces el concepto

que se lleva a sus últimas consecuencias es el nihilismo como visión de la naturaleza. Baltasar Montañez asume esa noción de manera consecuente, erigiéndose así en parodia de filósofo cínico. Otro paralelo entre este relato y el de Baltasar es que ambos pertenecen a “a equívoca región del mito y la leyenda” (2006: 50), lo cual vuelve a poner en entredicho el valor del discurso histórico frente a ciertas “verdades” poéticas o filosóficas. Con respecto a esto último, a la imposibilidad de conocer la verdad sobre el acontecer histórico, *La renuncia* se asemeja a ciertos textos de Borges como “El tema del traidor y el héroe” e “Historia del guerrero y de la cautiva”. *La renuncia* funciona como una “parábola” de lo que se puede saber con respecto a la historia. Como Droctulft y la cautiva, Baltasar es un “converso” a otra cultura, pero luego asume una postura filosófica nihilista. ¿Esta trayectoria lo define como traidor o como héroe?

En fin, las meditaciones de Juliá Marín en torno a los dibujos sirven para añadir una dimensión subjetiva, una interioridad, a las figuras representadas por Juan Espinosa y para situar la lectura de los cuadros en el contexto de la totalidad de la historia de Baltasar. La descripción verbal o ekfrasis de Alejandro Cadalso en conjunto con las meditaciones de Alejandro Juliá Marín, las cuales contienen asimismo alusiones a otros textos —la leyenda del encuentro entre Alejandro y Diógenes— conforman un iconotexto que permite una lectura más compleja y más abstracta que las ekfrasis de los dibujos de Juan Espinosa por sí solas. Y el discurso de esos iconotextos sería, en efecto, el de una verdad poética, superior a la verdad histórica por ser aceptada sin reservas por parte del lector.

Lisabeth Paravisini ha comparado las “descripciones paródicas” de los dibujos de Juan Espinosa con las “representaciones de deleite extático” del panel central de *El jardín de las delicias* de Jerónimo Bosco, el cual “representa placer sensual u orgía depravada” (1985: 104): “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’” (*ibid.*). Y no cabe duda que la sexualidad en estos dibujos, al igual que en el panel central del tríptico de Jerónimo Bosco, se desvía del “creced y multiplicaos” bíblico, y que desatender ese mandato lleva a las consecuencias nefastas representadas en el panel de la derecha. Se pasa de “El paraíso terrenal” a “El infierno”. Y para Paravisini, ese panel de la derecha en el que “la naturaleza se hace cómplice de la destrucción del orden establecido” (*ibid.*) influye en la visión apocalíptica del “Jardín de los Infortunios” de Baltasar.⁵ Además, Paravisini considera que otro cuadro de Jerónimo Bosco, *La tentación de San Antonio* puede haber influido en *La renuncia del héroe Baltasar* no sólo en lo relativo al tema de la tentación, sino también en lo relativo a la ena-

⁵ El sueño apocalíptico de Baltasar, confirmación de su visión nihilista del universo, sería una recreación paródica de las imágenes escatológicas de El Bosco, quien, en contraste, elabora su lienzo con un propósito moralizante. En el acontecer ficticio, la negativa de Baltasar de seguir participando en la farsa del Obispo Larra desata la rebelión de esclavos cuyas consecuencias destructivas se asemejan también al fin del mundo. Valdría la pena citar el pasaje en que Baltasar resume su sueño apocalíptico al Obispo Larra para mejor apuntalar esta instancia de iconotextualidad entre *La renuncia del héroe Baltasar* y *El jardín de las delicias*.

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 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 era entonces que me colmaba la dulce sensación de caída. Ya todo cae: cangrejos, pirámide, 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! (2006: 112).

En *La noche oscura del Niño Avilés* este tríptico de El Bosco recibe una ekfrasis bastante extensa, a la vez que se criolliza.

jenación de la realidad de Baltasar en las escenas finales de la novela. Baltasar alcanza el estado místico contemplativo (“serena aceptación acompañada de desdén por toda perturbación”) del santo que representa El Bosco en su lienzo. La pintura de El Bosco es otro elemento que contribuye a la iconotextualidad de *La renuncia del héroe Baltasar*.⁶

* * *

Instrumento de verosimilitud documental, representación visual de la estrategia para seducir la imaginación de Josefina, esquema gráfico de la evolución psicológica de Baltasar, representación en pequeño del conflicto textual en su totalidad, parodia del *Jardín de las delicias*, los dibujos de Juan Espinosa aluden además a la construcción social de la sexualidad. En el dibujo que abre la serie aparece por primera vez una parte de la anatomía que recibirá mucha atención en la obra posterior de Rodríguez Juliá: el trasero. En el mismo primer dibujo los traseros ocupan una posición prominente, con lo cual logran “el efecto de equilibrio rítmico que realza la sensualidad de la escena” (2006: 56-57). Es decir, el trasero queda asentado en un sitio de honor. Esta preferencia anatómica, nos dice Rodríguez Juliá en otros momentos de su obra, es una herencia cultural de África.⁷

La negativa de don Tomás Mateo Prats ante el propuesto matrimonio entre su hija y Baltasar Montañez, a pesar de las

⁶ Establecer analogías entre las primeras dos novelas de Rodríguez Juliá y la obra pictórica de El Bosco se ha convertido en lugar común. Entre los críticos que señalan paralelos entre dichas novelas y la plástica “grotesca” se pueden mencionar a María Juliá Daroqui quien habla de los “núcleos narrativos” que conforman *La noche oscura*: “Otros núcleos se asemejan a las vertientes pictóricas del grotesco iconográfico de Bruegel y El Bosco” (1993: 91), y Francisco Cabanillas, quien describe *La renuncia* como “una novela ‘capricho’ influida por las propuestas de, entre otros, El Bosco y Goya” (1994: 285).

⁷ Específicamente, esta preferencia recibe su descripción más completa en la sección titulada “A manera de prólogo” (Rodríguez Juliá, 1986: 107-19) que sirve de introducción a la crónica “Una noche con Iris Chacón”.

apremiantes razones de Estado que aduce el Obispo Larra, de inmediato nos trae a la memoria ciertos pasajes de *Piel negra, máscaras blancas* de Frantz Fanon sobre la psicología del racismo. Fanon cita el siguiente pasaje de *Prospero and Caliban: the Psychology of Colonization* de Octave Mannoni:

An argument widely used by racialists against those who do not share their convictions is worthy of mention for its revealing character. "What," they say, "if you had a daughter, do you mean to say that you would marry her to a negro?" I have seen people who appeared to have no racist bias lose all critical sense when confronted with this kind of question. The reason is that such an argument disturbs certain uneasy feelings in them (more exactly, *incestuous* feelings) and they turn to racialism as a defense reaction (1993: 111, n. 1).

Fanon le concede a Mannoni que las tendencias inconscientes —el que estos dibujos de Juan Espinosa permanezcan archivados y sin comentar, sin ver la luz del sol, sugiere, entre otras posibilidades interpretativas, que su contenido ha sido relegado al inconsciente, en este caso, al colectivo— hacia el incesto existen, pero pregunta por qué surgen especialmente en relación con el negro. Ofrece la siguiente conclusión:

Why not, for instance, conclude that the father revolts because in his opinion the Negro will introduce his daughter into a sexual universe for which the father does not have the key, the weapons, or the attributes?

Every intellectual gain requires a loss in sexual potential. The civilized white man retains an irrational longing for unusual eras of sexual license, of orgiastic scenes, of unpunished rapes, of unrepressed incest. In one way these fantasies respond to Freud's life instinct. Projecting his own desires onto the Negro, the white man behaves "as if" the Negro really had them...the Negro is fixated at the genital; or at any rate he has been fixated there...Two realms; the intellectual and the sexual. An erection on Rodin's *Thinker* is a shocking thought. One cannot decently

“have a hard on” everywhere. The Negro symbolizes the biological danger... (1967: 165).

Estereotípicamente, entonces, el negro es una amenaza biológica —fuerte, atlético, potente— y representa para el hombre blanco el instinto sexual primitivo, dispuesto a violar toda prohibición. La mujer blanca lo imagina como el custodio de las puertas al reino de lo orgiástico —de delirantes sensaciones sexuales— del que no se desea nunca regresar. Al asecho de la mujer blanca para violarla a manera de venganza por el estupro de la esclava por el amo, el negro es, sobre todo, un pene de proporciones envidiables. La negrofobia, basándose en una imaginada violación en potencia, es indicativa en la mujer blanca de una compañera sexual putativa y en el hombre blanco del homosexual reprimido (véase Fanon, 1967: 141 y ss.).⁸

También hay que notar el contraste entre la inocencia virginal, la intachable pureza y honra de Josefina, “la más delicada flor de su raza”, por un lado, y por otro, la impudicia y concupiscencia de una raza degradada e inferior que aproxima al esclavo más a la bestia que al ser humano. La inocencia de Josefina está construida, en parte, por medio de un contraste implícito con las mujeres que aparecen en la recámara de Baltasar: las prostitutas y la mulata Juana. Como bien señala Bell Hooks, portavoz de la mujer de color:

For we have always known that the socially constructed image of innocent white womanhood relies on the continued production of the racist/sexist sexual myth that black women are not innocent and never can be [...] [W]e are coded always as “fallen” women in the racist cultural iconography [...] Mainstream

⁸ Este temor se agudiza en el Caribe con motivo del levantamiento de esclavos en Sainte Domingue en 1791 y subsecuentemente en otras localidades en la región: Guadalupe (1794), Santa Lucía (1794), Cuba (1795), Venezuela (1795) y Puerto Rico (1795) en el pueblo de Aguadilla. Véase *Esclavos rebeldes* de Guillermo A. Baralt.

culture always reads the black female body as a sign of sexual experience (1992: 159-60).

La estrecha relación entre la mujer de color y la prostituta queda firmemente establecida en estudios médicos del siglo XIX. Así, Sarah Bartmann, conocida como la “Venus Hotentota”, quien fue exhibida en Europa a principios del siglo XIX, despertó interés por sus protuberantes nalgas y el desarrollo extraordinario de los labios de la vulva o ninfas, partes sexuales que la definían en esencia, y que eran, según las autopsias y disecciones, lo suficientemente particulares como para poder distinguirlas de inmediato de las de cualquier ser humano ordinario. Su supuesto apetito sexual desbocado también la caracterizaba como perteneciente a una raza inferior o primitiva. Al comparar fisiológica y fisiognómicamente y en términos de actividad sexual a la mujer de color con las prostitutas, las semejanzas dejaban en claro que éstas pertenecían a una subclase atávica de mujeres. Todo lo anterior lo explica Sander L. Gilman en un artículo copiosamente ilustrado, “Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature”. Gilman explora la elaboración de estereotipos, específicamente la construcción de mitos clasistas y racistas que diferencian a un grupo del resto de la humanidad, desacreditándolos. Los dibujos de Juan Espinosa socavan el mito de la pureza de la mujer blanca, pues, ya en la tercera estampa, “la niña bien”, Josefina, “se ha colocado, por medio de su febril imaginación, en la cama de Baltasar, y ha convertido en orgía lo que fue sencillo coito” (2006: 60). La más delicada flor de su raza no se distingue en términos de su sexualidad de las otras mujeres en los dibujos: prostituta = mulata = blanca/clase baja = media = alta. No puede inferirse aquí superioridad ni tampoco inferioridad basándose en la clase social o la raza, pues no hay distinción en términos de deseo sexual.

El Obispo Larra, su paje y su ama de llaves también se han visto poseídos por el estímulo auditivo y visual. En un prin-

cipio se dan a la masturbación, pero en el último dibujo disfrutan de un *ménage à trois* que implica la penetración anal del Obispo por su paje. El Obispo vuelve a aparecer en el mismo dibujo tocando a la puerta de Baltasar. Una posible interpretación de ese panel es que, al menos en su fantasía, el Obispo desea ser penetrado por Baltasar. La negrofobia, como indica Fanon y sugieren los dibujos, es sólo el reverso del deseo homosexual reprimido.

En fin, estos dibujos ofrecen la posibilidad de una compleja lectura basada en mitos relativos a supuestas características y actitudes sexuales racialmente específicas. Los dibujos aprovechan estos mitos que pertenecen a la construcción social de la sexualidad —lo orgiástico de la actividad sexual de Baltasar, por ejemplo— y permiten socavar la construcción social de la sexualidad del hombre negro —Baltasar seduce la imaginación, y dista mucho de ser un violador— y de la mujer blanca —Josefina no es la *blushing flower* en peligro de ser violada—. Toda la construcción racista de la sexualidad se viene abajo. Sólo hay mujeres y hombres, erotizados.

* * *

Una importante función paródica de los dibujos de Baltasar Espinosa ha sido elucidada por César A. Salgado en “Archivos encontrados: Edgardo Rodríguez Juliá o los diablejos de la historiografía criolla”. En este excelente artículo, Salgado arguye que la verdadera acción en las novelas “históricas” de Rodríguez Juliá “está en la ordenación que se hace de unos documentos ‘encontrados’ en el intento de autenticar estas fuentes para darles entrada en el espacio de lo factual” (1999: 161). Se trata, entonces, no sólo de la creación de un siglo XVIII alterno, sino de la elaboración de un archivo que legitime esa historia. Para Salgado, entonces, *La renuncia del héroe Baltasar* parodia, en la figura de Alejandro Cadalso, la labor de los principales intelectuales de la generación del 30 reunidos en torno al Ateneo Puertorriqueño —nótese el subtítulo de la novela: *Conferencias pronunciadas por Alejandro*

Cadalso en el Ateneo Puertorriqueño, del 4 al 10 de enero de 1938—de rescatar, custodiar y reproducir documentos basándose en poder articular una “historia autóctona”, escrita desde la perspectiva no de la metrópili, sino de un sector de la élite puertorriqueña.⁹ En vista de la dispersión de los textos, no es de extrañar, nos dice Salgado, que el gesto característico de la historiografía criolla puertorriqueña ante el documento histórico sea el “*eureka (lo encontré)*” (1999: 165), repetido hasta la saciedad en las conferencias de Alejandro Cadalso. Estas asumen el formato historiográfico que se remonta a Alejandro Tapia y los orígenes del Ateneo: “la celebración de la persona y obra del prócer criollo en su natalicio a través de la conferencia erudita orientada al gusto popular” (1999: 167). Nos dice Salgado que estas charlas “eran luego publicadas en revistas y libros, en donde se consignaba la fecha de presentación con pocas y ligeras notas aclaratorias que se incluían al calce para no obstaculizar el cuidadoso empaque tribunicio y declamatorio del texto” (1999: 168). Las tres conferencias que componen *La renuncia del héroe Baltasar* son un *pastiche* del “proceratismo iconológico” que promulgó la generación del 30, pues las presentaciones de Cadalso están imbuidas de “la regodeada untuosidad, la cursilería casi deliberada que caracteriza este formato biográfico de lo ejemplar” (*ibid.*). Irónicamente, Baltasar Montañez es un anti-prócer, no sólo por su raza y su clase social, sino porque su postura de renuncia al poder es radicalmente opuesta al activismo de “hacer patria” que promovían los ateneístas (1999: 169).

⁹ Los principales documentos de la colonización y administración de Puerto Rico estaban en el Archivo de Indias y otros depósitos peninsulares. Al finalizar la Guerra Hispano-Americana, conforme con las cláusulas del tratado de París, los papeles del antiguo Archivo de Gobernación fueron enviados a Washington y el resto de la documentación generada por distintas dependencias del gobierno quedó dispersa. El Archivo Histórico de Puerto Rico se creó en 1919 para recoger documentación, pero muchos de esos documentos fueron destruidos a causa de un incendio ocurrido en 1926. Los documentos que se salvaron no encontraron repositorio permanente hasta que se creó el Archivo General en 1955 (Salgado, 1999: 164-165).

De las tres conferencias, nos dice Salgado, la segunda es particularmente iconoclasta, pues “alude a la praxis iconográfica más importante del Ateneo: la presentación de retratos de los próceres para ingresarlos en la galería” (1999: 170). Los retratos de Juan Espinosa, que recogen las orgías celebradas en el Palacio de Gobernación, son una profanación de la “emblemática de la integridad” de los retratos donados al Ateneo. Se trata de retratos pintados por Francisco Oller de Manuel de Elzaburu, José Gualberto Padilla, Julián E. Blanco, Manuel Corchado y Juarbe, Baldorioty de Castro y José Julián Acosta (*ibid.*). Afirma Salgado que los cuadros de Oller, “despliegan un lenguaje formal en el cual se singulariza al prócer en el retrato solitario contra un fondo generalmente deshabitado y claro (apenas aparece la utilitería del gabinete tan frecuentada en los cuadros de Campeche), destacando una elegante pero severa indumentaria con dejos de Rembrandt y Degas que habla sobre cierto inevitable ascetismo en el profesionismo burgués y la labor patria” (*ibid.*). En los cuadros de Juan Espinosa, en contraste, Baltasar aparece desnudo y con otras figuras periféricas que se han ido corrompiendo en contacto con él. El Baltasar Montañez de Juan Espinosa encarna una actitud radicalmente opuesta a la representación del prócer como “individuo moral” de “férreo carácter” (*ibid.*). Baltasar Montañez es aquí un anti-prócer.

Estos cuadros, que Rubén Ríos Ávila ha comparado con los que ilustran la obra de Sade (1992: 42) —el nihilismo de Baltasar presenta marcadas vetas sadianas— en efecto parodian los cuadros de los próceres donados al Ateneo. Sin embargo, dichos cuadros tienen un antecedente en la novela. Al principio de la primera conferencia, cuando Alejandro Cadalso habla de los estratagemas empleados por las autoridades coloniales para “edificar en torno a Baltasar el atractivo del mito y la magia” (2006: 10), describe el historiógrafo otro cuadro más en línea con la iconografía proceratista. Este cuadro es parte de la complicada farsa que busca hacer de Baltasar una “figura carismática destinada a lograr la

confianza de su pueblo” (*ibid.*). El lienzo es descrito del siguiente modo: “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” (*ibid.*). Este retrato representa el vertiginoso proceso de transformación de Baltasar Montañez. De “humilde picador de caña” se convierte en “funcionario colonial de alta jerarquía” (*ibid.*). Por supuesto, este retrato podría perfectamente colgar en la galería del Ateneo; no así los del Baltasar orgiástico. La parodia radica en develar la artificiosidad del proceso, la construcción del falso prócer, que pudo haber sido verdadero, pero al final renegó de blancos y de negros. Además, el contraste entre el retrato y los dibujos descritos en la segunda conferencia muestra la distancia entre el Baltasar artificioso creado por el Obispo Larra y el Baltasar Montañez que deja aflorar su resentimiento personal y ancestral. Claro, históricamente, este cuadro apócrifo sugiere la posibilidad de una trayectoria política y cultural para Puerto Rico distinta a la que ha experimentado hasta el presente: un país más netamente afro-caribeño en lo cultural; un pueblo que por medio de un levantamiento de esclavos habría alcanzado la independencia política en un momento anterior, no sólo a Haití, sino también a los propios Estados Unidos.

* * *

Como indiqué arriba, el iconotexto es producto de la unión de los campos semánticos y retóricos de un texto verbal y una imagen visual, implícita o explícita, real o ficticia, que se convierten en un artefacto verbal-icónico. Es el caso con los dibujos de Juan Espinosa cuya ekfrasis desarrolla Alejandro Cadalso en su conferencia y a la que añade el comentario poético de Alejandro Juliá Marín. La relación entre los dibujos y las conferencias, entre lo visual y lo verbal resulta ambigua y se presta a varias lecturas en torno a ciertos temas que los entrelazan —raza y sexualidad, proceratismo— y permite también postular varias funciones que pueden tener estos iconotextos

dentro de la novela: caracterización y evolución psicológica del protagonista, representación de su resentimiento y de su aislamiento, representación del mito de Baltasar Montañez en su totalidad. En todo caso, en esta primera obra de Rodríguez Juliá ya se conciben como mutuamente suplementarios los textos verbales (conferencias/comentario poético) y las imágenes visuales (dibujos) que conforman el complejo iconotexto que es *La renuncia del héroe Baltasar*.

BIBLIOGRAFÍA

- BARALT, GUILLERMO A. (1982), *Esclavos rebeldes. Conspiraciones y sublevaciones de esclavos en Puerto Rico (1795-1873)*, Río Piedras, Huracán.
- CABANILLAS, FRANCISCO (1994), "La política de la ficción: *La renuncia del héroe Baltasar*", en Juan Villegas (ed.), *Encuentros y desencuentros de culturas: siglos XIX y XX. Actas Irvine-92*, Asociación Internacional de Hispanistas, pp. 285-292.
- DAROQUI, MARÍA JULIA (1993), *Las pesadillas de la historia en la narrativa puertorriqueña*, Caracas, Monte Ávila/CELARG.
- ETTE, OTTMAR (1995), "Dimensiones de la obra: iconotextualidad, fonotextualidad, intermedialidad", en Roland Spiller (ed.), *Culturas del Río de la Plata (1973-1995): transgresión e intercambio*, Frankfurt, Vervuert, pp. 13-35.
- FANON, FRANTZ (1967), *Black Skin, White Masks*, Nueva York, Grove.
- GILMAN, SANDER L. (1986), "Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature", en Henry Louis Gates Jr. (ed.), *"Race", Writing and Difference*, Chicago, University of Chicago Press, pp. 223-261.
- GONZÁLEZ, RUBÉN (1991), "*La renuncia del héroe Baltasar*: la utopía del rencor", *Cupey* 8.1-2, pp. 84-100.
- (1997), *La historia puertorriqueña de Rodríguez Juliá*, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico.
- HOOKS, BELL (1992), *Black Looks: Race and Representation*, Boston, South End.
- IRIZARRY, ESTELLE (1989), "Metahistoria y novela: *La renuncia del héroe Baltasar*", *La Torre* 3, pp. 55-67.

- MANNONI, OCTAVE (1993), *Prospero and Caliban: the Psychology of Colonization*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- MERCADO RODRÍGUEZ, SALVADOR y RITA DE MAESENEER (2008), *Ocho veces Luis Rafael Sánchez*, Madrid, Verbum.
- MITCHELL, W. J. T. (1994), *Picture Theory*, Chicago, University of Chicago Press.
- PARAVISINI, LISABETH (1985), “La renuncia del héroe Baltasar: parodia, mito e historia”, *Plural*, 4.1-2 (enero-diciembre), pp. 101-108.
- RÍOS ÁVILA, RUBÉN (1992), “La invención de un autor: escritura y poder”, en Juan Duchesne Winter (ed.), *Las tribulaciones de Juliá*, San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, pp. 33-62.
- RODRÍGUEZ JULIÁ, EDGARDO (1986), *Una noche con Iris Chacón*, Río Piedras, Antillana.
- (1991), *La noche oscura del Niño Avilés*, Río Piedras, Cultural/Universidad de Puerto Rico.
- (2004), *Mapa de una pasión literaria*. Edición e introducción de Benjamín Torres Caballero, San Juan, Universidad de Puerto Rico.
- (2006), *La renuncia del héroe Baltasar*. Edición, prólogo, bibliografía y notas de Benjamín Torres Caballero, México, FCE.
- SALGADO, CÉSAR (1999), “Archivos encontrados: Edgardo Rodríguez Juliá o los diablejos de la historiografía criolla”, *Cuadernos Americanos*, 73, pp. 153-203.
- SAN JOSÉ VÁZQUEZ, EDUARDO (2006-2007), “Paradigmas cervantinos en la obra de Edgardo Rodríguez Juliá: quijанизación y utopía nacionalista”, *Caribe*, tomo 9, núm. 2, invierno, pp. 7-26.
- SMART, BARRY (1985), *Michel Foucault*, Londres/Nueva York, Ellis Horwood/Tavistock.
- SOTOMAYOR, AUREA MARÍA (1992), “Escribir la mirada”, en Juan Duchesne Winter (ed.), *Las tribulaciones de Juliá*, San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, pp. 119-167.
- STOLLER, ROBERT J. (1979), *Sexual Excitement: Dynamics of Erotic Life*, Nueva York, Pantheon.
- (1985), *Observing the Erotic Imagination*, New Haven, Yale University Press.
- (1986), *Perversion. The Erotic Form of Hatred*, Londres, Karnac.
- (1991), *Pain and Passion*, Nueva York, Plenum.
- WAGNER, PETER (1996), “Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality - the State (s) of The Art (s)”, en Peter Wagner (ed.), *Icons - Texts - Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlín/Nueva York, Walter de Gruyter, pp. 1-40.