Las extravagancias carnavaleadas

Luz Marina Cruz
Universidad de Oriente
alasenlalluvia@hotmail.com

Fecha de envío: 3 de febrero 2022
Fecha de aprobación: 9 de junio de 2022

Resumen

Durante siglos la cosmovisión carnavalesca ha arrastrado al diálogo socrático, a la sátira menipea y al realismo grotesco hacia un remolino de libertad, desenfreno y regocijo. Las obras de Platón, Petronio y Rabelais demuestran cómo las categorías transgresoras del carnaval se mudan de la plaza y de las calles para establecerse en el terreno de la literatura. Al leer *Para seguir el vagavagar (1998)*, de Denzil Romero, se desprenden rasgos que permiten considerarla dentro de la literatura latinoamericana carnavalizada. En ese sentido, se aprecia un proceso de elaboración literaria en el cual el lector se ve acorralado por una prosa orgiástica, especie de aquelarre gozoso donde las palabras multiplican sus sentidos y desvalorizan esquemas considerados como la norma. En el ejercicio crítico que sigue se aborda el texto mencionado desde la mirada de la carnavalización estética, pero sin asfixiar a nuestro autor y su ficción novelesca con ortodoxas metodologías o posiciones analíticas estrechas. Como todo gran escritor, Denzil Romero no está atado a movimiento alguno, su creación rebasa el tiempo y el espacio en que se escribe. Sin embargo, en ella se advierte una estética totalizante, alegre y corrosiva que apunta hacia la polifonía del carnaval.

Palabras clave: Denzil Romero, novela, carnaval e historia , carnaval e historia

Abstract

The extravagances made carnaval

For centuries the carnivalesque worldview has dragged the Socratic dialogue, the Menippean Satire, and the grotesque realism toward a vortex of freedom, wantonness, and joy. The oeuvres of Plato, Petronious, and Rabelais show how the transgressive categories of carnival move from the squares and the streets to the field of literature. When reading Para Seguir el Vagavagar (1998), by Denzil Romero, some features that allow us to classify this work within the Latinamerican carnivalesque literature can be appreciated. In that sense, a process of literary creation in which the reader is cornered by an orgiastic prose can be noticed; a sort of joyful coven where words multiply their meanings and the schemes considered as norm are undermined. In the following critical exercise, the aforementioned text is treated. However, that is done without asphyxiating our author and his novelesque fiction with orthodox methodologies or narrow analytical positions. As every great writer, Denzil Romero is not attached to any movement; his creation goes beyond the times and places he lived in while writing it. Nonetheless, a totalizing, joyful and corrosive aesthetic can be noticed in it; one that points to the polyphony of Carnival.

Keywords: Para Seguir el Vagavagar, Denzil Romero, Novel, Carnival, History.

Ilustración: Tony Tong

La obra de Denzil Romero referida a Francisco de Miranda reinventa la biografía del ilustre general venezolano y de forma paralela construye imaginísticamente la historia de la existencia humana mediante la objeción de los códigos lingüísticos y sociales de la oficialidad. El uno individual, local, si se quiere, se fusiona con el todo universal en el espacio permisivo del discurso carnavalesco. Miranda narra sus incontables amoríos, recuerda aventuras por diferentes países, describe encuentros con personajes de toda índole, expone sus ideas libertarias y al hacerlo da una franca visión de su carácter ecuménico. El todo del destino humano se refleja en la parte del hombre -con cualidades, negaciones, afectos, animadversiones, conocimientos, pasiones- que toma conciencia de la realidad y reflexiona sobre su propia identidad en interacción con el mundo. El espíritu paródico, vitalista y ambivalente del carnaval subyace en las tres novelas relacionadas con el

precursor de la independencia venezolana. En *La tragedia del generalísimo* (1983), primera parte de la saga, Miranda anuncia para sí mismo en un monólogo indirecto -voz narrativa de *Grand Tour* (1988) y *Para seguir el vagavagar* (1998)- ese carácter abarcador de la literatura carnavalizada que distingue a la novelística de Denzil Romero:

> …diríase, generalísimo, que escribes una novela; una novela total, el *liber tite;* tu biografía, si se quiere; pero al mismo tiempo un formidable recuento del universo; un libro cósmico; modo de temporalia que todo lo incluye; espejo de la vida y *speculum mortis*; bueno para que el individuo, cualquier individuo, redescubra en él el secreto de su individualidad; invención pura, parodia, sátira, *bricolage,* abanico de temas, de alusiones, de intenciones abiertas o subyacentes, de integración de la cultura, la potencia de la ironía, ensayo crítico, unidad sistemática, conciencia ética y teoría del conocimiento; estructura objetiva y estructura subjetiva al mismo tiempo; al mismo tiempo juego y tragedia; farsa y epopeya; investigación y lirismo; testimonio y elucubración; búsqueda semiológica e inquisición metafísica; encerrada celda oscura y mundo abierto pleno de posibilidades y, por encima de todo, transgresión; una transgresión que arranca al hombre de su vida cotidiana, de su dispepsia y de sus flatos, de su sociedad razonable, de su trabajo monótono bien o peor gratificado, para someterlo a un desenfreno, a un vórtice enloquecido y fantasioso, a un carnaval de la imaginación; una transgresión, en fin, generalísimo, que arranca al hombre de su propia muerte. (Romero, 1987, p.60)

El escritor venezolano conjura a la muerte con una copiosa palabra que modela una realidad extravagante en la cual se erosionan los cimientos de la sociedad occidental. Denzil Romero profundiza en las excentricidades carnavalescas con un desparpajo nunca repetido por otro escritor venezolano, al colmar sus novelas de recursos heterogéneos que superficialmente no tienen nada en común y son reunidos como al descuido, aparentando un sencillo trabajo de bricolage. El tiempo se comporta libertinamente confundiendo el pasado con el presente y el futuro. Las citas o alusiones de la gran literatura, de los autores de renombre dentro de la filosofía, se arrastran con el habla popular y las letras de canciones de moda, creando un universo lingüístico babélico que remite tanto al contexto escritural como a las expresiones orales de la diaria vivencia colectiva.

El tiempo libertino

Desde la antigüedad el tiempo ha representado uno de los enigmas teóricos de más compleja solución para la filosofía. Platón (428-348/347 a.C.) lo considera como un elemento del mundo que le sirve al ser humano para establecer delimitaciones y cuantificaciones objetivas. Aristóteles (384-322 a.C.) conecta el tiempo con el movimiento, lo define como sucesión y habla del ahora, del antes y del después. Durante la Edad Media se trata el tiempo desde la mirada teológica, pero es aceptada la definición aristotélica con relación al tiempo natural. San Agustín (354-430 d.C.) resuelve el asombro que le produce la paradoja del presente visto como un ahora que pasa continuamente asignándole al alma la potestad para medirlo. En tiempos modernos, Husserl (1859-1938) analiza el problema partiendo de la distinción entre tiempo fenomenológico -dependiente de los cambios y transformaciones del mundo sensible- y tiempo objetivo o cósmico-independiente de los hechos fenoménicos-. Por su parte, Heidegger (1889-1976) establece una jerarquía en el proceso temporal, a saber: la temporalidad propiamente dicha, que remite al futuro; la historialidad o pasado; la intratemporalidad, referida al presente. Contemporáneamente, las ideas sobre el tiempo se desarrollan en íntima conexión con el problema del espacio, en las que resalta una visión del tiempo como propiedad de las cosas e inseparable de la realidad.

Hasta nuestros días, el pensamiento humano no ha podido hermanar en un concepto satisfactorio coherente los aspectos subjetivos y objetivos del tiempo. Esta imposibilidad estimula a Paul Ricoeur (n. en 1913), quien en su libro *Tiempo y narración* intenta resolver la discordancia entre el tiempo mortal y el cósmico proponiendo la tesis de que todo tiempo humano es un tiempo *raconté* o narrado. El filósofo francés aborda el proceso de refiguración narrativa del tiempo en el relato histórico, en el relato de ficción y en la intersección de ambos. Además, frente a las especulaciones de la fenomenología sobre la experiencia del tiempo, responde con una poética de la narratividad. Cuando la narración del discurso de la historia se entrecruza con la narración del discurso ficcional nace la temporalidad humana, debido a que ambos están refigurando el tiempo. Dicho con palabras de Ricoeur (1987, p. 275):

Ilustración: Tony Tong

> ...los dos análisis consagrados, respectivamente, a la configuración en la narración histórica y a la configuración en el relato de ficción han demostrado un riguroso paralelismo y constituyen las dos vertientes de una misma investigación, aplicada al arte de componer (...). En lo sucesivo, todo el campo narrativo está abierto a nuestra reflexión. Al mismo tiempo se llena una grave laguna de los estudios consagrados corrientemente a la narratividad: historia y crítica literaria son convocadas juntas e invitadas a reconstituir unidas una gran narratología, donde se reconocerá un derecho igual al relato histórico y al de ficción.

Ciertamente, ambos discursos derivan de configuraciones narrativas, aunque de manera indirecta en la historia y directamente en la ficción. El discurso histórico es una reelaboración sobre hechos acontecidos en el pasado con pretensiones de verdad científica. El discurso de ficción reelabora un mundo de posibilidades temporales, pero dejando en suspenso la relación de ese mundo con el mundo efectivo del lector. Para Ricoeur, únicamente cuando el universo del texto, o experiencia ficticia del tiempo allí manifiesta, se empalma con el mundo efectivo del lector, se logra la mediación entre tiempo vivido y tiempo cósmico:

> Sólo entonces la obra literaria adquiere un significado en el sentido pleno del término, en la intersección del mundo proyectado por el texto y del mundo de vida del lector. Esta confrontación exige, a su vez, el paso por una teoría de la lectura, en la medida en que ésta constituye el lugar privilegiado de la intersección entre el mundo imaginario y el efectivo.
>
> Por tanto, sólo más allá de la teoría de la lectura (...), el relato de ficción podrá hacer valer sus derechos a la verdad a costa de la reformulación radical del problema de la verdad, según el poder que tiene la obra de arte de descubrir y transformar el quehacer humano; igualmente, sólo más allá de la teoría de la lectura, la contribución del relato de ficción a la refiguración del tiempo podrá entrar en oposición y en composición con el poder que tiene la narración histórica de expresar el pasado efectivo.
>
> (Ibid., p. 280)

Por consiguiente, a pesar de sus diferencias, las refiguraciones históricas y las refi-

> guraciones ficcionales se complementan al entrelazar el tiempo humano y el tiempo cósmico. El historiador refigura el tiempo valiéndose de conectores como el calendario, la continuidad entre las generaciones y los documentos históricos, instrumentos que le permiten estimar el pasado como *un antes* preservado en *un ahora*. El creador de ficciones está en ventaja con respecto al historiador pues refigura el tiempo recurriendo a la imaginación y a la libertad frente a la historia. En ello reside el poder descubriente, transformante de la narración ficcional.

Los problemas de la configuración del tiempo dentro de la ficción también preocupan a Mijail Bajtin quien, partiendo de sus estudios sobre la polifonía en la narrativa de Dostoyevski, la investigación hecha a la obra de Rabelais y a la *bildungsroman* de Goethe, propone la noción de *cronotopo*. Bajtin tiene una visión de carácter histórico-cultural sobre la experiencia temporal en las variaciones imaginativas de la novela. En el plano de la obra literaria, el espacio está vinculado al tiempo de manera indisoluble y ambos son las imágenes donde se enmarca el devenir humano. El tiempo de la existencia del hombre se materializa, entonces, en una precisa manera de disponer y concebir el espacio donde se van a desarrollar las acciones (las relaciones del personaje con su entorno social, con las corrientes interiores de la vida, con la cuestión de la muerte, entre otras). Conforme a lo anterior, Bajtin hace la siguiente proposición:

> Saber *ver el tiempo,* saber *leer el tiempo* en la totalidad espacial del mundo y, por otra parte, percibir de qué manera el espacio se llena no como fondo inmóvil, como algo dado de una vez y para siempre, sino como una totalidad en el proceso de generación, como un acontecimiento: se trata de saber leer los indicios del transcurso del tiempo en todo, comenzando por la naturaleza y terminando por las costumbres e ideas de los hombres (hasta llegar a los conceptos abstractos). (Bajtin, 1985, p. 216)

El novelista debe saber descifrar dentro del tiempo histórico las señales dejadas por el hombre en la materialidad del espacio para poder reapropiarse ficcionalmente de todas sus posibilidades y matices. El espacio ya no es el sitio en blanco, el lugar fijo ocupado por los personajes, sino el territorio con una estructura ontológica que se modela conforme a las circunstancias históricas. Al modelar el cronotopo de la novela, el creador debe ser hábil para asimilar el tiempo histórico y expresarlo en imágenes sensibles que hablen del hombre en su vagar por el mundo.

Con relación al tratamiento del tiempo dentro de las novelas polifónicas de Dostoievski, Bajtin expresa que en estas se irrespetan constantemente las reglas de la discursividad monológica. Concluye entonces, que si la obra literaria rompe con la univocidad del discurso épico, trágico y biográfico, también requiere de una camavalización del tiempo lineal, histórico:

> El tiempo de la novela no es tiempo trágico (aunque se acerque por su tipo a éste último), ni tampoco tiempo épico o biográfico. Es un día del tiempo del carnaval, excluido del tiempo histórico. Transcurre según sus propias leyes carnavalescas y absorbe un número ilimitado de cambios y metamorfosis radicales. Dostoievski necesitaba una temporalidad así -no se trata del tiempo del carnaval estrictamente, sino de un tiempo carnavalizado- para solucionar sus propósitos artísticos especiales. Los acontecimientos desarrollados en el *umbral* o en la *plaza* representados por Dostoievski con su sentido profundo, los personajes como Raskólnikov, Myshkin, Stavroguin, Iván Karamázov, no podían mostrarse en un tiempo biográfico o histórico normal. La misma polifonía, en tanto que es el acontecimiento de interacción entre las conciencias de derechos iguales y sin conclusión interna, exige una concepción distinta del tiempo y del espacio, una concepción "no euclideana", según la expresión del mismo Dostoievski. (Bajtin, 1993, p. 249)

En *La narrativa romera*, Silvio Orta (Conf, 1983, p. xix) coloca como apéndice de su investigación una inteligente entrevista que tuvo con Denzil Romero en 1983. En esa conversación, nuestro autor expresaba que el tiempo de su texto novelesco (se refería a *La tragedia del generalísimo*, aunque sus afirmaciones pueden trasladarse también a las siguientes novelas sobre Francisco de Miranda) era tan universal como su personaje. Romero le explicaba a Orta que un Miranda arquetipal co-

mo el suyo, representativo de uno y todos los seres humanos en sus distintas manifestaciones, no podía estar circunscrito a una sola época. De allí que resolviera el problema del tiempo desplazando a su personaje por variadas instancias temporales. Esta afirmación ratifica lo que en líneas anteriores se anunciaba: el tiempo de *Para seguir el vagavagar* ha sido carnavalizado.

En la novela de Romero se instaura un incesante movimiento de ida y vuelta en el tiempo, especie de péndulo hacia el pasado y el presente que contribuye al enriquecimiento del personaje principal y de las situaciones noveladas. Este tratamiento del tiempo convierte las peripecias de Miranda, que se desencadenan a su paso por Viena, Venecia, Roma, Grecia, Constantinopla y Rusia, en el itinerario de la existencia humana. A pesar de la tremenda fuerza individual del generalísimo, su yo se fusiona con todos los hombres al vagavagar por tiempos y espacios disímiles. De esta manera, el cuerpo textual carnavalizado se torna infinito, en múltiples épocas históricas que dialogan entre sí.

El tiempo es tratado por Romero como una categoría existencial, inmiscuido dentro del tema o en íntima relación con él. En ese ir y venir dentro del tiempo, el Generalísimo es uno y todos los hombres a la vez. Como personaje arquetípico, es una representación de los motivos originales parecidos a todos los seres humanos, independientemente de la época y la cultura a la que pertenecen. Miranda es el venezolano que recorre parte de Europa y Asia para empaparse de su cultura. También es el personaje que se permuta en otros y en esas transformaciones se completa hasta alcanzar la universalidad. Lo anterior se demuestra en el diálogo interiorizado del personaje de *Miranda en La Carraca*, la pintura de Arturo Michelena, que sirve de puerta para el desarrollo de los hechos novelados. Miranda se observa en el famoso cuadro y conversa consigo mismo sobre la posibilidad de transmutarse en disímiles hombres de tiempos múltiples:

> Un rato más te quedas, generalísimo, absorto con la idea del retrotraimiento del tiempo, tal como te pasó antes en Praga. Quizás puedas cambiar de forma y de época y de personalidad. Quizás puedas convertirte, por obra del encantamiento temporal, en un noble señor, propietario exclusivo de una cualquiera de las islas Rialtinas; en un *podestá* o en un *dux,* con tu propio *incredibile palazzo* véneto-bizantino y sus palacetes *ad jus reddendum*. Quizás puedas enamorarte de alguna de esas grandes damas que sirvieron de modelos a los Básanos, al Giotto, a Cimabue, a Boticelli o a Filippo Lippi. (Romero, 1998, p.p. 63-64)

En Viena Miranda tiene la oportunidad de conocer por boca de unas respetables señoritas de la alta sociedad sobre la desafortunada vida del Emperador José II, quien se enamoró de una joven que nunca le correspondió en su pasión, incluso después de casados. Según el comentario que hace una de las damas, esta muchacha tenía rasgos parecidos a los de una diva del cine o a los de la popular muñeca de la fábrica Mattel. En estas asociaciones carnavalescas, los hechos narrados horadan el espacio temporal de la Austria imperial de finales del siglo XVIII, con su contexto político de prematuras reformas, turbulencias e insurrecciones, para conectarlo de manera extravagante con los patrones de belleza femenina del siglo XX, impuestos por Hollywood y una de las industrias más poderosas del juguete a nivel mundial: "Dícese que era muy linda, que tenía un rostro de muñequita de celuloide, que se parecía a la *Barbie*" (p. 41).

La conversación no termina aquí, ni tampoco el desatino temporal. Otra de las damas en cuestión afirma maliciosamente que el Emperador contrajo segundas nupcias con Josefina de Baviera, a quien luego repudió ante la nación aduciendo "Que si no le preparaba y le servía la comida. Una *gladyscastillodeliisinchi* cualquiera pues." (p. 42). El narrador ha hecho otra de las suyas y sin alertar al lector lo ha montado a horcajadas en un tiempo camavalizado donde dos personajes femeninos de épocas históricas y países distintos se consustancian en un mismo conflicto individual: el desdén público del esposo. Al igual que la princesa austríaca, la primera dama venezolana durante el periodo presidencial 1983-1988, Dra. Gladys Castillo, tuvo que enfrentar el rechazo de Jaime Lusinchi, quien en una carta publicada en la mayoría de los periódicos del país expuso las razones de su separación matrimonial.

El movimiento oscilatorio del tiempo de Romero atrapa en su vaivén a escritores, filósofos y revolucionarios de la cultura universal. Cualquier situación, atmósfera o palabra sirve como punto de enlace entre circunstancias temporales distantes, ampliando la realidad imaginada hasta fronteras insospechadas por el lector. En otras palabras, el espacio textual carnavalizado revela un tipo de discursividad que rebasa la lógica del discurso oficial. Julia Kristeva lo señala certeramente:

> El discurso del carnaval constituye el único tipo de discurso situado históricamente en el preciso momento del paso del símbolo al

> signo, y que es por ello una prueba de la importancia de este esfuerzo que ha hecho el discurso al debatirse contra sus propias leyes (la expresión), para caer en ellas bajo un aspecto distinto (el signo en vez del símbolo). (Kristeva, 1981, p. 228).

Francisco de Miranda recita unos versos de Cesare Pavese, poeta italiano nacido en 1908, al rememorar sus interminables paseos por las numerosas iglesias católicas de Venecia. Este devaneo temporal es una impugnación de la literatura canonizada y un quebrantamiento de los códigos sagrados del catolicismo. De esta manera, junto al goce del tratamiento lúdico del tiempo, se suma la transgresión de creencias religiosas sempiternas. Para el narrador, la muerte no es un descanso o sueño que prepara al hombre en su paso hacia la vida eterna, sino el terrible cese de los placeres humanos. Por ello se resiste a dejarse absorber por la inexorable ley natural del pasar y perecer. La iglesia católica deja de ser el "…cuerpo de Cristo, su esposa, la cabeza del cuerpo…" (Romero, 1998, p. 95) o territorio exclusivo de lo divino, para convertirse también en morada de Satán y espacio amenazante dispuesto para la celebración de rituales fúnebres:

> No te descuides, generalísimo. Esos versos del grande Cesare Pavese también tienen el veneno de la muerte. La muerte que te acecha. La muerte son esas amontonadas iglesias que alguna vez visitaste en Venecia y que ahora rememoras en tu celda gaditana. La muerte es esa casa. La casa de Dios o del Diablo, o de quienes fuere. Allí, conforme a la costumbre de los católicos, suelen hacerles a los difuntos las misas de cuerpo presente. La muerte es esa voz antigua que tus padres escucharon antaño… (Ibid., p. 95).

Los anacronismos del tiempo de Romero exigen un lector avisado, que sea capaz de establecer una relación de complicidad con el autor para poder captar los guiños del texto. Con relación a lo anterior, Denzil Romero afirmaba, en la entrevista con Silvio Orta, que cuando escribía gozaba sobremanera, entre otras cosas porque pensaba "…en un lector imaginario con el cual uno tiene un juego de encubrimiento, de escondite, de esquivamiento." (Orta, 1983, p. xxvi). Únicamente un receptor osado y ávido de retos puede participar en el acto lúdico que es para nuestro autor la actividad creativa. Acto lúdico que conlleva la aventura de abrirle nuevas posibilidades imaginativas a la novela cuando desplaza una época dentro de otra, un territorio conocido en uno ajeno, como una manera de perennizar la vida y desterrar a la muerte. Acto lúdico que implica el rigor de escoger unos elementos de la literatura universal y otros de la realidad cotidiana al destinatario, para posteriormente diseccionarlos, analizarlos y tamizarlos en una labor artística que es incluso una forma de crítica.

La incongruencia temporal del universo de Romero se manifiesta nuevamente en el episodio titulado "Y si de desconstantinopolizar al Obispo se trata, pues, desconstantinopolicémoslo". Esta vez Francisco de Miranda siente miedo de contraer el cólera, debido a la epidemia que diezmaba a la población de Nápoles. La angustia comienza a minar la psiquis del personaje, quien sufre todos los síntomas de la funesta enfermedad y percibe el acoso de los vibriones coléricos hasta en su cuarto de hotel.

La experiencia del tiempo que se manifiesta entra en relación de oposición y complementariedad con el pasado histórico efectivo del lector. El generalísimo se refiere al sabio Koch como el descubridor de la bacteria que produce el cólera "…con unos dos o tres años de anterioridad…" (Romero, 1998, p. 171) cuando nuestro universo de lectura asegura que este médico alemán reconoce por primera vez el bacilo causante de otra enfermedad, la tuberculosis, un siglo después de lo afirmado en la historia recreada. Unas líneas más adelante el personaje mirandino se emociona ante la manifestación callejera de los napolitanos para exigir un mínimo de condiciones sanitarias, lo que le hace "recordar" el hecho histórico ocurrido en 1961 en un reconocido balneario uruguayo: la reunión de expertos en finanzas latinoamericanos con el presidente de EUA (John Fitzgerald Kennedy) en la Conferencia Interamericana.

El tiempo se ha desplegado carnavalescamente en tres momentos históricos: de finales del siglo dieciocho a las postrimerías del diecinueve y de ahí hasta mediados de la centuria pasada. El cronotopo delineado hace valer el poder de la imaginación para reformular drásticamente el problema de la verdad histórica y remitir al espacio- temporal universal de la fiesta de carnaval, donde la humanidad se une en tomo a semejantes carencias y derechos:

> A ratos, sientes ganas de romper las amarras del miedo, y salir de tu cuarto de hotel, y sumarte a la manifestación, y gritar con ellos en demanda de más agua potable, más cuartos de excusados, ¡ah, la *letrinocracia* en la que decía el Che Guevara

> habría de convertirse la *Alianza para el Progreso* que JFK se había inventado para América Latina frente a los ministros de economía del área reunidos en Punta del Este!, más alimentos sanamente digeribles, menos moscas, menos gusanos, menos podredumbre, y menos contaminación fecal esparcida por el aire. (Ibid., p. 172)

Cuando el generalísimo se dirige de Viena a Trieste debe soportar una intensa lluvia que lo hace retrasarse en su viaje. El narrador le hace saber a los lectores, mediante el mecanismo de la ironía, que quien los orienta en medio de las condiciones atmosféricas adversas es "…una niñita que debía estar formando parte del coro de *Los niños cantores*.." (p. 54). Nuevamente, se han ejecutado transferencias cronológicas y espaciales que deben ser reconocidas por el destinatario para realizar una lectura óptima del texto carnavalizado. Las extravagancias temporales de los hechos narrados relativizan al personaje infantil europeo y lo identifican con el reconocido coro de niños venezolanos. Incluso, se salta de los caminos europeos transitados por Miranda y sus compañeros de viaje hasta el pueblo latinoamericano recreado en *Cien años de soledad* por Gabriel García Márquez: " Y así tuvieron que seguir con toda la lluvia diluvial de Macondo a descubierta, hasta llegar a la hostería…" (p. 55). Lo que comienza siendo un corriente fenómeno natural se transforma en una lluvia tan mágicamente descomunal como la que azotó al pueblo de Macondo durante cuatro años, once meses y dos días.

De esta manera, el tiempo de Romero juega con lo universal y lo local, lo realista y lo mágico, creando un mundo escritural total en el cual recicla el pasado para convertirlo en presente, extrae elementos del periplo mirandino y los enriquece con una novela primordial dentro de la literatura latinoamericana contemporánea.

Otro gran impugnador de los viejos sistemas literarios y sus códigos es incluido en el viaje de Francisco de Miranda: el magnífico escritor Julio Cortázar. En esta oportunidad, el narrador invenciona un juego de esquivamiento al final de la sección titulada "Cuarentena de Kherson". Nuestro personaje es sometido a cuarenta y cuatro terribles días de confinamiento, antes de ingresar a tierras rusas. El encierro se hace más llevadero gracias a las insólitas ocurrencias de un negociante francés llamado monsieur Roux. La inserción del autor de *Historia de cronopios y famas* (libro de cuentos publicado por el argentino en 1962) no tiene lugar a campo abierto, sino en un hábil juego subterráneo en el cual el sujeto de la enunciación recuerda para sí mismo (y al mismo tiempo le hace veladas confidencias al destinatario) sobre el singular hombre que desquicia la realidad racional a través de prácticas absurdas.

Como Denzil Romero, el *gran cronopio* que es Cortázar exige del lector un cambio radical de sus hábitos mentales y de sus mecanismos de percepción, modelados por la civilización de los *famas*. Uno y otro, aunque con rasgos estilísticos diferentes, aparecen ligados existencial y literariamente porque asumen la escritura como una forma de desestabilizar el sólido mundo regido por un sistema de leyes, de principios, de relaciones de causa y efecto, de psicologías definidas, de geografías bien cartografiadas. La alusión sirve, entonces, para desacomodar el tiempo histórico y presentar una realidad literaria multiplicada que vale por sí misma aunque se nutra de la realidad extraliteraria. A continuación, rastreemos las pistas dejadas por el narrador para descubrir la verdadera identidad de monsieur Roux:

> Sabía el bueno de *monsieur* Roux un montón de fórmulas prácticas que compartía contigo. ¡Para ahuyentar las moscas de un líquido cualquiera, nada como echar cerca del líquido en cuestión, o flotando en él, una rebanadilla de corcho! ¡Para que el zumo de cebolla no salte a los ojos de quien la corte, basta con poner una migaja de pan en la punta del cuchillo, y es infalible! Se llamaba a sí mismo *"cronopio"y* contrariaba a los *"famas"*, seres que sólo habían venido al mundo a vegetar y a morirse en sus propias podredumbres, (p. 267)

Las extravagancias del tiempo no sólo conectan el pasado mirandino invencionado con el presente, soldando a los sucesos narrados elementos extemporáneos que son reconocidos por el lector como de su realidad histórica efectiva. La libertina temporalidad, además, ahonda en el pasado cuando sumerge a Francisco de Miranda en situaciones históricas ficcionales que se encuentran muy alejadas de su época. Estas acrobacias en el tiempo caracterizan a las novelas carnavalizadas, que actualizan los recursos de la festividad popular. Como bien dice Kristeva: "No existe el tiempo en la escena carnavalesca, o, si se prefiere, no existe la linealidad temporal, sino que TODO EL CRONOS está allí, en su presencia masiva y condensada." (Kristeva, 1981, p. 233).

La discursividad carnavalizada tiende hacia lo universal, pues reúne muchos tiempos y espacios que se

dinamizan, cambian, fluctúan y mantienen lleno de vida humana el texto. En su búsqueda de lo ecuménico carnavalesco, la novela de Romero apela a la pluralidad del tiempo, representación estética de una concepción del hombre y su mundo socio-cultural como un proceso abierto en el cual se inscriben, a veces de forma indirecta, todas las épocas históricas.

Gracias a las oscilaciones temporales, Miranda es retrotraído al contexto histórico de Francisco Petrarca, poeta italiano del siglo XIV, reconocido primordialmente a través de su obra en lengua vulgar: el *Cancionero*. Sobre el origen de estas 366 rimas, de inspiración amorosa la mayoría de ellas, se tienen dos versiones. Unos afirman que Petrarca comienza a escribirlas desde el día en que nace su amor platónico hacia Laura de Noves, cuando la ve por primera vez en la iglesia de Santa Clara de Aviñón. Para otros, Laura es la mujer ideal en la que el poeta deposita su propia concepción de la vida. La emotiva declamación del "Soneto XVIII", por parte del generalísimo ante unos amigos de la Condesa Marini, produce un arrobamiento temporal que transforma a los oyentes en hombres y mujeres vestidos a la usanza de la época de Petrarca, a excepción del abate don Esteban de Arteaga. La fantasía vertiginosa de la situación hace oscilar a los personajes de un extremo a otro del tiempo, difuminando las fronteras entre el *todavía* del presente de Miranda y el *ya- no* del pasado petrarquiano, aunque todos permanecen en el gran salón veneciano sin inmutarse ante el carnavalesco cambio de trajes:

> Tratábase de personas diferentes o, quizás, de las mismas personas, pero arrastradas hacia el pasado por no se sabe qué hechizo inexplicable, no importa si mantenidas dentro del inalterable salón de la *contesa* Marini; un salón con los mismos muebles, tapices y lámparas del comienzo; el mismo salón, en fin, pétreo, húmedo y presuntuosamente engalanado de aquel *palazzo* ojival, del mejor estilo siglo XV, al que habían llegado no hacía mucho el abate Arteaga, y tú…(Romero, 1998, p. 71)

El mundo parece estar vuelto al revés, hay un desfase temporal que desquicia a Miranda, pero no perturba a los demás personajes. Después de concluida la recitación del poema de Petrarca, todos continúan con la tertulia como si nada extraordinario estuviese aconteciendo. La dislocación del tiempo se acentúa cuando la condesa Marini refuta la opinión de una mujer que participa en la conversación, quien considera a Laura como un modelo femenino creado por la imaginación poética. La condesa argumenta apasionadamente que tal versión es insostenible, pues ella había sido confidente de Laura hasta su muerte, acaecida en Francia, víctima de la peste. De allí en adelante, la condesa lanza improperios contra el poeta Petrarca, a quien acusa de los padecimientos sufridos por la amiga, debido a su falta de resolución para manifestarle sus sentimientos o su desdén -en el peor de los casos-. Tal confesión termina de trastocar el universo narrativo configurado, solo percibido por Miranda y la Condesa Marini. pues "…nadie más, ni siquiera el abate Arteaga, pareció darse cuenta del pavoroso-desquiciante-inverosímil anacronismo que entonces vivían." (Ibid., p. 72).

Semejante a una pesadilla, el dislate temporal ha colocado ciertas verdades de cabeza, lo que se percibía de cierta manera adquiere otra forma, los trazos nítidos se desdibujan, lo grande se reduce hasta desaparecer, mientras lo pequeño se agiganta. Igual a un mal sueño, el anacronismo en el que están imbuidos Miranda y la condesa finaliza tan abruptamente como se inició: "De seguidas, sin solución de continuidad, los presentes recuperaron sus vestuarios y apariencias originales, se despidieron y emprendieron la retirada." (p. 73).

No es esta la única ocasión en que Francisco de Miranda se coloca en el pasado sin separarse de su presente. Cuando recorre la isla Salamina tiene la visión de la batalla en la que se enfrentaron las tropas atenienses, dirigidas por Euribíades y Temístocles, y las persas, comandadas por Jerjes. El viaje temporal lo transporta más de dos mil años atrás hacia el mundo griego: "De una mañana de junio de 1786 saltas, irremisiblemente, a una de septiembre de 480 a.C., como si pudieses manipular el tiempo a voluntad", (p. 190). Sumido en un estado de imaginación exaltada, pero sin perder la conciencia, el consumado militar venezolano describe lo que sucede ante sus ojos y con esa descripción fantástica hace partícipes a los lectores del ritmo heroico de la encarnizada lucha, en la cual salieron victoriosos los atenienses. De esta manera, el tiempo se rejuvenece permanentemente y se proyecta hacia lo universal.

El generalísimo posee la facultad para revivir a través de la memoria la historia de la humanidad, desde sus más remotos tiempos hasta el hoy siempre inconcluso de la lectura. Sumido en un estado cataléptico es capaz de visualizar el porvenir y descubrir bajo un monte cercano a la villa de Ciplak los nueve estratos de las ruinas de Troya, que fueron sacados a la luz desde

fines del siglo XIX hasta 1930, gracias a las excavaciones de arqueólogos alemanes y norteamericanos. La sucesión temporal es negada, el tiempo pierde materialidad y fluye como una ensoñación del verbo, desde el presente de Francisco de Miranda hasta el pasado griego cantado por Homero en la *Ilíada*, para luego adelantarse al futuro de la ciudad rescatada del olvido. En la dimensión imaginaria del Miranda de Romero se aglutina el tiempo trastornado, cíclico, infinito, en el que confluye toda la cultura del hombre:

> Gracias al éxtasis rememorador de Epiménides o al tuyo propio, cual si fuera él el *aleph* de Borges, ves, primero, intersticiados en las progresivas capas geológicas, copiosos amontonamientos de armas, carros, armaduras y provisiones, ves monedas de las que en Troya circularon (…), ves los sepulcros, todo un catálogo, en fin, un catálogo al mejor estilo homérico, el catálogo de una ciudad muy completa que efectivamente alguna vez existió…(p.p. 226-227)

La experiencia temporal en la que Miranda se conecta más intensamente con el pasado es la vivida en Mitelene, capital de la antigua Lesbos: "Vibrátil, invadido por voces y rostros ancestrales, perplejo y decididamente enmaravillado, desembarcaste en ella", (p. 217). En un estado de arrebato chamánico, logra hablar con Aristóteles como lo hubiese hecho cualquiera de sus discípulos. La situación es de una extravagancia rayana en lo carnavalesco: Miranda está vestido conforme lo haría un caballero de finales del siglo XVIII y el fundador de la escuela peripatética se encuentra trajeado según las costumbres del siglo III a.C. Sin inmutarse en lo absoluto, "…como si ambos estuviesen acostumbrados a verse y a reconocerse dentro de sus respectivos contextos." (p.p. 218-219) los dos personajes pasean por la ciudad de la Grecia clásica. En el breve recorrido, el sabio griego hace gala de la amplitud de campos del conocimiento que abarcó durante su vida, entre ellos: la lógica, la metafísica, las matemáticas, la filosofía, la física, la ética, la retórica y hasta la anatomía. La conversación con el filósofo en el que se sintetizan todas las manifestaciones del saber, exalta la capacidad de nuestro personaje para leer directamente en el pasado -sin sustraerse de su presente- sobre la condición humana:

> DE LESBOS SALES, generalísimo, cargado de imágenes remotas venidas de una edad primigenia, como si hubieses podido aprehender dentro de ti tu pasado propio y el de tus más remotos antecesores y el de toda la humanidad. Una profusión de visiones luminosas y abismales parece haberte divinizado la memoria, (p. 223).

El tiempo carnavalizado libera a Francisco de Miranda del encierro que implica estar circunscrito a la pura contemporaneidad de su época. Nuestro personaje se hunde en los siglos que lo han antecedido y luego se lanza hacia momentos venideros cuando se imbrica en el entorno existencial e histórico-cultural del lector. *Para seguir el vagavagar,* como toda obra literaria de tendencia polifónica, no se somete a instancias temporales y espaciales exclusivas, que representan una realidad fija o cosificada. Romero funda un universo narrativo inacabado que constantemente se está nutriendo y renovando con los aportes de los diferentes momentos históricos de la existencia del hombre. De esta manera, se suma a lo que Bajtin denomina el *gran tiempo*:

> La comprensión mutua de centurias y milenios, de pueblos, naciones y culturas, está asegurada por la compleja unidad de la humanidad entera, de todas las culturas humanas, por la compleja unidad de la literatura humana. Todo esto se manifiesta tan sólo al nivel del gran tiempo. Cada imagen debe ser comprendida y apreciada al nivel del gran tiempo. (Bajtin, 1985, p. 389).

La palabra babélica

El extravagante carácter de narración descentrada, que le da Romero a su novela al valerse del tiempo prolífico, se acentúa cuando recurre a una palabra babélica que remite simultáneamente a tendencias, culturas, puntos de vista y espíritus heterogéneos. En *Para seguir el vagavagar* resuenan el habla común de la contemporaneidad nacional, los latinismos, términos de varios idiomas, estilos de diferentes géneros literarios, letras de canciones, neologismos, alusiones y también citas de textos de todos los tiempos, formando una constelación de voces que trasciende lo local venezolano y latinoamericano para adquirir un tono universal. Esta práctica discursiva en la que se evidencia una perspectiva carnavalesca del mundo encuentra su explicación teórica en los conceptos de plurilingüismo (pluralidad de lenguas y de culturas) y polifonía (pluralidad de voces-conciencias) estudiados por Bajtin. El crítico ruso se opone a una visión monológica de la vida o de la realidad del hombre, en la que se impone un lenguaje único y, por ende, una sola conciencia:

> Por más monológico que sea un enunciado (por ejemplo, una obra científica o filosófica), por más que se concentre en su objeto, no puede dejar de ser, en cierta medida, una respuesta a aquello que ya se dijo acerca del mismo objeto, acerca del mismo problema, aunque el carácter de respuesta no recibiese una expresión externa bien definida: ésta se manifestaría en los matices del sentido, de la expresividad, del estilo, en los detalles más finos de la composición. Un enunciado está lleno de *matices dialógicos*, y sin tomarlos en cuenta es imposible comprender hasta el final el estilo del enunciado. Porque nuestro mismo pensamiento (filosófico, científico, artístico) se origina y se forma en el proceso de interacción y lucha con pensamientos ajenos, lo cual no puede dejar de reflejarse en la forma de la expresión verbal del nuestro. (Bajtin, 1985, p. 282).

La idea hegeliana sobre la lengua y el pensamiento exclusivos se contrapone a la complejidad de la cultura, formada por múltiples discursos y voces que se relacionan entre sí y se aceptan en su alteridad. Según Bajtin, lo humano está constituido, precisamente, por esa dinámica interacción de los discursos sociales, ideológicos, artísticos, científicos, religiosos, entre otros. La literatura de línea estilística polifónica se nutre de esos variados discursos, estableciendo una conexión dialógica con ellos. Es decir, los discursos sociales penetran en el discurso de la obra adquiriendo otras tonalidades porque el escritor no los ha reproducido, sino que los ha representado de manera artística, orientándolos hacia una específica intencionalidad significativa. En el encuentro dialógico del discurso activo de la sociedad -en sus variadas manifestaciones- con el discurso artístico del escritor, se produce un mutuo proceso de enriquecimiento en el que ninguno pierde sus particularidades, pues cada uno de ellos mantiene su propia unidad y su totalidad abierta. Este mecanismo se confirma en la siguientes afirmaciones de Bajtin (1985, p. 284):

> …El hablante no es un Adán, por lo tanto el objeto mismo de su discurso se convierte inevitablemente en un foro donde se encuentran opiniones de los interlocutores directos (en una plática o discusión acerca de cualquier suceso cotidiano) o puntos de vista, visiones del mundo, tendencias, teorías, etc. (en la esfera de la comunicación cultural). Una visión del mundo, una tendencia, un punto de vista, una opinión, siempre poseen una expresión verbal. Todos ellos representan discurso ajeno (en su forma personal o impersonal), y éste no puede dejar de reflejarse en el enunciado.

El plurilingüismo de la novela se articula magistralmente con la utilización del monólogo indirecto en segunda persona. Esta voz narrativa le permite a Miranda dialogar consigo mismo y con todos los personajes que conoce en su periplo por la historia de la cultura universal. Indudablemente, este manejo del narrador contribuye al carácter ecuménico de la novela, porque flexibiliza las visiones, es decir, sirve para introducir variados narradores y los puntos de vista de cada una de las personas gramaticales. Inclusive, le permite a Romero entrometerse desenfadadamente en el universo de la novela, adoptando una conciencia indirecta, para apoyar, desdecir, ironizar y hasta reírse de las otras voces, pero sin imponerse sobre ellas, porque son tan valederas o tan rebatibles como las del autor. Con respecto a la osada intromisión del narrador en su primera novela sobre Miranda, Romero le responde a Orta lo siguiente:

> Yo estoy metido todo el tiempo por la estructura misma de la novela: un monólogo indirecto, un diálogo mantenido entre un narrador que está fuera del Miranda del cuadro de Michelena. Ese narrador que está fuera del cuadro se va sustituyendo de acuerdo con las necesidades del discurso. Y ¿quién dice que en algún momento no es el autor? (Orta, 1983, p. xvi).

A propósito de la obra de Denzil Romero, Ramón J Velásquez (1983, p.) escribe que en ella lo más valioso es "la *multimillonaria riqueza idiomática*". El derroche expresivo de la creación literaria de Romero nunca ha sido puesto en duda por quienes la han explorado analíticamente, pero ha generado posiciones divergentes. Una parte de la crítica literaria, aunque con pocos seguidores, tilda a nuestro escritor de poseer una gran erudición que convierte su narrativa en artificio verbal cargante y pesado: "…Tal es la reiteración, la repetición de fórmulas y métodos, que termina a veces por cansar…De tal proporción la marea acumulativa que acaba por aplastar con su peso. Y por exceso culmina en negación". (Camozzi, 1983, p. V). Del otro lado se encuentra la crítica que habla de un perfecto equilibrio entre esa

fiesta de la palabra de Romero y su aspiración de elaborar una síntesis simbólica del ser humano de todos los tiempos. Juan Liscano (1980, p. 6) corrobora la tesis anterior cuando enfatiza que la vasta cultura de Romero se manifiesta en una "…escritura de amplísimo registro, que registra precisamente…la vida, la historia, la fabulación magnífica, hermética, la moviente constelación de los símbolos, siempre a punto de encarnarse, el erotismo, el humor, el disparate, el desgarrón metafísico". Tomando parte en esta discusión, se podría asegurar junto con Liscano, que este cosmos verbal magníficamente construido se traba con la presencia de lo esencial universal en lo temático; es decir, el lenguaje babélico no se encuentra adosado a la novela sino que es su columna vertebral.

En *Para seguir el vagavagar*, como toda novela carnavalizada, se representa estéticamente el discurso de la humanidad, la palabra del hombre como ser que habla y se comunica. Juan Herrero Cecilia (1998, p.60), estudioso de la obra de Bajtin, explica el siempre inacabado proceso de formación de las lenguas nacionales, fenómeno que no puede ser recreado en el texto literario con una voz única y autoritaria, sino mediante el dialogismo de enunciados polivalentes e indeterminados:

> …no se trata el lenguaje como manifestación de la riqueza léxica o gramatical de una lengua nacional, sino de los diversos discursos o lenguajes que se van estratificando y diferenciando (según las profesiones, las generaciones, los ambientes, la diversidad cultural, ideológica, etc.) dentro de una misma lengua nacional que da lugar, en el dinamismo complejo de la intercomunicación, a un verdadero *plurilingüismo* ideológico y sociocultural.

En el capítulo "Los encantos de la mujer madura", el lenguaje es una opinión plurilingüe sobre el mundo. Francisco de Miranda mantiene una relación erótica con la *signora* Anna Manzoli, dueña de la posada donde se hospeda mientras permanece en Roma. El juego de seducción que propicia el inicio de los amoríos ocurre en la habitación del Generalísimo, cuando la amable anfitriona le lleva el desayuno a la cama y le recita una canción del poeta Guinizelli. Durante este escarceo, recordado por nuestro personaje en las líneas que siguen, el lenguaje es carnaval izado.

Para empezar, el título de esta sección de la novela armoniza fonética y hasta semánticamente con las trece palabras de letra m inicial, a las que recurre el narrador para describir la lujuriosa actitud de la señora de mediana edad, plena en atractivos físicos. Tampoco es aleatorio que el apellido de la mujer comience con esa letra. El neologismo "murmujearla" explora babélicamente entre plurales significados y deja en el lector la duda de que se refiera al "murmullo" de los versos por parte de la "mujer"; dos palabras que empiezan con m y pudieran formar un nuevo vocablo con la misma consonante. Junto a la aliteración tan refinadamente sugestiva, se imbrica el término "bizqueando" -familiar dentro del contexto del habla venezolana- y el italianismo "bella donnna", conformando una urdimbre lingüística extravagante que contribuye al cuestionamiento del uso del lenguaje en la reductora instancia de lo comunicativo:

> Melancólica, empezó a murmujearla mordicante, verso por verso, parada frente a ti, y desprovista ahora de la sobrecapa. La bata de dormir se le plegaba sobre las redondeces del cuerpo. Bizqueando, tímido o haciéndote el indiferente viste su rostro de *bella donna* encendida, sus ojos que parecían disparar morcellas, su mirada de brillo inextinguible, sus brazos y manos de ampulosos gestos, y la mórbida explanada de su vientre, moviéndose furiosamente, sin morigeración alguna, y la motuda sombra de su monte de Venus; ¡ah, la motuda sombra de su monte de Venus!… (Romero, 1998, **p.** 156).

En el capítulo "Conspiraciones, planes políticos y proyectos constitucionales", Miranda bosqueja al ex jesuita Balón su ideario de independencia americana con palabras penetradas por el ardor y la esperanza que empujan a las grandes utopías o revoluciones de la humanidad. En sus contundentes afirmaciones se advierte una estética de textos extranjeros peculiar de la literatura carnavalizada. Libertad, igualdad de derechos, soberanía, progreso, entre otros, son los términos que resuenan constantemente en esta sección donde la voz del generalísimo casi aplasta a la de su interlocutor.

El discurso de nuestro personaje tiene el fuego divino de los hombres románticos, como Simón Bolívar, cuyo destino es liderar magníficas empresas sociales. De allí que sin falso pudor se designe a sí mismo como: "…el Libertador de las Colonias Españolas de América, *¡El Libertador* por excelencia!" (Ibid., p.159). En el espacio textual se incorporan frases literales o levemente transformadas del Himno Nacional venezolano como "romper las cadenas" y "saldrán de sus chozas a pedir libertad". Está presente el término "sudacas", utilizado por los españoles de épocas contemporáneas para refe-

rirse peyorativamente a los latinoamericanos. Miranda responde, también de manera ofensiva, al denigrante retruécano creado por los nativos de España, denominándolos "…vulgares africanos de más acá de los Pirineos, con no se sabe cuántos siglos de atraso cultural respecto al resto de Europa", (p. 161). Cuando de manera anacrónica habla de fundar liceos e institutos politécnicos para educar al pueblo americano, resuenan las voces de cualquier político del continente en el contexto histórico actual. Tampoco faltan las locuciones latinas que obligan al lector a realizar las respectivas traducciones. Entre ellas resaltan los versos de Horacio, que cierran el capítulo con el aliento guerrero y altruista de un digno militar: "¡*Dulce et decorum est pro patria mori…*" (p. 163) .

En la novela de Romero las palabras del otro se citan, se desfiguran y se transforman en las palabras propias de Miranda. En este permanente proceso de relación, el discurso del personaje adopta y convierte en suyos el lenguaje y la conciencia de los demás hombres. De conformidad con lo anterior, la palabra del narrador es *bivocal*, término utilizado por Bajtin (1985, p. 279) para referirse a las dos voces y a las dos perspectivas distintas que se escuchan en un mismo enunciado, sea extraliterario o literario:

> …la experiencia discursiva individual de cada persona se forma y se desarrolla en una constante interacción con los enunciados individuales ajenos. Esta experiencia puede ser caracterizada, en cierta medida, como proceso de *asimilación* (más o menos creativa) de palabras *ajenas* (y no de palabras de la lengua). Nuestro discurso, o sea, todos nuestros enunciados (incluyendo obras literarias) están llenos de palabras ajenas de diferente grado de "alteridad" o de asimilación, de diferente grado de concientización y de manifestación. Las palabras ajenas aportan su propia expresividad, su tono apreciativo que se asimila, se elabora, se reacentúa por nosotros.

La palabra polifónica de Romero se encuentra en una búsqueda constante de su identidad desde la discusión y el diálogo en profundidad con las voces heterogéneas que emanan del discurso humano. Durante su estadía en Viena, Francisco de Miranda asiste al teatro para disfrutar de la ópera "Las cuatro estaciones", de Mozart, dirigida por el maestro Haydn. La noche es memorable pues, además de que la ejecución de la orquesta y el coro es magistral, se sienta en el palco principal al lado del príncipe Nicolás y su sobrina, la joven princesa Dorotea. La genial presentación operística exalta los sentidos de nuestro personaje y en su delirio imagina poseer a la hermosa muchacha: "…gozando de su regazo, regazándola, regozándola, regazando en su goce, tratando de chapeártela o chapeándotela de un todo, sí, en el mismísimo interior del palco…" (Romero, 1998, p. 28). Miranda revive en la memoria ese momento de extravío sexual producto de su sobresaltada imaginación. Llevado de la mano por el dispendioso y lascivo juego de palabras, el lector explora sin falsos rubores el disfrute pleno de la sexualidad. La narración romera parte de la sensual frase "gozando de tu regazo" para crear un vórtice de placer en el cual esas palabras giran sin control, se rozan, se acarician y se acoplan lúbricamente. De inmediato, el narrador desentraña con simpleza las emociones esencialmente humanas de la cópula entre un hombre y una mujer, al incluir el término chapear con un sentido erótico que solo se utiliza muy familiarmente.

El goce continúa para el interlocutor, especie de voyeurista que no puede apartar la mirada de las acciones lujuriosas. La perfección estética del poema dramático enardece el desvarío voluptuoso del personaje: la obra artística y el generalísimo son una entidad que se eleva por encima de la realidad circundante. Fluyendo a través de las cuatro estaciones y a merced del deseo masculino, Dorotea es poseída "…como a Diana, como a Flora, como a Afrodita, como a Cloe". (Ibid., p. 29). Miranda le pide más a su capacidad de figuración, sumamente excitada en este punto de la narración, y ella responde de manera solícita a sus requerimientos. La joven princesa se atreve a masturbarlo amparándose en la oscuridad que cobija el palco del teatro, aunque con cierta reserva al principio. Los neologismos que se escuchan por intermediación del sujeto de la enunciación explicitan el momento culminante de la relación erótica disfrutada por los personajes, en el cual las palabras rebasan la lógica del discurso oficial:

> Con tímidos, vacilantes, continuados palpamientos, trata de masturbarte; te masturba, sí. Al mismo tiempo, sigue pronunciando, coitolálica, sus frases sublimizadas, libidinizadas, entremezcladas ellas, incoherentes, a veces como no dichas, guturalizadas, onomatopeyizadas, pronunciadas a medias, casi como no pensadas, (p. 29).

Al final de esta sección de la novela, la palabra de Romero todavía guarda para el lector algunas sorpresas extravagantes. Nuevas voces resuenen babélicamente en el texto. Letras de boleros suceden a los sicalípticos neologismos anteriores: "…Quiéreme mucho, dulce amor mío que amante siempre te adoraré…¿Si vivo para ti, por qué lo he de negar?…(p.p. 29-30). Estas canciones se metamorfosean en caligramas melosamente románticos que, a su vez, se diluyen en citas de almibaradas frases amorosas, con lo cual el kitsch se instala en el discurso: "…*Amado pecho por mi pecho amado, serpiente de oro que mi paso hiere; ese morir de amor que nunca muere, y este vivo vivir desesperado…"* (p. 30). Las cursis retahílas, de las que la anterior es una muestra, se confrontan a títulos y autores mayores de la gran poesía venezolana: "…La *canción perdurable* de Jacinto Fombona Pachano, o *La Elegía Pagana* de Luis Enrique Mármol, o mejor, quizás, cualquiera de los *Cármenes* de Juan Liscano…" (p. 30). Finalmente, las múltiples voces se apagan en el último número entonado por el coro de la ópera: "*Rompe el día…Entramos en la Gloria de Tu Reino",* (p. 31). El invierno de la muerte roza con sus dedos helados al generalísimo cuando termina de recordar, desde su celda de Cádiz, esa noche vienesa en la cual el deseo sexual y el placer estético lo hacían sentirse vivo.

Denzil Romero se apropia de las palabras ajenas y las hace suyas cuando las magnetiza con su propósito, tono y acento propios. Frecuentemente, en este proceso de usurpación, el discurso extraño aparece en la novela operando en un sentido distinto al del texto original. Es el caso del capítulo anteriormente analizado, en el cual las letras de boleros y las frases amorosas son usadas en sentido diferente, nada romántico y marcadamente distanciador. En otras oportunidades, la voz del otro se adhiere a la aspiración semántica y expresiva del autor, pero sin perder ese regusto a palabra ajena que remite a una realidad social e ideológica distinta, tan viva como la del creador. Esto sucede así porque las palabras, separadas de su contexto habitual y reunidas en uno que no les pertenece, ofrecen una fuerte resistencia. En la acertada recopilación que hace Herrero de algunos textos escritos por Bajtin, el crítico ruso puntualiza el complejo fenómeno antes explicado:

> El lenguaje no es un medio neutral que pasa, fácil y libremente, a ser propiedad intencional del hablante: está poblado y superpoblado de intenciones ajenas. La apropiación del mismo, su subordinación a las intenciones y acentos propios, es un proceso difícil y complejo.(Herrero,1998, p. 72).

El lenguaje de Romero se encuentra en ese lindero entre lo propio y lo ajeno. Su universo verbal no está hecho de los vocablos muertos de los diccionarios, sino de las voces vivas de los otros seres humanos, que él usa con una intención discursiva determinada y se compenetran de su particular expresividad. Francisco de Miranda se enamora de Simonetta Vespucci cuando esta se escapa del retrato que pintó Sandro de Botticelli a mediados del siglo XV. Si es extravagante la situación narrada en el capítulo "Fue un cuento de locura", más lo es el lenguaje que le da forma. Simonetta se convierte en amante del generalísimo y en el momento de la entrega carnal murmura palabras que lo incentivan sexualmente: "Soy toda tuya, forastero encantador. Tuya, tuyita, te repetía con voz entrecortada." (Romero, 1998, p. 128) Los vocablos eróticos usados por Miranda durante el coito se mezclan con otros que no se corresponden con el entorno histórico, formando un discurso carnavalescamente desproporcionado:

> …ella, pécora desvergonzada en trance de orgasmo, haciendo como quien no quiere la cosa todo lo que tú le pidieras; ella, salida de su tumba o de las pinturas que la inmortalizaron, sólo por follar contigo y dejarte a un tris del *knock-out* o noqueado por completo…(Ibid., p. 129).

En un espacio textual de extremos abiertos como el de la novela de Romero, que está siempre haciéndose, se cruzan plurales acentos renuentes a someterse a un canon discursivo único. Miranda se asombra porque nadie parece reconocer a Simonetta, cuando pasea con ella por la ciudad de Florencia, "…una mujer del *Quattrocento,* salida de su tumba, revivida, rediviva, reavivada…" (p. 130). La reiteración está plenamente justificada porque acentúa la calidad eurítmica del adjetivo cuyo sentido se ve tres veces explicado. El sujeto de la enunciación gusta de utilizar italianismos, que le dan un carácter exótico al cosmos recreado, muy en concordancia con un personaje con vasta experiencia y conocimiento acerca del mundo y de los hombres como el generalísimo: "…tomaban increíble cantidad de vino *Chianti* en las cantinas lugareñas y en las sedes de los *consorcios* de productores. Un vino levemente abocado, con su punto de *frizante* olor a uvas. .." (p. 130). Cuando nuestro personaje y la mujer tienen una discusión, las palabras ofensivas que profieren el uno contra el otro están completamente descontextualizadas. Miranda la acusa de solo ser "*…vapores de la fantasía, ficciones que a veces dan a lo inaccesible, una proximidad de lejanía…"* (p. 131). Estos ver-

sos del poeta venezolano Andrés Eloy Blanco aparecen en cursiva y sin ninguna referencia al autor, pero con un tono denigrante que no poseen en el texto original. Por su parte, Simonetta reniega del hombre porque es *"…un barriga verde y un tripas azules…"* (p.p. 131-132), frase que pierde el poder de agraviar debido a su acento infantil innegable.

En *Para seguir el vagavagar* se perciben los variados olores de las palabras propias y ajenas que se repelen o atraen, se critican o alaban, se deforman o transforman, regenerándose en los enfrentamientos constantes y enriqueciéndose en cada diálogo. La estadía de Miranda en Creta al lado de un nuevo amor es inolvidable. El joven y bien proporcionado griego que lo acompaña por la más grande de las islas griegas hace más placentero el periplo. La voz narrativa parece quedarse sin palabras al describir las maravillas de ese pasado que lo provee de armas para ahuyentar la muerte desde la celda gaditana, por ello recurre a la intertextualidad. Este término es puesto en circulación por Kristeva, aunque se refiere a la polifonía y el dialogismo bachtiano. Márchese y Forradellas (1986, p. 217) citan a la investigadora rumana, quien por primera vez ejecuta una formulación teórica al respecto:

> Todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se coloca la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como doble.

La novela traslada al destinatario a otros espacios textuales, de esta manera, es posible leer muchos otros discursos. El fenómeno intertextual da forma a un cuerpo discursivo múltiple construido con otros textos, elaborándose gracias a ellos y en contra de ellos. De allí que perdería toda significación si el mecanismo de referencia que es su origen dejara de ser advertido como tal por el receptor.

Cuando el generalísimo evoca sus reiteradas jomadas de un lugar a otro, se vale de lo dicho por otro viajero, a quien nombra de manera alusiva, para explicar el porqué solo puede rememorar detalles aislados: "Alguien, viajero como tú aunque de tiempos posteriores a los tuyos, dijo con mucha propiedad, generalísimo, que los viajes son siempre como un *rito de purificación* y que *"lo que permanece después de la distancia es lo definitivo.."* (Romero, 1998, p. 204). Miranda enmudece ante la asombrosa belleza de los recuerdos de esos días en los que exploraba, junto a Jorgo, la grandiosidad de los variados paisajes de la isla. Nuevamente, toma prestadas las palabras de otro poeta, cuyo nombre tampoco precisa para el lector:

> Tres semanas se quedaron en Creta, Jorgo y tú, generalísimo, y diríase que fueron ésas las tres semanas más intensas, hermosas e irrepetibles de cuantas pasaron juntos, por *"la sensualidad espléndida de la luz y el múltiple desnudo"* y *"la agria venenosa tristeza en el paisaje de almas y costumbres"*, diría un buen poeta; tres semanas para recordar por los siglos de los siglos…(Ibid., p. 204).

La elasticidad discursiva de Romero permite la incorporación, no solo de textos literarios universales, como en casos anteriores, sino también de otros que envían a entornos socio-políticos bastante locales, reconocidos por los lectores venezolanos. Ejemplo de ello es la mención que hace el narrador del IVA o Impuesto del Valor Agregado, cuando se refiere a una de las peticiones de los rebeldes griegos a las autoridades de Creta en sus anuales insurrecciones: "Una nueva fragata trae desde la capital turca a un *bajá* o a un *bey*, encargado de negociar; se inician las discusiones; los griegos piden la eliminación de tal o cual impuesto, el *Iva o Impuesto del Valor Agregado*…" (p. 206). La combinación de vocablos turcos con el término referido al gravamen que se aplica en Venezuela a partir del segundo periodo presidencial de Rafael Caldera, trama un espacio textual caótico distendido entre la palabra nuestra y la foránea.

En la parte final del capítulo "Una cadena de incendios pavorosos" , el sujeto de la enunciación parodia un escrito de Simón Bolívar, tantas veces repetido en los contextos comunicacionales del país, que se ha convertido en un bien común para los venezolanos: *El Decreto de Guerra a Muerte*. Es conveniente hacer un alto en el análisis para señalar que de ahora en adelante se utilizará la acepción de la parodia siguiendo a Bárbara Piano (1989, p. 39), quien enumera algunas ideas primordiales para entender este fenómeno tan relevante dentro de la literatura carnavalizada: "…la parodia conlleva un acto lingüístico en el que se da una relación entre dos textos; parodiante y parodiado, en donde el parodiante puede marcar lineamientos críticos más o menos evidentes respecto al parodiado." Se deduce, entonces, que en la parodia se produce una comunicación intertextual, o como bien lo explica Piano: "…el método intertextual no es solamente una opción entre tantas, sino la única vía posible para establecer la filiación existente entre el texto paródico y los otros textos, a partir del cual el primero se estructura". (Ibid., p. 45).

Los hechos novelados ocurren durante la visita de

Miranda a Constantinopla, ciudad que ha sido objeto de una veintena de incendios cuyos culpables se desconocen. Los comentarios en torno a los posibles autores son muchos, pero finalmente todas las sospechas de las autoridades turcas se concentran en el eunuco griego Zenón Kastorches. Este es sometido a "…todas las torturas turcas imaginables, y las chinas, y las árabes, y las que los conquistadores españoles aplicaron a los aborígenes americanos…" (Romero, 1998, p. 246). Como producto de estos padecimientos, el griego confiesa los pormenores del movimiento de insurrección contra los turcos, que se estaba gestando dentro de los eunucos para vengarse de las castraciones aberrantes cometidas durante tantos años. Cansados de ser los objetos sexuales de los turcos, los rebeldes habían organizado una ofensiva terrorista dispuesta a arrasar con toda la ciudad y sus pobladores. En las declaraciones de Zenón se establece una suerte de juego intertextual con el gastado discurso del Libertador, que se mueve sinuosamente entre la analogía y la diferencia. La voz narrativa imita de manera pervertida el texto original en una especie de contrapunteo que le da un toque de humor al texto:

> ¡Ah, qué dulce la venganza, qué dulce, qué dulce! ¡Que por cada testículo griego desprendido, morirían incinerados cien y más turcos! ¡Que se trataba de una *Declaración de Guerra a Muerte!* ¡Que los turcos y los turcomanos y los tártaros y los mongoles habrían de contar con la muerte, aun cuando fuesen indiferentes! ¡Que los griegos contarían con la vida aun cuando fuesen culpables! (p. 247).

La novela de Romero está plagada de venezolanismos extraídos del habla popular. Nuestro autor no desprecia las voces de la cotidianidad porque con ellas urde una estética del envés, de lo doble, que le sirve para impugnar códigos lingüísticos uniformadores. En este sentido, la palabra carnavalizada le concede voz al discurso marginal, propiciando que los términos menudos del colectivo se arrimen a los vocablos altisonantes de la élite cultural. Los géneros familiares e íntimos, incluidos en la literatura polifónica, están relacionados con el estilo sincero de la plaza pública carnavalesca, que se expresa a viva voz y sin subterfugios. Veamos lo que dice Bajtin (1985, p. 287) al respecto: "En el discurso familiar, gracias a la abolición de prohibiciones y convenciones discursivas se vuelve posible un enfoque especial, extraoficial y libre de la realidad". El narrador detalla con palabras de conocedor de la moda europea cada una de las distinguidas prendas usadas por Francisco de Miranda, pero cierra la descripción con un vocablo utilizado familiarmente en Venezuela para significar una ropa bastante elegante. El término escrito en cursiva resalta como un insulto a la literatura canónica:

> Por la noche, Scarrin y tú, vistiendo un lujoso traje de paño y camisa de bretaña francesa con alechugados de muselina en la perchera y en las mangas, medias de seda blanca aseguradas con ligas bordadas y zapatos negros de hebilla hechos a la inglesa, una *pinta* pues, siempre acompañados del buen señor Saumil, fueron al circo. (Romero, 1998, p.57).

Romero aspira invencionar el periplo del hombre en su recorrido por la historia universal. El ecuménico propósito literario no está reñido con la inclusión de palabras que remiten a la realidad regional y continental. Esto se explica porque Venezuela y Latinoamérica también pertenecen a la cultura occidental y tienen mucho que comunicar con sus particulares palabras. En el universo novelesco de *Para seguir el vavavagar* se percibe un promiscuo discurso en el cual están acoplados lo ignoto del lado de allá y lo conocido del lado de acá. Las elegantes palabras francesas, los cultos latinismos, los exóticos vocablos turcos y griegos, los vivaces italianismos, entre otros, son tan valederos como los mestizos términos autóctonos. En fin, todas las voces tienen espacio en esta comparsa del lenguaje que es la narrativa de Romero.

Los clichés o frases hechas, que se encuentran tanto en las manifestaciones escritas como en las orales-colectivas del continente y del país, son incluidos en el curso de la narración. Este particular tipo de cita no es bien visto por los críticos apegados a la pureza de los géneros porque está relacionado con los modos estilísticos de la paraliteratura. Denzil Romero extrae del discurso humano aquellos trozos de textos que, a su vez, han sido transferidos cómodamente al lenguaje vivo de todos los días. De esta manera, su universo novelesco se expande semántica y verbalmente, pues ambos textos, el referido y el referente, desdibujan sus perfiles y se absorben el uno al otro. El efecto paródico que se logra al utilizar extractos de formas discursivas mecánicamente repetidas es innegable. La parodia forja un mundo al revés, ambivalente, que es al mismo tiempo copia y violación, igualdad y diferencia. En consecuencia, el lector debe decodificar tanto un discurso como el otro, un texto dentro de otro texto, que lo penetra y enrarece.

Sobre el uso de la parodia en su creación literaria, Denzil Romero le responde lo siguiente a Arlette Ma-

chado (1982, p. 74) en una conversación transcrita por la revista *Zona Franca*.

> La parodia sigue siendo mi gran estrategia narrativa. Toda mi obra, hasta ahora, sigue desarrollándose a base de ampliaciones, profundizaciones y correcciones de un mismo mundo narrativo y con ese mismo sentido parodial. Pasa que no sólo parodio a los modelos clásicos, el *Evangelio de San Mateo* o los *Versos Dorados* de Pitágoras, el *Ramayana* o el *Código de Amor Cortés*, sino también y de manera fundamental a la propia realidad.

Francisco de Miranda disfruta paseando por la ciudad italiana de Módena, donde escucha una expresión muy utilizada en la realidad lingüística venezolana para designar a aquellas regiones donde el periodo de lluvias nunca parece terminar: "Se dice, festivamente, que 'Módena es la bacinilla del cielo'." (Romero, 1998, p. 112). Se deleita tomando una que otra *grappa* y observando las hermosas mujeres que lo hacen exclamar lujuriosamente en italiano: "*Amate, belle, gioveni e leggiadre…*" (Ibid., p. 113). Cuando desea extender su recorrido hasta algunos barrios pobres es advertido por sus pobladores sobre la inconveniencia de hacerlo, pues "…según frase popular, *'tiraban las puñaladas con liguitas* ', igual que en el *Callejón de la Puñalada* de tu Caracas natal…" (p. 113). Este último enunciado traspone al entorno europeo un cliché particularmente usado en nuestro país para denotar una zona peligrosamente violenta. Las frases hechas, extraídas del contexto lingüístico de Venezuela, se cruzan con las palabras italianas, proceso que ilumina a ambas con intenciones verbales y semánticas nuevas, contribuyendo al descentramiento discursivo e ideológico de la novela. De esta forma, la palabra babélica de Romero se convierte en una fuerza catalizadora de transformaciones en el campo de la literatura venezolana, dada su capacidad paródica de proponer estilos novedosos y subvertir las formas caducas.

Miranda camina por las calles de Livorno con Simonetta como lo hace cualquier hombre enamorado, se sienta junto a ella en los cafés al aire libre y no desaprovecha la ocasión romántica para acariciarla provocativamente por el cuello. La voz narrativa describe la reacción de la mujer ante la demostración de amor valiéndose de una comparación trivializada por el habla popular: "La carne se le ponía como de gallina." (p. 129). El arribo a Roma es desagradable debido a que el funcionario de la aduana se niega a dejarlo pasar con unos baúles llenos de libros. El sujeto de la enunciación manifiesta los contratiempos que se le presentan recurriendo a un elemento del texto bíblico, raído por el colectivo hasta perder sus connotaciones religiosas originales: "Llegando, ves las de Caín para que te dejen pasar tus baúles." (p. 134). Finalmente, el generalísimo resuelve la situación regalándole un dinero al empleado público romano. En la queja de Miranda se escucha la voz de cualquier venezolano que es víctima de la *matraca* cuando solicita algún servicio en una institución gubernamental del país: "¡En Roma hay que pagar hasta el saludo!" (p. 134). Más adelante, los acontecimientos importantes de la historia de Roma, aprendidos durante sus estudios en la Universidad de Caracas, vienen a su memoria espontáneamente, "Como sin querer, queriéndolo no obstante…" (p. 137). Este verso, extraído de un soneto de la mexicana Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), ha sufrido un proceso de banalización al ser usado constantemente en el discurso oral familiar latinoamericano. Nuestro autor lo inserta paródicamente en el texto, ya convertido en un cliché del lenguaje social, con un movimiento ambiguo que es, al mismo tiempo, complicidad con la deformación de un lenguaje establecido.

Las voces de las mujeres no son excluidas de la narrativa de Romero. Las experiencias femeninas se inscriben en la novela junto a las vivencias masculinas, sin discriminaciones sexistas que limiten lingüística y expresivamente el espacio textual. El mundo conjurado, gracias a la palabra carnavalizada, es el espacio total de la humanidad. Sin embargo, Denzil Romero no habla por la mujer sino que la deja constituirse a sí misma mediante un discurso. Son muchas las mujeres que conoce Francisco de Miranda en su viaje desde Praga hasta Rusia: la princesa Dorotea, Greta la Gorda, Nayda Heht, la condesa Marini, las huérfanas del Hospital Dei Mendicante, la señora Laschi, Simonetta Vespucci, la señora Anna Manzoli, su hija Mariuccia, Corónide, Catalina la Grande, entre otras. Aunque de disímiles nacionalidades, edades, ocupaciones, clases sociales y niveles intelectuales, casi todas ellas, en el área particular donde se mueven como personajes, asumen una actitud desafiante del orden convencional. Por ende, sus palabras no son acalladas por ninguna voz autoritaria, sea masculina o no, sino que fluyen dentro del discurso en igualdad de condiciones.

La Condesa Marini es el personaje femenino en cuya palabra se congregan las voces y las conciencias de mujeres de todos los tiempos. Según la confesión que le hace a Francisco de Miranda, ha vivido alrededor de quinientos años gracias al elixir de la larga vida y la

eterna juventud inventado por su primer esposo, el griego Theodore Kerckringius. Nacida en Grecia a comienzos del siglo XIV, había vivido una existencia de prostituta por las ciudades de Atenas, Nápoles, Roma, Florencia, Milano y Londres, hasta que se instaló en Aviñón, donde se dedicó a la brujería. En el poblado francés se casó con el alquimista, quien murió asfixiado con las emanaciones venenosas de uno de sus preparados. Durante trescientos años peregrinó por el mundo junto a un hombre, también inmortal, que la sometió a los más terribles maltratos: "A diario me apostrofaba. Para poseerme, me pegaba antes, con mucha rabia; siempre, con mucha rabia. Cada vez que hacíamos el amor, terminaba sorbiéndome las lágrimas." (p. 80). Cansada de esa situación, lo abandonó y estuvo sola alrededor de siete años hasta que contrajo segundas nupcias con el Conde Carlos Marini.

En las revelaciones de la Condesa Marini se concentran las infinitas historias de mujeres con espacios históricos y sociales diferentes. Ella ha sido muchacha pobre de pueblo, meretriz de baja categoría en grandes ciudades, curandera sin demasiadas habilidades, esposa y conejilla de indias de un alquimista desordenado, concubina maltratada y hasta condesa italiana. La noche que Miranda inicia su relación erótica con la mujer está plena de sorpresas develadas poco a poco. El generalísimo descubre con asombro que la condesa puede trasmutarse en muchas mujeres durante el coito y, a la vez, convertirlo a él en todos los hombres inimaginables:

> Cómo alcanzaba a trasmutarse ella y a trasmutarte a ti en el amante que correspondía es imposible de concebir y, mucho más, de explicar; pero, cierto es que la trasmutación se producía. Y con la de ustedes como pareja, cambiada también, cual la escenografía de un ballet principesco o de una pieza teatral bien montada, el ambiente donde semejante desenfreno pasaba.(p. 76).

La condesa reconoce ante Miranda que el secreto de su belleza y vitalidad no solo es consecuencia de la pócima del griego, sino también de los tratamientos, los ejercicios, las dietas, las fórmulas, los menjurjes y el maquillaje con los cuales cuida y adorna femeninamente "…cada una de las partes de su cuerpo." (p. 81). Al final de la noche, la mujer descubre ante el amante otro de sus recursos para mantenerse preciosa y con apariencia juvenil: ingerir el semen de los hombres de poca edad con los que ha sostenido relaciones sexuales a lo largo de su longevidad. La práctica erótica cubre las acciones noveladas con una atmósfera misteriosamente seductora, asociada a las creencias populares del vampirismo. Salvando las diferencias, la condesa absorbe a través del líquido seminal la vitalidad, la palabra y hasta las visiones de mundo de hombres de distintas nacionalidades, culturas, razas y condiciones sociales, lo que la convierte en un personaje tan proteico y universal como Miranda:

> …te confiesa que, aparte de la tuya propia, en sus casi 500 años de vida, se ha deglutido la esperma de más de mil efebos griegos, diestros en los maratones y en el lanzamiento del disco y en el tiro de la jabalina; la de no sabe cuántos soldados romanos; la de una media docena de inditos de la Amazonia y la de otros tantos del Alto Perú; la de un negro adolescente trinitario, cien jóvenes chinos, otros cien de la Polinesia, otros tantos de la Palestina, y algunos más aún de la Escandinavia. el Tibet, el Congo, la Nueva Zelanda, Australia y el Japón, (p. 82).

Dentro del lenguaje femenino también se incluyen textos de la cultura universal escritos por mujeres. En el capítulo "Reminiscencias míticas de Lesbos", Francisco de Miranda recita uno de lo más antologizados poemas de Safo (VI a.C.), la autora griega de profundo lirismo y gran sensibilidad musical que pone al desnudo sus sentimientos humanos en canciones ligeras, espirituales y a menudo imbuidas de pasión. En este caso, la voz femenina hurga dentro de su alma enamorada para extraer los celos, el dolor y la angustia que le produce la visión de su amada al lado de un hombre. Todos los deseos más íntimos de Safo están allí en esas palabras que recobran sus valores plásticos, sonoros, afectivos y significativos. Siente un deseo abrasador hacia su joven discípula y no se avergüenza de ello; al contrario, lo transforma en poesía de alta calidad estética. El sentimiento lésbico de la mujer- poeta, llamada por Platón la "décima musa", explota en unos versos que son citados en la novela de Romero:

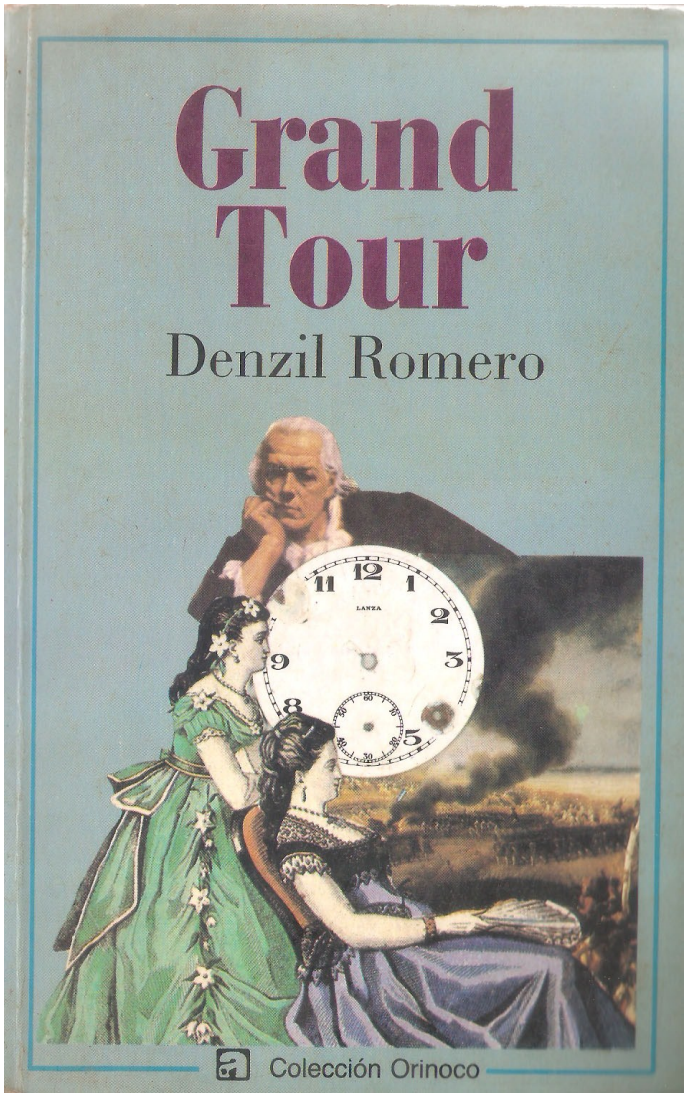
> *A los celestes dioses me parece / Igual aquel que junto a ti sentado De cerca escucha como dulcemente / hablas, y como / Dulce te ríes; lo que a mí del todo / Dentro del pecho el corazón me abrasa. /Mas ¡ay! que al verte, en la garganta un nudo / de habla me priva: / Siento la lengua entorpecerse: un fuego / Rápido cunde por mi ser; las sombras Obscurecen mi vista; los oídos den-*

tro me zumban. / Toda yo tiemblo: de sudor helado / Toda me cubro, respirando apenas. / Y sin aliento, pálida, rendida, / tiemblo, me muero, (p. 218).

La voz de Sor Juana Inés de la Cruz se escucha nuevamente en la novela de Romero, y otra vez de manera alusiva, mediante el mecanismo intertextual que se manifiesta en la sección "Troya, desde una lejana cercanía". Miranda cae "...en un estado de sueño cataléptico..." (p. 225) que le permite ver los acontecimientos ocurridos durante la Guerra de Troya y divisar, bajo tierra, los restos de la ciudad con el mismo nombre. La descripción del momento inicial de la catalepsia que sufre el generalísimo se relaciona con los primeros versos de la obra *Primero Sueño*. El poema escrito por la mexicana comienza cuando las sombras de la noche cubren el mundo y la voz lírica es vencida por el sueño. Todas las funciones corporales están disminuidas, el espíritu liberado aprovecha para vivir desmesuradamente y comprender el universo en su totalidad. Cuando el sujeto de la enunciación de *Para seguir el vagavagar* detalla el singular fenómeno, las semejanzas entre uno y otro texto son evidentes:

> Fue como si el alma se te liberara del cuerpo a través del soplo respiratorio; como si, libre, se echara a volar por los aires hacia el Más Allá. Cierta debe ser la creencia según la cual el alma es una especie de *pneuma* que puede circular libremente por los tubos de las arterias, de las venas y de los nervios, y que, a gusto propio, se reconcentra en el cuerpo, o se va al Otro Mundo para reactualizar sus saberes proféticos, regresando luego al cuerpo, su cárcel, a voluntad y cuando mejor le place, (pp. 224 - 225).

En ambas creaciones literarias, la suspensión de la sensibilidad exterior y el movimiento propician capacidades espirituales que no son comunes en los seres humanos. En *Primero Sueño* el alma es impulsada por el ansia del saber ecuménico. Se puede decir, junto con Paz (1984, p. 46), que es un poema "... *del acto de conocer*." En *Para seguir el vagavagar* el pensamiento es empujado por el deseo de leer en el pasado y el futuro: es una novela que explora el tiempo universal. El viaje espiritual en el poema de Sor Juana y el sueño paralizante de Francisco de Miranda culminan de manera parecida. El alma perdida en los vericuetos del saber es reclamada por la carne. El espíritu despeñado entre el



pasado griego y el futuro de las excavaciones de Troya también regresa al cuerpo; así lo refiere la voz narrativa: "Cuando tu alma volvió a encerrarse en tu adormecido cuerpo y buscó su acomodo hasta en los más recónditos tubos de tus arterias, venas y vasos capilares, saliste definitivamente del perplejo." (Romero, 1998, p.227).

En fin, la palabra babélica de Romero nombra ficcionalmente un abigarrado mundo humano en el que se reúnen múltiples épocas históricas. El lenguaje carnavalizado revela, mediante la imaginación novelística, a un Miranda que es el portador de un discurso total en el cual se aglomeran los deseos, conocimientos, virtudes, pasiones, inquietudes, miserias y frustraciones de la humanidad. Romero narra la peripecia del hombre en sus diversas instancias temporales, valiéndose de un verbo universal. Partiendo de las nociones de Bajtin esbozadas en párrafos anteriores, se puede aseverar que un personaje de heterogéneas voces o conciencias, como el generalísimo de Romero, solo se puede expresar cabalmente con plurales lenguas y culturas. Es más, si el contexto socio-cultural donde se mueve el ser humano es heterogéneo y com-

plejo, las obras literarias que expresan ese entorno no pueden ser monolíticas o cerradas.

Bibliografia directa:

Romero, D. (998). *Para seguir el vagavagar*. Caracas: Monte Ávila.

DE CONSULTA:

Bajtin, M. (1985). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo Veintiuno.

---------- (1993). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

---------- (1998). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.

Blanchot, M. (1970). *El diálogo inconcluso*. Caracas: Monte Ávila.

Borsó, S. (1999). La nueva novela histórica en Venezuela: Denzil Romero o la desmitificación de la Independencia. En K. Kohut (Comp.), *Historia nacional y presente urbano* (pp. 151-175). Frankfurt/ Main-Madrid: Americana Eystettensia.

Bravo, V. (1993). *Ironía de la literatura*. Maracaibo: Dirección de Cultura de la LUZ.

(1993). *Los poderes de la ficción*. Caracas: Monte Ávila.

Bustillo, C. (1990). *Barroco y América Latina: Un itinerario inconcluso*. Caracas: Monte Ávila.

Eco, U. (1978). La estructura ausente. Barcelona: Lumen.

García, G. (1996). Memorias de una antigua primavera: Carnavalización del discurso utópico de la modernidad venezolana. En E. Dimo y A. Hidalgo (Comp.), *Escritura y desafío: Narradoras venezolanas del siglo XX*. (pp. 135-142). Caracas: Monte Ávila.

Genette, G. (1989). *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

Goldmann, L. (1984). *Sociología de la creación literaria*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Juan Herrero Cecilia (1992). Mijail Bajtin y el principio dialógico en la creación literaria y en el discurso humano. Anthropos: Boletín de información y documentación, ISSN 0211-5611, Nº Extra 32, 1992 (Ejemplar dedicado a: Historia de la relación Filosofía- Literatura en sus textos), págs. 55-67.

Jacobelli, M. (1991). *El risas paschalis: Fundamento teológico del placer textual*. Barcelona: Planeta.

Kristeva, J. (1981). *El texto de la novela*. Barcelona: Lumen.

(1988). Historias de amor. México: Siglo Veintiuno.

(1998). *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Márchese, A. y Forradellas, J. (1986). *Diccionario de Retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.

Navokov, V. (1983). *Sobre un libro llamado Lolita* (Epílogo). En Lolita. (pp. 298-304). Bogotá: Oveja Negra -Seix Barral.

Orta, S. (1983). La narrativa romera. Trabajo de ascenso no publicado. Universidad de Oriente. Cumaná.

Ortega, J. (1992). *El discurso de la abundancia*. Caracas: Monte Ávila.

Paz, O. (1983). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.

- (1984). *Las peras del olmo*. Bogotá: Oveja Negra-Seix Barral.

Petronio. (1980). *El satiricón*. Bogotá: Círculo de Lectores.

Piano, B. (1989). *El paisaje anterior*. Caracas: Academia Nacional de la Historia.

Pineda, Á. (1987). *Teoría de la novela*. Bogotá: Plaza-Janes.

Platón. (1973). *Diálogos socráticos*. México: Grolier Jackson.

Polanco, T. (1997). *Francisco de Miranda:¿Don Juan o Don Quijote?* Barcelona: Ge.

Rabelais, F. (1983). *Gargantúa y Pantagruel*. Bogotá: La Oveja Negra.

Ricoeur, P. (1987). *Tiempo y narración II: Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Barcelona: Cristiandad.

Romero, D. (1987). *La tragedia del generalísimo*. Caracas: Alfadil.

(1999). Lenguaje, erotismo e historia. En K. Kohut (Comp..),Literatura venezolana hoy: *Historia nacional y presente urbano* (pp. 179-188). Frankíurt/Main-Madrid: Americana Eystettensia.

Selden, R. (1996). La teoría literaria contemporánea. Barcelona: Ariel.