

Entreletras

Depósito legal M02019000003

ISSN: 2665-0037

Revista de Estudios Literarios

Maturín, Año VI. No. 12. Julio-diciembre 2022



Homenaje a Denzil Romero

**Centro de Investigación de Literatura Latinoamericana y Caribeña del
Instituto Pedagógico de Maturín.
Universidad Pedagógica Experimental Libertador**

Maturín, 2022

Entreletras

Revista de Estudios Literarios

Maturín, Año VI No. 12. Julio-Diciembre 2022

Depósito legal : MO2019000003

ISSN: 2665-0037 ISSN: 2665-0037

Revista del Centro de Investigación de Literatura Latinoamericana y Caribeña del Instituto Pedagógico de Maturín.
Universidad Pedagógica Experimental Libertador

Entreletras es una publicación arbitrada del Centro de Investigación de Literatura Latinoamericana y Caribeña, del Instituto Pedagógico de Maturín "Antonio Lira Alcalá" (IPMALA/UPEL) que difunde trabajos científicos originales, ensayos, traducciones y revisiones bibliográficas relacionadas con la literatura, poniendo énfasis en la literatura venezolana y caribeña. De aparición semestral, esta publicación tiene por objetivos fundamentales la difusión de conocimientos, posibilitar el intercambio entre pares y estimular la producción científica en el área literaria.

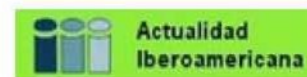
OBJETIVOS

- Contribuir a la discusión de los problemas relevantes de la literatura, con especial énfasis en la literatura venezolana y caribeña
- Difundir el acervo cultural investigativo universitario
- Propiciar el diálogo de las disciplinas que tienen vida en el escenario académico de la Universidad
- Poner en la escena pública los enfoques contemporáneos sobre la teoría y la práctica de la literatura
- Difundir el trabajo investigativo de los miembros de la comunidad del Instituto Pedagógico de Maturín

La revista está indizada por



Centro de Información Tecnológica (CIT)
c/ Mons. Subercaseaux 667
Fono-Fax: 56-51-551158, La Serena - Chile
<http://www.citrevistas.cl>



Los datos de la revista y de todas las revistas incluidas en el índice aparecen en este enlace: <http://www.citchile.cl/b2c.htm>



Folio=29252

Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal



Universidad Pedagógica Experimental Libertador

Instituto Pedagógico de Maturín “Antonio Lira Alcalá”

Consejo Rectoral

Prof. Raúl López Rector

Prof. Doris Pérez Vicerrector de Docencia

Prof. Moraima Estévez Vicerrector de Investigación y Postgrado

Prof. María Teresa Centeno Vicerrector de Extensión

Prof. Niulva Liuval Moreno Secretaria

Instituto Pedagógico de Maturín

Prof. Neida Montiel Directora-Decana

Prof. Euderic Linares. Subdirectora de Docencia

Prof. José Acuña Evans Subdirector de Investigación y Postgrado

Prof. Robin Ascanio Subdirector de Extensión

Prof. Hernán Ferrer Secretario

Centro de Investigación de Literatura Latinoamericana y Caribeña



El Centro de Investigación de Literatura Latinoamericana y Caribeña (CILLCA) se crea para promover un ambiente crítico y corporativo para los investigadores interesados en el estudio de la literatura del área de Latinoamérica y del Caribe, haciendo especial énfasis en la literatura venezolana y de la región que sirve de entorno geográfico a nuestra Universidad en el Sur Oriente del país. Persigue:

1) apoyar la investigación y la docencia, curricular y extracurricularmente, en el pre y posgrado del Instituto Pedagógico de Maturín “Antonio Lira Alcalá”, en las áreas vinculadas al área de literatura;

2) asesorar a la UPEL en los temas que se vinculen a la literatura Latinoamericana y del Caribe.

3) vincular a la UPEL de esta región con las comunidades lingüística literaria regional, nacional, latinoamericanas y caribeñas .

Son funciones del Centro de Estudios Literarios Latinoamericanos y Caribeños:

1. estimular el desarrollo profesional del personal académico proporcionándole condiciones favorables a la investigación en el área de la literatura Latinoamericana y Caribeña;

2) promover y visibilizar el trabajo que estudiantes y profesores realizan en el campo de la literatura latinoamericana y caribeña;

3) organizar actividades de investigación y promoción de la literatura latinoamericana y caribeña:

4) propiciar intercambios con investigadores de otras regiones del país y de otros países de Latinoamérica y del Caribe;

5) programar un plan editorial para promover el trabajo investigativo que se realice en el Instituto Pedagógico de Maturín “Antonio Lira Alcalá” en el área que corresponde al CILLCA;

6) mantener relaciones con los diversos organismos institucionales y extra institucionales que permitan obtener recursos para la programación de investigación y de publicación del CILLCA;

8) ofrecer asesoría y orientaciones sobre el área de literatura cuando les sean requeridas por organismos universitarios o extra universitarios;

9) coordinar la revista y demás publicaciones del CILLCA.

Entreletras

Revista de Estudios Literarios

Director

Celso Medina (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

ORCID [0000-0002-6418-0608](https://orcid.org/0000-0002-6418-0608)

Director Ejecutivo

Jesús Antonio Medina Guilarte (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

Consejo Editorial

Gustavo Luis Carrera (Universidad Central de Venezuela)

Luis Barrera Linares (Universidad Simón Bolívar)

Luz Marina Cruz (Universidad de Oriente)

Aníbal Lares (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

Equipo de Arbitraje

José Gregorio Vásquez (Universidad de los Andes)

Sol Pérez (Universidad de Oriente)

Noris Alfonzo (Universidad de Oriente)

Luis Mora-Ballesteros (The City University of New York).

Roger Vilain (Pontificia Universidad Católica del Ecuador)

María Solé (Universidad Nacional Experimental de Guayana)

Carmen Barreto (Universidad de Oriente)

Luis Peñalver Bermúdez (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

Saturnino Valladares (Universidade Federal do Amazonas. Brasil)

Juan Joel Linares Simancas (Instituto de Educación San Agustín. Escuela de Educación y Humanidades, Lima, Perú)

Eduardo Gasca (Universidad de Oriente)

Freddy Millán (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

Sonia García (Universidad Simón Bolívar)

Omar Hurtado (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

Traducción:

Juana Sagaray (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

María Teresa Fernández (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

¿Cómo vincularse a la revista?

Para comunicarse con nosotros, diríjase a:

Revista *Entreletras* Instituto Pedagógico de Maturín Sede de Postgrado. Centro de Documentación e Información Vía La Floresta, frente a la Urbanización El Parque.

Planta Baja, antigua Biblioteca de Postgrado Apartado Postal N° 274. Código de Postal 6201 Telef. 0291-6416322/ Fax: 0291-6415844 Maturín. Estado Monagas Correo Electrónico: entreletras.cilca@gmail.com upelentreletras@gmail.com

Celso Medina. medinacelso@gmail.com / Celso.medina.ipm@upel.edu.ve/Jesús Medina Guilarte.

jamg22051986@hotmail.com

<https://medinacelso.wixsite.com/entreletrasrevista>

Diseño, arte final Celso Medina. Ilustración de portada: Tony Tong.

Sumario

Editorial	p.8
Entrevista	
Denzil Romero: “Miranda en el vagavagar”. Maruja Dagnino	p.10
Conferencia	
“Lenguaje, erotismo e historia”. Denzil Romero	p.14
Ensayo	
“La novela histórica latinoamericana”. Celso Medina	p.21
Artículos	
“Las extravagancias carnavaledas”. Luz Marina Cruz	p.31
“Del tiempo y la memoria. La cuentística de Denzil Romero”. María Antonieta Flores	p.50
“Entre historia y memoria: la novela erótica. La imagen de Manuela Sáenz bajo la escritura de Denzil Romero”. Nelly André	p. 55
“Eros y polis en la narrativa de Denzil Romero”. Marigleé Alarcón Vargas	p. 65
Homenaje a Denzil Romero	
“Mi muy querido Denzil”. Cristina Policastro	p. 71
“Con Denzil en Alemania”. Karl Kohut	p. 73
“El lugar de los amigos”. Angélica Gorodischer	p. 74
“Anécdotas para no olvidar a Denzil Romero”. Zoilo Abel Rodríguez	p.75
Veintidós meses en dos reinos de Odín” (Fragmentos inéditos de la novela incompleta <i>En el arco de la Estrella</i>)	p. 78
Crònica	
“... Yo fui marino que en una isla/ de una culisa me enamorè”. Francisco Castañeda	p. 89
Reseña	
<i>Entre Repeticiones sin Origen y Diferencias Insumisas. Escrituras y Reescrituras del Signo Mujer en la Prensa Femenina de Habla Hispana (1826-1889)</i> . Amarilis Guilarte	p. 93
Literatura Otra	
Birago Diop	
Poemas de Birago Diop	p. 96
Presentación de la obra poética de Birago Diop. R. Mercier y S. Battestini	p. 106
Normas para los autores	p. 108
Normas para los árbitros	p. 109
Autores	p. 111

Editorial

La tradición de la novela histórica latinoamericana tiene en Venezuela un importante hito. Autores como Enrique Bernardo Núñez y Arturo Uslar Pietri hicieron aportes relevantes, que sirvieron de base para lo que la crítica literaria denominó la Nueva novela histórica. Y uno de los actores de esa corriente es nuestro invitado a esta edición de *Entreletras*. Nos referimos a Denzil Romero (1938-1999), sobre el cual la mayoría de nuestros colaboradores hablará desde varios tonos: el de la amistad y afecto, el del crítico y el del historiador literario; unidos, para marcar la trascendencia de este autor en la literatura venezolana y latinoamericana.

Nuestra sección Entrevista reproduce una conversación de la periodista cultural Maruja Dagnino con Denzil Romero, publicada en el Papel Literario de *El Nacional*, el año 1998, con motivo de la aparición de su novela *Para seguir el vagavagar*, la tercera de su proyecto de pentalogía sobre Miranda. Allí Romero da pistas claves de su poética novelesca, cuando afirma: “Aunque los datos son ciertos en su mayoría, su interpretación está absolutamente marcada por la ficción y la arbitrariedad. Nada allí es absolutamente real, todo es pretexto para novelar”.

En la sección Conferencia, reproducimos un texto de Denzil Romero que leyera en el simposio *Literatura Venezolana Hoy*, celebrado en 1996, en Eichstätt, bajo el patrocinio de la Universidad de esa ciudad alemana, titulado “Lenguaje, erotismo e historia”. El autor nos confiesa: “Mi pasión por el lenguaje es ancestral... Puede decirse que nació conmigo... Mi madre, como toda madre orgullosa de su engendro, decía que hablé por primera vez en su propio vientre...”.

En la sección Ensayo se publica el texto “La novela histórica latinoamericana”, de Celso Medina, que permite pensar en el espacio histórico donde germinó la obra de Denzil Romero.

Los artículos están dedicados a nuestro autor invitado. Luz Marina Cruz nos habla de “Las extravagancias carnavalesadas”. María Antonieta Flores “Del tiempo y la memoria. La cuentística de Denzil Romero”. La crítica francesa Nelly An-

drè pone énfasis en el personaje Manuela Sáenz y el trabajo ficcional que a partir de él hizo Romero. Su texto se titula “Entre historia y memoria: la novela erótica. La imagen de Manuela Sáenz bajo la escritura de Denzil Romero”. Cierra esta sección Marigleè Alarcón Vargas, con su artículo “Eros y polis en la narrativa de Denzil Romero”.

Para dar cuenta de los afectos y querencias que generó Denzil Romero recogemos aquí testimonios diversos: de sus amistades muy cercanas, registramos el de Cristina Policastro, narradora venezolana, quien apostrofa al autor y le recuerda esto: “Tu palabra, siempre rigurosa y punzante a pesar del barroquismo, creo que estuvo ahí para tratar de adornar y disimular lo que tú ya veías que estaba por ocurrirnos como país y gentilicio.” “Con Denzil en Alemania”, así titula Karl Kohut un texto, escrito cuando aún Denzil Romero estaba vivo. El crítico alemán, sostiene que “...Denzil es, más allá de sus libros, el amigo que me incluyó generosamente en su amplio círculo de amigos. Espero que pueda terminar los cinco tomos que se ha propuesto sobre Francisco de Miranda, y que será, si lo logra, su “magnum opus”. Lamentablemente, Denzil no pudo completar esa pentalogía. Angélica Gorodischer, escritora argentina, en “El lugar de los amigos”, nos narra que el primer conocimiento que tuvo de Denzil Romero fue a través de su risa, también barroca: “fue una risa tan jugosa, tan succulenta, tan solar, que me di vuelta a mirar. No sabía quién era el que así se reía, pero me dijeron “Es Denzil Romero, el escritor venezolano.”

Desde Maturín, la ciudad donde publicamos esta revista, Zoilo Abel Rodríguez recoge anécdotas que dan cuenta del porqué Denzil Romero vive en el imaginario venezolano con tanta frescura.

Gracias a la generosidad de su viuda, Maritza de Romero, reproducimos aquí el capítulo “Veintidós meses en dos reinos de Odín”, que son fragmentos inéditos de la novela incompleta *En el arco de la Estrella*, que iba a ser la cuarta obra de la ansiada pentalogía mirandina.

A la sección Crónicas de nuestra revista he-

mos vuelto a invitar al antropólogo y profesor universitario venezolano (Universidad de Oriente) Francisco Castañeda. Esta vez a partir de un polo margariteño, sustentado en esta estrofa: "... Yo fui marino que en una isla/ de una culisa me enamoré.../ y en una noche de mucha brisa,/ en mi falucho me la robé...", que glosa un relato que permite al autor hacer un interesante paseo por la intrahistoria margariteña y contextualizar su cultura con el Caribe.

Amarilis Guilarte nos ofrece la reseña de *Entre Repeticiones Sin Origen y Diferencias Insumisas. Escrituras y Reescrituras del Signo Mujer en la Prensa Femenina de Habla Hispana (1826-1889)*, de Luz Marina Cruz, Libro ganador del VI Premio Internacional de Ensayo Mariano Picón Salas (2014).

Nuestra sección Literatura Otra está dedicada al poeta senegalés Birago Diop (1906 – 1989). Se

publican textos de su único poemario *Leurres et Lueurs* (1960). También se reproduce la introducción a la primera edición de este libro, firmada por R. Mercier y S. Battestini.). Tanto el texto de los críticos como los poemas han sido versionados al español por Celso Medina.

Agradecemos enormemente al artista plástico venezolano, hoy residenciado en Argentina, Asdrúbal Marot su retrato a Denzil Romero, ofrecido con exclusividad a nuestra revista. De igual manera valoramos las ilustraciones del pintor deltano, Tony Tong, que acompañan a muchos textos publicados en este número. Quisimos rendir homenaje al pintor popular de Marigüitar (Estado Sucre, Venezuela), Genaro Coa, fallecido hace unos pocos años. Una de sus pinturas ilustra la Crónica del profesor Castañeda.

Entrevista a Denzil Romero

Miranda en el vagavagar*

Maruja Dagnino

Ilustración:
Asdrúbal Marot

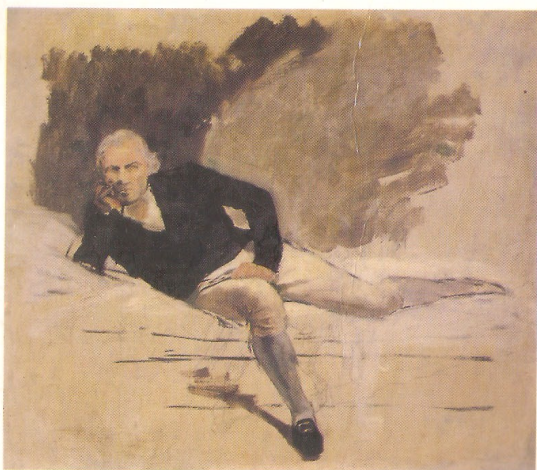


La novela **Para seguir el vagavagar**, de Denzil Romero, tercera de una serie de cinco obras inspiradas en Francisco de Miranda, saldrá de imprenta en unas tres semanas bajo el sello editorial Monte Ávila. El autor (que en 1988 fue literalmente retado a duelo por el quiteño Nelson Zapata Espinoza, a propósito de su novela **La esposa del Dr. Thorne**, una invención sobre la vida erótica de Manuela Sáenz) confiesa, de soslayo, una relación de mimesis con el Generalísimo

*Tomado de El Papel Literario. Diario El Nacional, 23-08-98.

Denzil Romero

Para seguir el vagavagar



Monte Ávila Editores Latinoamericana

Atrás quedaron las acaloradas y baladíes discusiones en torno al derecho que, duélale a quien le duela, tienen los escritores a ficcionar la historia. Me refiero, concretamente, al escozor que provocó, en los miembros de la Sociedad Bolivariana de Ecuador, el Premio La Sonrisa Vertical de la editorial Tusquets otorgado, en 1986, a *La esposa del Dr. Thorne*, de Denzil Romero. ¿Qué pensarían los herederos de Homero? ¡Ah!, pero es que Homero inventaba para enaltecer a los héroes. Es así como volvemos al comienzo de todo: ¿qué es la verdad y qué es la mentira?

El narrador venezolano regresa al campo de batalla con una novela titulada *Para seguir el vagavagar*, tercera de su pentalogía sobre Francisco de Miranda, uno de los protagonistas más contradictorios de la historia patria. Y esto es justamente lo que Romero ha visto: un personaje que ni mandado a hacer para la ficción; y en lugar de ceder a la tentación de reconstruir la épica de la Independencia, el novelista se ha inclinado hacia la reconstrucción de una interioridad que supone la elaboración reflexiva, desmitificadora en torno a la conducta, la psique y el *pathos*; y más allá de eso, acerca de la poética misma. De esta manera, temas como lo autobiográ-

fico y la homosexualidad, son abordados en una intertextualidad que se corresponde con la realidad ficcionada y con el mundo intelectual de una época signada por el iluminismo.

En esta conversación, Denzil Romero adelanta algunos asuntos relacionados con esta nueva obra que todavía huele a tinta fresca: "Las novelas sobre Miranda constituyen más bien un proyecto de vida. Yo siempre fijé mi atención en él como personaje. Pienso que, para bien o para mal, Miranda encarna toda nuestra idiosincrasia y nuestra calidad de venezolanos mestizos-criollos-eurocentrados-desarraigados, en búsqueda permanente de una orientación, de una definición de vida, de un proyecto de vida que no nos termina de llegar".

-¿Cómo fue su primer encuentro con Francisco de Miranda?

-Cuando vine a Caracas por primera vez, en el año 50, se estaba celebrando el centenario del nacimiento de Miranda, y se estaba editando su archivo por primera vez. Tuve la suerte de llevármelo a Aragua de Barcelona y puedes imaginarte lo que pasó: un muchacho, lector prematuro, en un lugar apartado del mundo, con los 28 tomos de Miranda a la mano. Fue un juguete privilegiado...

Mientras venía camino de su casa, pensaba yo en que existe un cierto parecido físico entre Miranda y Denzil Romero. Me preguntaba si era una casualidad. Estaba a punto de hablarle de ello, pero su confesión ha sido elocuente: "...Comencé desde entonces a estudiar el personaje y a desdoblarme un poco en él también. De allí salió este proyecto narrativo que comenzó como una novela río pero se me ha ido convirtiendo en una novela delta, con sus afluentes y con sus caños". También es cierto que ya otros lo habían sugerido.

-La primera novela de las cinco que conforman la serie de Miranda fue *La tragedia del generalísimo*, Premio Casa de las Américas 1983. La segunda es *Gran Tour*, y la tercera, *Para seguir el vagavagar*. ¿Cuáles son las que completan el conjunto?

-*Para seguir el vagavagar* es la continuación del periplo mirandino romántico de la Ilustración; la cuarta -la próxima- es *El arco de la estrella*; y la quinta y última es *Patria herida en el corazón*, historia del fracaso mirandino: la frustración de las dos expediciones, la pérdida de la primera República en sus manos, el choque con la clase gobernante de la guerra de independencia en la primera etapa, y el fracaso: el viejo choque suyo con los mantuanos caraqueños y el fracaso integracionista del proyecto mirandino.

Miranda, el fracasado

"Miranda fue el gran precursor no sólo de la Independencia, sino también el primer visionario de la hegemonía mediatizadora que Estados Unidos iba a ejercer en nuestras regiones después de haber estado participando en la Independencia de Venezuela.

"Porque Miranda es un ser tan extraordinariamente activo y hermoso en su plenitud de vida -a pesar de sus frustraciones y sus fracasos- que interviene en los tres grandes acontecimientos de su siglo: la guerra de independencia norteamericana, la Revolución Francesa y la gesta de independencia de América".

-Pero, ¿qué hay de Miranda como estratega? Su actuación militar en la guerra de Independencia venezolana no parece haber sido muy exitosa.

-El era un hombre con muchas frustraciones, con muchas limitaciones de vida, era un hombre con una visión del mundo muy amplia, pero con muy poco sentido de la concreción de la realidad. Era un visionario, un poeta, un filósofo.

-Básicamente era un aventurero, ¿no?

-Se inspiraba mucho en ese estilo de vida del aventurero del siglo XVII, estilo Casanova, y todos esos grandes intelectuales mujeriegos que vivían en una suerte de goce sensual pleno, pendientes del viaje, pero no del viaje por el viaje, sino como un forma de no centrarse en su propia realidad, de evadirse, de salirse del aquí y el ahora, del medio.

-¿Qué hay de su historia paterna, de su "deuda" con la aristocracia criolla? ¿Puede mirarse un poco esa vida megalómana de Miranda como una respuesta hacia esa especie de frustración paterna?

-Su padre era un blanco de orilla, y el comercio era tenido como un oficio vil. Tenía una tienda de mercaderías en la esquina del Hoyo, mucho dinero, pero no prestigio social. Y cayó en el juego de mantener por décadas enteras un juicio de limpieza de sangre para vindicar su linaje. El heredó de su padre esa papa caliente, empezó a jugar con ella y lo hizo durante cuarenta años.

-¿Explica esto su necesidad de figuración en los grandes eventos históricos del mundo?

-Uno de sus grandes contrasentidos es que fue cortesano en Europa y republicano en América. Miranda se dislocaba por gozar de los beneficios de la vida cortesana y por estar cerca de un gran protector, pero venía aquí y gozaba también de las prebendas de los republicanos y figuraba.

El General ante el espejo

-¿Cómo está estructurada Para seguir el vagavagar?
-Estoy usando una técnica de escritura muy libre en el

tratamiento del tiempo. Cada unidad narrativa se supone que se puede leer autónomamente. Por esa misma razón comencé desde el principio a trabajar el personaje de ficción, el Miranda en La Carraca de Michelena, visto por un observador contemporáneo que pareciera que, a las primeras de cambio, le está contando a Miranda sus peripecias, la razón de su fracaso de vida, sus aventuras y el esplendor de su tránsito vital. Hay un momento en el que nos damos cuenta de que es el propio Miranda -personaje de ficción- quien está hablando consigo mismo, dentro de un fluido de conciencia, de un monólogo interior inacabable, en la que, para retardar la muerte, empieza a imaginar, a hiperbolizar, a volcar sus recuerdos más allá de lo posible, a crear fantasías en torno a sí mismo, a recordar los libros leídos, las mujeres amadas, los paisajes visitados, los lugares donde estuvo en sus cuarenta años de vagavagar.

-¿Cómo está tratado entonces lo historiográfico? ¿Está, como en las novelas anteriores, marcado por la ficción?

-Sí. Aunque los datos son ciertos en su mayoría, su interpretación está absolutamente marcada por la ficción y la arbitrariedad. Nada allí es absolutamente real, todo es pretexto para novelar.

-Con el libro que ganó el premio La Sonrisa Vertical de la editorial Tusquets se armó un escándalo en la Sociedad Bolivariana de Ecuador. ¿No teme que, de alguna manera, esto pueda pasar con las novelas sobre Miranda? ¿Tolera el país que se le muestre un Miranda de tendencias homosexuales, por ejemplo?

-No. Como dijo un día Pancho (Francisco) Herrera Luque, a propósito del Premio Casa de las Américas a *La tragedia del generalísimo*, a Miranda nadie lo quiere en Venezuela.

-¿No será que las novelas han sido poco leídas?

-También es verdad. Yo creo que es ahora cuando se comienza a hacerse lecturas profundas. La crítica universitaria ha comenzado a leerlas con ojos científicos, rigurosos, y a encontrar sorpresas. Que si el discurso biográfico, autobiográfico, pseudoautobiográfico; que si el juego de la feminidad, de la ambigüedad sexual; que si el de la frustración política, el nuevo enfoque del liderazgo, del ser humano visto como un bloque, como un cuerpo enterizo, como una máquina; el ser humano moviéndose con sus polaridades.

Placeres eróticos de la palabra

-Juan Liscano lo definió a usted como "poeta de lo erótico, escritor de desmesuras". También vinculan su obra con el barroco americano ¿Qué piensa acerca de esos juicios?

-Tú sabes que uno escribe para que lo lean, básicamente. Yo creo mucho en el crítico como destinatario, como anfitrión. No creo que ellos estén pintados en la pared. A mí gusta que me tomen en cuenta. No dejaría de tener el ego que tengo y de ser el hijo único que soy. Valoro la crítica de Juan, y nuestro juego con el erotismo comenzó como un *tour de force*. El, en el *Panorama de la literatura venezolana*, dice que el venezolano es inapto para trabajar el erotismo. Entonces yo, en una conversación, le dije: "Mira Juan, voy a acentuar el aspecto erótico en mi literatura para echar por tierra tu punto de vista. Si nosotros somos tan sensuales, tan caribeños, tan cálidos, tan amorosos, ¿por qué no la vamos a poder expresar poéticamente?".

-Usted dijo también en los años 80 que el erotismo era un ingrediente muy necesario para la literatura. ¿Qué quiere decir con eso?

-Porque la palabra en sí misma tiene una carga erótica que es mayor a veces que la propia imagen plástica. La eufonía de la palabra me conmueve. Siento que una imagen poética me proyecta mucho, me apunta más que una reflexión filosófica y

que una pintura. Hay un juego autocomplaciente, masturbatorio, en la palabra que va y viene.

-¿Cómo se siente en relación con el país?

-Muy angustiado, pero contento de estar angustiado, porque estoy vivo, confrontándome. Para estar uno vivo debe estar en fruición. La perfección absoluta, el equilibrio absoluto, no pasan de ser una entelequia, eso contraría hasta la propia ley natural de la termodinámica.

-¿Cree que hemos avanzado desde Miranda hasta hoy?

-Muchísimo. Nosotros como país casi ni existíamos. Èramos una referencia remotísima de lo que podía ser un país, en esta provincia dispersa en la que, si no hubiera sido por la gracia de don Carlos III, todavía seguiríamos organizados en diversos "paisitos". Hay un proceso de integración que, en nuestro caso, va hasta acelerado, si pensamos que nosotros llevamos apenas 500 años de occidentalidad encima. Yo no tengo ninguna duda de que subsistiremos como país, y de que las generaciones sucesivas nuestras tendrán que seguir lidiando con su realidad, pues a nosotros nos ha tocado vivir con la nuestra, y a los antecesores nuestros con la suya.

CONFERENCIA

Lenguaje, erotismo e historia*

Denzil Romero



Ilustración: Tony Tong

Mi ya larga experiencia como participante en foros y reuniones de poetas y escritores en diferentes partes del mundo, sea La Habana o Moscú, Sofía o Buenos Aires, Aix-en-Provence o Brasilia, Madrid o Santafé de Bogotá, me hace ser muy comedido respecto a las expectativas sobre este tipo de reuniones; por lo regular, nadie se pone de acuerdo sobre nada; todos se creen o nos creemos la tapa del

frasco, decisores de la última palabra, y al final, sólo queda la triste impresión de que somos una cáfila de *blablachentos*...

Soy de los que creen que los escritores reunidos en cambote —congresos, foros, simposios, ferias de libro, encuentros o como se llame este tipo de conciliábulos— tenemos poco que decirnos, especialmente en esa suerte de sesiones programadas y ruedas de diálogos sobre temas más o menos traídos por los cabellos, "El fin último de la poesía" o "La causa primera de la creación literaria", "El papel de la literatura en el próximo milenio", "Los escritores y la paz del mundo", "El arte de pelar tomates" o el de "soplar narices"; temas que quizás podrían estar bien para críticos (profesores y doctores), teóricos y teoriquitos de toda laya que pasan la vida justificándose por el pergeño de sus propias teorías e intentos de explicación del mundo. Los encuentros de escritores sólo son interesantes cuando se cuentan entusiasmos y lecturas. Y, cuando se atreven, pero eso rara vez ocurre en reuniones públicas, a hablar de menudencias del oficio o de la génesis de sus textos, preferencias y rechazos, fobias y manías, hábitos e instintos, manuscritos no iniciados o en trance de escritura, virtudes y perversiones secretas. Pienso que estos concilios de poetas y escritores deberían convocarse sobre una lectura universal, que invitase a una relectura previa al viaje y al comentario sin prejuicio.

Por eso, me emociona este Simposio de Eichstätt, tan dignamente convocado y preparado por nuestros anfitriones, a quienes quiero agradecer la deferencia en la persona del distinguido y denodado amigo Karl Kohut. A decir verdad, se trata de un encuentro de escritores atípico, convocado sobre una temática muy concreta y para revisar y divulgar, ante el público y los estudiosos literarios de Alemania, la literatura de un país latinoamericano y tercermundista, Venezuela, el nuestro; un país que, por razones múltiples, ha estado al margen del ámbito internacional de los grandes

*Conferencia pronunciada en el simposio *Literatura Venezolana Hoy*, celebrado en enero y febrero de 1996, en la ciudad de Eichstätt bajo el patrocinio de esa ciudad alemana. Luego ese texto se publicó en el libro *Literatura venezolana hoy. Historia y presente urbano*, bajo la dirección editorial del prof. Karl Kohut.

lectores, lejos del *boom* de la literatura latinoamericana de otrora, y extraño al interés y la demanda de las editoriales importantes de Europa y Estados Unidos de América; pero que, no obstante, cuenta con una literatura viva y pujante, desarrollada paulatinamente a lo largo de doscientos años, y que se corresponde con nuestra realidad de pueblo con precisa y múltiple ubicación geográfica, caribeña, andina, llanera, amazónica, a las puertas de América del Sur y perfectamente comunicable con el resto del mundo, aunque esa comunicación no siempre fluya de la manera deseada, un pueblo mestizo, múltiple también en sus orígenes amerindios, europeos y africanos; múltiple en su dinámica racial, económica y política; mediatizado, ciertamente, por la sucesiva dependencia respecto a potencias extranjeras, ora en lo político, ora en lo económico, y, ahora y ojalá que no a lo largo de mucho tiempo más, por la obligada inmersión que nos toca en la más fuerte polaridad histórica de la actualidad: el abismo cada vez más insondable que se da entre los países ricos y los países pobres, correspondiéndonos el papel de pobres por el ingenuo y no pocas veces pérfido despilfarro o malbaratamiento al que sometimos en años recientes nuestra malhadada riqueza petrolera, pero, no obstante, un país que puede repotenciarse partiendo de sus ingentes recursos naturales y de sus inequívocas manifestaciones culturales, la propia literatura una de ellas, y a través de las reservas morales de su población; una población que, por obra del mismo ya dicho mestizaje —el más homogéneo quizás de todos los producidos en América Latina—, posee una marcada e incontrovertible originalidad y una apertura hacia la universalidad que nos distingue y nos anticipa, si se quiere, en el mundo del futuro.

Hecha esta necesaria advertencia y para no caer en la criticada práctica de las generalidades y consideraciones abstrusas, quiero concretar mi intervención sobre lo que bien podría considerarse el hilo estructural de mi propia escritura: *el lenguaje, el erotismo y la historia*; elementos éstos que críticos y lectores de allende y aquende los mares coinciden en apreciar como característicos en todo mi trabajo narrativo.

Ya cuando el hoy fallecido Carlos Barral, el celebrado poeta de la generación del 50 española y editor fabuloso, responsable en buena parte del mal llamado *boom* de la literatura latinoamericana, estuvo en Caracas para asistir a un congreso de escritores y se trajo consigo a Barcelona el manuscrito de mi novela *La tragedia del Generalísimo*, la misma que más tarde (en 1983) ganaría el Premio de Novelas "Casa de las Américas" de La Habana, para editarla entonces en su *Bibliotheca del Fénice*, la

colección que al momento dirigía (*free lance*) para "Argos Vergara", esquilado (él) en lo mercantil por sus pasadas y fallidas empresas editoras, no vaciló en vislumbrar ese aserto a la primera lectura del manuscrito. En la nota de presentación editorial escribió:

Usando como pretexto la figura de Francisco de Miranda, precursor de la Independencia de América, Denzil Romero se ha propuesto una obra de ficción sin dependencia alguna con la verdad historiográfica y las fuentes documentales. En ella, Romero lleva al máximo las propuestas estéticas de su narrativa anterior, poniendo la historia netamente al servicio de la imaginación y llevando la parodia, o mejor la ironía del carnaval, a sus últimas consecuencias. El propio Miranda como personaje es una excusa para jugar con el Siglo de las Luces, los prohombres de la época, las modas, las costumbres y los grandes acontecimientos sociales, sin que se escape la modernidad como afán lúdrico y totalizante... Erotismo y lenguaje constituyen el soporte estructural de la novela. Miranda que fracasó virtualmente en todos los campos de la actividad, aparece —sin embargo— magnificado en su vitalidad sexual y en su capacidad amorosa. Fue él un amante insigne [...]

Es la misma apreciación del colombiano Isaías Peña Gutiérrez, cuando observa que en la novela "la historia se convierte, gracias a sus desplazamientos, en un trompo del tiempo para jugar a la ironía, y el lenguaje y la intertextualidad desempeñan funciones similares a la de un instrumento erótico-sensual".

A parecida conclusión llegan los críticos franceses Jean Franco y Jean-Marie Lemogodeuc al presentar en su *Anthologie de la littérature hispano-américaine du XX^e siècle* un fragmento de mi novela *La esposa del doctor Thorne*. Dicen que en mis libros "hay un gusto pronunciado por la historia y, no obstante, el humor y el juego erótico, afirman a cada paso los derechos de la imaginación". Dicen, igualmente, que me valgo de "una escritura barroca, torrencial, impetuosa" para "reinterpretar la historia y atacar los tabúes y las ideas recibidas en lo que bien puede considerarse una fiesta de la escritura y el goce sensual".

De esos tres elementos estructurales que la crítica observa en mi escritura, el primero que me interesa

destacar es el lenguaje. Mi pasión por el lenguaje es ancestral... Puede decirse que nació conmigo... Mi madre, como toda madre orgullosa de su engendro, decía que hablé por primera vez en su propio vientre... No tienen por qué creer semejante exageración... Supongo que, al igual que los demás humanos, aprendía a hablar *guareando*; *guareando*, sí, como los pichones de loro; pero, tan pronto terminé con el *guareo*, sé que me sobrevino una corriente tumultuosa de amor por las palabras y ya no quise sino llamar a cada cosa por su nombre; "al pan, pan, y al vino, vino", como decía mi abuelo Lencho; "*appeler un chat un chat*", como dicen los franceses; capturando, digamos, la *ecceidad* (en Francia creo que se dice *l'hacceité*, y en inglés *the haecceity*) de cada una; quizás, sería mejor decir, la *individuación*; eso que el viejo Duns Escoto llamó alguna vez "la última realidad del ente" la que determina y contrae la naturaleza común (compuesta de materia y forma) a una cosa particular; ésa y no otra, *ad esse hanc rem*... Si veía un pájaro nuevo en el jardín de mi casa y le preguntaba a mi madre o a alguna de mis tías, cómo se llamaba, por nada permitía que me contestasen, genéricamente, un pájaro. Seguía preguntando, ¿y cómo se llama?, ¿y cómo se llama?, ¿y cómo se llama?... Pájaro ya sabía que era... Hasta que, las pobres compelidas, tenían que contestarme con toda precisión: es un canarito, o una paraulata ajicera, o un cristofué, o un arrendajo, un pipe o una potoca. Fue así como aprendí a distinguir por su nombre exacto a todas y cada una de las especies de pájaros que llegaban cada mañana al jardín de la casa de mi infancia. Y a distinguir sus voces también: las notas largas y plañideras de las gallinitas de monte, el matraqueo del caricare encrestado, el silbido doble de la tigana, el de los tibetibes y el de los diostedés. Sin proponérmelo, me hice ducho en la comprensión de la lengua de los pájaros, ésa que más tarde me enteré por las lecturas de René Guénon y otros autores esotéricos, era considerada tradicionalmente como "el lenguaje de los ángeles", el "coloquio inmediato de las esencias", y cuya lengua dicese era hablada por Apolonio de Tiana y por el mismísimo Adán antes de la pérdida del Paraíso. Al parecer, no era el hebreo, ni el siriaco, ni ninguna otra de las lenguas conocidas; sólo el lenguaje translúcido e inaudible del alma en estado prístino; ese lenguaje que omite la intermediación de la palabra, y procede de la pura intuición. Cierto es que el efecto del canto de los pájaros en mi ánimo era y sigue siendo como un reflejo de lo sagrado, el mismo de un canto gregoriano o de un arrullo de cuna; por su influjo, se me transfiguraba y se me sigue transfigurando el universo, y alcanzaba y sigo alcanzando la liberación. No obstante, pese a ese don superior

que vislumbraba en mí, parejamente, se me fue desarrollando la avidez por las palabras concretas, sufridas y gozadas, dichas y oídas, evidenciadas... Y es que las palabras eran, entonces para mí, como juguetes. Cada vez que encontraba una nueva, la incorporaba a mi *stock*; la mimaba, la acariciaba, letra por letra, sílaba por sílaba; dormía con ella, abrazándola, como si fuera ella un animalito de felpa. A veces, no era tan amoroso. Las vapuleaba; las golpeaba; las *coñaceaba*; sí, les daba *coñazos*; *coñazo* es golpe en el lenguaje vulgar de mi país; jugaba con ellas "*cerepe, cerepe*" hasta que se emborrachaban y perdían el sentido; las flagelaba, les daba latigazos con mandadores de cuero, con vergas de toro, con varas de espino, con gatos de nueve colas; si las veía o sentía muy infladas, las alfileraba para que perdiesen su ampulosidad; ¡las palabras ampulosas nunca me han gustado del todo!, las veo como ojos desmesuradamente abiertos; por eso, prefería *espicharlas*; las *espichaba*; *espichar*, es un anglicismo muy nuestro, y muy de los cubanos también; creo que se usa en toda la cuenca del Caribe; significa, sacarle el aire a una cosa; si por el contrario, las encontraba demasiado flácidas, desprovistas y venidas a menos, fácil me resultaba doblegarlas, las tendía en el suelo, les abría el vientre y se los llenaba con tierra, piedras o serrín. Otras veces, las creía comestibles, las masticaba y me las tragaba como una golosina o una presa succulenta. Y, ya más grande, a punto de descubrir el sexo o habiéndolo descubierto del todo, fornicaba con ellas. Bien saben ustedes que las palabras, como los humanos, tienen sexo. Muy cachondamente, las desfloraba, las mancillaba, eyaculaba dentro de ellas, les hurgaba sus pudibundeces... Pero, dejemos de lado estos excesos imaginativos que me revelan como "un escritor con predilección por el sado-masochismo". ¿Sado-masochista, yo? ¡Ay, Dios, quién lo diría! Así terminaron considerándome, hace poco, caprichosamente y quizás no tan caprichosamente, unos investigadores y críticos literarios de mi país a la hora de presentar un cuento mío en una reciente antología de narrativa. El coordinador de esa antología se encuentra ahora en el auditorium. *Adeo causa non deest*. Al decir de Plinio, "no son causas las que faltan, siempre se puede encontrar una"...

Cierto fue, queridos amigos, que obsesivamente le concedí al lenguaje un tratamiento preferencial. Tan pronto aprendí a leer de corrido, me preocupé por descubrir en la lectura nuevas y nuevas palabras; en un cuaderno, las anotaba, con elegante caligrafía inglesa, *art-deco*, *scrip* o como mejor me viniese, y, luego, indagaba sus orígenes, y con la ayuda de un diccionario



Ilustración: Tony Tong

(otras veces he declarado que un diccionario *Petit Larousse* es el juguete que recuerdo con más cariño), o preguntándole a los mayores, daba al final con sus exactos o probables significados; hacía con ellas grupos o familias de palabras; palabras que comienzan por una determinada letra; palabras que riman; palabras que dicen cuán grande o pequeña es una cosa; palabras que designan espacios; palabras que designan colores; palabras sinónimas, palabras antónimas, palabras parónimas; palabras de Navidad, de Carnaval, de Semana Mayor, de Vacaciones de Agosto; palabras que son nombres propios y se escriben con mayúscula, con letras capitulares; palabras que son nombres comunes, adjetivos, verbos, adverbios; palabritas, palabrejas, palabrones; palabras rojas, palabras verdes, palabras azules, palabras moradas; palabras como la nieve de Baviera, de un albor incandescente; una sola palabra: la palabra; *verbum* en latín; *word* en inglés; *Wort* en alemán; *parole* en francés; *dábár* en hebreo; *parola* en italiano; *parolas, parolas, parolas*; una canción, que popularizó Mina o no sé si Doménico Modugno; en todo caso, ganadora del Festival de San Remo, aunque no pueda determinar el año de su premiación; mis palabras, las

palabras de ustedes; las palabras de Cervantes y de Goethe y de Shakespeare; las palabras de Rabelais; las palabras de Dante; las de Homero y de Píndaro; la palabra *token*, la palabra *type*, conforme a la distinción de Peirce; la manifestación lingüística del individuo, por la que él combina el código de la lengua, que es una función social, para exteriorizar sus propios pensamientos; mis palabras capaces de definir aquello de lo que afirmo algo, y capaz, igualmente, de expresar lo que predico de ese aquél; la palabra que es mi aliento, la palabra que es mi espíritu; la palabra que, una vez dicha, subsiste y es eficaz; mi palabra que es la voluntad de Dios; mi palabra que es Dios mismo; la palabra de Dios, su voluntad. Y las palabras de Jesús, el hijo de Dios, también. Las palabras del Hijo del Dios en la Cruz. "Padre, perdónalos porque no saben lo que hacen. Hoy estarás conmigo en el Paraíso. Mujer, ahí tienes a tu hijo. Hijo, ahí tienes a tu madre. Tengo sed. Todo está consumado. Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu". Mi palabra. Tu palabra. Cada palabra un pensamiento, una experiencia, la posibilidad de un debate, una lectura, un encuentro, una noche de amor, un viaje por la vida, el largo inmenso orden desorden de todos los sentidos, la imagen como elemento fundamental del lenguaje; los juegos de palabras, charadas comunes, charadas en verso, palíndromos, las frases ambidexas o *capicúas* (como las llamamos en Venezuela); frases hechas, rompecabezas silábicos, cadenas y cadenas de frases, los trabalenguas, el cadáver exquisito de los surrealistas, y un juego particularmente simpático; el *juego de los disparates*; uno que aprendí a jugar muy temprano y que creía de mi propia invención antes de leer a Bretón, a Aragón, a Apollinaire, y cuando aprendí también que las palabras son *aloglósicas*, como supe después que había determinado el señor Leibniz, y que por tanto, gustan de intercambiar o confundir sus significados y, como los humanos, juegan a la *alteridad*, o a lo que más tarde llamaría el maestro Heidegger, la *ambigüedad*, cuando lo que tiene aspecto de genuinamente comprendido, captado y dicho, en el fondo no lo está, o no tiene aspecto de tal y en el fondo lo está, la ambigüedad que, según el mismo maestro, forma con las habladurías y la avidez de novedades, el eje de la anónima existencia cotidiana; que no en balde le da a la avidez de novedades el espejismo de lo que busca, y a las habladurías la ilusión de que todo está resuelto en ellas... Con palabras ambiguas o aloglósicas, avidez de novedades y habladurías, yo como cualquier otro mortal, he llenado mi vida. Y, por supuesto, también mi literatura. No me pregunten para qué...

Quizás, para retardar la llegada de la muerte; por aquello de que "mientras subsista el lenguaje, habrá vida", tal como afirma mi personaje Miranda, perorando en su celda...

Con el erotismo me pasa igual que con el gusto por el lenguaje. Diría que es consubstancial a toda mi literatura. Se cuela en ella por dos vías distintas: por el lenguaje mismo, hiperbólico, barroco, exhaustivo, sensual, acariciante, lúbrico, cálido, pegajoso; y por la temática... Siempre está el amor presente en mis escritos. Pleno o escindido; pero, de manera invariable, siempre en mutua compenetración de sus dos elementos antagónicos, la pareja de contrarios, la tesis y la antítesis dialécticas que después se vuelven síntesis, el lingam de la India, el Yang-Ying de los chinos, la misma cruz formada por el poste vertical del eje del mundo y el travesaño horizontal de la manifestación; vale decir, los símbolos de la conjunción, la destrucción del dualismo, el punto final de la separación; la convergencia máxima en una combinación que, *per se*, origina el centro máximo, el medio invariable de los filósofos orientales, el ombligo del mundo, la mandorla, la clave del origen, ese anhelo de morir en lo anhelado, ese afán de disolverse en lo disuelto; la búsqueda de lo imposible en el agotamiento de lo posible, como hubiese dicho Píndaro, o el muero porque no muero de Teresa de Jesús...

Eróticos, amorosos, amorosísimos, son mis personajes. Francisco de Miranda, mi personaje por excelencia, un *amador* insigne; Manuelita Sáenz, la *amante* excelsa del Libertador Bolívar; Asclepius Calatrava Baca, entregándose por entero, *amorosamente*, a su confusión con el Cosmos... Y permítaseme traer a colación un comentario de la importante escritora uruguaya Cristina Peri Rossi, ahora residente en España, cuando en el momento de presentar mi libro de cuentos *Tardía declaración de amor a Séraphine Louis* dijo:

En este libro Eros asume diversas caras para seducir al lector: es una misteriosa muchacha llena de ambigüedad encontrada en el metro de París, es una lujuriosa criolla morena, es la condesa Hanska amada por Balzac o una anciana pintora que se empeña en reconstruir en sus cuadros el Paraíso perdido. Pero en todos los casos, Denzil Romero demuestra que el Amor o Eros conduce directamente a la metáfora: para nombrarlos, hay que reconstruir la creación, hay que sentirse Dios. Porque el cuerpo del amor es todos los cuerpos, es el absoluto.

No obstante, esa literatura erótica, hecha por mi parte con tanto amor, al par que muchas satisfacciones, también me ha provocado un mar de sinsabores. Cuando publiqué *La esposa del doctor Thorne*, por ejemplo, cierto que gané el prestigioso premio español La sonrisa vertical, pero, también, el odio de los ecuatorianos. Por su culpa, los nacionales del Ecuador me persiguieron y me siguen persiguiendo. Me aplicaron no sé cuál cantidad de denuestos. Me procesaron civil y penalmente. Me siguieron un juicio en ausencia por vilipendio. Me dictaron un auto de detención. Siguen publicando cada cierto tiempo, una requisitoria en mi contra, para que no prescriba el supuesto delito ni la pena. El presidente de la Sociedad Bolivariana de ese país me retó públicamente a duelo. Y escritores ecuatorianos de justa fama como Jorge Enrique Adoum y Pedro Jorge Vera, mis antiguos amigos, abjuraron de mí cuales nuevos ayatollah Khomeini...

Quizás, eso ocurrió porque mi literatura no pocas veces se acerca a la pornografía. Bien que así sea. Si ella versa sobre el amor, y el amor se materializa en el sexo, y el sexo es sudor jadeos pelos y excrecencias, ¿cómo podría mi trabajo excluir tales elementos en aras de falsas pudibundeces?...

Mi querida amiga, la escritora venezolana Ana Teresa Torres, me dijo alguna vez que mis novelas más que eróticas le parecían libertinas, al estilo de las que en su momento hicieron los mejores autores libertinos del siglo XVIII francés. No sé a ciencia cierta cuál es la diferenciación que Ana Teresa establece entre la literatura erótica y la libertina; pero, celebro su observación. Pocas literaturas presumo que me han influido tanto como la de los autores libertinos (franceses e ingleses) de los siglos XVIII y XIX. Amo las novelas de Crébillon Fils, y las de Charles Pinot-Duclos, y las de Godard D'Aucour, y las de La Morlière, y las de Boyer D'Argens, y las de Fougeret de Montbron; amo las de François-Antoine Chevrier y las de Claude-Joseph Dorat; las de André de Nerciat, gran maestro (él) de la *Orden de los Anafroditas*, y las de Vivant Denon. A los quince o dieciséis años leí por primera vez el *Gamiani o dos noches de placer* del inolvidable Alfred de Musset...

¿Quién dice que la literatura erótica o libertina es decadente, inmoral, abyecta, corruptora, atentante contra las costumbres, instigadora de excesos y vaya usted a saber?... Los pudibundos necios e hipócritas; los señorones burgueses que mantienen un ejército de barraganas y mujeres de casa puesta, distintas de la propia esposa; ciertas hermanitas de la caridad, anémicas y

frías, y ciertos seminaristas, clérigos y obispos que se masturban de mañana, tarde y noche... La literatura erótica o mal llamada *libertina* no es ni más ni menos peligrosa que cualquier otra literatura que se reciba en forma desprevenida, sin espíritu crítico y a pie juntillas... Los ataques que contra la literatura libertina se hacen son tan infundados e infundiosos como los que podrían hacerse contra la literatura esotérica y filosófica en general, porque eventualmente podrían llevar al lector a la insurgencia contra la realidad y los factores de poder establecidos; o contra la novela policíaca, porque incitaría al robo y al asesinato; o a la literatura religiosa, porque llevaría a la persecución fanática despiadada de los no cofrades... La poesía de la carne es tan inocente como una miga de pan, decía Baudelaire... Y, por si fuere poco, la mejor literatura está hecha sobre la base de la imaginación, y, por supuesto, también lo está la mejor literatura erótica. Al fin y al cabo, ocurre que la sexualidad humana tiende a saciarse en lo imaginario. Justamente por eso somos humanos. De lo contrario seríamos perros anudados más allá del coito o protozoarios primarios que desapareceríamos inmediatamente después de la reproducción... No se equivocó mi amiga Ana Teresa Torres. Mi literatura erótica es francamente libertina. Viene de *El asno de oro* y de *El satiricón*. Viene de las obras clásicas del *Quattrocento italiano*. Viene de los nombrados autores del siglo XVIII francés. Viene de la *poesía de la carne* (una bien lograda antología que adquirí en mi adolescencia por la ínfima suma de cinco bolívares, muy completa ella, desde Giorgio Baffo hasta Alexis Pirón). Y viene de la obra de John Cleland, iniciador del erotismo inglés. Y de los opúsculos siempre imponderables de Donatien-Alphonse-François de Sade, el divino marqués, al que todavía oigo clamando desde su prisión de Charenton, desde la Bastille, desde la Forcé y todas las otras cárceles francesas donde hubo de purgar su irreductible libertad creadora:

Que nadie me acuse de ser el apologista del mal; que nadie diga que busco inspirar la maldad o acallar los remordimientos de los que se conducen indebidamente: el único propósito de todos mis empeños es articular pensamientos que han atormentado mi conciencia desde que tuve uso de razón; que dichos pensamientos puedan estar en conflicto con los pensamientos de otras personas, o la mayor parte de las otras personas, o todas las otras personas excepto yo, no es, creo, razón suficiente para suprimirlos. En cuanto a aquellas almas suscep-

tibles que pueden ser 'corrompidas' por enterarse de mis escritos, tanto peor para ellas, digo yo. Me dirijo únicamente a aquellos hombres que son capaces de examinar con una mirada objetiva todo cuanto está ante ellos. Dichos hombres son incorruptibles...

También viene de esos monumentos de la erotología y la *gran jodedera* de todos los tiempos que son *Las hazas del joven don Juan* y *Las once mil vírgenes* de Apollinaire, y de *El coño de Irene* y *El bromista pesado* o *Las aventuras de Juan Joder la Polla* del viejo Louis Aragón. Y de todo Miller. Y de todo Bataille y, en particular, de esa insuperable *Historia del ojo*, que contiene en sí todo el universo de la locura erótica...

Finalmente, me queda por revisar la historia como tercer elemento configurante de mi narrativa.

Se ha dicho que uso la historia como pretexto para ficcionar. Se ha dicho que la deformato, que la adultero, que la atropello, que la pongo cabeza abajo para reconstruirla después. Se ha dicho que soy un novelista *anti-histórico*, y *ahistórico* también. Se ha dicho que debe considerarseme como "el verdadero revolucionador de la llamada novela histórica"; que yo lo falsifico todo, incluso la arqueología, "para que la imaginación dé a la novela lo que le es propio, su carácter de fábula"... Y mi amigo François Delprat ha expresado de viva voz que "replanteo, incluso, la llamada nueva novela histórica". A decir verdad, no creo que usar la historia como elemento del texto o como pretexto, constituya ningún mérito especial... Tampoco creo que se me pueda catalogar exclusivamente como "nuevo novelista histórico", como lo entienden algunos críticos contemporáneos, y menos aún, como un novelista histórico tradicional según la concepción del viejo Georg Lukács. Toda novela es un resultado que representa y contiene mucho más que la mera adición de sus factores...

Con todo, me gusta saberme inmerso dentro de la llamada nueva novela histórica, a no dudar, una de las tendencias predominantes en la narrativa latinoamericana de hoy; no pudiendo ser de otro modo si consideramos que América, "pequeño género humano", "con un mundo aparte", y "nuevo en casi todas las artes y ciencias, aunque de algún modo viejo en los usos de la sociedad civil", como nos definió Bolívar, requiere de esa novelística, justamente, como búsqueda de lo que le es esencial, su autodescubrimiento, la revelación de su intrahistoria, la complementación de su propia verdad siempre recogida a medias por la reductiva y tendenciosa historia oficial... A fuer de sincero, me siento cómo-

do con la ubicación que Seymour Mentón, profesor de la Universidad de California, me asigna en su reciente libro sobre la nueva novela histórica latinoamericana. De buen grado, acepto su caracterización. Verdad es que mis textos se subordinan, en distintos grados, a la reproducción mimética de ciertos períodos históricos y a la presentación de algunas ideas filosóficas, difundidas en los cuentos de Borges, tales la imposibilidad de conocer la verdad histórica o la realidad, el carácter cíclico de la historia y, paradójicamente, su carácter imprevisible, por el cual cualquier suceso inesperado y asombroso puede también darse; cierto que distorsiono de manera consciente la historia por medio de omisiones, exageraciones y anacronismos; cierto, que ficcionalizo los personajes históricos (Miranda, Carujo, Manuelita Sáenz, Voltaire, Catalina la Grande, Federico de Prusia), poniéndolos a actuar dentro de sucesos imaginarios, a diferencia de Walter Scott o Alejandro Dumas

que trabajaban con personajes ficticios dentro de sucesos reales; cierto que recorro a la metaficción y que, con frecuencia, me permito los comentarios del narrador sobre el proceso de la creación; no menos verdadero, que también recorro al uso y abuso de la intertextualidad, a lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia. Todo, con una forma o manera muy latinoamericana de contar la historia, un lenguaje del todo latinoamericano para decir lo que se dice; una forma y un lenguaje muy distintos a los de una Marguerite Yourcenar o un Gore Vidal, por ejemplo.

Bien hasta aquí, señores. Sin rubor alguno, me he desnudado frente a ustedes, pese a lo grotesca que debe resultar mi figura desnuda, y también les he desnudado mi narrativa. Gracias a Uds. por haber aceptado tan pacientemente, semejante *strip-tease*. Gracias, muchas gracias...

Ilustración: Tony Tong



ENSAYO

La novela histórica latinoamericana

Celso Medina

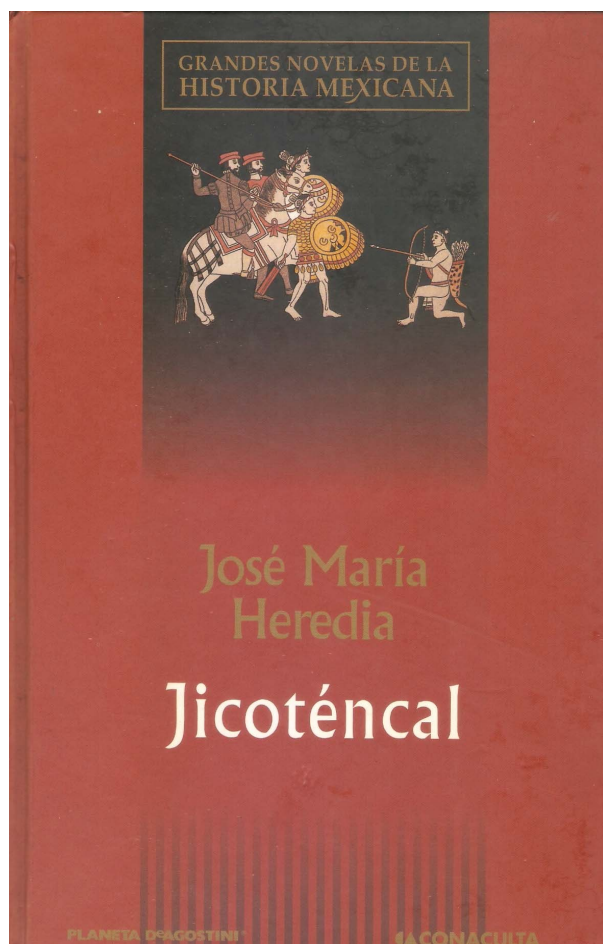
Universidad Pedagógica Experimental Libertador
medinacelso@gmail.com



Enrique Larreta (1873-1961), Alejo Carpentier (1904-1980), Arturo Uslar Pietri (1905-2001),

¹
Si se acepta a *Waverley* (1814), de Walter Scott, como pionera de la Novela Histórica, podríamos decir que apenas doce años esperó América Latina (y todos los países de habla hispanica) para que se iniciara en su literatura esa tradición novelesca. Se publicó en 1826 la novela *Jicoténcal*, que narra algunos acontecimientos ocurridos en el México de Cortés y Moctezuma. Apareció sin autoría, con el sello de la imprenta de Guillermo Stavely, localizada en Filadelfia. Se ha debatido mucho sobre el autor de este texto. Existen muchas candidaturas, aunque las que parecen ser más factibles son la de Félix Varela y el poeta cubano José María Heredia. Se han hecho ediciones con esas autorías (Cfr. Leal, 1960). De esa manera daba inicio a una manifestación narrativa muy fecunda, no solo por los hechos históricos abordados, sino también por la variedad de los recursos discursivos que despliegan esas obras.

Durante el siglo XIX autores como Manuel de Jesús Galván (1834-1910), Eduardo Acevedo Díaz (1851-1934), Vicente Fidel López (1815-1903), Nataniel Aguirre (1843-1888), Juan Díaz Covarrubias (1837-1859), Esteban Echeverría (1805-1851), José Mármol (1817-1871), Gertru-



dis Gómez de Avellaneda (1814-1873) y Manuel de Jesús Galván (1834-1910), entre otros, lograron consolidar un vasto universo novelístico que tematizaba directamente la historia de los diversos países latinoamericanos. Esa tradición continuó en el siglo XX, con autores como Enrique Larreta (1873-1961), Alejo Carpentier (1904-1980), Arturo Uslar Pietri (1905-2001), Manuel Jiménez Lainez (1910-1984), Antonio Benítez Rojo, Abel Posse, Fernando del Paso (1935-2018), Mario Vargas Llosa (1936), Ricardo Piglia (1941), Denzil Romero (1938-1999), entre otros, quienes también han hecho de la historia, fundamentalmente la latinoamericana, asuntos claves en sus diégesis novelescas. Seymour Menton (1993) registra 367 novelas históricas entre los años 1949 y 1992.

2

En los años iniciales de la novela histórica latinoamericana privó un deseo de evaluar los procesos de conquista de la colonia y de la independencia. En ese sentido podríamos decir que *Jicotèncal* se propone ofrecer una mirada que diagnòstica la historia de la conquista mexicana, utilizando el mismo modelo de medianía que se puso en práctica en las obras de Scott. *Guatimozín* (1846), de Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), prosigue el tema de la conquista y de Hernán Cortés. El personaje central es Cuauhtémoc, el último emperador indígena de México. La autora utiliza para urdir su trama fuentes documentales e historiográficas. La novela en cuestión relata los últimos días del reinado del citado emperador azteca y la llegada de Cortés a Tenochtitlán. *As minas de Prata* (1862-1866) del brasileño José Alencar (1829-1877), se ambienta en el siglo XVII, traza también su paralelo con Scott; dos partes se enfrentan: La Compañía de Jesús y los gobiernos de España y Portugal. Eustacio Correa, figura ficcional, se erige en el media-

dor, encarnando una medianía similar a la que halla Lukács en el protagonista de *Ivanhoe*.

En los años iniciales de la novela histórica latinoamericana privó un deseo de evaluar los procesos de conquista y colonia y de la independencia. El modelo scottiano tuvo un importante cultivo en la Novela Histórica Latinoamericana. Esa influencia de Scott en esta región pueden obedecer a varias causas. Una de ellas es que Latinoamérica vive en el siglo XIX momentos de clara definición de sus entidades políticas. Es el siglo en que se emancipan de las colonias hispanas, francesas, lusitanas, etc., experiencia que Noé Jitrik (1995) llega equiparar con la que vivió Europa en los años de Napoleón:

En el caso de la novela histórica se puede hablar de un modelo “oportuno” porque daba forma a una necesidad compleja que las culturas latinoamericanas en su nacimiento no podían satisfacer por medios propios o en la espera de procesos propios (123).

Las novelas históricas en América Latina inicialmente constituyeron lo que María Cristina Pons (1996) denomina “una posición didáctica y de complemento de la historiografía”. Gracias a esas novelas, se pudo levantar la plataforma mítica-heroica, que reforzarían las nuevas entidades políticas emergidas en la posguerra.

Los países de Latinoamérica, al menos los de habla hispana, pudieron comunicarse por primera vez gracias a sus luchas proindependentistas; la movilización de un ejército internacional hizo que la Historia les afectara directamente. Ahora ella les pertenecía, porque eran ellos mismos sus protagonistas. Las victorias

Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873)



José Alencar (1829-1877)



y las derrotas se produjeron por la conjunción de varias clases y varias razas. Simón Bolívar, José de San Martín, Antonio José de Sucre, Bernardo O'Higgins, entre otros, fueron hombres a quienes se odiaba o se veneraba; se habían convertido en héroes, surgidos en sus propias tierras, muy alejados de aquellos amadises occidentales, tan ajenos a ellos.

3

El modelo scottiano, encarnado en el tema de la independencia y de la colonia latinoamericana, va a dar paso a un tipo de novela donde la historia tiende a confundirse con el testimonio. El novelista no se va a interesar ahora por el pasado lejano, sino por el que tiene más inmediato. Los dictadores y sus regímenes despóticos serán sus temas predominantes.

El compromiso político en la novela histórica se hace más evidente en las obras de Esteban Echeverría y José Mármol. El primero publica en 1839 "El Matadero", donde alude directamente a la dictadura de Juan Manuel Rosas en Argentina (1793-1877). Echeverría escribe este cuento entre 1839 y 1840, cuando aún se mantiene el luto por Encarnación Ecurra, la esposa del dictador Rosas. Este cuento describe con patético realismo el movimiento de un matadero, que deja entrever las relaciones sociales de la Argentina de la época: primeramente se observa al carnicero, "la figura más prominente (...) con el cuchillo en la mano, brazo y pecho desnudo (...) y rostro embadurnado de sangre", cuya descripción pareciera una alegoría del despotismo rosista y secundariamente se visualiza a la gente muy pobre, que vive al acecho de cualquier víscera que le sirva de alimento. La parte final de este relato concentra la mayor carga ideológica: la ejecución de un toro que se escapa del matadero es seguida por la captura y asesinato de un personaje acusado de no guardar luto por la difunta esposa de Rosas. En síntesis, este pequeño texto propone elaborar una metáfora de la crueldad de la dictadura de Rosas.

Mármol, utilizando una temática similar a la de Echeverría, publica *Amalia* (1851 a 1855). Ambientada en el año 1840, recrea el régimen de terror de Juan Manuel Rosas. El romance entre los dos protagonistas, Amalia y Eduardo Belgrano, tiene como telón de fondo la historia contemporánea al autor, patentizándose a través de diversos discursos: documentos históricos, cartas, recortes de prensa, etc. Esta novela fue escrita cuando aún estaba en el poder Rosas. Por ello Mármol no pudo evitar su carácter testimonial. Según Celia Fernández (2000), esa cercanía con los hechos novelados "privaría al autor de la perspectiva adecuada para tratar desapa-

sionada y objetivamente los acontecimientos", pero no por ello dejaría de estar ubicada en el ámbito de la novela histórica hispanoamericana, si superamos la definición de Anderson Imbert (1954) y nos acogemos a las nociones más contemporáneas que priman la presencia de la historia en los hechos diegéticos, como la sostenida por Halsall (1984). Esta novela se ambienta en espacios históricos precisos, testimoniados por la historiografía oficial. Los meses en que transcurre su historia (del 4 de mayo al 5 de octubre de 1840) son el escenario de una crisis que vive el régimen rosista, presionado por sus enemigos, entre los cuales se cuenta el general Juan Lavalle.

En ese movimiento donde la historiografía y el testimonio hicieron una mixtura, conviene detenerse en un cambio trascendente producido en el paradigma de la novela histórica de América Latina, que Pons atribuye a la influencia de la Revolución Mexicana, a comienzos del siglo XX. Entre sus autores destacan Mariano Azuela (1873-1952), con *Los de abajo* (1916) y Martín Luis Guzmán (1887-1976), con *El águila y la serpiente* (1928). Con ellos el género se entrelaza con la crónica y el testimonio. El novelista histórico siente que puede narrar a partir de historias cercanas. Carlos Fuentes (1969) dice que en estas novelas "... se introduce la ambigüedad respecto de la certeza heroica de los personajes (históricos y ficticios): los héroes pueden ser villanos y los villanos héroes". Los creadores no se adscriben a la historia oficial, sino que ofrecen una versión alternativa.

4

Pero, a pesar de esos cambios, la novela histórica latinoamericana supo mantenerse fiel a la esencia de la estética scottiana. Las variaciones fueron ligeras. El dato de la historia siempre fue el punto de partida. Carlos Pacheco (1997) describe sus rasgos más relevantes:

Una característica sucinta incluiría entre sus rasgos principales un sostenido respeto al dato historiográfico; una utilización medida, controlada, de lo imaginario; una concepción que suele reducir "lo histórico" a la esfera pública de la vida política nacional y, sobre todo, una función dentro de la dinámica cultural, que podría denominarse "constructiva" (34).

Esa función constructiva pretendía hacer de la novela un vehículo que consolidara el orbe heroico de la independencia, para insertarlo en los proyectos de futuro que los países latinoamericanos se habían planteado.

En Latinoamérica, en el período que va desde final de la década del 40 a los años 70, salvo algunas excepciones, entre las que se cuentan los venezolanos Arturo Uslar Pietri (*Lanzas Coloradas*, 1931) y Enrique Bernardo Núñez (*Cubagua*, 1931), este tipo novelesco vive un estancamiento, que apenas se interrumpe con las novelas de Alejo Carpentier (*El reino de este mundo*, 1949, *El siglo de las luces*, 1962). Hubo que esperar a finales de la década de los 70 y la de los 80, para que la novela histórica se revitalizara de una manera espectacular. Son varias las razones que pudieron haber producido ese estancamiento. Nosotros destacaremos las siguientes:

En primer lugar, el auge de los movimientos regionalistas y criollistas se generó al margen de cualquier interés historicista. Ellos acapararon el liderazgo en la construcción de las identidades nacionales, haciendo de la geografía y de las costumbres el centro semiotizador de las culturas emergentes, surgiendo la necesidad de hacer los mapas imaginísticos de los territorios que aspiraban conquistar espacios de singularidad. *Don Segundo Sombra* (1926), de Ricardo Güiraldes (1886-1927), *La Vorágine* (1924), de José Eustacio Rivera (1888-1928) y *Doña Bárbara* (1929), de Rómulo Gallegos (1884-1969), fueron los emblemas más representativos de esos intentos.

Como segundo aspecto, puede anotarse el nacimiento de filosofías de carácter subjetivista, que hipostasaban al individuo como ente singular más que histórico. Este fenómeno tuvo una profunda repercusión en las metrópolis latinoamericanas, forjadas en el fragor de la modernidad. La irrupción del psicoanálisis, que descubrió las facetas irracionales del hombre, hasta en ese entonces negadas, hizo más distante la relación entre la escritura y la historia, generando escepticismo. Puede decirse que se produjo en estos años un viraje hacia la existencia, en desmedro de la historia; es decir, el hombre como ser colectivo, da paso a la existencia de un ser urbano, cosmopolita.

Como tercer aspecto, habría que señalar el modo como Latinoamérica hizo suyo el pensamiento utópico heredado de Europa. Su utopía no adquirió cuerpo en la historia, sino en los mitos. Por ello, su narrativa concibió el territorio-nación como un gran cosmos, que pretendía lanzar la región hacia una dimensión más universal que local. Ese utopismo se convirtió en Realismo Mágico o Real Maravilloso, creó mundos como Macondo (García Márquez) o Santa María (Onetti), e hizo de Buenos Aires una ciudad mítica, en el caso de Borges. Pons (1996) sostiene que:

La visión utópica de la emancipación y del hombre nuevo latinoamericano, junto a la

perspectiva totalizadora, universal y cósmica de una realidad que desborda las coordenadas del tiempo, el espacio o la lógica, desplazan de los intereses de la narrativa de los años sesenta la incorporación del contexto histórico concreto o de la recuperación de la historia. (168).

6

Podríamos sostener que Alejo Carpentier prepara el camino para lo que ha de llamarse la Nueva novela histórica latinoamericana. La primera novela que se ubica en el marco de esa denominación es *El reino de este mundo*, editada en 1949. Desplazando su eje de interés de las grandes culturas, el escritor cubano labora a partir de hechos históricos registrados por la historiografía y de personajes también avalados por ella, pero esa historia se despliega de la mano de la mitología vudú, de donde emerge un personaje como Makhandal, cuya licantropía sirve para escenificar la dialéctica marxista en un espacio en el que la cultura tribal aún persiste, con una factura surrealista.

En 1962 aparece *El siglo de las luces*, donde Carpentier establece comparaciones irónicas entre el Iluminismo europeo y un supuesto Iluminismo experimentado por los latinoamericanos. Para Pons (1996)

La importancia de *El siglo de las luces* consiste en que plantea explícitamente el problema de la historia en América Latina en la medida en que los negros en América tenían su propia versión de la Historia. Esta novela de Carpentier presenta la constante inversión y distorsión con que los ecos de la revolución francesa llegan a América Latina (189).

Carlos Pacheco (1997) observa que el cambio radical respecto al modelo clásico en la novela histórica latinoamericana comienza a visualizarse definitivamente con la novela del también cubano Reinaldo Arenas (1943-1990) *El mundo alucinante* (1969). Aprovechando la biografía un poco extravagante de Fray Servando Teresa de Mier, célebre personaje de la independencia mexicana, Arenas urde una trama muy cercana al neobarroco. La historia de un personaje siempre derrotado, se despliega llena de exageraciones y de fabulaciones, teniendo como marco histórico la lucha mexicana en pro de su independencia. Pacheco (1997) enfatiza que a partir de esa obra surge una “nueva novela histórica”, que

En lugar de contribuir a consolidar, legitimar y estabilizar una noción de nación co-

mo lo viniera haciendo hasta épocas no muy lejanas, ella prefiere ahora volcar su energía semántica hacia una tarea deconstructiva de las concepciones dominantes, establecidas. (35)

Surge, pues, esta Nueva novela histórica de una crisis en la historiografía latinoamericana. La idea de nación y de su pertenencia a ella han cambiado radicalmente. Y los intelectuales asumen más su pasión personal que la colectiva. En su afán por revisar la historia nacional, se ven en la necesidad de deconstruir a sus personajes y a sus hechos, se abandonan las perspectivas totalizadoras, heredadas de Europa, y se vuelcan hacia niveles más pequeños y singulares de la historia. Bolívar, Cortés, Miranda, entre otros personajes, son visitados en su intimidad, bajados de sus pedestales.

Uno de los recursos más resaltantes que observa Pacheco en dichas novelas, es lo metaficcional. Con él se pone en entredicho buena parte de la historiografía latinoamericana. La Nueva novela histórica descaradamente ha confesado que no es más que una construcción ficcional, agudizando más su antiilusionismo yuxtaponiendo textos que proceden de distintas fuentes, lo que hace más evidente el carácter anacrónico del género.

Denzil Romero (1938-1999) destaca que esta novela era necesaria para América Latina, puesto que ella

... requiere de esa novelística, justamente, como búsqueda de lo que le es esencial, su autodescubrimiento, la revelación de su intrahistoria, la complementación de su propia verdad siempre recogida a medias por la reductiva y tendenciosa historia oficial.... (1999: 181).

De manera que la Nueva novela histórica, aspira -lo dice uno de sus cultivadores más audaces- vencer una historiografía “reductiva” y “tendenciosa”, renovando radicalmente el discurso y la estructura tradicional del

género.

7

Karl Kohut (2000) halla en la Nueva novela histórica latinoamericana una idea que Borges contribuyó a popularizar en la narrativa latinoamericana. Ella es el escepticismo histórico, que otorga plena conciencia al narrador de que los hechos de la historia son imposibles de aprehender. Pero según el crítico alemán, esto no implica que se haya abandonado la historia:

... los autores de novela histórica no han abandonado el concepto de verdad histórica (...) el mismo sigue constituyendo, si bien de modo diferente, la base de sus obras: la dialéctica entre la imaginación literaria y la verdad histórica no ha desaparecido, sino que ha cambiado de forma.

La historia y la problemática de su aprehensión siguen, entonces, en el renovado género. A partir de esa idea, Kohut expone unos modelos que revelan las relaciones de la historia y la ficción en la novela histórica. Ellos son:

1. La reconstrucción del pasado según los criterios de la verdad y verosimilitud en una narración auctorial.
2. La reconstrucción del pasado según los criterios de la verdad y verosimilitud, pero haciendo ver su carácter ficticio.
3. La reconstrucción del pasado según la fórmula “invento poco, imagino mucho”.
4. La desviación deliberada y explícita de la verdad histórica aun cuando ésta siga constituyendo el trasfondo de la novela.
5. La invención de un pasado tal como nunca ocurrió.

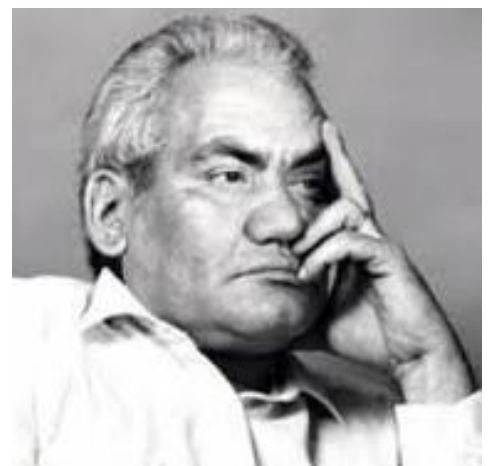
El primer modelo corresponde al esquema tradicional de la novela histórica, que aún no ha desaparecido y que todavía no se puede calificar de anticuado.

El segundo modelo se refiere a una novela que nunca



Reinaldo Arenas (1943-1990)

Denzil Romero (1938-1999)



rehúye a considerarse como una entidad ficcional, como sucede en la novela de la venezolana Ana Teresa Torres (1945) *Doña Inés contra el olvido* (1992). Allí “el artificio de la perspectiva narrativa permite a la autora introducir matices y evaluaciones desconocidas por la novela histórica tradicional”.

El tercer modelo atribuye a la novela histórica una labor más imaginativa que inventiva. Por ello el novelista no vacila en indicar las fuentes de donde proviene su relato. Tales son los casos de *Pirata* (1998), de Luis Britto García (1940) y *El General en su laberinto* (1989), de Gabriel García Márquez (1928).

El Cuarto modelo describe un tipo de novela que trabaja apegada a la verdad histórica, pero con desviaciones descaradas, para reafirmar su carácter ficcional. Un ejemplo sería *La tragedia del Generalísimo*, (1983) de Denizil Romero.

Observa Kohut márgenes borrosos entre el tercer y cuarto modelo:

Al lector le resulta a menudo difícil distinguir dónde el autor se atiene a la “verdad” histórica y dónde se aparta de ella. A veces los hechos más inverosímiles son los verdaderos. Lo que más fácilmente llama la atención incluso de un lector menos instruido son los anacronismos, recurso muy popular entre los autores de nuestros días.

El quinto modelo está expresado de manera aporética. ¿Cómo inventar un pasado tal y como ocurrió? Podría ser una interesante propuesta para otorgar al narrador el rol de llenar los vacíos que la historiografía oficial ha venido dejando en su oficio de referenciar la historia. Habría, entonces, una diferencia radical entre el historiador y el novelista histórico. Según Golo Mann, glosado por Kohut, la diferencia:

... radica en que el historiador estructural sabe lo que ocurrió después y juzga a los agentes históricos a la luz de su conocimiento, mientras que el historiador narrativo, por el contrario, trata de reconstruir el pasado con todas sus dudas, trata de reconstruir los personajes en su horizonte histórico, abierto al futuro, sin la certeza de lo que ocurrirá realmente más tarde.

Como ejemplo de ese modelo, Kohut señala *Vigilia del Almirante* (1992), de Augusto Roa Basto, donde “el autor literario devuelve a la historia su imprevisibilidad, las dudas, los juegos del azar”.

Estas tipologías ilustran el grado de diversidad que caracteriza a la novela histórica contemporánea de América Latina. Por supuesto, esa tipología no puede darnos una explicación de totalidad de este género, pero sí creemos que abarcan buena parte de ella. Además, habrá novelas que compartan varias de esas tipologías.

Diríamos, tomando la idea de Francisco Solares Larrave (1999), que son esencialmente dos las peculiaridades de la Nueva novela histórica latinoamericana: a) la preeminencia de la oralidad y b) el uso especial de distopías plausibles.

Sobre la primera, Solares-Larrave explica que:

... la oralidad es la gran ausente en las novelas históricas europeas, los novelistas latinoamericanos, trabajando en la recreación y reconstrucción de un pasado y una identidad distinta de la europea, trataron de compensar esa ausencia por otros medios.

Esa presencia concreta es lo que Bajtín (Cfr. 2003) denomina la heteroglosia narrativa, que permite un juego muy productivo con la variedad de voces provenientes del espacio intrahistórico. Pero también implica una manera de revisar la historia, ofreciéndole a la historiografía oficial versiones alternas y multiplicando sus perspectivas. Siguiendo la argumentación de Lyotard (2000), el saber narrativo entra en diálogo con el saber científico instituido, para poner en discusión el carácter problemático del conocimiento. Surge, pues, “un discurso de legitimación que integra saber y oralidad como cultura”.

La novela histórica europea y la norteamericana contemporáneas también participan de la ola postmoderna, cuando trabajan desde el escepticismo histórico. Pero éste es producto del juego de una metafiction cuyo protagonismo deviene de una voz gobernada por la escritura. Diríamos que su ludismo escéptico es una derivación de constructos más escriturales que orales.

En relación a las distopías, podemos señalar que ellas contribuyen a una singular manera de reconstruir la historia desde una forma inédita de hacer la verosimilitud. Recurriendo a la metodología droyseana, los hechos se configuran bajo un nuevo sistema de creencias. Lo plausible no es lo que ocurrió, sino lo que aspira la ideología del autor que ocurra. El narrador histórico se convierte en una especie de Dios, que rehace el pasado revisando lo que oficialmente se ha dicho sobre él.

Solares-Larrave argumenta su tesis valiéndose de la lectura de *Noticias del Imperio* (1987), de Fernando del

Paso. La Historia francesa y la mexicana, lo que pudieron pensar los personajes históricos representados en esta novela (Napoleón, Maximiliano, Carlota), etc. constituyen verdades virtuales, intuitas por el autor, que sirven para darle una forma nueva a un importante episodio histórico de México.

Pero nosotros pudiéramos agregar a ese ejemplo, obras como *Los perros del paraíso* (1983), de Abel Posse o *Seva*, (1993) del portorriqueño Luis López Nieves. La distopía en el primero ocurre cuando frente a la verdad histórica del descubrimiento de América, Posse crea una versión alterna: la de que los indígenas centroamericanos preparaban una expedición de conquista a Europa. En el caso de la obra de López Nieves, se trata de una versión inédita acerca de la invasión de Estados Unidos a Puerto Rico. Se señala que hubo un intento en mayo de 1898; es decir, antes de la de julio de ese mismo año. Seva fue el pueblo por donde intentaron entrar los norteamericanos, que puso una fuerte resistencia y logró derrotarlos. Los invasores tuvieron que replegarse y en un segundo intento, fue cuando lo lograron. En venganza, en esta oportunidad, el pueblo fue masacrado y en su lugar se construyó una base militar. La plausibilidad de dicha historia se elabora forjando diarios, documentos, fotos, mapas, que la hacen creíble. Posse y López Nieves se convierten en escritores de una Historia apócrifa.

Esta última singularidad tampoco la conseguimos en la novela histórica europea ni en la norteamericana. En ellas, lo apócrifo es un juego distanciador, más metaficcional: su intención es elaborar una historia alterna a la historia oficial. Ambas novelas prefieren, en la mayoría de los casos, trabajar con un pasado más cercano. Utilizan lo pretérito como imagen de relumbre lúdico, como explica Fredric Jameson (1991) que usan el pasado los postmodernos. La Nueva novela histórica en América Latina mayoritariamente va a un pasado más lejano,

Luis López Nieves
(1950)

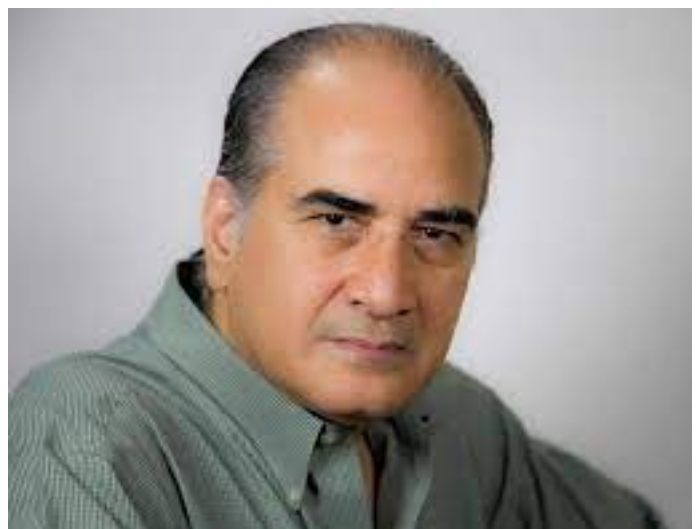
al que introduce severas adulteraciones. Tal vez intentan crear nuevas utopías, despojadas del teleologismo occidental.

Otro factor clave en la Novela histórica latinoamericana será la distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos, los cuales se proponen deconstruir los datos de la historiografía, deformarlos y restarles solemnidad. Ejemplo de ello son las novelas *Tonatio Castilán o un tal Dios Sol*, de Denzil Romero o *Los Perros del paraíso* (1983), de Abel Posse, cuyos personajes, Juan Alvarado y Cristóbal Colón, se entretuvieron en hechos de la historia contemporánea y las cualidades sexuales (en el caso de Alvarado) y de emprendedor (en el caso de Colón) son llevadas a extremos hiperbólicos.

El cuarto factor es la metaficción, mediante la cual el autor trasunta su ideología sobre los hechos históricos que tematiza, preocupándose no solo por narrar los acontecimientos históricos, sino también introduciendo la problemática del saber histórico. Una voz ideologizante se yuxtapone, entonces, a la narrativa o se confunde con ella. El relato desliza en su diégesis una angustia epistémica: ¿cómo conocer la historia? ¿Qué debe contar la novela: los hechos historiográficos o la perspicacia permanente de un testigo que está asediado por la incertidumbre? Tales preguntas están presentes, por ejemplo, en *Vigilia del Almirante* (1992), de Augusto Roa Bastos, en donde el narrador más que nombrar la historia, pone en ella un velo ambiguo, confesando que “finge escribir una historia para contar otra, oculta crepuscularmente en ella, como las escrituras superpuestas de los palimpsestos (1992). El anecdotario historicista es, pues, desplazado por una preocupación de índole epistémica.

El quinto factor tiene que ver con la intertextualidad, rasgo que hace de la Nueva novela histórica una máquina que absorbe su trama de textos ajenos y que

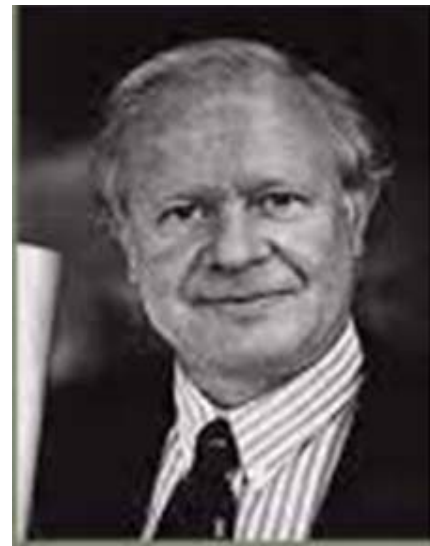
Fernando del Paso (1935-2018)





Abel Posse
(1934)

Napoléon Baccino
Ponce (1947)



Augusto Roa Basto (1917-2005)



no rehúye sus orígenes y fuentes. El narrador histórico ha abandonado el rol de creador y se confiesa como solo un “compositor” de historias que no son suyas. Tal confesión está en *El General en su laberinto* (1989), de Gabriel García Márquez o en *Pirata* (1998), de Luis Britto García, en las que están claramente señaladas las fuentes que sirvieron para su entramado novelesco.

Como sexto factor, Menton destaca el carácter dialógico y carnalesco del género emergente, y revela la voluntad radical de deconstrucción de la Novela histórica en América Latina. El diálogo y el carnaval contribuyen a tornar polisémico el sentido de la novela, colocando en la escena narrativa múltiples voces sin jerarquías que va a reunir en un espacio múltiple la variedad dialectal del mundo postmoderno. Emergerán, entonces, como afirmaría Vattimo (1999), las diferencias, ocupando espacios de igualdad en la episteme. Ejemplos muy elocuentes de esa emergencia de lo diferente los podemos obtener en novelas como *Noticias del imperio* (1987), de Fernando del Paso, *Maluco* (1989), de Napoleón Baccino Ponce o *El mundo alucinante* (1969), de Reinaldo Arenas, entre otras.

Si se circunscribe el concepto de Nueva novela histórica a América Latina, como expresa Menton (1993), habría que establecer claras fronteras con el género en otras geografías. Muchos de esos factores no son propios de la creación novelística histórica de América Latina y algunos de ellos ya estaban presentes en el esquema tradicional, creado por Walter Scott. Puede que haya exclusividad en el uso borgeano de la historia. Factores como la intertextualidad, la metaficción, al menos tímidamente asomada, los encontramos en la novela de Scott. Más aún: toda novela histórica es intertextual, porque su trama proviene o se alimenta de un texto historiográfico preexistente. La ficcionalización de personajes históricos ya estaba presente en *Cinq mars*, de Alfred de Vigny. Y en lo que respecta a la dialogía y a la

parodia, dicho recurso no es usado exclusivamente por los autores latinoamericanos. Los observamos también en autores europeos, como en el polaco Milan Kundera o en el español Eduardo Mendoza.

De manera que discrepamos con aquellos que ubican exclusivamente este género novelesco en América Latina. La Nueva novela histórica tiene lugar en un espacio universal. No parece lógico atribuirla a ninguna región.

A continuación enunciamos algunas de las características que creemos existen en la Nueva novela histórica en América Latina, sin atribuírselas exclusivamente a la novelística generada en esta zona.

En primer lugar, observamos un alejamiento del esquema arqueológico de la historia y su centramiento en la biografía de los personajes históricos. Pero el biografismo nos ubica a dichos personajes en la periferia de sus propias vidas; es decir, no es su condición de ser público lo que interesa, sino su intimidad. La biografía oficial sirve solo para mostrar pivotes existenciales, que pasarán a ser transformados por la copiosa fantasía del novelista. Y en ese juego se llega a crear autobiografías apócrifas ficcionales.

El referente histórico no se dirige a mostrar la historia en su totalidad, sino más bien en sus fragmentos; por ello, la presencia de la retórica barroca. Según Antonio Isea (1999), esta práctica estética sirve para desplegar toda la sensualidad definidora del intimismo de los personajes históricos. Podríamos agregar a eso que estamos frente a una novela más espacial que temporal. En razón de ello, la anécdota es solo un señuelo, para que el personaje histórico se muestre en su más desnuda intimidad.

La trama de la Nueva novela histórica gusta trabajar con el relato *in medias res*. Los hechos esenciales del “autobiografiado” ya han ocurrido; es más: todo el mundo los conoce, puesto que pertenecen a un “ser público”, de modo que están abolidos los suspenses dramáticos.

Pero al lado de esas columnas de la historia, el novelista se detiene en pequeñas hendiduras y, utilizando un recurso barroco, las sobredimensiona, haciendo de las nimiedades grandes planos.

El novelista histórico latinoamericano realiza una visita irónica al pasado. La historia lejos de ser el relato solemne, se convierte en casi una comedia. Por ello, la ironía cumple un rol distanciador, con miras a mostrar la historia no como un hecho meramente arqueológico. Para establecer los nexos entre el pasado y el presente, están las anacronías.

En la misma tradición borgeana, el nuevo novelista histórico no es solo un escritor, sino un gran lector, engolosinado, pleno de imágenes y anécdotas que recoge de los libros que lee; lo es también de piezas musicales, de pinturas, de películas, etc., que se despliegan incesantemente por sus novelas. Ese uso de la intertextualidad hará de su obra un lugar donde converge el variopinto mundo postmoderno.

Referencias

- Alonso, Amado (1984). *Ensayo sobre la Novela Histórica. El Modernismo en "La Gloria de Don Ramiro"*. Madrid: Editorial Gredos.
- Anderson Imbert (1954). Enrique: "Notas sobre la novela histórica en el siglo XIX", *Estudios sobre escritores de América*, Raigal, pp. 26-46.
- Bajtín, Mijail (2003). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza.
- Barquero Arribas, Mercedes (1990) "La conquista de América en la novela histórica del romanticismo español": el caso de Xicoténcal, Príncipe americano", *Cuadernos Hispanoamericanos* 480 .pp. 125-132.
- Barrientos, Juan José (abril 1986). "Entrevista a Fernando del Paso", *Vuelta*, pp. 30-34.
- Echeverría, Esteban (1999). *El Matadero. La Cautiva*. Madrid: Edición de Leonor Fleming, Cátedra.
- Even-Zohar, Itamar (Spring 1980). "Constraints on realme insertability in narrative", *Poetics Today* 1:3, 65-74.
- Fernández, Celia (2000) *Historia y novela: poética de la Novela Histórica*. Navarra: Universidad de Navarra.
- Fuentes, Carlos (1969), *La nueva novela hispanoamericana*. México: J. Mortiz (colección Cuadernos de Joaquín Mortiz 4)
- Gálvez, Marina (1991). *La novela hispanoamericana (hasta 1940)*. Madrid: Taurus.
- Hutcheon, Linda (1988). *A poetics of Postmodernism. History, Theory, fiction*. New York: and London, Routledge.
- Isea, Antonio (1999). *Historiografía y ficción en la narrativa de Denzil Romero*. Barquisimeto: Alcaldía del Municipio Iribarren, Fondo Editorial "Rio Conizo.
- Jameson, Fredric (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo*: Barcelona: Paidós.
- Jitrtrik, Noé (1995). *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Biblos.
- Kohut, Karl (noviembre de 2000). "¿Bajo el yugo de la verdad? La novela histórica entre verdad e imaginación (con referencia al caso venezolano)", Cumaná, XXXI Simposio de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana.
- Leal, Luis (Enero-Junio 1960). Jicoténcal, Primera Novela Histórica en Castellano. *Revista Iberoamericana*, Vol. XXV, Núm. 49.
- Luckàcs, Georg (1980). *La Novela Histórica*. Madrid: Editorial Era.
- Lyotat, Jean- Francois (2000). *La condición postmoderna*. Madrid: Càtedra.
- Mármol, José (2000). *Amalia*. Madrid: Edición de Teodosio Fernández- Càtedra.
- Mchale, Brian (1991). *Postmodernist Fiction*. London y New York: Routldge.
- Menton, Seymour (1993). *La Nueva Novela Histórica de la América Latina, 1979-1992*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Pacheco, Carlos (6/1997). "Reinventar el pasado: La ficción como historia alternativa de América Latina", *Kipus*, 34-42.
- Pérez, Galo René (1982). *La novela hispanoamericana. Historia y crítica*. Madrid: Oriens.
- Pons, María Cristina (1996). *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Roa Basto, Augusto (1992). *Vigilia del Almirante*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Rodríguez Monegal, Emir (1984). "La novela histórica: otras perspectivas", *Historia y Ficción en la narrativa hispanoamericana*, Caracas: Monte Ávila, pp.169-183.
- Solares-Larrave, Francisco (enero- marzo de 1999). "De la ciencia y el relato, rasgos de la postmodernidad en Noticias del Imperio, de Fernando del Paso", *Revista Iberoamericana*. Vol. LXV, Núm. 186, pp. 13-30.
- Spang, Kurt (1995). "Apuntes para una definición de la Novela Histórica", *La Novela Histórica. Teoría y comentarios*. Navarra: Universidad de Navarra, Edición de Kurt Spang, pp.35-50 .
- Vattimo, Gianni (1999). *Las aventuras de la diferencia*. Madrid; Ediciones Altaya.

Artículos

Las extravagancias carnavalesadas

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 aquellarre 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 carnival

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 vagar* (1998)- ese carácter abarcador de la literatura carnalizada 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 historicidad 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 empal-

ma 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 refigu-

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 ficcional-

mente 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 carnavalización 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 carnales 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 euclídeana”, 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, ab-sorto 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 recordar 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 recuerdas 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 torno 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 *letrinerocracia* 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 niña 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 morir 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 partici-

pa 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

fin 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 *Iliada*, 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 arrebató 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. (Bajtín, 1985, p. 282).

La idea hegeliana sobre la lengua y el pensamiento exclusivos se contraponen a la complejidad de la cultura, formada por múltiples discursos y voces que se relacionan entre sí y se aceptan en su alteridad. Según Bajtín, 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 las siguientes afirmaciones de Bajtín (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, desde decir, 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 diálogo 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 carnavalizado.

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 donna", conformando una urdimbre lingüística extravagante que contribuye al cuestionamiento del uso del lenguaje en la reductora instancia de lo comunicativo:

Melancólica, empezó a murmurarla 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 resuenan 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 recordar 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:

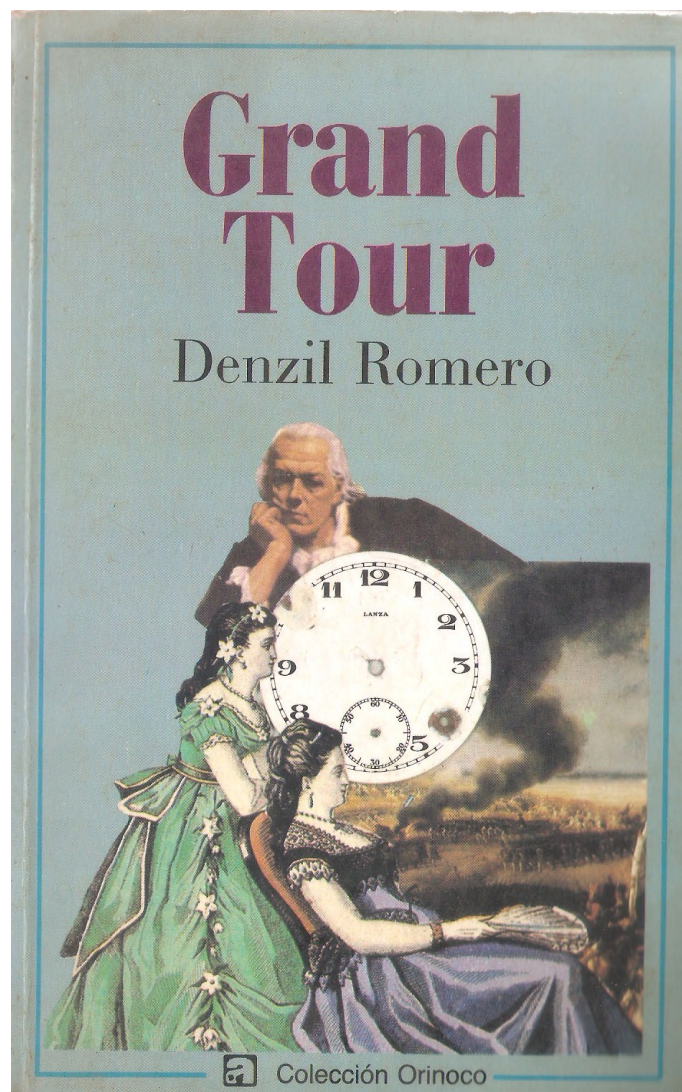
A los celestes dioses me parece / Igual aquel que junto a ti sentado De cerca escucha como dulcemente / hablas, y como / Dulce te ríes; lo que a mí del todo / Dentro del pecho el corazón me abrasa. / Mas ¡ay! que al verte, en la garganta un nudo / de habla me priva: / Siento la lengua entorpecerse: un 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 cercana”. 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 peripécia 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.

Bibliografía directa:

Romero, D. (1998). *Para seguir el vagavagar*. Caracas: Monte Ávila.

DE CONSULTA:

Bajtín, 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 Bajtín y el principio dialógico en la creación literaria y en el discurso humano. *Anthropos: Boletín de información y documentación*, ISSN 0211-5611, N° 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). Frankfurt/Main-Madrid: Americana Eystettensia.

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

Del tiempo y la memoria.

La cuentística de Denzil Romero

María Antonieta Flores

**Instituto Universitario de Tecnología de la Región Capital
Dr. Federico Rivero Palacio**



Fecha de envío: 13 de mayo 2022

Fecha de aprobación: 17 de junio de 2022

Resumen

Dentro de la tradición de los lugares comunes, se encuentra el hecho de considerar la cuentística de un narrador que ha incursionado larga y exitosamente en la novelística, como un trabajo menor, un calentamiento para mayores empresas, un mero ejercicio. De esta suerte no ha escapado la cuentística de Denzil Romero (1938-1999) que ha sido recopilada (Mérida: Ediciones El otro, el mismo, 2002) bajo el título *Cuentos completos. 1977-1998*. Gracias a esta edición se puede constatar que Denzil Romero trabajó ambos géneros con la misma pasión y dedicación, bajo la conciencia de la diferencia que existe entre ellos. Ambos, elaboración discursiva del mundo. Ambos, divertimento, exigencia y rigor. Ambos géneros, ramas de una misma propuesta central: la aspiración de la totalidad a través de la palabra como instrumento de ruptura de los límites y de unión de los contrarios: la palabra como único medio de registro de la memoria transpersonal.

Palabras claves: La cuentística de Denzil Romero, imaginación e historia, la narración como trama de la cultura.

Resumen

Of time and memory. The short stories of Denzil Romero

Within the tradition of commonplaces, it is not strange to regard the short stories of a writer who has been involved, largely and successfully, in the craft of writing novels, as minor works, a sort of warm-up for major projects, or mere exercises. The short stories of Denzil Romero (1938-1999) that have been compiled under the title *Cuentos Completos. 1977-1998* (Mérida: Ediciones El otro, el mismo, 2002) have not escaped that fate. Thanks to this edition it can be observed that Denzil Romero worked in both genres with the same amount of passion and dedication, under the consciousness of the difference between the two of them. Both, a discursive realization of the world. Both, joy, exigency and severity. Both genres, branches of the same main proposal: the longing for totality through the word as an instrument for the disruption of limits and the union of the opposites: the word as the only means for the register of the transpersonal memory.

Keywords: Denzil Romero's short stories, imagination and history, narration as the core of culture.

Desde *El hombre contra el hombre* (1977) cuento que inicia su entrada al mundo literario édito, pasando por las recopilaciones tituladas *Infundios* (1978), *El invencionero* (1981), *Tardía declaración de amor a Seraphine Louis* (1988), *El corazón en la mano* (1993) hasta el inédito *Un instante la vida* (1998), se pueden transitar las coordenadas estéticas y vivenciales de Denzil Romero que culminan en ese breve, hermoso y descorazonado cuento titulado "Gilberta, muerta de fastidio" (pp. 555-557).

En este cuento, desde la melancolía, testimonia la sed insaciable de un agua permanente, inexistente, contextualizada en los registros de la alquimia. La intencionalidad de este acto narrativo es dar cuenta del otro, del testigo de una búsqueda: esa mujer que soporta y contiene la voracidad, la sed por la palabra y por los significados que comporta y apresa bajo la imagen del conocimiento alquímico. El cotidiano instante previo al acto de dormir deja en evidencia la frustración sexual de la mujer y su certeza de no poder proporcionar el agua deseada. El cansancio la lleva al solitario sueño sobre la mesa de la cocina bajo el pretexto de buscarle un vaso de agua a Teocrato, el sujeto que juega a ser una especie de dios descifrando un misterio inalcanzable. Este breve cuento del tedio es significativamente el último y es clave para adentrarse en la intimidad de la voracidad discursiva de Denzil Romero.

Cansancio, melancolía, imposibilidad marcan toda su prosa en conjunción con el divertimento, la joda, el entusiasmo. La larga tarea de la escritura. Romero in-

tentaba atrapar todo y léase todo, hasta lo desconocido, en una historia a veces cerrada, otras abierta como si sólo atrapara un fragmento y en él todo estuviera contenido. Consciente de la imposibilidad de este propósito, escribe: “Y el cuento, nunca se volverá a escribir de igual manera” (p. 224) pues sabe que volverá una y otra vez tras las mismas huellas, las mismas pulsiones y deseos, la misma búsqueda. Este inquerir sobre el hombre y su misterio, sobre los ocultos conocimientos que los siglos velan, lo llevan a encontrar sustancia en la expresión continua de lo humano: “Claro que **“toda vida es escribible”**”; sólo que hay que ponerse a escribirla y, además, hay que escribirla bien, se me ocurre decir...” (p. 538)

Son innegables los vasos comunicantes entre cuentística y novelística. Pues, por momentos una se desprende de otra. Las historias cortas son, a veces, esbozos o apéndices de sus novelas y otras, autónomas reelaboraciones escriturales bajo la normas estéticas que conformaron el tejido de su escritura. El cuento “No sé si es pesadilla o desvarío” (pp. 522-526) se vincula con *Diario de Montpellier* publicado póstumamente en 2002, “Simonetta, la de los Ufizzi” (pp. 309-327) con la saga de Miranda y “Treinta instantes de una vida...” (pp. 539-554) con su última novela titulada *Recurrencia equinoccial: tratado de mundología* (2002). Con *Entrego los demonios* se relacionan “Malibrán entre los iniciados” (pp. 421-453), “El misterio de Eleusis” (pp. 184-192), “La Saga de Juan de Grosseteste” (pp. 45-64), y sólo son unos casos. Estas vinculaciones se dan sin dependencia total porque cada texto conserva su autonomía, su identidad propia, su organicidad.

Este entramado testimonia la coherencia de un proyecto estético que se apoya en la estrategia lúdica y de joda tan cercanas a la picaresca española y al alma clásica, medieval, renacentista y barroca. Se cumple, así, “el fenómeno medieval del cruce de estilos” (Curtius, 1955, p. 367).

Si bien la filiación barroca es innegable y predominante, su obra deja claramente sentada su relación con las corrientes ideológicas, artísticas y literarias fundadoras de la cultura occidental. La necesidad de pertenencia y de identificación con esta cultura, revelan el desarraigo que impelía al autor, una y otra vez, a escribir. La escritura era su permanencia, su constatación de estar en el mundo y de pertenecer a él. De allí que frente al olvido como propuesta existencial propia del siglo XX y rasgo definitorio del entorno nacional, su narrativa emerge asociada al arte de la memoria: crea en el espacio de la página, del libro, lugares necesarios para que surjan imágenes de fuerza y presencia peren-

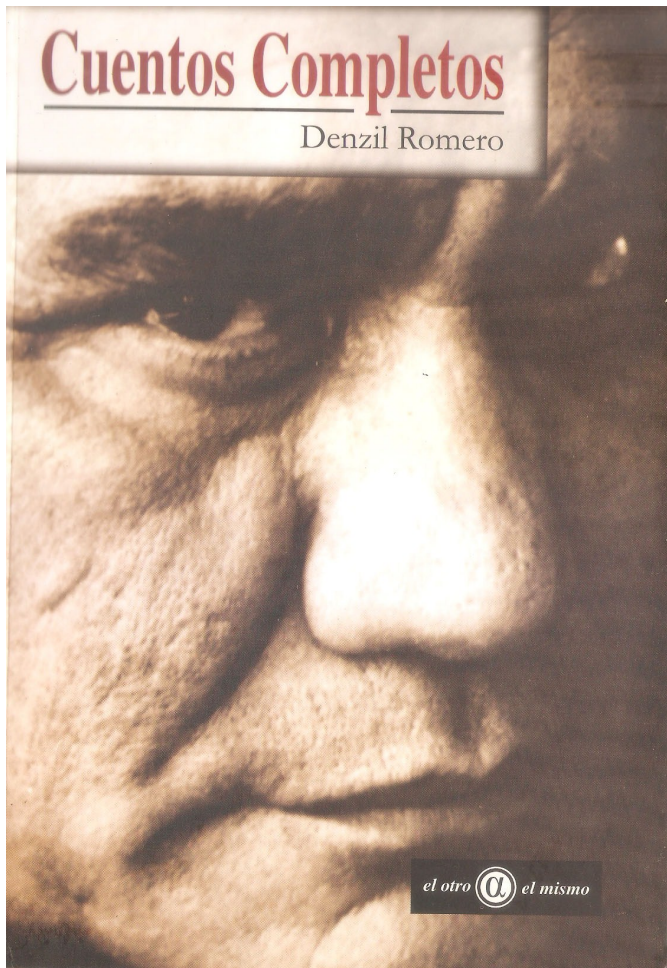
nes.

De esta manera, va tejiendo en su discurso la trama de la cultura. Reactualiza la memoria y el pasado en nuevos lugares, espacios locales que logran trascender su medianía, su “color local” al ser vinculados con imágenes pretéritas y permanentes de la cultura universal. En su narrativa, los lugares del presente sirven para evocar imágenes antiguas, hecho más evidente en su cuentística. Este contrapunteo entre lo regional y lo universal, entre la vida cotidiana contemporánea y la revelación iniciática de los antiguos misterios, no deja de producir un efecto *freak*, rasgo observable en algunas elaboraciones barrocas contemporáneas, como apunté en algún momento. (Ver Flores, 1997)

Abarcar todo es el dictamen estético. La sinfonía, su temperamento. La aspiración de universalidad será un gran sello en su narrativa. Universalidad que no renuncia a lo local, a lo regional. De esta manera, deja constancia de una lectura de la venezolanidad desde la universalidad y el saber tradicional. Si se utiliza la imagen simbólica del petróleo, muy pertinente dentro de nuestro cultura, su discurso extrae del subsuelo de la memoria a lo fósil, lo combustible para hacerlo arder en el papel. Bajo el subsuelo, la memoria. Pues es bien conocida la relación memoria-olvido que signa el inconsciente colectivo venezolano. El tradicional olvido, la desmemoria nacional impone la titánica labor de recobrar, reescribir, inventar lo que permanece en la memoria. En este sentido, la obra de Denzil Romero apunta a la reconstrucción de la memoria nacional, sea desde la ficción y la reelaboración, desde la posición de quien cuenta por primera vez y rompe todos los órdenes. Su narrativa puede fundar una y otra vez, gracias al agujero que el intemperante olvido ha creado en lo nacional.

La narrativa de Denzil Romero es una narrativa de la memoria básicamente. Y es de la memoria de donde se desprende las demás características de su discurso literario. Las características discursivas de su obra ya han sido reveladas y desmontadas, incluso por el mismo autor. La relación con lo histórico, para desarticularlo y refundarlo, su expresión barroca se suman a una constancia conmovedora por inventariar la realidad, aún la inaprensible, y el erotismo desfoga alegre y celebratoriamente entre sus palabras. La sátira y el carnaval revelan una visión cuestionadora del presente y de la historia oficial.

La tragicidad y melancolía de su narrativa se encubren en los mecanismos expresivos de la ampliación, la enumeración, la condensación y el desplazamiento, el inventario como forma de ordenar la realidad, la hiperbolización, el pantagruelismo, la parodia y la sátira. La



erudición y la enumeración son expresiones de la voracidad regurgitada, devuelta en el verbo: “jadeos, jadeos, que se confundían con el *kui-kui* de las lechuzas y las demás voces de la noche” (p. 30).

Es en sus intencionalidades estéticas donde Denzil Romero se revela romántico y titánico. Su discurso desea romper los límites, la castración existencial y restituir en la palabra lo que fue cercenado por la vida. Su escritura manifiesta de manera intensa y desbordada, el secreto que toda escritura encierra: el “rechazo de la castración simbólica” (Lemoine-Luccioni, 1990, p. 30).

De allí su apropiación de otros discursos y su incorporación al propio: las intertextualidades.

Dos intenciones de su acto escritural: incorporar lo ausente y lo reprimido e inventariar la realidad, tanto lo central y lo obvio como lo marginal y lo latente. En este sentido, su narrativa es una gran empresa donde el gran relato (*grand récit*) convive con el pequeño relato (*petit récit*). No clausura ni a uno ni al otro. Los hace convivir.

Uno de los aspectos más importantes de su narrativa ha sido ese convocar lo ausente, lo reprimido, lo latente. Sus textos son lugares para el desahogo, son respiraderos del discurso social imperante. De allí la incomodidad que ha despertado. De allí la flaqueza de la recep-

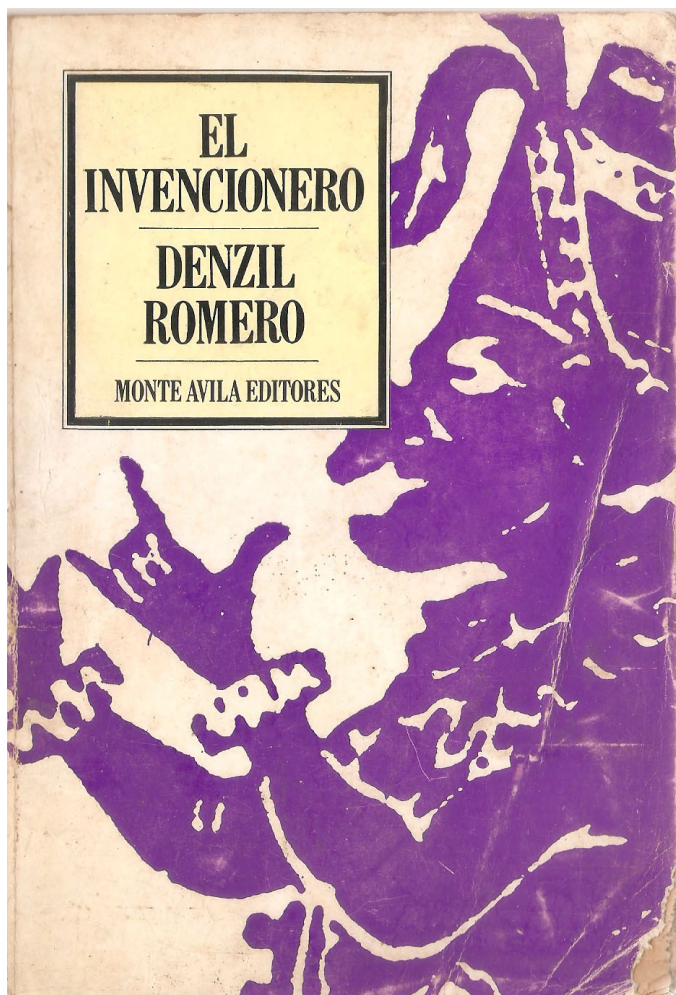
ción en el lector común y no tan común de los últimos años. Ese desahogo exige en el lector sostener y soportar la intensidad avasalladora de un universo narrativo cuyas aspiraciones de totalidad están exageradas, hiperbolizadas. La sensación de asfixia y el abrumador efecto que causa en el lector hasta llevarlo a un agotamiento que antes ha experimentado la palabra, son algunos de los efectos que la recepción de su obra ocasiona.

“Supe que la naturaleza es una potencia fecundante, perpetuamente creadora, de inagotables recursos” (p. 49). La fuerza orgánica de su escritura, avasalla al lector. No es asunto de técnica ni de erudición intelectual, ha atrapado una fuerza vital desgarrada en sus palabras. Y, a veces, el lector puede sentir el peso de esos siglos, de la angustia, de la melancolía, del tiempo que cae sin contemplación. La lectura de su obra coloca de manera patente frente a la disolución del yo en la palabra y el saber. Y, muchas veces, el lector puede sentir su propia disolución en el discurso denziliano.

Su cuentística permite apreciar de manera más patente y desde la multiplicidad, el papel de la mujer como otro inatrapable, ese aspecto que ha interesado a ciertas lecturas interpretativas de su novelística. La madre y la mujer como ser erótico se funden, se desligan, y vuelven a ser una: la mujer universal, el arquetipo. Esto se produce mediante la idealización de lo femenino a través de los procesos de magnificación y exaltación. De esta conexión, emerge la muerte como una constante gravitante en sus cuentos, aunque muchas veces no se hace presente, pero está latente. Como se sabe, la mujer como el otro misterioso y desconocido, ofrece al varón también la disolución y la devoración, piénsese en el mar como símbolo de lo femenino y valga aquí evocar, también, el mito de la vagina dentada. La muerte es apaciguada con la constante presencia de Eros y con la transgresión del tiempo que se manifiesta en los cuentos con la narrativización de vidas anteriores conviviendo en un espacio presente. La palabra es el medio para huir de la muerte, para conjurarla y mantenerla a distancia, también para evocarla...

Para comprender mejor los procesos escriturales que marcan la obra denziliana hay que recordar que la inagotabilidad de la palabra está en su propia imposibilidad:

Pero la representación objeto es algo inabarcable, no cerrada y que solamente la palabra cierne en el mismo momento en que delata la inabarcabilidad, y por más que la palabra sea susceptible de amplia-



ción, o sea que se puede ir de palabra en palabra a una palabra nueva que intente agotar mejor el sentido de la representación objeto, ésta nunca terminará de poder ser dicha totalmente. (Szpilka, Abril 1996, p. 95).

Esa imposibilidad de decir totalmente, la imposibilidad de abarcar el sentido (el sentido del yo, del otro y del mundo), conduce a la escritura de Denzil Romero en su proyecto estético que aspira la totalidad, por los senderos del esoterismo y el hermetismo.

Por otra parte, lo divino y lo satánico son evocados y reescritos, una y otra vez, como categorías que permiten la configuración de un universo que trata de atrapar lo aceptado junto con lo inaceptable, lo legítimo frente a lo ilegítimo. Su escritura no sólo se mueve pendularmente entre estas categorías sino entre éstas también: la diferencia y la semejanza, lo oculto y lo revelado, la exclusión y la inclusión, el ser y el parecer, lo cercano y lo lejano, lo central y lo periférico. Su relación discursiva con estos complementarios no es la de privilegiar unos en detrimento de todos, sino de incluirlos a todos en un constante movimiento pendular y en espiral.

En este universo totalizador, la magia actúa como

aquella que apacigua los conflictos, los resuelve. Así, los rasgos de la narrativa realista¹ se impregnan de lo fantástico. Dentro de la narrativa denziliana, rasgo que se observa de manera más evidente en su cuentística, existe la concepción de la magia como una acción que conlleva rito más conjuro y que produce poder: poder de romper los límites, de trascender las coordenadas del tiempo y el espacio. Dentro de esta lectura, Hechicero y Alquimista es igual a Narrador y, en consecuencia, el narrador es un iniciado. El mundo hermético, iluminación y conocimiento.

Se puede interpretar su poética a partir de su relación con el tiempo y la mirada: “desplazarme en el tiempo” (p. 58) “fatigando la mirada” (p.161). Común y particular su trabajo con el tiempo, constantemente violado y violentado, deshecho y rehecho bajo el dominio de la palabra. Tiempo y memoria, inseparables en un espacio donde todo se une, unión que a veces propicia el sueño, la ensoñación en un incesante movimiento discursivo que hace inventario de la realidad y reacciona ante la transitoriedad. ¿Cuál es el ideal de vida? El inventario de lo indecible. Todo esto deriva en la lubricidad discursiva.

“El invencionero” (pp. 161-183) es un texto clave para comprender la propuesta narrativa de Denzil Romero. Ebles Aldrovandus de Chabaneau, “El Divino Invencionero”, es equiparado a Orfeo, capaz de transformar e influenciar a los seres vivos y a la naturaleza. Ya después no se pudo liberar de la corriente órfica que atraviesa su cuentística. Orfeo reaparece en su narrativa una y otra vez. Volviendo a “El invencionero”, el lugar para la memoria es la taberna. El tiempo evocado es la Edad Media. El narrador se desdobra en comensal y tabernero, el tabernero actúa como iniciador y propiciador, guía hermético. El narrador es un soñador, un soñador con la mirada fatigada: “se me había vuelto taciturna, a ratos díscola, otra vez tranquila, intermitente, entre la bruma y la vigilia, como la de un soñador.” (pp. 161-162). Aquí se confiesa como lector y oyente, condición primaria de todo escritor, “la historia que yo todos los días, día por día, había esperado a escuchar.” (p. 162) ¿Cuál es la historia que Denzil Romero quiere escuchar? La que cuenta incesantemente: “soñándome, no pocas veces, trovador yo mismo” (p. 164). El cierre del relato es borgiano:

no sé, ahora, si soy yo mismo o una mera invención de Ebles Aldrovandus de Chabaneau, “El Divino Invencionero”. Dicho esto cayó en un sopor y, poco a poco, comenzó a

¹ Para una idea del manejo eficaz del realismo que poseía la narrativa de Denzil Romero, basta señalar un cuento tan peculiar dentro de su narrativa como lo es “Un atraco singular” (pp. 229-237).

desvanecerse. (pp. 182-183)

Y Orfeo, aquél que descendió al Hades y regresó, es el desmembrado, el que aún sin cuerpo canta y conmueve. La cabeza llevada por la corriente del río. El desgarramiento existencial, las partes separadas, la herida, el agujero pleno de vacío dinamizan una escritura que intenta recomponer lo perdido desde la memoria y el tiempo como instancias desarmables y rearmables bajo el poder de la voz del narrador, fundando siempre un universo inquieto e inestable que sólo se detiene en el instante de la lectura para seguir siendo inatrapable. El mito de Orfeo recorre simbólica y temáticamente la narrativa de Denzil Romero. Su cuentística ofrece reflexión y divertimento al lector, al estar fundada en una escritura —como toda su narrativa— que se reactualiza al apoyarse en los valores tradicionales de la cultura para vacilarlos, invertirlos, cuestionarlos y homenajearlos. *Cuentos completos* permite una comprensión más cabal de su propuesta escritural que es, a la vez, lectura de la cultura nacional y occidental al ser la elaboración de un tiempo y una memoria múltiples

que se ofrecen en convivencia tramada para permitir una interpretación del presente y del hombre contemporáneo.

Referencias citadas

Romero, Denzil. (2002). *Cuentos Completos. 1977-1998*. Mérida: El otro, el mismo.

(Las indicaciones de páginas en el texto corresponden a esta edición.)

Curtius, Ernst Robert. (1955). *Literatura europea y Edad Media*. México: F.C.E.

Flores, María Antonieta. (1997, Noviembre 18). “Barroco y freak en **Sueño de un día**”, **El Globo**. (Caracas). p. 25

Lemoine-Luccioni, Eugenie. (1990). “El testamento de la hija muerta”, *La psicosis en el texto*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.

Szpilka, Jaime I. (Abril 1996). “El sujeto psicoanalítico y su palabra”, **Revista de psicoanálisis**. n. 23. (Madrid). pp. 91-105

Entre historia y memoria: la novela erótica . La imagen de Manuela Sáenz bajo la escritura de Denzil Romero

Nelly André

Universidad de Bretaña del
Sur de Lorient
nellyandre@gmx.fr

Ilustración: Tony Tong



Resumen

Como afirma Serge Moscovici, la fabricación de creencias extraordinarias es tal que no se puede contradecir de ninguna manera. Denzil Romero intentó asir la figura histórico-mítica de Manuela Sáenz en su novela erótica *La esposa del doctor Thorne* (1988). Allí pone la historia al servicio de la imaginación para subrayar hasta la caricatura un rasgo de la personalidad de Manuela Sáenz: la libertad. Entonces, ¿puede el erotismo servir a la construcción de la historia y la identidad de una nación? ¿Puede la novela erótica afirmar su compromiso con la historia de un país? O, por el contrario, ¿la literatura erótica no puede traspasar las fronteras de los géneros?

Palabras claves: Novela e historia, la narrativa erótica, Manuela Sáenz, el personaje histórico

Abstract

Between history and memory: The erotic novel. The image of Manuela Saenz in the work of Denzil Romero

As Serge Moscovici claims, the fabrication of extraordinary beliefs has reached such a level, that is impossible to contradict it in any way. Denzil Romero tried to deal with the historical-mythical figure of Manuela Saenz in his erotic novel *La Esposa del Doctor Thorne* (1988). There, history is at the service of imagination in order to highlight, to the point of creating a caricature, a personality trait of Manuela Saenz: her freedom. Then, can eroticism be useful for the construction of the history and identity of a nation? Can erotic novels reaffirm their commitment with the history of a country? Or, on the contrary, erotic literature cannot trespass the genre borders.

Keywords: Novel and history, erotic narrative, Manuela Saenz, historical character.

Aunque ignorado por el pensamiento, el erotismo devino en un tema literario, y logró convertirse en la materia prima de numerosas producciones narrativas. “Por lo tanto, es bastante natural volver a la literatura para ver de qué se trata este cuerpo erótico y el problema que parece representar para la conciencia humana” (Brulote, 1998: 2). La manifestación de Eros en la literatura permite identificar los matices, las transgresiones y las libertades, es decir las múltiples dimensiones del erotismo. Esta última es una de las manifestaciones del ser humano, la que le permite un mejor conocimiento de sí, de lo que es y no es, de la frontera entre naturaleza y cultura; una metáfora del sexo, según Octavio Paz, “la aprobación de la vida hasta en la muerte”, según Georges Bataille. Pero según numerosas críticas, la contaminación del lenguaje por el erotismo produce una profunda ambigüedad que impide la edificación de una identidad nacional. En *L'érotisme au XIX siècle*, Alexandrian precisa “hoy, donde tales libros tienen una libre difusión, ellos son muy mal comprendidos, porque la crítica le aplica frecuentemente juicios fútiles. Esto sin duda explica por qué aún hoy esta literatura sigue siendo rechazada por la Historia de la Literatura” (Ibid., p. 2-3). Entonces, ¿el

erotismo puede servir a la historia y a la construcción identitaria de una nación? ¿La novela erótica puede hacer valer su compromiso en favor de la historia de un país? ¿O, al contrario, la literatura erótica no puede traspasar las fronteras de los géneros?

La literatura erótica en Venezuela : el ejemplo de Denzil Romero

En Venezuela, la literatura erótica devino en un arte mayor en los años 2000 con la colección *Letra Erecta* de Alfadil y su premio de literatura erótica, atribuida en 2003 a *La Columna que dibujaste dentro de mí* de Vivian Jiménez, escritora cubana residente en Venezuela. Esta novela relata las primeras experiencias sexuales de una joven muchacha y presenta, según el jurado, “una búsqueda de lo femenino a través de una historia sentimental que explora los territorios de la sexualidad y el erotismo de manera muy fina ») (Márquez, 2003). Esta colección retoma un impulso en las editoriales venezolanas, fortaleciendo así la literatura erótica como género de mayoría de edad en Venezuela, que posee ya una fuerte tradición de escritura y de publicación de obras eróticas. En 1988, por ejemplo, Denzil Romero obtuvo en España el premio Sonrisa Vertical por, según el jurado, haber reconstruido con habilidad la vida de un personaje legendario desmitificándolo.

Los escritos de Denzil Romero

Denzil Romero (1938-1999) ejerció durante decenios la profesión de abogado antes de convertirse en escritor prolífico, ensayista y novelista. Rápidamente, revela un don para el manejo de las palabras. Su prosa se caracteriza por una concisión argumentativa, un lenguaje preciso y una imaginación desbordante. Como un buen abogado, creó sus propias leyes literarias: la distorsión temporal y el no respeto de una reconstrucción cronológica de la historia de sus personajes. Su talento de escritor obsesionado por las palabras no hace solo de Denzil Romero un escritor mágico, sino igualmente un creador, un reinventor de la historia.

Según Bergamin Leighton:

Los escritos de Denzil Romero, además de un depurado castellano salpicado de localismos, sugieren relatos de cenáculo literario, propios y ajenos, anotados de cualquier manera para ser leídos en voz alta cabalgando en versos y anécdotas olorosas a ron y el regocijo incondicional de sus oyentes. Un gourmet de la palabra, un jodador a tiempo completo, una referencia

ineludible sin la cual ninguna biblioteca puede considerarse completa. (Bergamin Leighton, 2014)

Luis Alberto Crespo ha definido el estilo literario de Denzil Romero como la exageración de lo real. Romero mismo afirma que su escritura está siempre estructurada según tres temáticas; el lenguaje, el erotismo y la historia. Denzil Romero retoma la teoría de Georges Bataille, según la cual el erotismo se manifiesta bajo tres formas: la del cuerpo, la de los corazones, así como la de lo sagrado. El se juega el cuerpo y el corazón para relatar la vida de los grandes personajes de la Historia de la América Latina. El erotismo literario nace en el acto de lectura, la imaginación tiene en él un gran lugar. Los escritos sobre Francisco de Miranda, Simón Bolívar, Manuela Sáenz confirman ese estilo literario. Según Jean Franco,

Se denota el gusto desmesurado por la Historia, una historia revisitada, desnaturalizada, mezclada, una historia como pretexto para todos los delirios que no todos perdonarán por igual. La novela histórica, bajo su pluma inventiva, reta los colores de la fantasía, del anacronismo. Así ataca con la más total impertinencia, oh indecoroso desliz, a las figuras intocables de la historia venezolana, Miranda en primer lugar, Simón Bolívar, y otros más. Su evocación irrespetuosa y desenfadada de la amante de Bolívar, Manuela Sáenz, la “libertadora del libertador”, le valió una prohibición de entrada al Ecuador, lo que reafirmó a Denzil Romero en los poderes de la ficción. (Franco, 2014: 243)

Como lo afirma Serge Moscovici, la fabricación de las creencias es tal que no se puede de ninguna manera contradecirlas. Y Jean Franco reitera, “Es cierto que aceptamos voluntariamente que haga de Pedro de Alvarado un pornógrafo desatado y de Catalina II una ninfómana convencida, pero ¿desacralizar a Miranda, Bolívar, Manuela!” (Ibid., p. 243-244.)

Denzil Romero en efecto ha intentado reconfigurar la figura histórico-mítica de Manuela Sáenz en su novela erótica *La esposa del doctor Thorne* (1988), presentándola como una ninfómana. En *Para seguir el vagavagar* (1997), Romero continúa profundizando, en esta tercera novela sobre Miranda, el relato de ese personaje histórico,

mezclando las descripciones eruditas de los hábitos de la época, las referencias artísticas y las descripciones eróticas pornográficas:

En esas solitarias masturbaciones, generalísimo, no te dabas tregua. Tirado entre las sábanas humedecidas, seguías impertérrito imaginando y desimaginando fornicaciones interminables, con *Afrodita naciendo de las aguas* del mismo Botticelli con su *Virgen del magnificat*, con la *Santa Justina martirizada* de Pablo el Veronés, y con *La Venus de Urbino* del prolífico Tiziano, rozagante, enrojecida, penumbrosa e iluminada de reflejos. (Romero, 1998: 121)

Dirigiéndose directamente a Miranda, el narrador describe a la vez su notoriedad y sus múltiples aventuras sexuales. Según palabras del editor Carlos Barral, Romero pone la historia al servicio de la imaginación, llevando la parodia o la ironía de carnaval, la carnavalesización, hasta su paroxismo.

Denzil Romero está fascinado por la historia, y los personajes históricos devienen la materia prima de sus novelas; pero minada por la creatividad del escritor, la imagen histórica se tiñe de erotismo, incluso de pornografía. En una conferencia titulada «Lenguaje, erotismo e historia», Denzil Romero explica las características de su escritura:

Verdad es que mis textos se subordinan, en distintos grados, a la reproducción mimética de ciertos períodos históricos y a la presentación de algunas ideas filosóficas, difundidas en los cuentos de Borges, tal es la imposibilidad de conocer la verdad histórica o la realidad, el carácter cíclico de la historia y, paradójicamente, su carácter imprevisible por el cual cualquier suceso inesperado y asombroso puede también darse; cierto que distorsiono de manera consciente la historia por medio de omisiones, exageraciones y anacronismos; cierto que ficcionalizo los personajes históricos [...] poniéndolos a actuar dentro de sucesos imaginarios [...] cierto que recurro a la metaficción y que, con frecuencia, me permito los comentarios del narrador sobre el proceso de la creación; no menos verdadero, que también recurro el uso y abuso de la intertextualidad, a lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglo-

sia. Todo, con una forma o manera muy latinoamericana de contar la historia. (Romero, 2003:187)

Esta larga cita, del propio creador de las diferentes historias, resume perfectamente su estilo literario y puede aplicarse a todos sus escritos. Tragedia y erotismo definen sus obras, En su libro de cuentos *El Invenicenero*, el erotismo recorre todas las páginas del libro logrando su paroxismo en el relato «Llegar a Marigot».

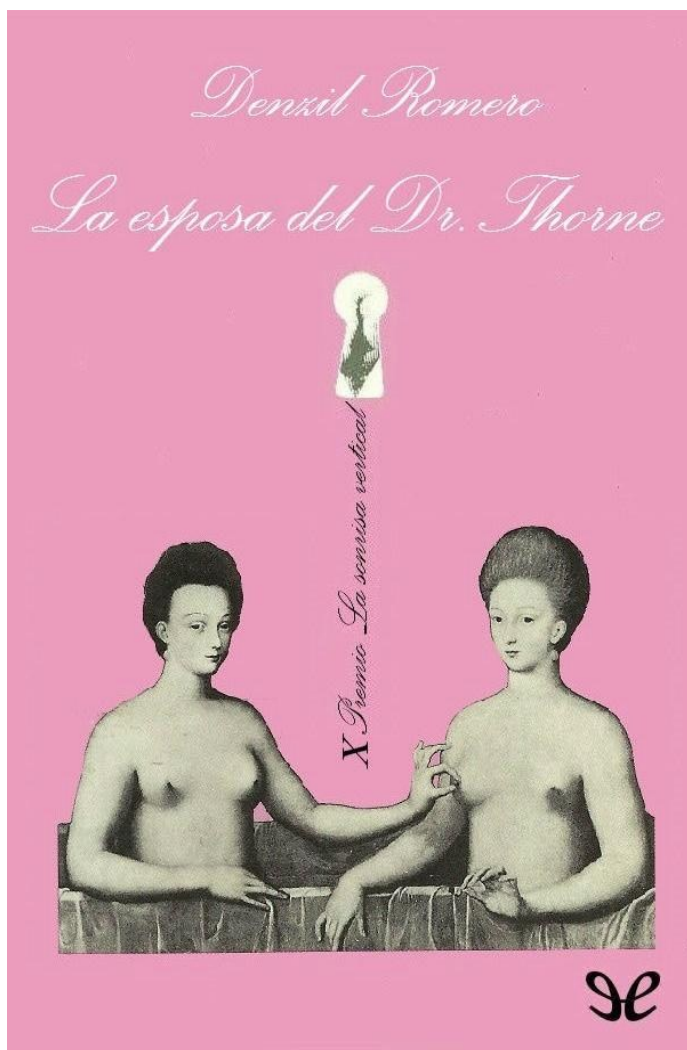
Manuela Sáenz, personaje literario

En la novela *La esposa del doctor Thorne*, pseudo-biografía amorosa de Manuela Sáenz (Franco, 2009: 247), no utiliza la historia de manera rigurosa, sino como un pretexto para trazar en la caricatura un rasgo de la personalidad de Manuela Sáenz: la libertad. El título evocador de la obra es una referencia de su matrimonio con James Thorne para señalar mejor, desde las primeras líneas del relato, la leyenda negra de Manuela Sáenz. «En sus fantasías eróticas de ahora son los rostros de los jefes patriotas del momento los que se le aparecen». (Romero, 1998). En el relato, la libertad de Manuela se manifiesta únicamente a través del sexo, con el que parece se quiere montar un espectáculo a toda costa. Romero la convierte en una mujer ambiciosa, arrogante y con un apetito sexual desmesurado e insaciable, un auténtico "volcán sexual".

Carreras Helas llama la atención de que

En las solapas del libro se pone de relieve el carácter de Manuelita como defensora de la libertad, de la independencia de los países andinos y de la liberación de la mujer, pero lo cierto es que nosotros en todo ese asunto no vemos más que su hiperbólica aventura erótica, que podemos calificar como un caso de auténtica ninfomanía. (Carrero Eras, 2014)

La obra de Romero alarmó, produjo malestar. Alfonso Rumazo González se ofuscó con la descripción del personaje y le pareció una calumnia, «presentándola como una ramera depravada» (Rumazo González, 1988) pues consideraban que Manuela era una mujer distinguida que jamás pudo emplear un lenguaje vulgar tal y como «me cago en el honor de los ingleses» (Romero, 1988, p. 63), como lo escribe Denzil Romero en *La esposa del doctor Thorne*. Valiéndose de su libertad de novelista, Romero imagina todo lo que la historia oficial habría podido omitir; la ficción llena así los vacíos de la histo-



ria. Mezclando historia y ficción, él presenta al lector una mujer con las perversiones y las cualidades de todos ser humano. Pero la prensa de la época no toleró tal afrenta a la historia del país:

La obra más deplorable de la bibliografía venezolana desde que las prensas dejaron oír por primera vez su ritmo característico, allá en los tiempos bellistas (Rivas Rivas, *El Nacional*, 17 de mayo de 1988).

El romero es una planta americana que sometida a combustión perfuma el ambiente. Otra, el romerillo, produce un efecto totalmente contrario. Y este es el caso, Denzil Romerillo está despidiendo olor nauseabundo en los ambientes de nuestra patria (Rivas Rivas, *Diario El nacional*, 25 de mayo de 1988).

Denzil Romero asume perfectamente esta opción de escritura, esta voluntad de reescribir la historia reinventándola: « la historia no es un tema novelable en sí mismo. No cuento como fue, sino como yo quisiera que hubiera sido ». (Dasca, 1988)

Pero Manuela es en efecto para muchos un símbolo del Ecuador, una figura intocable de la historia. Las mujeres y las feministas reconocen la independencia sexual de Manuela, pero critican el hecho de que Romero haya exagerado, deformado ese deseo de libertad. Según Alba Luz Mora, Romero no desmitifica, sino denigra la figura de Manuela: se le considera entonces como un escritor machista:

Si se pregunta en el Ecuador si la nación ha tenido cara de mujer, probablemente se escuchará el nombre de Manuela Sáenz. Si se indaga más al respecto, se encontrará que la otra pregunta adecuada sería ¿cuáles son las caras de Manuela Sáenz? o como ha planteado Nela Martínez, « [c] cuál rostro, cuál retrato de Manuela ». (Cifuentes, 1998: p. 123.)

Mito y misterio dominan las diferentes representaciones literarias del personaje histórico de Manuela Sáenz. Analizando todas las figuras de Manuela en las diferentes obras para intentar recrear su personalidad, nos conseguimos frente a una mujer “sobrehumana”, en el sentido que la entiende Nietzsche, tan bella como valiente, tan sensual como patriota, tan sincera y amante como exhibicionista, etc. , pero sobre todo avanzada en su tiempo, una mujer que luchaba por su deseo de libertad. Parece evidente que Manuela era un ser excepcional, pero las diversas perspectivas han dejado una parte de misterio. Como lo precisa Yolanda Añazgo, en su obra *Manuela Sáenz, coronela de los ejércitos de la Patria Grande*, nadie puede lograr la verdad histórica sin confrontar y analizar las diferentes fuentes y los diferentes escritos. En lo que concierne a Manuela Sáenz, los analistas discrepan en fechas y hechos, el romanticismo que la define dificulta la comprensión de este personaje y oscurece su vida. Faltan testimonios autobiográficos serios que revelen la personalidad de esta mujer excepcional.

Estas contradicciones y oposiciones de historiadores y ensayistas dan crédito a la ficción. En el caso de Denzil Romero, el predominio de la imaginación es confirmado por las pocas fuentes historiográficas sobre las cuales el autor se apoya para construir su relato. El lector atento destacaría dos: la obra de Jean-Baptiste Boussingault, *Memorias* (1896), que describe el carácter heroico y autónomo de Manuela, pero también sintetiza esta leyenda negra creada a partir de los rumores que dibujan una Manuela excéntrica, subversiva, con una vida disoluta, una relación íntima con sus domésti-

ca y el amamantamiento de su oso. El otro libro podría ser la biografía de Alfonso Rumazo González, *Manuela Sáenz. La Libertadora del Libertador* (1944), primer análisis completo y serio, si creemos en las palabras del propio autor al comienzo del libro.

Según Inés Quintero (2014), las biografías sobre Manuela Sáenz tienen por punto común no respetar la cronología del personaje, su recorrido de vida, solo narra ocho años de su existencia, los años que representan su historia de amor con Bolívar. Los momentos cruciales de la vida de Manuela se sitúan entonces entre el día en que conoce a Bolívar el 16 de junio de 1822 y el día del deceso de este último, el 17 de diciembre de 1830, concluyendo los eventos dignos de ser contados, 26 años antes de la muerte de Manuela. Y los títulos mismos de estas obras lo confirman: *La Libertadora del Libertador* (Alfonso Rumazo González, 1944); *La amante inmortal* (Von Hagen, 1958); *La caballera del sol, el gran amor de Bolívar* (Demetrio Aguilera-Malta, 1964); *La mujer providencia de Bolívar* (Humberto Mata, 1972); o *Manuela Sáenz, el último amor de Bolívar* (Mercedes Ballesteros, 1976). El cine encierra igualmente a Manuela Sáenz en esta pasión. Diego Rísquez, en su película *Manuela Sáenz. La libertadora del libertador* (2000), reproduce la visión, según la cual Manuela no ocupó un lugar de relevancia en la historia de las independencias, solo era la amante de Bolívar.

Pese a anunciarse como un ejercicio de desmitificación de Manuela, se conforma con ofrecernos a Manuela como apéndice del grande hombre de América y no como lo que fue: una mujer para quien la pasión por la política constituyó el motivo fundamental de su existencia, antes y después del libertador (Ibid).

En « La Libertadora » (1928: 237-250), de Eduardo Posada (1928: 237-250), se afirma igualmente que ciertas biografías sobre Manuela presentan exageraciones, imprecisiones, incluso errores que obligan al lector a estar vigilante y a emprender una lectura atenta a los análisis sobre Manuela puesto que, muy a menudo, la historia y la literatura, la leyenda y el mito se mezclan en estos estudios. Los nombres famosos son entonces como “aire de la mañana”. Se convierten en sueños. (Madelénat, 2000:70).

Manuela Sáenz es un personaje fascinante de la Historia, no solo por su rol en las guerras de independencia al lado de Bolívar, sino igualmente por las pasiones que ella desencadena. Razón por la cual ella está sujeta

a diversas interpretaciones. Los diferentes escritos y análisis revelan así la existencia de dos escuelas, dos representaciones de Manuela Sáenz: la visión negativa de una mujer de costumbres dudosas y la del comportamiento desviado, y la visión heroica-nacionalista de esta mujer de coraje destacable; representaciones de personajes que revelan los extremos presentados por un sistema que somete a las mujeres a la privacidad y al silencio.

Así, Manuela Sáenz es una patriota ecuatoriana, nacida el 28 diciembre 1795 en Quito en el seno de una familia acomodada, pero engendrada en una relación ilegítima, y muerta en el exilio el 23 noviembre 1856 en Paita, Perú.

Cuando leemos una vida, la referencia a la biografía es sistemática; este encuentro con los fragmentos de lo que fue su paso por la tierra, lo que queda intacto es aquello que circula en el imaginario. Manuela nació en un período de profundos cambios, pero la exactitud de su fecha de nacimiento es puesta en duda y los historiadores continúan oponiéndose en este tema. La creación literaria y algunos historiadores piensan que Manuel Sáenz nació un 27 de diciembre de 1797. Su vida, reconstruida a través de diferentes géneros literarios, no es el reflejo de una leyenda histórica, sino de una nueva manera de escribir la historia de América Latina, para parafrasear a José Martí. Un análisis profundo de la vida de Manuela Sáenz, *De literatura e historia : Manuela Sáenz entre el Discurso del Amor y el Discurso del Otro*, de la colombiana Judith Nieto López, concluye que, si bien la mayoría de las creaciones literarias utilizan como fuente histórica un nacimiento el 27 de diciembre de 1797, el verdadero día de nacimiento de Manuela es el 28 de diciembre de 1795 y no el ya nombrado, por ejemplo, en los escritos de Raquel Verdesoto de Romo Dávila (1963) o Ana Teresa Torres (2007).

Sensibilizada muy joven con las ideas revolucionarias y con las esperanzas de libertad por su familia materna, rechazando la ideología y los valores paternos a raíz de los hechos del 25 de marzo de 1809, Manuela declaró así su conciencia e identidad americana: « Mi país es el continente de América. He nacido bajo la línea del Ecuador ». Fruto del pecado y privada de su madre, ella ha debido forjar su carácter fuerte y una personalidad propia, devenir autónoma muy rápidamente. Manuela es así una joven de acción y de comportamiento libre. Gran defensora de la independencia y de los derechos de las mujeres, ella juega un rol de espía y de “correo”, organiza las rebeliones e impide golpes de estado. Busca fuentes financieras para la causa patriótica.

Por ello recibió el título de "caballera del Sol", otorgado por el general José de San Martín en julio de 1822, luego de haber conquistado Lima y proclamado su independencia. Fue también leal y fiel compañera del Libertador Simón Bolívar, y encargada de sus papeles personales. Por ello le nombra coronela. Jean-Baptiste Boussingault la describe en 1824 como una hábil seductora.

La creación literaria tiende a definir a Manuela como la fiel amante que siguió a su héroe y actuaba por su amor. Los biógrafos y los novelistas subrayan su carácter pasional, llegando hasta a alimentar la leyenda, el mito de inspiración poética: los dos biógrafos de Manuela Sáenz, Alfonso Rumazo González y Víctor W. von Hagen, con la ayuda de fragmentos de las *Memorias* de Boussingault, elaboran por ejemplo, una escena romántica sobre la tentativa de suicidio de Manuela Sáenz, cuando se le anuncia la muerte de Bolívar.

Ella se destaca en Quito y en Lima como mujer activa en los medios políticos y sociales. Contra la voluntad de su padre y de su marido James Thorne (con quien ella se casa en 1817, siguiendo los arreglos que éste hizo con su padre), ella defiende los ideales revolucionarios y su diario testimonia su implicación. Sostiene los ideales de liberación, de libertad para todo el continente, pero no se contenta con sostener esa visión, ella los aplica en su propia vida. Va al encuentro de las reglas sociales en vigor y escandaliza a un buen número de ciudadanos cuando, en 1822, deviene amante del Libertador Simón Bolívar. Esta libertad total se refleja en sus cartas y pone de relieve la pasión que la anima, tanto amorosa como revolucionaria:

Si hemos encontrado la felicidad hay que atesorarla. Según los auspicios de lo que Usted llama moral, ¿debo entonces seguir sacrificándome porque cometí el error de creer que amaré siempre a la persona con quien me casé? Usted mi señor lo pregona a cuatro vientos. «El mundo cambia, la Europa se transforma, América también (...) ¡Nosotros estamos en América! Todas estas circunstancias cambian también (Bolívar y Sáenz, 1999: 77-78.)

Pero ella tiene enemigos. En dos ocasiones, derrota las conspiraciones de asesinatos contra Bolívar, razón por la cual es llamada "la Libertadora del Libertador", en 1828. Manuel J. Calle, en su manual de historia *Leyendas del tiempo heroico* (Calle, 1905), representa los

eventos de manera muy sexista, minimizando el rol de Manuela. Pinta el retrato de una mujer histérica y caprichosa, que se deja guiar sólo por sus emociones. Cuando ocurría el primer intento de asesinato de Bolívar, ella montaba un espectáculo de baile de máscaras (« la irascible é injuriada mujer corrió a palacio a poner su queja ante Bolívar [...] » [227], y en el segundo, se puso a llorar, rogándole a Bolívar que se escapase. («la Sáenz se arroja de rodillas á sus plantas y, llorando, con la mayor de las angustias (...) »[228], los calificativos la describen ofreciendo de ella una imagen negativa, los términos « blanca » « pálida » «descompuesta » « desesperados sollozos » «vilipendiada » « golpeada » « arrastrada » etc., no hacían de ella una mujer valerosa y guerrera.

Desde el momento en que Simón Bolívar renunció a la presidencia de la Gran Colombia en 1830, los ataques contra Manuela se hicieron más numerosos. En su artículo de 1828, "La Libertadora", Posada la convirtió en una heroína que había sufrido toda su vida, una mujer que sufrió, tras la partida de Bolívar, la ira de las autoridades colombianas que la acusaban de realizar actividades delictivas y subversivas. El 1 de enero de 1834, el General Santander firmó el decreto que lo expulsaba definitivamente de Colombia. Un año después, fue de nuevo expulsada de Ecuador, el gobierno tenía mucho miedo de que avivara la llama revolucionaria del pueblo. Vicente Rocafuerte la consideraba como una amenaza al orden público, una mujer incontrolable, insumisa. Se instala entonces en Paita, en Perú, donde vivió hasta el fin de su vida en la miseria. En 1856, víctima de difteria, fue enterrada en una fosa común y fueron incineradas todas sus pertenencias para evitar todo contagio, haciendo así que desapareciera una gran parte de la correspondencia con Bolívar. Sus restos simbólicos reposan, desde julio de 2010, con Simón Bolívar en el Panteón Nacional de Venezuela.

Su vida ha inspirado a numerosos poetas, novelistas, historiadores y periodistas que pretenden llenar el vacío creado por la historia oficial y revelar a las sociedades actuales su verdadero rol en la intendencia y su verdadera personalidad. Ella también ha sido objeto de trabajos de investigación y de ensayos históricos más o menos rigurosos; se le ha consagrado biografías más o menos noveladas y novelas más o menos fieles a la realidad, piezas de teatro, poemas, películas y óperas. De la primera biografía de Alfonso Rumazo González en 1944 (*Manuela Sáenz : la Libertadora del Libertador*) a la obra Manuel R. Mora en 2012 (*Manuelita, la amante revolucionaria*), pasando por la muy escandalosa novela erótica

de Denzil Romero en 1988 (*La esposa del Doctor Thorne*), encontramos una Manuela entre dos discursos : histórico y literario, real y ficticio, heroico y erótico, etc.

Borsò (1999) sostiene que

Mientras que los estudios sobre la literatura latinoamericana efectuados en el marco del *boom* –partiendo de la idea del vacío de identidad y de historia supuestamente originada por la conquista –buscaron una compensación cultural en el mito y en su facultad de sustituir o inventar la historia, el compromiso de la literatura con la historia y la historiografía va ocupando cada vez más tanto la narrativa como la crítica hispanoamericana impulsando una crítica de los mitos históricos del continente. (152).

Esta desmitificación pasa, en el caso de Manuela, por una crítica a su libertad sexual y por lo tanto a su enfoque erótico. Muchas novelas hablan del erotismo de Manuela Sáenz. Manuela misma reivindica esta libertad sexual en su correspondencia en la cual las referencias al cuerpo y al erotismo no faltan. Ella proclama su deseo, reflejo de su propia identidad, como lo muestra su correspondencia y muchos extractos de sus cartas destinadas a Bolívar:

« Le guardo la primavera de mis senos y el envolvente terciopelo de mi cuerpo (que son suyos) ».

« Usted es el amante ideal [...] no logro saciarme en cuanto a que es a usted a quien necesito; no hay nada que se compare con el ímpetu de mi amor

«Eres el amante ideal [...] No me canso del hecho de que sea a ti a quien necesito; nada se compara con el impulso de mi amor”.

«Por su amor seré su esclava si el término amerita, su querida, su amante, lo amo; lo adoro, pues es usted el ser que me hizo despertar mis virtudes como mujer».

«Yo tengo ansiedad en las noches y no amanece, como un suplicio voraz que corre y crece entre esta carne viva allí escondida».

Su sexualidad florida es explícita en sus escritos. Manuela la hace transparentar en la integridad de su yo. Ella se opone a la moral de la época y a las exigencias de pudor y represión exigidas a las mujeres de su rango social. Por encima de las críticas de las otras mu-

jes y de la sociedad, por encima de las convenciones sociales, ella se afirma como mujer libre y sobre todo liberada de los tabúes de la época y del sistema patriarcal. Ella se apropia así del espacio de la escritura para afirmar su personalidad, su pensamiento, su manera de estar en el mundo.

Ella « se desliga de los tabúes de la sociedad patriarcal y proclama alto y fuerte su personalidad y su derecho al placer (Franco, 2009 :247.)». Y, « en total, hay un predominio del mito y de la fantasía en estas variaciones históricas que de sujeto pasan a ser pretexto, soporte de una proyección contemporánea ». (Ibid., p. 248.)

Manuela Sáenz es uno de los personajes más polémicos e inquietantes de la historia de la Independencia de América Latina: amada, adulada, mitificada y temida, pero también detestada, perseguida y asediada, hasta el punto de morir en la extrema pobreza. Desde siempre fascinó y su poder de seducción parece aumentar con el tiempo pues Manuela es fuente de ficción. Ella es la Emma Bovary latinoamericana que encarna la belleza y la sensualidad. Como Emma, es bella y subyuga a todos los hombres que cruzan su camino; como Emma que finalmente florece por completo en el momento de su aventura con Rodolphe, Manuela experimenta la plenitud de la existencia en su relación con Bolívar. Como para burlar el mundo, estas dos mujeres no temen chocar con la opinión pública y en desvelar el lado masculino de su personalidad. Charles Baudelaire, en su artículo de 1857, destaca la virilidad de Emma y « esta bizarra andrógina que ha guardado las seducciones de un alma viril en un encantador cuerpo femenino » (Allard y Noailles, 2013:130) en tanto que Ricardo Palma caracterizó a Manuela de mujer-hombre en sus tradiciones peruanas. El historiador Alberto Miramón, en su obra *La vida ardiente de Manuela Sáenz*, la describe así

cabellos claros que recogidos en moño sobre la nuca castiza, orna un gran peinetón de carey ; indecisa la mirada de los grandes ojos oscuros : la tez de un tinte nacarado lechoso. En verdad, todo ella parecía creada expresa y únicamente para el placer, como aquellas dispensadoras de amor que soñaron los poetas, nacidas de los misterios del mar y los delirios de la inteligencia. (Miramón, 1973 :29.)

Creada para el placer, Manuela experimenta los “amoríos pecadores” para parafrasear a Alfonso Ruzo González en *Manuela Sáenz: La libertadora del libertador* (1944). El ferviente defensor de la dignidad de Ma-



Manuela Sáenz



Manuela contra la afrenta de Denzil Romero hace usualmente alusión a la vida erótica de Manuela, como también lo hace Silvia Miguens, en su obra *La gloria eres tú, que* relata la vida erótica de Manuela a través de los recuerdos de una enfermera indígena, Dulce María. Esta novela ofrece detalles sobre la intimidad de Manuela, deja correr un sutil erotismo por las páginas para relatar la pasión amorosa: «le guardo la primavera de mis senos, y el envolvente terciopelo de mi cuerpo, que son suyos». Manuela es un personaje erótico; todas las novelas que abordan su intimidad están impregnadas de un erotismo sutil y delicado. La novela *La dama de los perros* (2001), de Eugenia Leefmans es otro ejemplo de eso.

Como lo afirma Denzil Romero, en «Lenguaje, erotismo e historia», retomando los propósitos del colombiano Isaías Peña Gutiérrez, en la novela, «la historia se convierte, gracias a sus desplazamientos, en un trompo del tiempo para jugar a la ironía, y el lenguaje y la intertextualidad desempeñan funciones similares a la de un instrumento erótico-sensual» (Romero, 2003). Su literatura erótica es ante todo libertina, como la define Ana Teresa Torres.

Manuela Sáenz bajo la pluma de Denzil Romero

La novela *La esposa del doctor Thorne* (1988) se construye con base a una argumentación directa y realista, una descripción de la sexualidad sin metáfora ni alegoría. La escritura de Denzil Romero es una puesta en escena de la provocación. Ese contra discurso histórico permite a Romero alejarse de la sacralización del héroe y a la historia del decoro, de un color local, para rehumanizar mejor a la mujer que era Manuela. Así, la novela explora su sexualidad, tópico e hilo conductor de la novela. Incluso es muy actual ya que está enraizada en una perspectiva de género; Manuela experimenta su sexualidad, como un *bildungsroman*, una educación libertaria, homosexual, heterosexual, etc. Ella se deja guiar por sus fantasías eróticas. El despertar erótico es pri-

meramente un fantasma de adolescencia en la hacienda de Catahuango pensando en Nathán su doméstica :

Manuela recuerda que ella misma estuvo a punto de enloquecer ante la belleza salvaje de Nathán. (...) Por días y semanas estuvo presa de una confusión siempre más demente, ebria, tocante en la locura. Sola, en su cuarto, se masturbaba pensando en Nathán, en su vulva enrojecida, en el olor que de ella desprendíase [...]. (Ibid., p.102-103.)

Así, antes de casarse por conveniencia con James Thorne, Manuela experimentará la vida libertaria y libertina de sus pensamientos y del convento. Para Denzil Romero, Manuela es una mujer de apetito sexual feroz e insaciable. Ella satisface todos los estímulos sexuales tanto en el convento como en la ciudad. En esta novela, ninguna cronología es respetada, tanto histórica como sexual. Luego de haber desarrollado en sus dos primeros capítulos la situación política de 1828 y descrito un Bolívar debilitado, el autor se concentra en Manuela. La primera referencia es ostensiblemente erótica como para revelar ese poder de atracción sexual, de embriajamiento que Manuela posee: «espoleado por una súbita erección se dio a pensar en Manuela» (Ibid., p. 22.). Luego viene un largo delirio de Bolívar, asociando la exhortación amorosa y el erotismo porque, como afirma Romero en tono irónico, tiene un temperamento muy romántico (Ibid., p. 22.). La escritura parece entonces un torrente incesante, insaciable, infinito, y las largas descripciones acentúan los rasgos de los personajes.

El autor utiliza la técnica del *flash-back* para relatar la vida de Manuela: ella fue educada en una sociedad donde el escándalo y la mala conducta eran costumbre, ella misma había nacido de una relación extra-conyugal. Su educación sexual es primero homosexual e incestuosa puesto que su tía Sor Juana Librada de la Santa Cruz,

una monja del convento, la inicio en el placer de la carne; luego heterosexual con el monje Bernardo de Castillejo. Manuela es rápidamente descrita como insaciable y voraz: « una carne que tenía dentro de sí toda la fuerza contenida, la lava no eructada [...] los mil y un volcanes que se yerguen todopoderosos en la brava tierra ecuatoriana » (Ibid., p. 39-40.). Mi propósito no es hacer aquí el inventario de esas aventuras sexuales puesto que Manuela conecta experiencias en esta novela – hombres, mujeres, seglares y religiosos, civiles y militares. No obstante, cabe señalar que la novela alcanza su clímax durante su relación con otro personaje femenino de la historia de las Independencias, Rosa Campusano, amante del propio general San Martín (ambas recibieron de manos de San Martín el título de "caballeresas del Sol" por sus contribuciones a la causa patriótica): « Diríase que las dos se gustaron desde la primera vez. Un como sutil enamoramiento surgió entre ambas. [...] » (Ibid., p. 111.). La descripción de su cuerpo revela las diferencias, evidencian igualmente las diferencias entre las dos amantes, y entre los dos libertadores: Bolívar y San Martín:

Justo, en los toisones estaba la verdadera diferencia. Mientras el de Manuela exhibía un clítoris del tamaño de un pene poco desarrollado, capaz de sobresalir, él, por entre los abultados pliegues de los labios mayores; el de Rosita, ¡bueno!, el de Rosita apenas tenía el tamaño de una pequeña almeja. Rosita lo entendió y, por eso, tendiose sobre la cama y se oprimió con las dos manos los pechos, uno contra el otro, hasta juntarlos casi enteramente, piernabierta, y en actitud pasiva. (Ibid., p.120-121.)

La descripción de Manuela difiere en todo de las características que la definen en cualquier otro relato, aunque en esta novela aún domina la mezcla masculino-femenino: “Rosita hacía de Ella-Ella y Manuela de Ella-Él. Sólo entre ellas, y en la intimidad por supuesto. » (Ibid., p. 123.)

En cuanto a su relación incestuosa con su medio hermano José María Sáenz, esta historia provocará una crisis de conciencia en Manuela que, lejos de desear controlar sus pulsiones, devendrá más calculadora.

Esta odisea amorosa y sexual de Manuela enfatiza ese deseo de libertad. Todas estas páginas libidinosas se acompañan de largas descripciones de un léxico liberado y sin pudor, de múltiples enumeraciones y repeticio-

nes que acentúan el efecto de encadenamiento de aventuras y del carácter insaciable de Manuela, esta devoradora de seres que se define a sí misma como una prostituta en la novela. Para atenuar esta carga sexual y aliviar al lector de estas largas descripciones de las relaciones sexuales, Denzil Romero se vale de múltiples referencias literarias, de una intertextualidad anacrónica tanto literaria como cinematográfica. Para destacar más la atracción sensual y sexual de Manuela, Romero recurre a íconos de la liberación sexual como Brigitte Bardot, Marilyn Monroe y Greta Garbo. ¿Esos anacronismos están presentes para sugerir que Manuela fue una adelantada a su tiempo, una posmoderna? Los anacronismos literarios que hacen que Bolívar cite versos de Pedro Salinas o que el joven D'Elhuyar parafrasee a García Lorca también confunden al lector.

Desde este tratamiento de la ficcionalización, *La esposa del doctor Thorne* se torna una novela original cuyo proyecto estético más allá de la verdad o la mentira, es una forma de mostrar desde el aporte del chisme como creación literaria, la soledad de una mujer que se enfrentó a un sistema que rechazaba el amor, sin matricularse en ningún imperativo categórico a pesar de la época, corroborando el discurso de Vargas Llosa, quien afirma que la novela es un género amoral o más bien de una ética sui generis, para la cual, verdad o mentira, son conceptos exclusivamente estéticos. (Ariza Daza, 2014).

Luego de la publicación de esa novela, Denzil Romero recibió numerosas críticas y amenazas. La dimensión paródica e irónica de la novela atenúa los propósitos de machismo que le fue atribuida. ¿No sería mejor leer, ciertamente de manera exagerada, una demanda de libertad de una mujer que rechaza el patrón de sociedad y de vida que le impone su época? El título de la novela es un claro ejemplo de ello: *La esposa del doctor Thorne* define a Manuela según su papel de esposa, esa imagen de dependencia femenina de la época.

La voluntad de la casa editorial Alfadil, en la Colección “La letra erecta”, de republicar en el año 2004 la novela *La esposa del doctor Thorne*, podría devolverle a Denzil Romero sus cartas de nobleza, un acto de justicia hacia el discurso erótico de este talentoso autor.

Bibliografía

Allard, Marie-Lise y Anna de Noailles (2013) *Entre prose et poésie*. Paris: L'Harmattan.

Añazgo, Yolanda. *Manuela Sáenz, coronela de los ejércitos de la Patria Grande*

Bergamin Leighton, Jaime (2014) « El Invencionero de Denzil Romero ». Encontrarte, <http://encontrarte.aporrea.org/111/criticon/a11030.html> [Consulté le 09 avril 2014].

Bolívar, Simón y Manuela Sáenz (1999). *Correspondencia íntima*, Introducción, compilación y notas de Manuel Espinosa Apolo, con la colaboración de María de los Ángeles Páez. Quito: Taller de Estudios Andinos.

Borsó, Vittoria (1999). « La nueva novela histórica en Venezuela : Denzil Romero o la desmitificación de la independencia », *Literatura venezolana hoy : historia nacional y presente urbano*. Pp. 151-175.

Brulotte, Gaétan (1998). *Œuvres de chaires : figures du discours érotique*. Paris: L'Harmattan et Les presses de l'Université de Laval.

Calle, Manuel J. (1905). *Leyendas del tiempo heroico: episodios de la guerra de la independencia americana*. Madrid: Ed. América, Biblioteca de la juventud hispanoamericana, n.d, advertencia del autor.

Carrero Eras, Pedro (2014). « Sobre la novela erótica : Vargas Llosa y Denzil Romero », *Cuenta y razón*, http://www.cuentayrazon.org/revista/pdf/040/Numo40_020.pdf [consultado el 09 abril 2014]

Cifuentes, María (1998). « Lo que soy es un formidable carácter » : iconografía de Manuela Sáenz, *Revista de investigaciones literarias*, n°12, , p. 123.

Dasca Susa (3/2/1988.). *Declaraciones a Susa Dasca*, *Cambio 16*, Madrid.

Franco, Jean (2009). « Denzil Romero bousculer l'histoire, dynamiter les formes », dans Laurent Aubague (dir.), *Les littératures d'Amérique Latine au XX^e siècle : une poétique de la transgression ?*, Paris, L'Harmattan.

<http://www.revistaestudios.com.ve/wp-content/uploads/2013/11/Maria-Cifuentes.pdf> [consultado el 09 abril 2014].

Madelénat, Daniel (2000). « Biographie et mythographie aujourd'hui », dans Yves Chevrel et Camille Dumoulié (dir.), *Le mythe en littérature, essais en hommage à Pierre Brunel*. Paris: PUF.

Marquez, Humberto . (21 de agosto de 2003)« *Literatura-Venezuela : Invasión del erotismo* <http://www.ipsnoticias.net/2003/08/literatura-venezuela-invasion-del-erotismo/>.

Miramón, Alberto (1973). *La vida ardiente de Manuela Sáenz*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

Posada, Eduardo (noviembre de 1928). « La Libertadora », *Boletín de Historia y Antigüedades*, vol.17, n° 196.

Quintero, Inés (25/11/2000). « Manuela Sáenz : una biografía confiscada », in *Analítica.com*, <http://www.analitica.com/bitlibio/iquintero/manuela.asp> [consultada el 09 abril 2014].

Rivas Rivas, José (17 mayo de 1988). *Diario El Nacional*.

Romero, Denzil (1999). « Lenguaje, erotismo e historia », *Literatura venezolana hoy : historia nacional y presente urbano*, Karl Kohut comp, Caracas : Fondo Editorial de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 2003, p. 181.

Romero, Denzil (1988). *La esposa del doctor Thorne*. Barcelona : Editorial Tusquets.

Romero, Denzil (1998). *Para seguir el vagavagar*. Caracas: Monte Avila Editores.

Rumazo González, Alfonso (junio de 1988). « Un silencio culpable », *El comercio*, Quito, , p. A-4.

Fuente original:

Entre histoire et mémoire: le roman érotique. L'image de Manuela Sáenz sous la plume de Denzil Romero. Nelly André Université d'Orléans.

Revue d'histoire de l'Université de Sherbrooke. Traducción: Celso Medina

<https://rhus.historiamati.ca/volume7/entre-histoire-et-memoire-le-roman-erotique-limage-de-manuela-saenz-sous-la-plume-de-denzil-romero/>

Agradecemos a la profesora Nelly André por su autorización para que publiquemos en este número la versión en español de su artículo.

Eros y polis en la narrativa de Denzil Romero

Mariglè Alarcón Vargas



Fecha de envío: 13 de marzo 2022

Fecha de aprobación: 7 de junio de 2022

Resumen

En esos pasajes de lo vago en que toda realidad se disuelve» parecería estar una de las posibilidades en clave para desmontar y descifrar los rumbos que algunas modalidades discursivas de los últimos años han ido tomando. Para ejemplificar esta problemática en nuestra literatura contemporánea hemos elegido al escritor Denzil Romero y a su obra para tratar de dilucidar y explicarnos aspectos que caracterizan su narrativa.

Palabras claves: Denzil Romero, humor, erótica

Abstract

Eros and Polis in the narrative of Denzil Romero

One of the key possibilities for disassembling and deciphering the paths some discursive modalities have taken in recent years seems to lie in “those passages of vagueness in which every reality is dissolved”. To illustrate this conundrum in our contemporary literature we have chosen the writer Denzil Romero and his oeuvre in order to try to elucidate and explain the main aspects that characterize his narrative.

Keywords: Denzil Romero, Humor, erotic narrative.

pos capaces de metamorfosearse en Elisarios, en Zamoras, Gómez, Grosetestes, trovadores, princesas, fabuladores, amantes y amadas, chulos y chulas, decamerones y pantagruelos.

Poco a poco su lenguaje y su grafía de poseso y embrujado irá liberándose en sus lectores. Transitará Denzil Romero los resquicios de nuestra literatura moderna y establecerá contacto con esa barbarie que acompaña a los más importantes caudillos y guerreros del país. Su escritura será reclutada para caminar y trajinar con las huestes mestizas de este país. Registrará, confundido entre las carvajalas, las malinches, las troperas, los sublevados y las huestes campesinas los tonos de sus sueños de libertad, de orden, de paz, de trabajo.

Escuchará, también, los desiderátums de formar familias, de sembrar, de vivir, de progresar. Materializará sus sexos, cruzará y liberará sus eros, sus fantasías, sus mitos y tabúes. Dios se hará un dios olvidado.

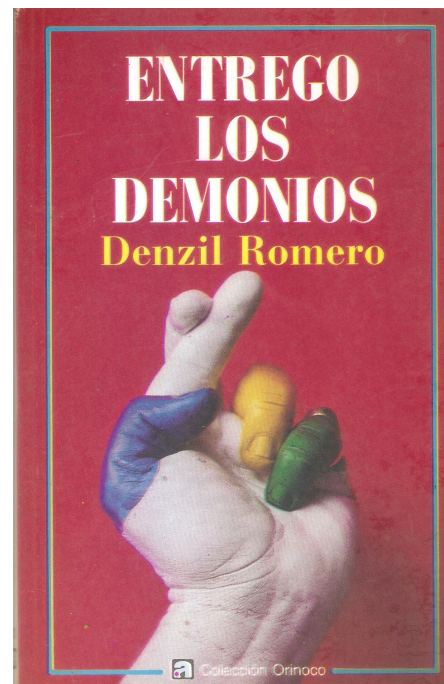
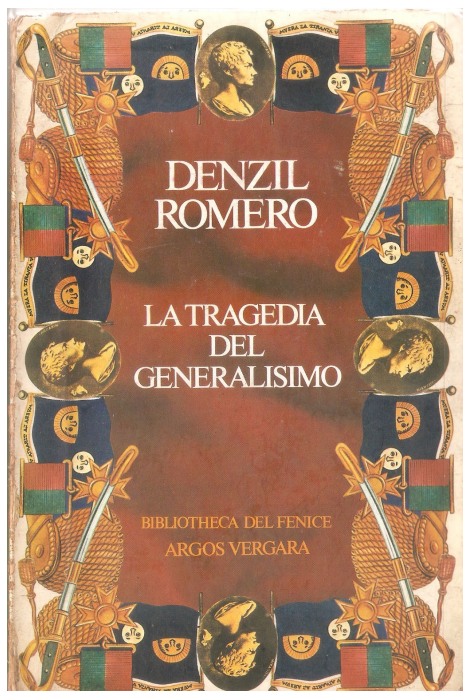
Romero se integra a la literatura Venezolana a fines de la década de los 70s, y lo hace rozando y planeando la tradición moderna escritural de este país. Para ello elige la cuentística, (se dice que Venezuela es un país de cuentistas ¿o es de cuenteros?), para estructurar sus textos.

Sus relatos circulan por procesos narrativos donde lo clásico ha sido revitalizado, utilizando, entonces, historias amenas narradas con humor y sin los prejuicios de una estética que antes había sacralizado y censurado muchos aspectos de la cotidianidad que parecían para muchos poco dignos de la literatura, y que ahora se incorporan como integrantes del texto narrativo.

Como consecuencia pierde Romero en su escritura el prejuicio de la utilización del lugar común y al contrario lo retoma para reformularlo de manera alegórica y humorística:

... saqueando las casas enemigas hasta los recovecos, robándose las alhajas, las bestias y las monturas y las armas y las mujeres, con las que acostumbraba igual que Espinoza y Tiburcio (...) casarse una vez y otra vez, obligando a los asustadizos curitas de pueblos y aldeas a bendecir solemnemente sus sucesivos matrimonios. Se cuenta que en Barinitas se casó treinta y dos veces en una misma tarde, y, habiéndose terminado en la villa

El autor nació en Aragua de Barcelona, localidad cercana a Maturín, en 1938. Desde allí, desde esa geografía, construirá su discurso reinterpretando, tabulando e imaginando todas esas historias orales y leídas sobre la zona y sobre Venezuela. Se contaminará, entonces, su mundo vital de esa cosmología y heroicidad que rodeaba a aquellos cam-



las mozas blancas casaderas, decidió disponer también del sacristán -un jovencito barbilampiño de gestos amanerados. En su centro de operaciones, desde el playón de Güiria hasta Altamira de Cáceres, dejó desperdigados más de novecientos hijos que en todo se le parecían. «Es la única manera de salvar el porvenir de la patria: metiendo en el vientre de tanta vaca fina, becerritos mamantones de sangre caliente», explicó alguna vez (Romero, 1977: 15).

Todo se inserta en la confección del texto narrativo, al igual que los ambientes de burdel, de marginalidad, de la escoria social en donde los márgenes desplazan los centros de la representación narrativa anterior.

... (...) aunque a decir verdad, hubiera preferido un entierro gorigori y una modesta fosa en el cementerio del Anauco o en el San Simón, sin cruz ni nombre que memorie mi nombre (...) pues siempre fui de los extra vagantes y maniáticos (si así quiere llamársenos) que pisamos festivos los umbrales de las chozas pajizas y que, por el contrario, vimos con tedio invencible a los barbneadores bailarines de gavotas en las casas de gobierno y en las de los poderosos banqueros y oligarcas (repletos de espejos, fastos y zarandajas); y puedo jactar-

me nunca me estimuló la conducta de tantos hombres colocados en altas posiciones, como tiene Venezuela llamados públicos... (Romero, 1978).

Poco a poco Romero va penetrando ese mundo que él sabe ha cambiado, no solamente con respecto al presente sino en su relación y confrontación con el pasado. Inicia, entonces, su narrativa de despegue en la construcción de imaginarlos adaptados a las demandas de esos cambios en la historia, en el tiempo y cuya tarea de representación subyace en el texto.

El reflejo de lo real dado al escritor como materia de lo narrado comienza a rotularse, a fragmentarse, a dispararse. La moraleja, lo pedagógico, lo determinista no tiene importancia. El axioma ontológico de la verdad inicia su caída.

Las jerarquías naturales de la sociedad comienzan a moverse y la concepción de temporalidad, en donde cosmología e historia eran intercambiables y, por tanto, los orígenes del mundo y del hombre eran esencialmente iguales, desaparece. Iniciándose ese sentimiento de fatalidad del cada día de nuestra existencia.

Se instala, entonces, el desplazamiento, la movilización, el replanteo, y, lo dado como real debe ser ahora expresado, reinterpretado, reimaginado.

Para la escrituras significará un enriquecimiento temático, en donde la renovación de la técnica, el cam-

bio de las estructuras discursivas, los desplazamientos del punto de vista narrativo; el enfoque de una acción o suceso desde diversos ángulos ópticos, las rupturas de las secuencias temporales, los contrastes, el monólogo interior marcarán los rasgos discursivos.

En *Entrego los demonios* y en *La tragedia del Generalísimo* nos gustaría detener nuestra mirada en el análisis del Corpus narrativo de Romero.

A partir de *Entrego los demonios*, lo anunciado en otros textos anteriores se concretiza mucho más. La búsqueda de una universalidad en sus escritos será desde ahora una marca diferenciadora. El significado del mundo tradicional se abre en sí mismo al intérprete sólo con la condición de que su propio mundo sea clarificado al mismo tiempo.

Denzil Romero en estos textos inicia el desdoblamiento de aspectos de nuestro tiempo, los cuales hacen posible la interpretación del pasado; de allí el uso de la alegoría la cual permite tomar en diferentes funciones la variación de los contextos sociales, cambio que se subrayará en la función social del arte y de la literatura.

En consecuencia, el uso de la alegoría jala, denota uno de los elementos colocándolo afuera de la totalidad contextual de la historia relatada, aislando así su función. De allí que la alegoría es esencialmente fragmento, en donde la falsa apariencia de la totalidad se ha extinguido. La alegoría reúne los aislados fragmentos de la realidad y, en consecuencia se crean significados. En donde uno de ellos es la expresión de la nostalgia o la melancolía.

Se traduce este movimiento en el sujeto en una constante alteración del compromiso y sufrimiento, donde lo esencial de la alegoría que es el fragmento, representa historias como declives y la historia como un campo petrificado, donde el texto, la obra es creado de fragmentos, de intertextualidades y donde el significado podría ser el mensaje de ese significado que ha cesado de existir. Se sucede entonces la historia como constructo.

Se procede a ensamblar anécdotas, imaginarios, constructos, artificios. Reinterpretaciones hechas de la realidad fragmentada que quiebra la obra a través de la apariencia de la totalidad.

Como ejemplo de esto podría funcionar el pasaje donde se cuenta las siete vidas de Asclepius Calatrava Baca.

En la demarcación de la narración de este personaje mítico-popular-histórico los elementos individuales obtienen un grado mayor de autonomía y pueden, por tanto, ser leídos e interpretados individual o colectiva-

mente sin ser necesario tomar o asir el mundo textual aludido como un todo. Romero usa la técnica del montaje, lo cual presupone de nuevo la fragmentación de la realidad y describe la manera como se constituye el texto.

Aquí el sistema de representación basado en un retrato de la realidad, o en el principio de que el tema narrado debe proceder de la realidad ha sido invalidado. Es, precisamente, la inserción, la readecuación de los fragmentos de la realidad lo que transforma escrituras de este tipo.

No es la universalidad temporal de Asclepius Calatrava de revestirse de mil personajes a lo largo de la historia es, al contrario, la posibilidad de parcial trashumanancia, de fragmentaria capacidad de vida lo que le da autonomía a Asclepius Calatrava. No es el discurso de él, es la huella de discursos de otros, de vidas de otros en el reflejo la vida de él lo que convalida y redimensiona el texto.

Así la obra de Denzil Romero se va concentrando, se va haciendo narcisista, autorreferencial y autorreflexiva.

En *La tragedia del generalísimo* los términos en que fluctúa la narración, en cómo nos llega lo que se cuenta o lo que cuenta Miranda se hace por vía autoconsciente y auto contradictoria. Los recuerdos y la memoria se sublevan y la historia del relato se metafictionaliza. El efecto de ese discurso subvierte el modo de la narración y genera la ironía y establece la parodia.

Se entrelaza, en consecuencia, el compromiso con lo doble, con la duplicación, con la simulación.

El material a narrar se convierte ahora en su intento de desnaturalizar, desacralizar algunas de las maneras y formas predominantes encontradas en la vida; ya no pueden ser pensadas como experiencias naturales sino como hechos culturales, hechos y contruidos por el autor, no dados a él.

Aquí cabría la nueva novela histórica, estilo o modalidad donde se tensionan la historia como vida verdadera y la parodia como constructo de esa vida.

En los últimos años la obra de Denzil Romero, a decir de los críticos, se podría leer como texto posmoderno. La saga de Francisco de Miranda y los *Amores, placeres y vicios de la Gran Catalina*, su última entrega, en donde se mezclan no solamente la ficción y la historia, sino las clases, las razas, las nacionalidades. Donde la diferencia y la excentricidad en su doble sentido se diferencia con respecto al otro y la excentricidad como desplazamiento con relación al centro, articula en el texto la reacomodación de lo homogéneo y lo estableci-

do o legítimo como el foco del análisis social post-moderno.

Marcaremos, por el momento, los elementos que caracterizan la escritura de Romero como posmoderna.

El texto y la historia a contar problematizan la relación de lectura porque el texto literario *per se* es absorción y transformación de una multiplicidad de otros textos. *La tragedia del generalísimo* se inicia desde el desmontaje y descripción del cuadro pictórico: «Miranda en la Carraca». Desde ese objeto de arte se dispara la escritura y se arma la historia. La fusión de ficción y de historia se enfrentan, se metamorfosean, se funden.

El lienzo se abre, su dimensión se expande y el narrador instala allí su discurso.

ahora, cuando te encuentras con !a respiración cada vez más lenta, (...) fatigado, (...) más allá de los tonos ocre que el pintor se empeñó en acentuar (...) (Romero, 1983).

El narrador personaje es una autoconciencia que va ordenando el texto en una constante reflexión sobre sí mismo. La narración se vuelve narcisista y la ficción y el lenguaje desenmascara el proceso de recepción y de producción del discurso, subrayando la contextualización de la producción y del significado del mismo discurso.

Es así como el sujeto narrado y que narra deduce su realidad de la única certeza del pensar, movimiento que supera la separación del yo y del mundo declarándose al sujeto como único objeto del sujeto.

En consecuencia surge la importancia de la parodia en este tipo de textos porque en el lector surge la impre-

sión de que si la ficción es un tipo, una forma de parodiar la vida, a pesar de lo más verosímil pretenda esta ser, el lector queda confundido en ese tratamiento honesto de la ficción que busca descubrir libremente en el lector su ficcionalidad.

El texto genera, entonces, una exploración de la manera en que la narrativa y las imágenes estructuran cómo vemos nosotros y cómo construimos nociones de nosotros en el presente y en el pasado.

Y es aquí donde la tensión de la que hablamos anteriormente se retoma, puesto que en el texto posmoderno también el impulso documental del realismo muestra la problematización del referente visto en la modernidad. La narración posmoderna es o está filtrada por la historia de ambos. Y es aquí, justo en este encuentro donde el problema de la representación y su política se funden.

En esos parajes de lo vago en que toda realidad se disuelve EROS podría ser tomado en la obra de Denzil Romero como un componente posmoderno que en unión con POLIS desplazan el binomio civilización y barbarie; en donde EROS podría marcar el idilio y las relaciones intercursivas y amorosas con POLIS en la construcción de ese discurso narrativo de la política de la ficción.

Bibliografía

Romero, Denzil (1977). *El hombre contra el hombre*. Caracas: Librería El Gusano de luz.

_____ (1978). *Infundios*. Caracas: Síntesis Dosmil.

_____ (1983). *La tragedia del generalísimo*. Barcelona: Argos Vergara.

_____ *Entrego los demonios*. Caracas: Alfadil.

Homenaje a Denzil Romero

Mi muy querido Denzil

Cristina PolICASTRO

Universidad Católica “Andrés Bello”

Han pasado 22 años y -a pesar de que nunca esperabas más de unos días para mostrarte- no has vuelto a aparecer, y eso duele, porque me gustaba mucho verte asomar con tu dedo ausente y tu alma generosa y elegante, aunque eso no siempre se notara a simple vista.

Tu generosidad consistía –principalmente- en prodigar –no solo palabras proliferantes, ecuménicas, catacúmbicas, quijotescas, dancísticas, anticipatorias o revolucionarias- sino también prodigarte –sin un ápice de mezquindad- en regalar lo que tu mente y tu corazón habían aprendido desde que en tu temprana niñez te encerrabas en casa a leer diccionarios porque nadie debía saber que la casta maestra había tenido un hijo.

¿Fue así o lo soñaste para adornar tus invenciones e infundios?

El hecho es que tratabas de traspasar la ignorancia de todo aquel que tuvieras a bien encontrarte, contrarrestándoselas a punta de prodigios verbales desbordantes y sin petulancia.

Tu palabra, siempre rigurosa y punzante a pesar del barroquismo, creo que estuvo ahí para tratar de adornar y disimular lo que tú ya veías que estaba por ocurrirnos como país y gentilicio .

Venimos de Miranda, parecías decirnos, venimos de ese ser revolucionario en todo el sentido de la palabra cuando ésta aún no había caído en trasmutación anti alquímica, degradándose hasta quedar –como ahora- significando falta de libertad y vacío.

¿Hacia dónde vamos?

“Nací en una dictadura y no quiero morir en otra”, dijiste una tarde de aquel año 1999 que apenas comenzaba y en el que darías el salto, el 7 de marzo. ¿Claudicar fue lo digno ante el país que se te venía a la vista?

Cuando tú naciste había botas, aunque ya casi estaban de salida.



Pero la vida se compone de ciclos y -62 años después- otros llegaron a imponerlas, de nuevo.

Pero tú, Denzil, cual Miranda, te fuiste a tiempo y ya no ves la injusta, fría y mortecina invisibilidad en la que –imperdonablemente- ha caído tu obra.

Sin embargo todo vuelve, ya verás. Porque como le dijiste alguna vez a Miranda: también a ti “*El futuro te pertenece*”.

Sin ser adivina sé que un día tu palabra será sintonizada, Denzil y tu música barroca ya no será anuncio de una era tanática sino un soplo grande de vida, como tú mismo y tu impronta.

¡Gracias por haber sido amigo y maestro!

Caracas, noviembre de 2021

Con Denzil en Alemania

Karl Kohut

Universidad de Eichstätt



Denzil en Alemania: aquella que recorriera Francisco de Miranda, a finales del siglo XVIII en un viaje que lo llevara de Amsterdam a Magdeburg, donde habría de encontrarse con Federico II de Prusia, el Grande, después de haber atravesado el norte germano. Una Alemania de campos fértiles pero las más de las veces de campos y aldeas pobres; sobre todo, una Alemania asolada por el despotismo:

"Desmoralizados por la mala pasada de la vinazón anterior, casi sin hablar, seguidos de cerca por el espectro de las dos marmotas renanas, cruzaron por caminos paupérrimos. La agricultura disminuye y se observan los efectos del despotismo de leyes sanguinarias. En las llanuras del este de la ciudad se distinguía la silueta de dos hombres ahorcados y otro supliciado sobre una rueda. Pasaron la aldea de Schaubiring, miserablemente pobre y con el campo sin cultivar. En la carretera, un zagal que guardaba ovejas dejó su rebaño y se arrodillo reverente al borde del camino hasta que hubieron pasado. ¡Qué ideas de sumisión debían estar clavadas en su cabeza! Tierra arenosa. El ganado es pequeño y muy escaso. Ninguna cerca. Cultivos pobres alrededor.

Soledades baldías.

Dos siglos más tarde, el viaje se repite, pero tanto el

viajero como la tierra visitada son otros. Es Denzil quien ve pasar campos y aldeas, y es otra Alemania que le devuelve la mirada: una Alemania que ha pasado del despotismo del siglo XVIII a la democracia actual, tras revoluciones, restauraciones, un primer intento de democracia ligada a la ciudad de Weimar, y el desastroso período de Hitler y del nazismo. El motivo del viaje es la invitación a un congreso sobre literatura venezolana actual, organizado en la universidad de Eichstätt, en Baviera, en enero de 1996. La oportunidad de volver sobre los pasos de su personaje novelesco, de recrear el "grand tour" de Miranda, lo habrá fascinado, aunque mas no fuera, en gran medida, en su imaginación, dado que su periplo no fuera sino un "petit tour".

Nos habíamos conocido tiempo antes en Caracas, durante el corto período que pasé en la capital preparando el congreso. Desde el primer momento se estableció una complicidad entre nosotros, tal vez porque descubrimos que tenemos un inmenso campo intelectual en común: el entusiasmo por la historia y su reinención literaria. Me costó muy poco convencerlo de que aceptara mi invitación a una ciudad desconocida.

¿Qué habrá pensado Denzil durante su viaje, que lo llevó por parajes distintos de los que recorriera su héroe? La ciudad de Eichstaett esta en Baviera, cerca de Munich. En el siglo XVIII, la región era tan pobre y desolada como las que recorriera Francisco de Miranda.

Ahora, es una región rica, ordenada, los pueblos son prósperos, lo que se nota en el cerco de casas nuevas que las circundan. Eichstätt es una pequeña ciudad, reconstruida en estilo barroco a principios del siglo XVIII, después de su destrucción casi total a mano de los suecos durante la guerra de los treinta años. Ciudad barroca y ciudad episcopal, con un obispo que fuera al mismo tiempo príncipe de un estado secular hasta que el antiguo orden del Reich fuera destruido por Napoleón. Del Emperador quedan rastros, gracias a su hijastro, Eugene de Beauharnais quien, con el altisonante título de Duque de Leuchtenberg, logró casar a sus hijas dentro de diferentes casas reinantes europeas. Una de

ellas, Amalia, sería la segunda esposa de Pedro I, y, como tal, emperatriz del Brasil. Así, antes pues que el Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Eichstätt tratara de establecer relaciones académicas con el mundo latinoamericano, la ciudad de los príncipes-obispos ya había entrado, y lo haría nuevamente, en la "grande histoire".

De todo esto se habrá enterado Denzil, poco a poco, durante los días que -congreso de por medio- permaneció en Eichstätt. ¿Qué habrá pensado, al pasar por las calles, atravesando la espléndida plaza en medialuna a la cual se asoman los palacios de la antigua residencia episcopal, entrando en la catedral románico-gótica, que se salvara de la gran destrucción de la guerra de los treinta años? ¿Qué habrá pensado durante la excursión que hiciéramos una vez finalizado el congreso, cuando recorrimos la campiña bávara para terminar en el convento de Weltenburg, situado en la boca de un cañón - sin los cuales uno no imagina el Romanticismo alemán - a orillas del Danubio? Lo recuerdo nítidamente, en el interior de la iglesia barroca del convento, mirando un extenso cuadro que representa la llegada de Colón a América a bordo de la Santa María y diciendo que la visión de este cuadro justificaba de por sí el viaje transatlántico.

Todo lo anterior ocurrió en enero, durante el invierno. La temperatura oscilaba alrededor de cero y el frío no era pues - para nosotros - descomunal, debió sin embargo serlo para quienes han crecido acostumbrados a temperaturas más dulces. Denzil intentó con decisión desafiar el frío, y lo veíamos así pasearse con el abrigo abierto, el saco abierto, la camisa abierta. Poco después se vio obligado a transar y optó por cerrarse el abrigo y agregar a su vestimenta una bufanda, pero, siempre con un dejo de protesta contra este clima poco benévolo, la llevaba apenas cubriéndole el cuello y dejando al descubierto el pecho que luchaba por escaparse de su no cerrado saco.

No es este el momento de referirme al congreso, donde Denzil fue una presencia constante, participando en las discusiones, interviniendo con propuestas originales, mostrándonos su lado serio, profesional. Recordemos sí las noches, en los restaurantes de la ciudad, donde fue el gran comensal, siempre en el centro de la acción, aunque sin arrogárselo, contando anécdotas, discutiendo. Fue el quien lanzó, en la noche de despedida en nuestra casa, la idea de continuar la experiencia de Eichstätt con otro congreso en Venezuela, y continuar así esta empresa recién empezada.

Acabado el congreso, retomada la rutina cotidiana, mantuvimos el contacto. Era ahora mi turno visitarlo en su terruño, y fui así recibido con los brazos abiertos en su casa, y además por Maritza. Nos escribimos, habiendo en los últimos tiempos reemplazado las epístolas por el nuevo medio de la vía electrónica, que Denzil ha adoptado entusiasmado, y que nos permite discutir sobre temas que nos interesan. Denzil es un gran discu-

tante que sabe escuchar y sabe discutir, y es poseedor de una gran erudición nada pedante. Nutre la ilusión de volver a Alemania, ilusión que comparto, y que no desmayo de concretar con una nueva visita suya a nuestros pagos.

Denzil es, para mí, muchas cosas. Es sus libros de historia, desde la conquista hasta las guerras de emancipación. Es su concepción de la historia, no como un pasado muerto, sino como un pasado que es parte del presente. Habla, discute, polemiza con sus héroes, los interpela, tal como lo hace con Miranda en este pasaje:

... pero, por encima de todo, tu afrancesamiento, tu formación europea y tus manías europeizantes que te impedían comprender la realidad de estas naciones, el "misterio americano" del que hablaba Mariano Picón Salas, el "realismo mágico" como piedra angular de nuestra existencia; esta falta de "civilización absoluta" en el sentido de Spengler; esas violentas rachas de instinto que cruzan de pronto el umbral de nuestra vida colectiva para imponerle al acontecer un tono sorpresivo, un insospechado patetismo; ese subconsciente que acumula las convulsiones de las razas que no se han fundido bien, los gritos ancestrales de las especies distintas, el embrollo de las culturas superpuestas, la lucha de lo primitivo con lo refinado, de la Barbarie con la Civilización, de El Miedo con Altamira; ese mestizaje, en fin, de curiara y manigua, palúdico y anquilostomiásico, rijoso y sandunguero...

Denzil - es claro en el pasaje anterior - no se arredra ante la desmitificación de los mitificados héroes patrios. Sin embargo, esto no implica que los derribe de sus pedestales para arrastrarlos por el lodo, sino que les devuelve la humanidad que tuvieron en vida. Tal hizo con Bolívar con *La esposa del Dr. Thorne*, donde alivia el denso erotismo con una fina ironía, ironía que no cayera demasiado bien a los ecuatorianos, que consideraron su libro como "un crime de lese-majeste" y le declararon "persona non grata" - hechos esto que me narrara Denzil mismo, no sin cierto orgullo.

Pero Denzil es, más allá de sus libros, el amigo que me incluyó generosamente en su amplio círculo de amigos. Espero que pueda terminar los cinco tomos que se ha propuesto sobre Francisco de Miranda, y que será, si lo logra, su "magnum opus", la gran obra sobre este personaje, habiendo precedido al Libertador, fue ofuscado por él. Espero que nos veamos muchas veces más, en su casa en Caracas o en la nuestra en Eichstätt, o en cualquier otro lugar del mundo donde nos llevaran nuestras vidas de escritor por su parte, y de profesor por la mía.

El lugar de los amigos

Angélica Gorodischer



Una tendría que sentarse a la computadora y ser capaz de desgranar frase tras frase, inteligentísimas todas, acerca de la vida y la obra de Denzil.

Pero a mí las frases inteligentísimas no me salen, no hay caso.

Siempre hay algo que se interpone entre esa persona, yo, sentada a la computadora, y la pantalla burlesca: ese algo es la maldita, la indeseable, la traidora, la perversa, la delatora, la perjura. Ese algo es la emoción llamada amistad. Ella es la que te obliga a salir a la palestra vistiendo armadura del siglo XVI lanza en ristre apenas alguien abre la boca para decir algo de tus amigas o de tus amigos, a cubrirte de gloria o de oprobio, no importa, pero a mostrar a todo el mundo que ese amigo está en el lugar que le corresponde y que cuidadito con intentar sacarlo de ahí.

Y no me preguntes cuál es ese lugar que le corresponde a un amigo porque todas sabemos en dónde queda. Ciertamente que es chiquitito, que está escondido y que suele quedar a media luz como en el tango; pero cierto también que es fácil llegar hasta allí; que cuando una lo mira ese lugar se transforma en un salón enorme y magnífico que reíte de Versalles; y que el sol y los fuegos artificiales entran cuando se les

da la gana para hacerlo más resplandeciente que las más espléndidas estrellas del señor Hawking y compañía.

Cómo va a poder una desgranar frases inteligentísimas si está empeñada en describir el camino hacia ese lugar tibio y blando que queda en la madera de la silla de Vincent y también en los puertos que soñó el Lorenés para no hablar de la balsa de Theodore ni de las piedras de Elsinore ni de tras la bermeja Aurora el Sol dorado~ o los jardines de cerezos o las princesas Locas, ni de nada que no sea un hueco a la altura del esternón pero un poco hacia la izquierda. Ahí donde destila la vida un instante y después otro y otro más todos teñidos de los siete colores del arco iris y de los millones de colores de los fuegos artificiales.

Para llegar hay que pasar por el paraíso. Ese paraíso del que Borges y Bachelard, los dos, tan lejos uno del otro y no sólo en la geografía, dijeron que era una suerte de biblioteca. Y ahí en la Puerta de Damasco se encuentra una con todos, con Alfredo y Pedro que ya no están, con Las Brujas, con el Tigre, con Dulcie y Rita y la Tati, con Roberto y con Mempo y con Hilda y con Graciela y con Esther y con Denzil Romero que fue una , un nombre, un libro y finalmente un amigo.

Me explico. Una vez, en un congreso o una feria del libro o algo así en Colombia, oí reír a alguien durante el desayuno, y fue una risa tan jugosa, tan succulenta, tan solar, que me di vuelta a mirar. No sabía quién era el que así se reía, pero me dijeron "Es Denzil Romero, el escritor venezolano. Casi me muero de la envidia: ¿cómo podía alguien reírse así, con una risa que llenaba el comedor del hotel y salía por las puertas y se desparrramaba por las calles?"

No volví a oírlo reír ni volví a encontrármelo en esos vericuetos de los congresos que son más sabrosos que los congresos mismos, pero me quedó el nombre. Denzil Romero, quien será, cómo será, me pregunté más de una vez.

Estamos destinados a ser amigos. Las diosas de cbelleras llameantes que presiden las amistades entre las gentes, me alcanzaron un libro. Ahí estaba, en los estantes de una de mis librerías preferidas: *La Esposa del Dr. Thorne* publicado por La Sonrisa Vertical, nada menos.

Más que leerlo lo devoré a dentelladas y la risa me salió tal cual la de Denzil en esa mañana en Colombia. Después me fui a contarle a quien tuviera a mi alcance que por fin alguien había escrito un libro que valía la pena sobre Los Padres de la Patria y que fueran y lo leyeran pero que yo no prestaba mi ejemplar. Y más después me enteré de que muchos de esos señores y esas señoras siempre vestidos de colores lúgubres y encorse-tados en las tradiciones y los prejuicios, de ojitos chiquitos entornados para no ver la luz del mundo y mentecitas cuadradas donde cabe sólo la malicia, habían dicho que el libro era "irreverente".

De modo que lo puse como texto ineludible en mis clases de escritura y creo que hice feliz a muchas personas que querían escribir y que descubrieron a través de la señora esposa del doctor Thorne que con la narrativa se podía ser libre, dichoso y parecido a los dioses. Bueno, no fui yo, fue Denzil el que consiguió eso.

Y entonces vino el Mempo y organizó en Resistencia, ese lugar del universo que cantó Alfredo, los foros sobre el libro y La lectura y en el primero nomás las diosas de cabelleras llameantes me dijeron a los gritos porque muy discretas no son: Ché, mirá que Denzil Romero está invitado, ¿eh? Yo proferí una frase inteligentísima. Dije: ¿Eh? ¿Qué? ¿Cómo? y me dediqué a buscarlo y le dije, no sé qué fue lo que le dije pero de ahí en adelante fuimos amigos y me enteré de Maritza y del jardín lleno de plantas maravillosas como las que hay allá arriba en el norte del sur, y recibí sus cuentos y sus humoradas y le mandé papeles de colores para su cumpleaños y me pongo contenta cada vez que abro el correo electrónico y encuentro sus reclamos: "¡Eh!

¿Cómo es que hace días que no recibo tus noticias? o un cuento o dos cuentos o un ars poética que da vueltas y gira y hace piruetas por entre las palabras y de la que una siempre aprende algo.

También me dio amigas. Un día le dije: «Necesito escritoras venezolanas, que no tengo ninguna por acá y ahí aparecieron Cristina y María Antonieta* y yo les es-

cribí como si las hubiera conocido de toda La vida y así era.

Es demasiado. Francamente, es demasiado. Una tiene otra experiencia, ésa que dice que la amistad se va construyendo lentamente, de a poquito, con los años paso a paso hasta tener un alto edificio hecho de piedra y recuerdos, de madera y confidencias, indestructible y brillante por todos lados. No sé qué ha pasado con Denzil, que de un minuto al otro salieron de la nada los muros y las torretas, las adarajas y las balaustradas, los ventanales, los tejados, los sotabancos, las terrazas, los basamentos, los saledizos, los tragaluces, las chimeneas, las ménsulas y los postigos del edificio que brilla a la luz del mediodía.

Supongo que es la redondez del mundo. Yo acá tan abajo, al final de este triángulo increíble, en medio de la pampa húmeda, al costado del padre del mar, en estos climas de relente y vaho; pero él allá bajo el sol invencible entre montañas y flores y frutas que no conozco en tardes que no puedo imaginar grises y mañanas que se cuelean como lagartijas por las jambas y los alféizares. Debe haber sido como un alud. Eso es: algo que se despeña incontenible desde el norte, que atraviesa la orografía como si fuera manteca y que llega hasta este litoral, pegoteado de cantos rodados, palabras, proyectos, preguntas, tierra colorada, el dulce canto de los trópicos, reclamos, respuestas, brotes, cielos, el reflejo de rojizas cabelleras, cuentos, chismes, susurros, risas. Risas como aquélla, La de la mañana de Colombia.

Rosario (Argentina) octubre 1997

* Se refiere a las escritoras venezolanas Cristina Policastro y María Antonieta Flores.

Anécdotas para no olvidar a Denzil Romero

Zoilo Abel Rodríguez

Universidad Pedagógica Experimental Libertador

Instituto Pedagógico de Maturín



Celso Medina, Denzil Romero, María Luisa Lazzaro, Zoilo Rodríguez y Miguel Mendoza Barreto

Denzil Romero nació en Aragua de Barcelona, Estado Anzoátegui, en 1938. Lector culto, polígrafo – casi un erudito–, además de abogado (UCV) y profesor de filosofía, fue docente universitario de diversas asignaturas vinculadas con la Historia y la Literatura. Se le recuerda y se le celebra, sin embargo, como uno de los grandes escritores venezolanos de todos los tiempos; un excelente novelista de singular y fuerte estilo, y de los pocos creadores que llevaron, exitosamente y sin envanecerse, el compromiso de ejercer el oficio a través de una obra original y profunda.

La suya fue una trayectoria signada por una narrativa vertiginosa y atrevida dentro del llamado género de la “novela histórica”. Acerca de ello, él mismo expresó en una oportunidad: “Verdad es que mis textos se subordinan, en distintos grados, a la reproducción mimética de ciertos períodos históricos y a la presentación de algunas ideas filosóficas, difundidas en los cuentos de Borges,

tal es la imposibilidad de conocer la verdad histórica o la realidad, el carácter cíclico de la historia y, paradójicamente, su carácter imprevisible por el cual cualquier suceso inesperado y asombroso puede también cumplirse”.

Prolífico autor de novelas, cuentos, relatos y ensayos, sus primeros libros fueron de relatos: *El hombre contra el hombre* (1977), *Infundios* (1978) y *El invencionero* (1982). Su primera gran obra fue la novela *La tragedia del generalísimo* (1983), sobre la vida fabulada de Francisco de Miranda, después de la cual publicaría varias novelas más y diversos libros de ensayos.

A finales de los 80, Romero publica *La esposa del Dr. Thorne* –una de sus novelas más controversiales–, sobre la relación entre Bolívar y Manuelita Sáenz (la cual en 1988 obtendría en España el premio La Sonrisa Vertical). La obra, que describe profusas escenas eróticas entre los inmortales amantes, “despierta insólitos y encendidos fulgores patrióticos” y le granjea al escritor la tenaz persecución de encarnizados detractores, al punto de que desde Ecuador un cierto “Caballero Bolivariano” lo reta a batirse en duelo “con las armas que elija, en Caracas, Bogotá o Quito, o en cualquier otra ciudad que prefiera el difamador”.

Como conferencista, y aun como conversador –otro de sus fuertes–, Denzil era tan magistral como entretenido, tanto por la profundidad de su cultura como por la sabrosura de su verbo facundo y ocurrente. Era muy poco probable que en presencia suya algún encuentro, ya formal, ya parrandero, de alguna manera decayera.

A 12 años de su muerte, cumplidos el pasado 7 de marzo, los habitantes del país literario, y especialmente sus amigos, lo recordamos con afectuo-

sa nostalgia. Nosotros hemos querido hacerlo reproduciendo un trabajo que el 13 de marzo de 1999, seis días después de su infausta partida, publicamos en el papel literario "Canaguaima", encartado en aquel entonces en el periódico El Sol de Maturín.

Para no olvidar a Denzil Romero

Amigo suyo, lo que se llama amigo, no lo fui. No como pudieron serlo, por ejemplo, Oswaldo Trejo, Manuel Bermúdez y José Pulido, por allá, o William Torcátiz, Reinaldo Maza y Celso Medina (a quien mucho debe haber impactado la noticia en Salamanca), entre los de aquí. Nos cruzamos en apenas tres o cuatro oportunidades, siempre en Maturín, pero este gran hombre, pese a su significación intelectual, irradiaba tal sencillez, y prodigaba tan generoso trato, que a uno no le quedaba más remedio que agarrarle cariño: algo que él, por cierto, parecía buscar en la gente que lo aproximaba. Yo disfrutaba, además, del pequeño privilegio de tener sus libros, algunos de los cuales rubricados en mi presencia. Eso dio para que me estremeciera la noticia de su muerte y se me echara a perder el día completo. En algún momento lloré, por qué no decirlo.

Una de Denzil

Hará un par de años coincidieron en Maturín Denzil Romero y la escritora María Luisa Lázaro ("Tantos Juanes o la Venganza de la Sota"). Ella, invitada por Miguel Mendoza Barreto para dictar un taller sobre literatura infantil, y él, venido para disertar sobre lectura de los clásicos. Miguel me pidió que me ocupara de buscar, llevar y traer, en fin, asistir, a María Luisa, una mujer muy talentosa, aparte de dulce y atractiva. Así fue cómo terminé haciendo de anfitrión y de chofer de esta interesante dama durante su estancia en la "ciudad distinta".

Mediosdías y noches, durante los recesos de las actividades mencionadas, solíamos reunirnos los protagonistas medulares de los eventos y los séquitos de ambos campamentos y, entre tragos, bocados y música, se comentaban las jornadas y se hablaba, en serio y en profano, de la literatura y de la vida.

Yo asumía plena y gratamente mi encargo y, dado que andaba como un *chiclet* para arriba y para abajo con María Luisa, seguramente ya parecía su guardaespaldas, por no decir su falderillo. No faltaron entonces los "sin oficio" que -empezaran a joder la pita, asegurando que yo acaparaba a la escritora con la intención de levantármela (lo cual -para qué negarlo ahora- no era del todo incierto).

En esas reuniones, que fueron varias, Denzil se apostaba estratégicamente cerca de María Luisa (quien, sin proponérselo, más bien a base de puro donaire, se convertía en un centro en torno al cual girábamos planetarios) y desde allí el hombre dominaba el escenario con su imponente y bonachona presencia y con su nada sacro estilo para pontificar del arte y de las pasiones. Entre tanto, bebía como un cosaco recién casado y brindaba con fruición por la magia de esos instantes sin desperdicio.

Los jodedores, entre éstos Miguel Mendoza, que no es ningún santo, no perdían la oportunidad de intrigar y, de pasaditas, deslizaban a mis oídos frases de este tenor: "Si te apendejeas, Denzil te va a levantar a la caraja, avísate", o "¿te la vas a dejar quitar?".

Una de esas noches inolvidables, en una embriagada y cancionera reunión en la casa antigua del cantor Rodolfo Flores, hubo un paréntesis, de esos de ir y venir, en que Denzil y yo conversábamos ligeramente al margen. Yo le preguntaba algo acerca del reto a duelo que un ofendido historiador ecuatoriano le había lanzado a propósito de su novela "La esposa del Doctor Thorne", sobre la relación entre Simón Bolívar y Manuelita Sáenz, cuando se acercó uno de los que andaban en la "echadera de vaina" (creo que fue Reinaldo

Maza) y, al escuchar la palabra “duelo”, dijo, a viva voz: “¡coño! ¿Se están poniendo de acuerdo para batirse por la poeta?”. Denzil, que era de ingenio raudo, cayendo en cuenta de la broma, y después de una carcajada de esas suyas, que eran como una torrentera de agua dulce, contestó: “Qué va, yo ahí no tengo vida; este Zoilo me lleva un carro de ventaja”.

Otra (Post mortem)

El martes pasado, dos días después de su muerte, en mi clase del Pedagógico, escribí el nombre de Denzil Romero en la pizarra y pregunté a mis alumnos si sabían de quién se trataba. Silencio absoluto. “Carajo –dije, medio indignado–. ¿Ustedes no leen el periódico? Este gran personaje murió anteayer, y eso ayer lunes fue una noticia muy importante”. Entonces se puso de pié

una jovencita de iluminado rostro y, sin el menor rubor, dijo: “Profe, ese es el tipo que estuvo casado con Marilyn Monroe”.

“Que más hubiera querido Denzil” –pensé yo–. “No digo casarse; con tomarse unos tragos con ella y acaso echarle un polvo hubiese tenido. Qué clase de novela, digna de concursar en 'La Sonrisa Vertical', hubiese resultado”.

“Lo siento, señorita –dije, compasivamente–, ese que usted dice es Joe DiMaggio, un beisbolista legendario, que lo único que tiene en común con Denzil Romero es que también murió este domingo”.

Si Denzil hubiese presenciado esto –pensé yo–, seguramente hubiera dicho: “De vaina la carajita esta no dijo que yo era el director de “La Naranja Mecánica” (por el cineasta Stanley Kubrick, quien, como Denzil y el “Yankee Clipper”, también partió este fin de semana rumbo a la leyenda).

Veintidós meses en dos reinos de Odín

Denzil Romero

(Fragmentos inéditos de la novela incompleta *En el arco de la Estrella*)

Dibujo de Tony Tong

1. El camino de los cisnes

Gracias a la buena Mnemosine y a su coro de musas, ¡Oh musas, iluminadme! habría invocado Homero, sigues, generalísimo, tratando de descifrar lo indecible; trazando, cual cartógrafo consumado, la geografía de lo sobrenatural. Cansado de los arrumacos seniles de la Gran Catalina y de sus cada vez mayores exigencias sexuales; harto de las conspiraciones en tu contra adelantadas por el infame embajador español y su aliado el embajador francés, el no menos infame conde de Segur; convencido de que no sería con la ayuda de la emperatriz y de su acólito Potenkim, como alcanzarías a independizar a tus desgraciadas provincias americanas de la pèrfida opresión española; ávido por seguir leyendo y aprendiendo en las siempre bien abiertas páginas del Libro del Universo. O más brevemente: cansado, harto, convencido y ávido, un día de septiembre cuando la entrada del otoño inclemente ya se aproximaba, te decidiste a abordar en Kronstadt la goleta sueca "Ana Carlota", rumbo a Estocolmo. Llevas a mano unos cuantos libros y un poderoso largavista. Hechos a la vela, con un viento fresco y favorable, atraviesas el Golfo de Finlandia. El muy amable capitán Hans Heuk te había cedido su camarote, y bien se podría pensar que la pasaste de lo mejor. Con la ayuda de los anteojos, ves a distancia la Torre de Reval y las embarcaciones que, al ancla, están en el puerto. Un tanto más allá, las costas estonias en la punta de Dagerort, y, pese a la mar gruesa, el tiempo lluvioso y la brumazón, ves también el sol todas las horas del día y de la noche puesto impertérrito sobre el horizonte, las increíbles noches blancas que ya habías tenido ocasión de admirar en San Petersburgo, sobre todo aquella del 21 de junio pasado (bien llamado "el día más largo del mundo") que recuerdas haber vivido insomne, maravillado, casi enloquecido de alegría, en el malecón de la margen izquierda del Neva, paseándote en compañía de señores y damas amigas, del Jardín de Verano al Campo de Marte, a la Plaza del Palacio, con el antiguo Ermitage, dominándola; ¡oh, increíble visión!, ¡aquella diversidad de fachadas, aquella simultaneidad de las partes salientes y hundidas, aquel profuso despliegue de formas curvilíneas, aquella exhibición exhaustiva de elementos decorativos y el magistral empleo de los dos colores, azul verdíneo o verde azulenco y blanco, tan bien dispuestos por el genial Barto-



lomeo Rastrelli!; y de allí, al edificio del antiguo Estado Mayor General con el Arco de Triunfo, y la formidable columna de Alejandro al frente, y más allá, el Edificio del antiguo Estado Mayor del Cuerpo de la Guardia, y el edificio del Almirantazgo con su abanico de bellísimas plazas circundantes; rodeados ustedes, generalísimo, por una turbamulta ibaviniente de jóvenes y viejos pasantes, parlanchines, eufóricos, festivos, e improvisados grupos musicales, y vendedores varios de nueces y panes con especias, pastelillos de pescado y todas clases de panqueques recién sacados de la sartén, repollo en salmuera, pepinos ácidos, pickles, hongos secos, cucuruchos de semillas de girasol y garbanzos salcochados, dulces los más insólitos, cervezas tibias y limonadas, confetti, serpentinas, papelillos, antifaces y mascarillas,

sombreritos y cofias de cintajos multicolores, tamboriles y panderetas, pitos, flautas de caña y matracas; amén de los bufos saltimbanquis, sacadores de suerte, echadores de cartas, jugadores de tabas, y maltrechos pedigüeños; ustedes, parándose no pocas veces, al borde mismo del malecón, apoyados sobre las barandas, para ver, estupefactos, como las agobiadas gaviotas se despescuezaban contra las alas de los puentes levadizos: el anchísimo Azul, el más ancho de la ciudad, tanto que se le ve como una prolongación de la plaza de San Isaac; el Alejandro Nevski, de todos el más largo; el de Kírov, al frente de la fortaleza de Pedro y Pablo; el del Palacio; el de la Universidad, también llamado del Teniente Shmidt, y tantos y tantos otros; pero, ojo, generalísimo, cuídate de no quedarte viendo, per sécula seculorum, la mortandad de gaviotas despescuezadas; puede ser esa otra de las artimañas de la muerte procaz para pillarte desprevenido; mejor será que regreses a tu puesto, que te sitúes en tu lugar propio. No estabas a las orillas del Neva. No. No era en las orillas del Neva donde ahora estabas. Ahora, atravesabas el Golfo de Finlandia, camino de Estocolmo, y, con tu largavista, veías los boreales paisajes costaneros. Sigue viendo. Cuídate de seguir viendo, generalísimo: aquel pinar de explotación; estos troncos que flotan sobre la mar, a punto de ser recogidos para el embarque; más allá, una tundra de líquenes, zonas pantanosas con musgos, los limos de la tierra del poeta guayanés Sánchez Negrón, una colonia de abedules enanos, y varios rebaños de renos salvajes buscando cobijo en un bosque de altísimas coníferas. Ve, sigue viendo... Los abetos, las araucarias los alerces, los abedules, los campos de cebada, de mijo y centeno, y toda esa flora vigorosa, generalísimo, que el corto y abrasado estío desarrolla rápidamente bajo el influjo magnífico de la benéfica Herba, la diosa escandinava de la tierra. Ve el ganado lanar, las millaradas de ovejas paciendo. Ve, sigue viendo...

Cansado, optas por regresar al camarote para descansar un rato. Tomas un libro de los varios que traes a la mano, un grueso libro empastado que compraste en una venta de libros usados de San Petersburgo, poco antes de salir. Se trata de las *Chroniques anglo-normandes, Recueil d'extraits et d'écrits relatifs à l'histoire de Normandie et d'Angleterre pendant les XI^e et XII^e siècles*, publié pour la première fois d'après les manuscrits de Londres, de Cambridge, de Douai, de Bruxelles et de Paris, par M. Francisque Michel, Ruán, 1736. No sales de tu asombro. Por él te enteras de los

2. Mitos y leyendas, eddas, sagas y costumbres de los antiguos normandos.

Morosamente, generalísimo, vas degustando la historia. Primero, como quien no quiere, te adentras en la geografía. Escandinavia es una vasta península del norte de Europa, unida al nordeste con la de Finlandia, dividida en toda su longitud por una cordillera de monta-

ñas, y cuyas costas están bañadas por los mares Glacial, del Norte y Báltico. Toma su nombre de la Escania, nombre de la parte más meridional de la Suecia, única que conocían los romanos; el sitio, ¿recuerdas? de donde tu amigo Haydn hacía traer los arenques, gigantes que te sirvió en el palacio de Estherhazy. Al mediodía se abre como para abrazar a su opuesta península finlandesa. Primero, fue habitada por los Cimbrós, luego por los Jubos, y se junta, por medio del Schleswig al Holstein y al Lauenburgo, residencias de los Anglos, que la unen a la Germania. En las partes más inmediatas al polo, en el verano, el sol se mantiene todo el tiempo por encima de la línea del horizonte y se da ese fenómeno imponderable de las noches blancas del cual ya hablaste in extenso...

Luego, el libraco estupendo te va deshilvanando la historia propiamente dicha... Te cuenta que se atribuye a Odín haber guiado hacia el Báltico a los Germanos, que formaron allí los pueblos conocidos después con los nombres de Noruegos, Suecos y Daneses. Mezcláronse los nuevos pueblos con los indígenas; los Godos, que se habían fijado en las islas, con el aporte germano dieron a luz a los Danos; la población de Jutland, la más antigua en aquel territorio, engendró a aquellos Sajones y Anglios que conquistaron la Gran Bretaña. Las mezclas de Teutones y Escandinavos se conocen bastante en los puntos meridionales, y en la Suecia se conservó por largo tiempo la distinción entre Suecos y Godos, como razas diferentes: conquistadora y vencida.

Una antiquísima saga cuenta que, habiendo invitado Thor, jefe poderosísimo de tribus y sacerdote de bien ganada fama, que residía en las cercanías del golfo de Botnia, a sus hijos para que concurrieran a un sacrificio solemne, se presentaron Nor y Gor, pero sin la muy bella hermana Goa. Ambos, salieron a buscarla. El primero, el temerario Nor, cruzó los montes y halló una inmensa llanura y un pueblo harto belicoso, mandado por Rolf de la Montaña, raptor de la muchacha; pero conociendo su poder, no se atrevió a hacerle frente, y dejó a la bella hermana en sus manos, continuando su viaje, en el cual descubrió el país situado entre los Alpes Dofrinos y el Océano, al cual llamó Norveg, esto es el Viaje de Nor.

Monsieur Michel te sigue contando que las selvas y los muchos lagos de aquel territorio convidaban a los habitantes a los ejercicios de la caza y de la pesca más que a la agricultura y a la cría y ceba de ganados. Las mujeres eran respetadas entre ellos, y aprendían a trazar los caracteres rúnicos, actividad prohibida a los esclavos; alguna vez, poetisas (ellas) se aplicaban a escribir versos, a pintar frescos sobre las rocas de las cuevas y, también, a curar enfermos, a la medicina y a la cirugía, y a interpretar sueños, a vaticinar el porvenir, y a adivinar el carácter por las fisonomías, sin descuidar por ello las labores domésticas; de modo que hasta las reinas y señoras principales bordaban, cocían, lavaban,

cocinaban el pan y las verduras, las faldas de cordero y la cerveza, y, por añadidura, ponían la mesa en su santo lugar. Por eso, llevaban a la cintura el manojo de llaves, símbolo de la autoridad doméstica, y eran las verdaderas amas del hogar. Si dos personas de diferente sexo se encontraban en un viaje y por limitaciones de la época tenían que dormir en una misma cama, el hombre colocaba en medio de los dos su espada o su escudo y era suficiente para que nada pasara.

En ese pueblo, mandaban muchos reyes supremos (ober kongar) y muchísimos reyes tributarios (unter kongar); dependían de éstos los condes (yarls), los jefes de vasallos (herses), y en la guerra, los capitanes de hombres libres (boendes). Les reyes eran elegidos a voluntad entre ciertas familias descendientes de Odín, y los hijos segundones que quedaban sin dominio se dedicaban a la piratería, el cabotaje y la navegación pura y simple bajo el título de reyes del mar (soe kongar), o tomaban el mando de alguna estación marítima en las costas saqueadas (vikings). Absolutos reyes en sus tierras, los padres transmitían las propiedades a los primogénitos; pues en aquel medio avaro, no sometido por la medida y la equidad, era imposible fraccionar los terrenos, que necesitaban un cultivo en grande; los hermanos menores, como quedó dicho, arrojados del lar paterno, buscaban libertad, subsistencia y gloria en los mares, en el golfo de Finlandia, en el Mar del Norte, en el Báltico, en el del Norte, y más allá, por el Ponto Euxino y el propio Mediterráneo. Tales mares se conocían, entre ellos, con el nombre genérico de El camino de los cisnes, igual que con los de techo de la ballena, tierra de las velas, campo del viking, prado de las gaviotas, cadena de las islas o cualquier otra metáfora equivalente. No olvidemos que fueron ellos, los normandos, según Jorge Luis Borges, los inventores de esa figura literaria a la que, en su lengua, llamaban kenning, que en plural hace kenningar.

Uno de esos vikingos, segundones venidos a menos que para subsistir hubo de andar y desandar una y mil veces El camino de los cisnes, Eric Tnorvaldsson, llamado comúnmente Eric el Rojo, por el color granate de sus cabellos, navegó hacia el Oeste y llegó a una tierra completamente cubierta de hielo; la costeó y encontró que su extremo sudoccidental no estaba helado del todo; nombró a ese país Greenland, país verde, para hacerlo más atractivo Groenlandia; en 985, esa tierra así descubierta acogía colonos de Islandia, y en 986, el propio Eric fundó una ciudad en el litoral del Sudoeste a la que llamó Erika. Años más tarde, iniciándose apenas el Segundo Milenario, otro vikingo, compatriota, colega y posiblemente hijo de Eric, Leif Ericsson, incursionó desde Groenlandia hacia el Oeste, y, navega-que-te-navega, rema-que-te-remá, llegó a un país al que llamó Vinland (tierra de viñedos), que tal vez sea la isla que hoy conocemos como Terranova. De esta manera, los europeos llegaron por primera vez al continente ameri-

cano, casi quinientos años antes que el Descubridor Colón. Si bien la presencia de los normandos no perduró mucho tiempo y tampoco atrajo la atención de los centros de civilización de la época; piensas, generalísimo, que fueron ellos los verdaderos descubridores del Continente, el cual, por lo tanto, debería llamarse Erikaria en estricta justicia. Erikaria, y no Colombeia, llamarás tu formidable Archivo en lo adelante.

Los Normandos son el pueblo que más figura en la historia después de los Helenos, a los cuales se asemejan por su índole aristocrática, sus monarquías templadas, su incesante deseo de acción, su orgullo indómito, su audacia, su afición innata al lujo que entre ellos precedió a la civilización en vez de ser su consecuencia, y también por su belleza y apostura físicas. Nadie más bello que un normando, generalísimo. Y cuando dices normando, te refieres por igual a los hombres y mujeres de esa raza, las hermosísimas walkirias. Más bellos que los propios Helenos. Más apuestos que los Francos y demás Germanos, por el aspecto de su cuerpo, por lo elevado de su estatura, por su hermoso semblante y noble porte, por la rubiedad resplandeciente de su pelo y la blancura sonrosada de su tez, por la longura de sus muslos, la delgadez de su cintura, la fortaleza de sus pectorales, y, en el caso de las mujeres, el volumen y desarrollo de sus tetámenes. ¡Nada más hermoso que las mamas desnudas de una normanda, generalísimo!, según la tradición, cargadas de leche nutricia todo el tiempo y no sólo durante la lactancia de los infantes, por lo que los varones adultos y hasta ancianos, solían mamar de ellas en cualquier circunstancia de tiempo y lugar.

A pesar, eran feroces sus costumbres; no en balde, inspiradas en la tremebunda, estrafalaria, casi paranoica religión de Odín, padre de los estragos, salteador, incendiario. No estaban moderadas en ellos por el contacto con pueblos más cultos. Manchaban la religión con supersticiosas atrocidades, comían la carne cruda y bebían la sangre de sus enemigos para apoderarse de su valentía y arrojo, sacrificaban hombres, y, a modo de divertimento, practicaban una suerte de juego de pelota donde arrojábanse de unos a otros los niños, que recibían en la punta de sus lanzas. No exagera a este respecto la tan celebrada tira cómica de Chris Browne sobre Olafo y su familia. Cuando llegaban al término de sus días, mandaban a quemar todos sus bienes para que los hijos partiesen de cero y se obligaran a proporcionarse nuevas riquezas por la piratería y el saqueo. Cuando surcaban las olas se sentían acometidos con una especie de furor febril, y se colocaban en la proa, arrojando los más horribos peligros. A los que hallábase en ese estado de paroxismo, se les llamaba bersekir (frenéticos). Furore bersekico si quis grossetur dice en uno de sus versos la Egilssaga o Saga de Egil. Bardur, rey de Ulfsdal, decía: "Nada espero de los ídolos; por mi parte he recorrido países, he encontrado gigan-

tes y espíritus, y nada han podido contra mí: de suerte que sólo en mis fuerzas tengo confianza". Un legislador quiso atemperar tales excesos de valentía y ordenó atacar al enemigo cuando no fuese más que uno, defenderse contra dos, no retirarse ante tres y hacerlo únicamente ante cuatro o más. Pero, ¿cómo morigerar un valor que desafiaba hasta a los seres sobrenaturales y que se reía de la muerte y de cualquier otro peligro? Imposible, generalísimo, piensa que todavía hay más, mucho más. Y si no, recuerde lo que cuenta

3. El Krakamal o Lodbrog's quida; una de las mayores epopeyas de la literatura escandinava

Cuando Lodbrog fue hecho prisionero por el sajón Ella, le arrojaron en un foso lleno de víboras, y allí entonó ese enloquecido canto de muerte: "Hemos combatido con nuestras espadas; joven aún, marché a Oriente para servir un sangriento banquete a los lobos, y en la pelea, envié a Odín todo el pueblo de la Eltinguía. Desde allí se hicieron nuestros bajeles con dirección a Ifa; nuestras lanzas horadaron las corazas, nuestras espadas rompieron los escudos.

Hemos combatido con nuestras espadas: el día en que vi a centenares de guerreros morder la arena del promontorio anglio, destilaban los hierros sangre; silbaban las flechas al pasar junto a los cascos; yo me sentía ebrio de placer, como si estuviese sentado al lado de una doncella llena de atractivos y bondades.

Hemos combatido con nuestras espadas: derribé al joven orgulloso con su hermosa cabellera, que seguía por las mañanas a las doncellas y se entretenía con las viudas. ¿Qué mejor suerte para el valiente que la de caer entre los valientes? El que no ha recibido nunca una herida arrastra días inútiles; opóngase el hombre al hombre y lidien.

Hemos combatido con nuestras espadas; y ahora no me queda duda de que el hombre es siervo del destino y de los decretos de las hadas. ¿Quién me había de decir que recibiría la muerte de ese Ella, cuando impelía las naves a lo lejos e invitaba a las fieras a semejante banquete? Pero no ceso de reír, porque sé que me está preparado un asiento en las salas de Odín; dentro de poco beberemos allí la cerveza en las copas hechas de los cráneos de nuestros enemigos.

Hemos combatido con nuestras espadas: si los hijos de Aslanga supiesen las convulsiones que experimento a causa de las mordeduras de las serpientes que rodean mi cuerpo, correrían bramando al combate, porque la madre que les di les ha suministrado corazones valerosos. ¡Ahí Una víbora penetra en el mío. Fui vencido; pero en breve la lanza de uno de mis hijos atravesará de parte a parte el corazón de Ella.

Hemos combatido con nuestras espadas en cincuenta batallas, y no sé de ningún rey, vivo o ya muerto, que

me aventaje o haya aventajado en la fama. Desde joven derramé sangre y deseé la muerte: las diosas que Odín me envió me invitan al banquete; en la morada celeste beberé la cerveza con los dioses; han pasado las horas de mi existencia, pero moriré muerto de risa".

Una nación de este carácter despreciaba igualmente las lanzas enemigas y el furor de las tempestades; campeones (kaemper) adictos a un jefe (half), debían combatir y morir con él, no ponerse al abrigo de la tormenta, ni vendarse las heridas sino después de haber cesado la batalla. Les seguían en sus expediciones las vírgenes de los escudos, excitando su valor con abrazos y besos iguales para todos. El rey del mar capitaneaba el bajel cuando surcaba las olas y las tropas en tierra; ordenaba y ejecutaba las maniobras de las velas y de los remos; arrojaba tres lanzas al tope del mastelero mayor y las recogía alternativamente sin errar ningún golpe; nunca había dormido bajo techado ni bebido dentro del hogar. Se le obedecía como al más valiente en el instante de peligro, y en la hora del banquete tomaba asiento en medio de todos, vaciándose en su derredor las grandes copas de astas de reno, donde pronto substituyó el vino del Rhin a las gordas cervezas. El recuerdo de los muchos que habían perecido bajo el rugir de las tempestades no los desanimaba y, por el contrario, en su honor, cantaban y brindaban: El furor de las tempestades ayuda al brazo de los remeros; el huracán está a nuestro servicio, acercándonos al fin de nuestro viaje, cantaban a coro como si en verdad fuesen ellos a la Gloria. Daban sepulturas a sus valientes en las playas sembradas de fiordos y riscos, como si el estruendo de las olas debiera serles más grato que el silencio murmurioso de los valles, y como si sus espectros, al levantarse, hubieran de experimentar alborozo viendo a los nietos, bisnietos y choznos de Odín, volver de largas y peligrosas expediciones.

Regularmente, el mar les suministraba lo que les negaba la tierra yerma o cultivada, y la pesca costanera insuficiente para remediar las frecuentes hambrunas. En la que se padeció en el Jutland, bajo la égida del kongar Snio, se adoptó el bárbaro partido de matar a los ancianos y a los niños; pero, habiéndose opuesto una madre con desesperada piedad, se cambió la atroz determinación por la más benigna de decidir por la suerte la escogencia de aquellos que serían expulsados del territorio. Este uso (común también a los Sabinos y los Germanos), a la postre fue convertido en ley, obligando a los hijos jóvenes, cada cinco años, a salir desterrados, excepto el primogénito. Quizás sean tales desterrados los que ya en tiempo de los Romanos infestaban las costas de la Galia Bélgica y de la Bretaña.

Así, generalísimo, embebido por la temeridad de esas expediciones de conquistas y por el agrado de otras múltiples lecturas sobre los antiguos vikingos, las de Mallet sobre *L'histoire de Danemark*, las de Coquerel sobre *L'histoire de Suede*, las de Graberg de Hemsö sobre

Los Escaldas, las de Rhus sobre *El Edda* con un detallado estudio sobre las costumbres de la Noruega y la Islandia, las de Edelestand Du Méril sobre los *Prolégomenes de la poesie scandinave*, aquellas citas epopéyicas plagadas de aliteraciones y perifrasis, el larguísimo fragmento de *Finnsburg* y la no menos larga Gesta de Beowulf, conocida ella como La Eneida germánica, las llamadas *Elegías anglosajona*, *La ruina*, *El vagabundo*, *El navegante*; la calidoscópica *Visión de Guillermo acerca de Pedro el Labrador*; el *Sir Gawain* y el *Caballero Verde*; los famosos *Cuentos de Canterbury* del cuasi mítico Geoffrey Chaucer; la *Biblia gótica*, la *Oda de Brunanburh*, la *Balada de Maldcn*, el *Lamento de Deor*, las 96 adivinanzas del *Códice de Exeter*, los *Physiologi* o *Bestiarios* medioevales, los *Diálogos de Salomón* y *Saturno*, *El Cantar de Hildebrand*, *El Muspilli*, *El Libro de los Héroe*s, *El Heliand*, y tantas otras joyas de las más antiguas literaturas anglosajona, germana y escandinava; todas, recogidas fragmentariamente en las *Chroniques* de monsieur michel, cumple, ¡porfin!, tu

4. Llegada a Estocolmo

Bajo una bruma densísima y tras el paso de dos aduanas hartamente molestosas, la de Furusund, que es aún parte del mar, y la de Tull, donde te abrieron cofres, cajas de libros, sacos, y hasta los pliegues más íntimos del cuerpo, alcanzas, a punto de perder la paciencia por las resquistas aduanales, la pequeña fortaleza de Oxdjupet que defiende el acceso a Estocolmo por agua de esta parte, y donde, poco más arriba te toca pasar una tercera aduana, aunque más civil y ligera que las anteriores.

Saliendo de la aduana última, bajo una lluvia a chuzos, vas directo a la casa del conde Andrei Cirilovitch Razumovsky, apenas dos años menor que tú, hijo del mariscal Cirilo Razumosvsky, a quien conociste muy bellamente en Moscú; un caballero; un caballero, como tal nombrado por la emperatriz Catalina, Ministro de Rusia en Suecia, y a quien entregas la carta circular de tu amada protectora, transmitida a sus embajadores por intermedio del señor conde de Bezborodko:

"Él conde de Miranda, Coronel al servicio de Su Majestad Católica, habiendo llegado a Kiev durante la estancia de la Emperatriz, tuvo el honor de ser presentado a Su Majestad Imperial y de conciliarse, por sus méritos y cualidades distinguidos, y entre otros, por los conocimientos adquiridos durante sus viajes por los diferentes continentes del globo, la benevolencia de nuestra Augusta soberana.

Su Majestad Imperial, queriendo dar al señor de Miranda una muestra señalada de su estima y del interés particular que le profesa, ordena a V. E., cuando reciba la presente carta de mi parte, conceder a este oficial recibimiento conforme al caso que ella misma hace de su persona, restimoniándole todos los cuidados y atenciones posibles, dándole su asistencia y protección

cada vez que lo necesitare y cuando quiera él mismo recurrir, y finalmente, ofreciéndole, llegado el caso, su propia casa por asilo.

La Emperatriz recomendándole, Señor, este Coronel de una manera tan distinguida, ha querido demostrar hasta qué punto ella aprecia el mérito donde lo encuentra y que un título indefectible ante ella, para poder aspirar de preferencia a sus bondades y a su alta protección, es el de poseer tantos méritos como el Señor Conde de Miranda.

Tengo el honor de ser, etc.

P. S. Siendo voluntad de la Emperatriz que el contenido de esta carta quede en el secreto impenetrable, me apresuro, Señor, en comunicar a V. E. sus órdenes. Por ucuse de Su Majestad Imperial. (Fdo). Firma ilegible."

Tan buen caso hizo el señor conde Razumovsky de la orden imperial que, ipso facto, te alojó en su residencia, y, de lo más complaciente, esa tarde y todos los días que siguieron, te condujo en persona a conocer los sitios de interés de la ciudad. Primero, la plaza del Norte, donde está una gran guardia y donde se monta la parada, con la casa nueva de la Opera al fondo, que es buena pieza de arquitectura y acaso la mejor de su especie en exteriores que se halle en toda Europa, y el llamado puente también del Norte, Casa de los Nobles, en cuyo frente está la estatua pedestre de Gustavo Vasa, hecha por el artista francés Larcheveque, nada del otro mundo, más bien trivial, sin gracia, sin elegancia, ni primor alguno en su hechura; una masa de bronce en que se ha formado la figura innoble de un paisano, por mejor decir. Y, un poco más allá, la llamada Casa de los Nobles. Y a su lado, la famosa casa del librero Fyrberg, donde adquiriste, entre otros magníficos títulos, el *Travels into Poland, Russia and Denmark* de William Coxe, y el *Memoires pour servir a la connaissance des affaires politiques et économiques du royaume de Suede jusqu'e a la fin de 1775* de Johan Georg Cantzler. Y de allí a la no menos famosa librería del señor Runemark, donde el Conde te obsequió mapas y planos de la ciudad, y, principalmente el cuadro llamado del "Halo Solar" ejecutado en 1535, y que es la vista más antigua de la ciudad de Estocolmo de la cual se tenga noticia.

Un encanto, un encanto el señor conde de Razumovsky. Gentilhombre de los mejores, alto, galante, bien parecido; con la simpatía a flor de piel; vestido a la última moda de Francia; de punto en blanco, como para ser incluido en el *Book of Peerage* inglés; de facciones atractivas, de extraordinaria prestancia y blasones dorados, conversador y dicharacho, ilustrado cual más, chispeante casi hasta la frontera con la insolencia, sabio en muchas materias y decidor de historias las más picarescas; siempre pavoneándose afectadamente, con sus trajes de corte impecable, sus sombreros a la última moda, sus bastones de puño de plata, sus corbatas de plastón...

Esa misma noche del día de tu llegada, cenando en

un muy aristocrático restaurant de la isla del Almirantazgo, te contó de las múltiples aventuras galantes que de ordinario corría en la gran ciudad, y te prometió, promesa suya es hecho cumplido, que te proporcionaría una novia o esposa para cada día. Y, palabra de conde no vuelve atrás, he aquí que te las proporcionó. Ciertamente, bellas, hermosísimas, unas mujeronas a pedir de boca, y, por añadidura, todas excelentes cocineras. Una para cada noche de los días de la semana, gracias a los favores de su presentación, mientras estuviste en Estocolmo, te mantuvieron hartos de comida y amor...

" Como quedó dicho, allí las tuviste, noche por noche.

5. Aya, para la noche de lo lunes

Dueña de tres senos panorámicos; tres senos, sí, aunque digan ustedes que se trata de una fantasía masculina más. Tres senos inmensos, blanquiazulados, con pezones brotadotes como flores de petunia. Tres señores senos, anatómicamente puestos ahí, sin molestarse uno a los otros. Y lactantes, los tres. Entre coito y coito (en el pre-coitum, en el coitum propiamente dicho, y en el post-coitum, también) mamabas-y-mamabas, chupabas-y-chupabas, leche materna de la mejor calidad, dulcísima dada su cantidad de la bishacárida lactosa, rica (además) en grasas, proteínas varias, agua y sales inorgánicas tan necesarias como el calcio, el potasio, el sodio, el magnesio, el fósforo, el hierro, el aluminio, el manganeso, y la sílice, amén de otras sustancias tan favorables al normal crecimiento de los niños como lecitina, colesteroína, creatinina, úrea, dextrina, casi todas conocidas, hormonas diversas con preponderancia de tiroidea, enzimas y fermentos (entre ellos, una lipasa que escinde en el estómago del lactante las grasas de la leche ingerida, la amilasa, la proteasa y algunas más; todo eso y los anticuerpos consabidos. Con tales senos triples, mamando hasta la saciedad, colmabas la tetamanía propia de todo varón mamífero que se estime. No obstante, en las mañanas, de los martes, pese a estar apoplético, casi al borde del colapso, de tanto marrar-mamar-y-seguir-mamando, te servía un desayuno opíparo de pan, mermeladas, quesos, embutidos, vinos y nueces.

6. Para los martes, Vigga

Otra mujerona, ya no con tres pechos como la impar Aya, pero igualmente insigne porque reinaba cocinado. Te cocinaba la lengua con sus besos de fuego como los que daban su boca; te cocinaba cada uno de los músculos, con el contacto siempre ardiente de su

piel; te cocinaba el miembro, dentro del horno rojiasante de su vulva. A la mañana siguiente, solía refortificarte con una sopa lacteada de pescado.

7. Los miércoles, Mestuina daba cuentas de ti

en las marismas de las desembocaduras de los grandes ríos, al pie de los hayedos de las lomas bálticas, detrás de las dunas fijas o movedizas siempre vecinas al mar. Al desayuno, invariablemente, te ofrecía un hervido de cabeza de merluza.

8. Dorotea, llamada de Montovia, te tocaba los jueves

Un fenómeno, todo un fenómeno. Así llamada porque nació en Montovia, un pueblo del Vístula. Gótico-flamígera, ella. Aunque venerada por el pueblo como santa; más bien bruja y súcubo de Satán. Como bruja y súcubo de Satán se comportaba cada vez que te poseía, lasciva, mandadora, desparnancante y autosuficiente. Sigue, sigue, sigue, te ordenaba. Lámemme ahora. No me lamas más, chúpame los senos. Déjate meter mi dedo en tu culo, tu culito, mi culito, tu culito tuyo- mío, sí. Besarte. Chúpame los pezones. No me los chupes más. ¡Basta! Lámemme la erica. Ahora, dame el beso negro. ¡Frótame el clítoris! ¡Clitorízame! Así era de directiva la señora Dorotea, toda la santa noche; las noches de todos los jueves, valdría decir. Las mañanas de viernes, te servía, solícita cual un ángel custodio bondadoso y no la pérfida ordenadora de horas antes, pescados que hervían con nabos, puerros, cebolla, cebollines, cilantro, acederas y tusílagos.

9. Greta la Gorda, era tu mujer de los viernes, tan pronto mediocía la tarde

También se le conocía como madama Margareta Rusch. Un fenómeno, un fenómeno, tan gorda tan gorda como la Estrella que cantaba boleros en los tres tristes tigres de Cabrera Infante. Una morsa, un ocelote, una ballena de cincuenta brazas. Desplumaba tres decenas de gansos entre sus rodillas y terminaba flotando (ella) sobre un colchón de plumas. Era entonces, sobre ese bienhadado colchón, en la cocina misma, que tú la poseías como un desplumado ganso más. No obstante, al rato tu desplumadora cocinera, te devolvía los plumíferos apéndices, con menudillos de ganso, claro está, guisados (ellos) con setas de estación, puntas de espárragos tiernos, guisantes, aceitunas, alcaparras y pasas, ¡oh delicioso Valle de Lágrimas, ese que te tocaba con tu inefable Greta la Gorda!

10. Una señora llamada Amanda Woyke, fue la dueña de tus sábados

Inconmesurable ella, una caballota, una augustagermana. Más grande que la sueca Anita Eckberg, bañándose aquella noche de waipugis en la romana y fellinesca fontana de Trevi. Inmensa de verdad. Amándote, no obstante, con una delicadeza- de calandria amaestrada, cantando, gorgojeando al tiempo que te amaba. ¡Ah, qué dicha practicar le faire con una calandria al tiempo que ella gorgojea!. Y todo, para terminar sirviéndote en el desayuno una fuente de patatas sin piel y unas salchichas horribles con mostaza posme. Y otras no pocas veces, cuando estaba de buen humor, cabeza de ternera en vinagre de hierbas, tripas de cerdo con cantarelas, liebre a la pimienta en vino tinto y un montón más de variadísimas recetas de su propia invención.

11. Y los domingos, una loca singadora y cocinera de cinco tenedores

Hablachenta cual ninguna; dirigente política, líder sindical, doctora en Derecho, en Sociología y en Ciencias Económicas; a la que no le gustaba hacer el amor, sino hablando puro de cómo estimular a las masas, y de cómo producían en la Edad Media el mijo con el que se alimentaban los siervos de la gleba, o de como los hermanos Grimm recogieron la historia de El pescador y su mujer, y de cómo se había producido el alza del precio de la pimienta y de la nuez moscada. Sophie la Sábelo todo o Sophie la Académica, llamada indistintamente, en los círculos especializados, y conocida en los bajos fondos también como Sofía la Insaciable; una pécora sabia, voluntariosa, excelente tiradora y, por contrapartida, una dulce amante del campo y sus delicias, bucólica, eglogática, eglolática, eglofática, siempre enterneciéndose a la vista de los familiares ríos y las sagradas-fuentes, y las abejas hibleas que liban en el florido sauce e invitan a la siesta con su blando zumbido. Al mediodía de los tales domingos, te llevaba a recoger setas por todos los bosques y tundras que rodean a Estocolmo. Como buena erudita, sabia los nombres de todas: la almi-laria, los agáricos, que en los suelos de agujas de pino suelen formar círculos mágicos: el prunulus, el procerus, el campestris. El robellón, que crece aislado, con su tallo impúdico y enhiesto como un falo en erección, o bandado como dicen los franceses. El Lactarius deliciosus. El Beletus escaber, y el Beletus edulis, y el Beletus granulatus. Y el hongo conocido como Cantarellus cibarius. Y el conocido como Tuber melanosporum. Y el conocido como Morechella esculenta. Y el conocido como Helvella, esculenta también. Y el conocido como Hydnum repandum. Y los venenosos, ¡cuidado, que son temiblisirnos! ¡que pueden hasta causar la muerte instantánea!. El patullardo. El llamado Boletus satanáas. El pachipus. El Calocera viscosa. El Cantharellus auran-

tiacus. Los faloides. El Russula emética y el Russula furcata. Y los muscarios, y los torminosos, y los lúridos. Y el peyote de los antiguos mexicas y pielesrojas, traído de América por los viajeros de Eric Thorvaldsson, que suelen consumirse (ellos) para coger unas tronas atronadoras. Y el Agaricus fascicularis, cuya ingestión provocó la muerte del papa León V, al mes de haber asumido su pontificado. Y el Scleroderma auriantiacuam, que, igual causò la muerte del felonísimo Taxilón, señor feudal de la Baviera, que entró en desgracia con Carlomagno y fue condenado por éste a la decapitación en el campo de Mayo de Ingelheim, o no se precisa si en la plaza del Obispo de Eichstätt, pero cuyo suplicio mayor no llegó a ser ejecutado por cuanto, en el propio campo o en los setos de la propia plaza, según la versión que se adopte, el condenado se inmoló ingiriendo no se sabe cuál cantidad de tóxicas esclerodermas. Aunque Sophie se había atiborrado de libros y tratados hasta adquirir una irreversible miopía, las setas comestibles y venosas las conocía y reconocía a primera vista.

12. Pero, mejor será, generalísimo, que no ostentes más de la cuenta con tus flamantes novias estoccolmenses.

Mejor será. Cesa ya la enumeración de esos polvitos bien echados; vacilón, qué rico vacilón; cha-cha-cha, qué rico cha-cha-chá; pues corres el riesgo de que se te confunda con un satiriásico, caprípedo impenitente, siempre dispuesto a mover el culo, y moviéndolo de hecho, las veinticuatro horas del día y de la noche. Recuerda que tú en tu pródiga vida hiciste mucho más, y no sólo estar pendiente del foquifoquing como dicen tus amigos anglíos o de las caprioles priapesques que dicen tus amigos parisinos. No, que no. En Estocolmo, por ejemplo, amén de recorrer la ciudad con tu amigo Razurnovsky, y chapear hasta los límites más remotos de la credulidad humana con las nunca suficientemente bien ponderadas Aya la Tritetónica, y Vigqa que reinaba cocinando, y la cuasi ubicua Mestuina, y la Gótico-flamígera Dorotea de Montovia, y a las otras bellas inmensas walkirias descendientes de Odín que enumeraste hace poquito; también visitaste, pasillo por pasillo, entresuelo por entresuelo, sala por sala, aposento por aposento,

13. El Palacio Real.

Y admiraste, hasta decir nomás, los llamados apartamentos del Rey, dos pequeños cuartos más pequeños (sumados, ellos) que la anchilarga suite por ti ocupada en la casa-residencia de tu amigo Razumovsky; uno, ornado con un diván a la turca, dos mesitas de estilo impreciso atestadas de papeles, unos bonitos arabescos del artista francés Louis Masreliez y algunas copias de bustos antiguos; y en el otro, un tantín más cómodo, un

lecho con baldaquino, amén de un armario con libros de muy buena literatura que hacen presumir el buen gusto del monarca; entre otros: el *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto, la *Anábasis* de Jenofonte, *Las metamorfosis* de Ovidio, la *Historia natural* de Plinio el Viejo, *Las siete princesas* de Nezámí (un poeta persa del siglo X), *El asno de oro* de Apuleyo, *El satiricón* de Petronio, las *Comedias* de Terencio y varios libros sobre el arte de la caza y la cría de halcones, entre otros muchos importantes como aquellos contentivos de las sátiras, libelos, y los *Diálogos de los muertos*, y los *Diálogos de los dioses* de Luciano de Samosata, donde el muy imaginativo poeta y sacerdote griego (del siglo II de nuestra era) viaja a la Luna, varias centurias antes que el formidable Ariosto y el no menos formidable Savinien de Cyrano, mejor conocido como Cyrano de Bergerac. Luego recuerdas que pasaste a la Bibliotheca propiamente dicha, con más de 30.000 volúmenes; entre otros los clásicos franceses que Luis XVI ordenó a Francisque Ambrose Didot, el célebre editor, para ser usados en la educación del Delfín, y cuyos libros, en vitello, gozan de merecida fama por el diseño de las páginas, la corrección de las manchas y el cuidado y belleza de los caracteres; ¡ah cosa más grande, señor!, ¡ah cosa más grande!; allí, en perfecta colocación, el chusco Rabelais, el gracioso cuan amable Amyot, el sesudo y austero Calvino, el inquisitivo ensayista Montaigne, el contemplativo Jean Bautiste Poquelin (mejor conocido por su seudónimo Moliere), el poético y pintoresco Pierre Corneille, el celeberrimo Ronsard, el inspirado Malherbe, el apasionado y ardiente Théophile (autor de la tragedia *Píramo y Tisbe*, el otrora dictador supremo de la dramaturgia francesa Alexander Hardy, el muy talentoso y hombre de gran corazón al decir de sus contemporáneos Blaise Pascal, el doctrinario y apoteósico Bossuet, el noble y prolífico fabulista La Fontaine, el perifrástico y rígido preceptista Boileau, el genial y apacible Racine, el La Bruyère de los Caracteres, el lírico y cafetintero Jean Bautiste Rousseau, el descriptivo y ameno Le Sage cuyo Gil Blas terminabas de leer unas serranas atrás, tu admirado (díscolo y profundo) Voltaire, tu nada querido Juan Jacobo (el otro Rousseau), el sabio Montesquieu de las *Cartas persas*, el omnicomprendivo y fogoso naturalista Buffon, el polifacético Denis Diderot, tu amigo el apologético y romántico René Chateaubriand, el jovencísimo y no obstante tempranamente célebre Lamartine, el orador sagrado y amable filósofo San Francisco de Sales, tu amigo y corresponsal permanente desde los días de Dresde el marqués de Mirabeau, tu también amigo y gran epistológrafo Pedro Agustín Carón (a) Beaumarchais, el ásperoy exotista Bernardino de Saint-Pierre, el inconstante abate Preevost (autor de *Manon Lescaut*, y tantos y tantos más. Una pléyade de grandes escritores, a no dudar... Y, pasada la Bibliotheca, la llamada "Galería", nada del otro mundo. Algunas estatuas notables, copias de modelos antiguos: las Nueve Musas, una Diana Cazadora, un Apolo Citereo

(como tal, vestido de mujer), y un Endimión dormido (de tamaño algo más que el natural); varios bustos de Sergei; algunas cuantas chinerías... La llamada Cámara del Consejo, donde el Rey despacha, con un excelente busto en bronce de Carlos XII y su retrato de cuando era niño... Preciosa criatura, por cierto, y arrogante joven... Los apartamentos de la reina, donde no se observa nada de particular, excepto una finísima espineta o clavicordio del siglo XVII y un hermoso guardarropa pintado de grandes proporciones; los del príncipe Federico, los del Duque de Sudermania; y el cuarto de billar, y la llamada Sala de los Estados, donde se convoca la Dieta Nacional, sin dejar de citar la Capilla de la Corte, que es pasable y nada más. Y, al día siguiente,

14. El Arsenal, que está en el Palacio de Fredrikshov

Recuerdas que esa visita la hace en la ilustrada compañía del Barón de Rosencrantz, Encargado de Negocios y nombrado Ministro de Suecia en Polonia, que parece mozo instruido y agradable; del Barón de Stacklberg, Consejero de la Embajada de Rusia, también hombre amable, y del señor Vukassovitch, el acompañante y secretario permanente amabilísimísimo, que Razumovsky te había asignado mientras durara tu estancia en el país. Primero, dos grandes salas llenas completamente de estandartes, enseñas, pendones, flámulas, banderas, banderines, bandericas, gallardetes, bandas distintivas, gonfalones, grímpolas, insignias, borduras y blasones más que en ninguna otra exhibición del mundo seguramente; cinco a seis mil piezas a golpe de ojo. En otra sala, inmediata siguiente, cosas de carrusel y frivolidades, y por contraste, el vestido militar de Carlos XII, cuando fue muerto al anochecer del 30 de noviembre de 1718, cuando sitiaba la fortaleza noruega de Fredriksten reliquias las cuales no pueden menos que mirarse con respeto y aún con veneración por pertenecer (como, pertenecieron) a tan extraordinario personaje. Ellas constan en un vestido de paño azul, chupa y calzones del mismo color, de ante, capa también de caño azul, corbata negra de gasa, sombrero de castor muy fino y grande, camisa de lienzo, unos guantes de piel de cervatillo, nuevos y casi sin uso, un cinturón de ante común y sus botas de medio uso. Infieres sin mucho esfuerzo de tu parte, que el Rey fue efectivamente asesinado por sus propios adláteres, y que la sangre que se ve en el guante de la mano derecha y en el cinturón, cerca del puño de la espada, cayó de la herida de la sien izquierda cuando el Rey sacaba su arma para ponerse en defensa. En otra sala se ve, igual, la chupa de ante - o chaueta - de Gustavo Adolfo, con la perforación del balazo en el hombro que mató a este bravo Rey en la batalla de Lützen (Alemania) el 16 de febrero de 1632, en la cual (no obstante) sus tropas quedaron victoriosas sobre el ejército imperial. En otra sala

aún, algo muy (pero muy) curioso: el esqueleto de un caballo marino, animal que nunca habías visto en museo alguno, y que al parecer vino del lago Malar y fue cogido o pescado cerca de la aduana de Blockus. Otras muchas rarezas encontraste en el mentado arsenal, pero mejor parar la cuenta por no caer en el catálogo.

15. Desayunos, almuerzos, cenas, y ambigües privados con los representantes del Cuerpo Diplomático

Y, aunque no exageraras la nota para evitar nuevos tropezones con los ministros de España y Francia, también participaste en decenas de encuentros, comidas íntimas y festejos privados con los excelentísimos representantes de potencias extranjeras ante la Corte sueca. El señor Conde Stodien, Ministro de Viena. Tu amigo y anfitrión, Conde Razumovsky, Ministro de Rusia, en cuya residencia te alojabas. El Caballero de Wroughton, Ministro de Inglaterra y el Señor Keene, su Primer Secretario. El Conde Reventlcw, Ministro de Dinamarca. El Conde de Lepsel, Ministro de Prusia. El honorable señor Gutermann, Encargado de Negocios de la Sajonia. El señor Barón van der Brouk, Ministro de Holanda. Y el muy Reverendo Abate Oster, Vicario Apostólico de la Santa Sede, cuyas funciones se limitan únicamente al ejercicio y a la administración de la religión Católica, Apostólica y Romana. Con todos, trabas-te amplia, sincera y cordial amistad. Jugaban cartas y billar. Cabalgaban por los alrededores de la Ciudad. Asistían al Sauna. Pero, he aquí, generalísimo, que también fuiste

16. A Uppsala

Y admiraste su posición por demás estratégica sobre el río Fyrisä, el famoso río Sala de los primeros tiempos normandos. Y las bellísimas perspectivas de sus lagos, estrechos, fértiles llanuras, amplias terrazas de acumulaciones morrénicas que los ríos salvan formando pequeños saltos y cataratas. Y te informaste sobre su pujante economía, sus industrias madereras, químicas, siderúrgicas, hidráulicas y mecánicas. Y te detuviste en cada uno de sus monumentos importantes: la Academia y su fabulosa Biblioteca contentiva, entre otras maravillas, del Codex Argenteus (impreso en caracteres de plata o plateados) con los cuatro evangelios transcritos en el siglo IV por el obispo visogodo Ulfilas, primer vestigio conocido de las lenguas germánicas; el Edda o Introducción a la poesía de Islandia, por Sturlusson, soberbio manuscrito; el primer incunable impreso en Suecia, por Snell, en 1433; el Diario del rey Enrique XIV, buena parte suya escrita en latín; el manuscrito de *Los Elementos de Euclides*, en árabe; el *Alcorán*, manuscrito; una Biblia, con una adjunta del puño y letra de Lutero y otra original de Philipp Swarzerd Melanchthon; un libro de hojas de palma en lengua malabar. Y la catedral del siglo XIII, con los sepulcros de Gustavo Vasa y otros importantes personajes, y en el altar

mayor, el sepulcro de Enrico el Santo, Patrón de Suecia, que cristianó el norte del país y trató de convertir a los finlandeses, fue muerto en la propia Uppsala por los daneses cuando oficiaba la misa. Y, en la sacristía, el archifamoso Tesoro de la catedral: el cáliz de oro de Praga, un dios Thor en madera de leño, báculos, mitras, custodias, y los llamados "regalos" (más bien, signos afrentosos) intercambiados entre el rey de Suecia Alberto de Mecklemburgo y Margarita de Dinamarca, hija del rey danés Waldemar IV y esposa del rey de Noruega Haakon VI, antes de que ella derrocará a Alberto y proclamara la unión de los tres países escandinavos bajo un solo cetro en 1397, y la cual unión (llamada Unión de Kalmar) se mantuvo hasta el 1523. También fuiste, generalísimo, al cabo de esa travesía uppsaliana,

17. Mora Stenar o Piedra de Mora

Un campo a una escasa milla de la ciudad, rodeado de colinas, y donde se celebraba siglos atrás, la elección de los reyes normandos. Diez piedras hay allí, vestigios de los antiguos tronos del Rey Electo y sus Electores. Cerca hay una iglesita luterana que llaman de Dinamarca, porque allí fueron derrotados los daneses por los suecos en tiempo del Rey Santo Erico IX.

18. Y a las minas de hierro de Dannemora

Un emporio de riquezas, situadas casi a orillas de un lago. No te conformaste con llegar hasta la boca de una de las minas que es muy ancha y profundísima. E insististe para bajar al socavón acompañado solo por un minero. Y, ya en el fondo, 300 anas o 600 pies aproximadamente por debajo de la superficie; un abismo imposible de bajar para un neófito; tras horribles sensaciones de fobia al descenso, temores y angustias por suerte poco duraderos, te entretuviste viendo de cerca a los 400 cíclopes y titanes que de allí sacan por año 40.000 lass ce finísimo mineral. Y la grúa que mueve el agua de la mina, extendiéndose per una comunicación de madera a la distancia de 4.600 anas de su embocadura; un aparato indescriptible; soberbias máquinas hidráulicas. Y, poco, más allá, las fraguas que pertenecen a la Casa de Peill & Grill, comerciantes de Estocolmo; deteniéndote tú, con curiosidad de escolar bien aplicado, en cada hecho de la progresión operativa, hecho por hecho, hasta que el hierro se convierte en barras y en acero, según la describe Cantzler, a tu vista de manera bastante exacta; descripción, que tú te abstienes de repetir para no fatigar tu ya maltrecha memoria. Con seguridad, el mejor hierro que has visto en tu vida. Por tan curioso, te quemaste los dedos. Y, media hora más tarde, llegaron a

19. *La otra Uppsala, llamada la Vieja*

La antigua capital del Condado, donde está el anti-
quísimo templo que se dice de Odín, una mezcla vario-
pinta de estilos diversos, de la que sólo una tercera par-
te es ciertamente antigua, aunque todo el conjunto no
deja de ser una curiosidad digna de verse. En la iglesia
está la lápida del sepulcro de Erico XIV. En las inme-
diaciones tres grandes Moguilas que eran los sepulcros
de los primitivos soberanos. Y cerca, unas colinas que
se dice son el paraje donde Gastavo Vasa juntaba las
Asambleas del Pueblo. Allí, pasaron también por el ga-
binete del eminente profesor Thumberg, el alumno más
destacado del entonces todavía vivo naturalista Cari
von Linneo, y que ha viajado por el Japón y el Lejano
Oriente, de cuyos viajes compiló una Flora Japónica,
dedicada a su maestro y mentor. Por causa de una llu-
via intensa no pudieron proseguir la travesía, y tuvie-
ron que pernoctar en las instalaciones del Gabinete. En
el lugar, entre otras personas de la servidumbre, les
atendió una linda jovencita de quince años, que con
sonrisas y muchas ganas de agradar, pedía alguna gra-
tificación. La llamaste a tu cuarto, le agarraste el culo,
las tetas, las entrepiernas; le diste no sabes cuántos be-
sos en los labios, y lamidas y suaves mordiscones por
los párpados, mejillas, nuca y cuello, y a no ser por res-
peto al profesor Thumberg y la gente de la casa, feliz te
la hubieses chapeado. Finalmente le regalaste 15 ko-
peks, unos 5 chelines poco más o menos. Agradecida te
quedó, parecía de lo más inocente. Y de allí,

20. *A Sala, Avesta y Falún, para visitar las minas de plomo, plata, azufre, cobre, oro, y otras varias*

Tras breve parada en Kölva, y otra en Brunsatra, y
otra en Harvsta, finalmente arriban a Sala. Contratan
muy buena posada y la posadera les sirvió con mucha
atención, esmero y aseo, todo por precios bastante ac-
cesibles. Tu secretario, el señor Vukassovitch, lleva las
cartas que traen para el Director Von Stockonstróm, el
preceptor Netzel, el señor Andró Phil, Intendente de la
Fundición, y el señor Swedenstierna, del Colegio de
Minas, que al unísono vinieron para partir a la mina
llamada de Salberg, casi inmediatamente. Al poco ya
estaban a su entrada. Como en Dannemora, bajaron en
un tonel, de a tres o cuatro personas por vez. De nuevo,
el culilludo señor Vukassovitch opuso resistencia para
bajar a la profundidad subterránea. Al final, cagado, se
decidió. Se calzaron el vestido de minero y con la fajina
en la mano marcharon por diferentes galerías que tie-
nen el aire de suntuosas bóvedas, especies de cuevas de
Alí Baba, atravesadas de izquierda a derecha y de dere-
cha a izquierda, por máquinas que mueven diferentes
bombas para sacar el agua, llevándola una hasta la mi-
tad de la altura -50 toesas- otra, 20 más, y la última, 80

toesas. Al detalle, vieron como trabajaban la mina, ora
con barrenas de pólvora, ora aplicando fuego a la pie-
dra que después salta hecha escamas con facilidad. No-
taron una galería que cayó y una vena de piedra de to-
que que corre por largo espacio. Subieron, luego, de la
misma manera que bajaron, y tú, generalísimo, teme-
rario como un impúber, al borde mismo del tonel. Tu
compañero-secretario, cagado del miedo, casi diarréico
o diarréico del todo, haciéndote advertencias y tirándo-
te de la manga. Esta mina fue descubierta ha casi 3 si-
glos; en tiempos de Maricastaña, producía hasta 35.000
libras de mineral por año. Ahora, sólo de 2 a 3.000 li-
bras. Después, alcanzaron la fundición, un octavo de
milla más allá. Vieron pilar la piedra, conforme llega de
la mina. Luego se le lava una, dos, y tres veces. Más tar-
de, se calcina para extraer el azufre. Inmediatamente,
se funde. Y por último, de esta masa se separa el plomo
de la plata, y, al final, se refina. Todo por los procederes
químicos que bien detalla Cantzler. El número de obre-
ros empleados, tanto en la explotación como en la fun-
dición es de 450 y los salarios van desde uno y medio
riksdaler hasta 5 que ganan los técnicos y obreros más
capacitados.

21. *De regreso a Estocolmo*

Habiendo terminado tu tour minero o mineralogís-
tico; después de visitar todos los yacimientos, placeres
y almacenes de la Suecia Central, sus ya nombradas
minas de hierro de Dannemora y Avesta, y las muchas
que están cerca de Norberg, y la de Bispbergs Grufwa,
cerca de Sater; las de cobre en Sala; las de plomo en Gal-
penberg; las de zinc en Falún; algunos veneros de oro
de mediana cuantía, con sus correspondientes arrugias
en Adelfors; otros tantos de plata; las azufreras, las
alumbreras, las barateras, y todas las menas metálicas
que están intensamente regadas a lo largo y ancho de la
región; hecho un experto, tú, en la industria metalúrgi-
ca de esos diferentes elementos; cómo hacer en las fra-
guas de cobre para purificar el mineral llegado de la
mina, refinándolo y llevándolo a planchas y hojas del
irás fino espesor, pasándolo por cilindros al modo co-
mo se hace en Inglaterra; cómo sobre esas hojas se acu-
ñan monedas a golpe de un mazo de mano; cómo obte-
ner el llamado cobre negro; cómo separar el plomo de la
galena; cómo reducir el zinc en las llanadas calaminas;
cómo extraer el hierro de una masa de cristal de mag-
netita o de un trozo de pirita magnética; cómo formar
con el agua que sacan de la mina, el ocre rojo, y el vi-
triolo de hierro que es azul, y el vitriolo de cobre que es
verde... Todo lo visto y aprendido lo vas desgranando
en el recuerdo, al tiempo que la calesa, tirada por exce-
lentes caballos, avanza sobre caminos de óptima factu-
ra y extrema conservación, a lo largo de una llanura
profusamente cultivada con campos de labranzas,
huertas, chinampas y jardines. Un aker (en sueco) aquí,

otro más allá. Campos de cereales, trigo, avena, cebada, mijo, estaba, alforfón o trigo negro, y centeno; campos de patatas; campos de remolacha azucarera, campos de plantas florales. Y más allá, los bosques de pinos y abetos, principal riqueza económica del país, ocupantes de más de la mitad del territorio, y de donde se deriva una pujante industria maderera cada vez más expandida y la cual se pone de manifiesto en un sinfín de aserraderos y establecimientos fabriles para la producción de celulosa, pasta de madera y papel, cerillas, madera contrachapeada, muebles y casas de maderas prefabricados...

Miramirando, generalísimo, tantas riquezas naturales y adelantos técnicos, te sientes una suerte de Prometeo con ganas de robarle el fuego al dios-padre Zeus... Avanzas, avanzas, sigues avanzando, siempre entre prados fecundos cultivados hasta el último milímetro de tierra; entre minas y bocaminas puestas unas al lado de las otras; entre bosques feraces prestos a la explotación y a la manufactura inmediatas; para descubrir, con ojos atónitos, trecho tras trecho, los adelantos hidroeléctricos de este formidable país, uno y otro y otro dique, las grandes esclusas; la energía hidráulica (agua, viento y sol) al alcance de la mano, sustitutiva ella de la que antes (durante milenios) se empleaba gracias a los molinos primitivos de cereales, papel, pólvora, fraguas, aserraderos y batanes. Ahora, justo, vas pasando frente a las formidables esclusas de Semla, pertenecientes al nuevo canal de Strömsholm. Son indescriptibles, cortadas en la roca viva, con compuertas de 22 pies de altura, mayores que ninguna otra, según crees. Y al frente suyo, otras dos puertas de la misma altura; todo para evitar una catarata que aquí forma el río. La altura perpendicular de esta esclusa sobre la superficie del lago Barken -que, por este medio se une al lago Mälaren es de 328 pies. ¡Una maravilla! ¡Una auténtica maravilla!

De verdad que te provoca ser Prometeo para robarte de nuevo el sagrado fuego de los dioses. ¿Como trasladar estos adelantos tecnológicos a tus desamparadas colonias españolas de América? Piensas en ellas. Piensas en sus ingentes riquezas naturales, muchos mayores que las de la bien dotada Suecia, en minusvalía por la no tenencia de combustibles fósiles. Piensas en las selvas amazónicas y orinoquenses. Piensas en la fuerza hidroeléctrica de nuestros grandes ríos. Piensas en nuestros suelos baldíos aptos para los más diferentes cultivos. Y piensas en las riquezas del subsuelo, inclui-

das las de los dichos combustibles fósiles. Olvidándote del cerro del Potosí cuyas fanegadas de plata fueron galeonadas por los depredadores de España; olvidándote de las agotadas perlas de Coche y Cubagua; no acordándote para nada del oro del Caroní en Venezuela, y del de Nechix, Cauca y San Juan en la Nueva Granada, y del de Morro Velho en el Paraná del Brasil; piensas en las minas de plata de asco, Morococha y San Juan de Perú; y en los yacimientos de platino de Río Pinto en la misma Nueva Granada; y en los yacimientos de mercurio de Guerrero y Durango en México; y en los yacimientos de diamantes del Alto Araguasú, Diamantina y Río de Carcas, en el Brasil; y en el azufre puro del volcán en Tacora de Chile; y en los yacimientos de guanos que proliferan en Lobos ce Tierra, y en Lobos de Afuera, y en Guañape, y en Islas Chinchas de Perú, y en Mejillones e Iquitos de Chile; y en las minas de estaño del Alto Perú; y en las serranías completas de hierro que hay en la Guayana venezolana; y en las minas de cobre de Chuquicamata que están en Chile, al par que los mayores reservorios de salitre o nitratos naturales que están en los desiertos de Tarapacá y Antofagasta. Y el yodo, de Chile también. Y las esmeraldas del Muco, en Colombia, y el plomo y el carbón de los Andes ecuatorianos. ¡Cuántas minas, generalísimo, cuántas minas!. ¡Nada más que decir! ¡Obligado estás a robarte, cual nuevo Prometeo, el fuego de los dioses! Tienes que aprender en Suecia, para trasladarla a tu América, la unificación posible entre la función de la fecundidad y la función del trabajo. La fecundidad y el trabajo, si se quiere, son dos funciones opuestas y complementarias. La condición humana, igual la de un sueco que la de un americano meridional, se caracteriza precisamente por ese aspecto doble y ambivalente. Toda ventaja tiene su contrapartida, todo bien su mal antonómico. La riqueza es la fecundidad, detesta la pobreza y no se acomoda sino a la abundancia; no obstante, como el zángano de la colmena, fomenta la molición y la ociosidad, es dada a la dilapidación y poco hace por aumentar su patrimonio. Sólo el trabajo instituye nuevas relaciones entre el hombre y los dioses. Sólo los que trabajan son bienamados por los inmortales del Olimpo. Es este quizás, generalísimo, el mayor de los aprendizajes de cuantos has obtenido en tu viaje sueco: tienes que robarte el divino fuego del trabajo y sembrarlo en tu Incanato; ¡tú, el mayor de los Incas!; ¡tú, un nuevo Prometeo!

CRÓNICA

... Yo fui marino que en una isla/ de una culisa me enamorè

Pintura de Genaro Coa



Francisco E. Castañeda M.
Universidad de Oriente
fran.caman@hotmail.com

En primer término, se presenta el relato de un acontecimiento ocurrido en un determinado momento histórico sin data precisa expresado en forma de verso el cual constituye un segmento componente de las varias estrofas que configuran el ya mencionado género musical denominado *Polo Margariteño*, manifestación cultural de naturaleza melódica referida a una expresión cantada relacionada con hechos de diversa naturaleza, verbigracia, históricos, anecdóticos, de amores y amoríos (como el que nos ocupa), entre otros tantos temas. Algunos estudiosos de la etnomusicología consideran que se origina de una manifestación poética musical muy popular en España especialmente en la provincia de Andalucía durante los siglos XV y XVI, notablemente influenciada por la tradición árabe musulmana, conocida con el nombre de *Guárdame las Vacas*. Uno de sus principales intérpretes es el maestro Luis de Narváez, reconocido compositor y vihuelista granadino del siglo XVI y que, además, en sus cuatro primeros acordes o movimientos se encuentra el germen de la ya referida composición musical: el *Polo Margariteño* (Castañeda M., F.E., 2017: 16).

Esta melodía, conjuntamente con la *gaita*, la *jota*, la *malagueña*, el *punto marinero* y la *sábana blanca*, entre otras, constituyen, según la opinión del doctor Fernando Cervigón, los llamados *cantares margariteños*, vale decir, cantares marinos por excelencia.

Grosso modo, se trata de expresiones musicales las cuales evidencian una relación armoniosa y sentida con su ambiente natural, con su entorno afectivo, con su

Hemos intitulado el presente artículo/crónica con el fragmento de uno de los versos que conforman el cantar tradicional propio de esta tierra insular conocido como *Polo Margariteño* y cuyo texto completo es el siguiente:

Yo fui *marino* que en una isla
de una *culisa* me enamoré...
y en una noche de mucha brisa,
en mi *falucho* me la robé...

Sirva entonces esta composición musical para realizar, más que un análisis de contenido, *stricto sensu*, un ejercicio de naturaleza etnográfica en el sentido de describir algunos significativos aspectos en ella contenidos los cuales constituyen una parte integrante de la especificidad sociocultural margariteña, hoy neoespartana.

Veamos:

contexto sociocultural específico, único, transmitidas oralmente de una generación a la subsiguiente para reforzar así ese sentimiento de pertenencia, de arraigo, a lo que solemos llamar *la margariteñidad*.

Al respecto, leamos lo que nos refiere el anteriormente mencionado doctor Fernando Cervigón:

El pescador aprendió estos cantos cuando era niño; cuando su papá, que lo llevaba consigo en la lancha y lo ponía entre sus rodillas, cantaba también y él iba absorbiendo, casi como en un proceso osmótico, no sólo la letra y la melodía, sino todo el complejo emocional de su relación filial, que le disipaba el miedo al mar y le arrullaba el sueño. Para él, aprender a cantar y ser marinero fue un proceso simultáneo y el aprendizaje tuvo lugar en el mar” (Cervigón, 1980: 17).

En segundo lugar, vemos como en este tradicional canto se alude a una persona, el protagonista del relato, identificada como **marino**, es decir, aquel individuo con los conocimientos teóricos y prácticos propios del arte de la navegación, capaz de pilotar una embarcación por diferentes rumbos.

Sobre el particular, resulta necesario mencionar que en la ciudad de Porlamar, por ejemplo, durante el año de 1920, se encontraban formalmente registrados y reconocidos en el *Indicador Comercial, Industrial y Profesional del estado Nueva Esparta*, un total de veintinueve **Marineros** (1), lo cual nos da a entender que para ejercer esas funciones se requería estar formado y capacitado, profesionalmente.

En tercer término, destaca también la presente manifestación musical que el susodicho **marino**, en una determinada isla se enamoró de una **culisa**. Cabe preguntar entonces ¿Qué es una **culisa**?

En el habla coloquial margariteña, generalmente se utilizan dos acepciones: la primera, relacionada con la avifauna regional pues ese vocablo identifica a la gallina hembra del gallo conocido como **culí**, es decir, del ejemplar criado en patio o en corral, gordo y de gran tamaño que generalmente presenta plumas en las patas. Se utiliza mucho para la elaboración de sancochos y se le conoce tanto en la isla de Margarita como en otras regiones del país con el nombre de *Pataruco* porque no es un gallo de raza o lidia. Con ese apelativo se suele designar a las personas “*inexpertas, flojas, temerosas, sin guáramo*” (Marcano Rosas, , 1979: 215 y248). Probablemente, esta especie animal sea originaria de la India.

La segunda versión de la voz **culisa**, proviene de la

información siguiente:

La palabra **culí**, deriva de la voz inglesa **coolie** (*ku li*), término con el cual los colonos de esa nacionalidad apodaban a los braceros emigrantes procedentes de la India y otros países asiáticos establecidos en la Isla de Trinidad y demás territorios insulares del Caribe angloparlante (Véase: *Diccionario Panhispánico de dudas*, 2005). De allí, pues, que la palabra **culisa** sea utilizada para designar a la mujer de origen indio (2), cuyas principales características fenotípicas pueden resumirse de la manera siguiente: tez y piel de color moreno, cabello negro lacio y por lo común de muy buen porte.

Al respecto, resulta válido mencionar que estos emigrantes indios al igual que los de otras regiones asiáticas fueron traídos desde mediados del siglo XIX para sustituir a la fuerza de trabajo negroafricana recién liberada como resultado de la abolición de la esclavitud en esos espacios geográficos insulares. Por ejemplo, en las Islas de Trinidad y Tobago, llegaron a partir del año de 1845 (Lucena Molero, H., 1966: 93).

Vinieron en condiciones de trabajo bastante adversas para ellos pero que, sin embargo, fueron aceptadas como una válvula de escape para abandonar su país de origen el cual vivía una calamitosa situación socioeconómica. Así, pues, mediante la firma de un contrato entre el gobierno inglés y las empresas particulares encargadas del reclutamiento de estos braceros y su traslado por vía marítima hacia el Caribe, durante el período comprendido entre los años de 1837 y 1917 *cerca de quinientos mil coolies procedentes de las Indias Orientales, en la actualidad India, Bangladesh, Pakistán y Sri Lanka*, arribaron a estos espacios geográficos caribanos (Véase: Balboa Navarro, , 2021: 128).

Se trataba de un contrato de *servidumbre* cuya duración era variable: cinco años para los hombres y tres para las mujeres. Finalizado el mismo, tenían garantizado su pasaje de retorno; no obstante, la gran mayoría de estos braceros, se quedaron desempeñando diversos oficios. Los que pudieron ahorrar algún dinero, establecieron sus pequeños negocios impulsando así la economía de servicios en la sociedad receptora que les dio cabida.

Cabe destacar que estas transacciones de naturaleza migratoria tal como lo anotamos anteriormente se realizaron hasta el año de 1917. Sobre la base de tales referentes, hipotéticamente hablando, el tiempo histórico en el cual ubicaríamos al relato del canto en comentario, sería en la primera o segunda década de la centuria pasada. A propósito de eso, resulta interesante señalar que, *en el año de 1918, estuvo residenciada en la población de Juan Griego, Victoria culisa* (Defunciones del Registro Ci-

vil. Información gentilmente suministrada por la historiadora e Individuo de Número de la AHENE, profesora Zalena Salazar, vía whatsapp el día 7 -IV-2022).

En cuarto lugar, la composición musical refiere que el marino se robó a la *culisa* en un *falucho*. Es decir, en una barca de supuesto origen árabe conocida también con el nombre de *falúa* o *faluca*, caracterizada por ser una embarcación de bajo bordo y propulsada a vela cuyo casco es muy similar al de la piragua y sus dimensiones menores que las de la goleta. Su mástil y vela mayor, estaban colocadas al frente (Cervigón, 1988. Véase también, Iriarte R., 1997).

Se usaban fundamentalmente para el comercio de cabotaje entre los diversos puertos de la costa de Tierra Firme y las islas del Caribe. Generalmente, transportaban mercancía seca y pescado salado.

Sobre esta embarcación, leamos a continuación lo que nos comenta Miguel María *Consejero* Lisboa (1809-1881), primer diplomático brasileño acreditado en Venezuela, quien estuvo de visita en la Isla de Margarita en el año de 1852, donde arribó en un *falucho* por el puerto de la población de Juan Griego el día 28 de diciembre del referido año procedente de la ciudad de Cumaná:

El puerto [haciendo mención a Juan Griego] está más frecuentado que el de Cumaná y mucho más que el de Barcelona, principalmente por **faluchos** que emplean en la pesca y se dedican al comercio del contrabando que hacen con las islas inglesas (Lisboa, M., 1954: 165).

El día 29 de diciembre, visitó la ciudad de Porlamar de la cual refiere lo siguiente: “*hay buenas casas situadas a la orilla del mar y con muchos faluchos y algunas goletas en el puerto*” (*Ibidem*, 171).

Sobre el señalamiento del *Consejero* Lisboa, respecto a la utilización de estas embarcaciones en actividades no lícitas como el contrabando, con fecha 2 de marzo de 1886, la Dirección de Aduanas del Ministerio de Finanzas de los Estados Unidos de Venezuela, emitió una Resolución que a la letra dice:

Algunos patrones de **faluchos** procedentes de la Isla de Margarita y que navegan a Trinidad se presentan al Consulado de Venezuela en dicha Isla, con nombres supuestos y cambiados también los de los buques en que navegan, para de esta manera prevenirse contra la persecución consiguiente al comercio clandestino de que viven ocupados [...] (Caracas, 1891: 217) (*El Libro Amarillo de los Estados Unidos de Venezuela, Tomo II.*

Caracas, Imprenta Bolívar, 1891).

Relacionado también con esta embarcación, leamos el siguiente Aviso publicado en el *Diario EL SOL (Decano Oriental)* de la ciudad de Porlamar en su edición No. 88, fechada el 9 de febrero de 1899:

AVISO

Vendo el **falucho** “Indicador” en perfecto buen estado. El que quiera hacer proposiciones puede dirigirse al suscrito o a su esposa.

Pedro M. Brito González

Porlamar, 25 de enero de 1899.

(Tomado de Navarro, N., 2008: 168).

Cabe destacar que tanto el **falucho** como otras embarcaciones similares propulsadas a vela tales como la **ojereta** y **el tres puños**, por ejemplo, eran las más utilizadas en las comunicaciones e intercambios comerciales entre las poblaciones costeras de la región insular y fabricadas aquí mismo, en la Isla de Margarita, por carpinteros artesanales autóctonos especialistas en construcciones navales. Sobre el particular, el doctor Francisco Antonio Rísquez, nos refiere lo siguiente:

En Juan Griego, hay más de trescientas embarcaciones, quizás más de doscientas en Porlamar y cien en el resto de la Isla, todas ellas construidas allí mismo (Rísquez, Francisco A., 1997. Véase también, Vila, Pablo et.al., 1965: 529).

Como resultado de nuestras indagaciones con fines académicos realizadas en el Registro Subalterno de la ciudad de Porlamar y relacionado con el tema que nos ocupa, me permito presentar la referencia siguiente:

Yo, Juan Nepomuceno León, carpintero de ribera, domiciliado en esta ciudad de Porlamar, he construido para el señor Wadib E. Abouhamad, de mi mismo domicilio, un bote de arboladura **tres puños** bautizado “Nuevo Ángel”, cuya descripción es la siguiente: 750 centímetros de eslora, 254 centímetros de manga, 65 centímetros de puntal y 396 centímetros de cuaderna, que hacen 4 toneladas con 758 centésimos. El valor de este bote es de dos mil bolívares (Bs. 2.000,00) (Oficina Subalterna de Registro del Distrito Mariño del Estado Nueva Esparta. Protocolo Principal, No.1. Primer Trimestre del año de 1921. Documento No.5. Porlamar, 8 de enero de 1921).

Las tres embarcaciones que hemos mencionado en los párrafos precedentes, se mantuvieron vigentes hasta la década correspondiente a los años cuarenta de la centuria pasada pues, a partir de ese momento, comenzaron a utilizarse en el territorio insular los motores marinos tanto los denominados *fuera de borda* como los llamados *motores centrales*, desplazando así, progresivamente, a las velas y a los remos como fuentes primarias de propulsión.

Así, pues, tomando como referente inicial la letra de un verso propio de la composición musical tradicional denominada *Polo Margariteño*, hemos realizado este recorrido histórico en el cual destacamos algunos aspectos importantes de la especificidad socio cultural característica de la región insular neoespartana.

NOTAS

(1): A continuación presentamos en estricto orden alfabético, la nómina parcial de los **marinos** registrados en el *Indicador Comercial, Industrial y Profesional* de la ciudad de Porlamar correspondiente al año de 1920:

Aguilera, Jesús Alfredo. Bermúdez, Rafael. Blanco, Leocadio. Campo, Lázaro. Campo, Rafael. Carreyó, Manuel Vicente. Castañeda, Teobaldo. Cedeño, Miguel. Díaz, Sergio. Díaz, Pedro Carmen. Díaz, Valentín. Fermín Campo, Braulio. Fernández, Jesús. Figueroa, David. Gómez, Luis. Gómez, Manuel. Guilarte, Jesús. Gutiérrez, Manuel. León, Silvano. Marcano, Victor. Millán, Ramón. Monagas, Antonio José. Navarro, Jesús. Ordaz, Anselmo. Reyes, José Francisco. Rivera, Faustino. Salazar, Eulogio. Subero, Amador. Urdaneta, José Miguel.

Tomado de: *Indicador de Caracas y de la República, 1919-1920. Edición de la Litografía de Comercio, Caracas-Venezuela, 1919.*

(2): Respecto a los términos **indio** o **hindú**, se recomienda utilizar el término **indio** como gentilicio de los nacidos en el país asiático de la India, mientras que el vocablo **hindú**, se refiere a la persona que profesa el **hinduismo**. “En esencia indio es un concepto geográfico e hindú es

un concepto cultural” (España: FundéuRAE).

Fuentes consultadas

Balboa Navarro, Imilcy (2021): “Las reconstrucciones de *coolies* a medio camino entre la esclavitud y la libertad formal (Cuba, década de 1860)”. *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, No.74, pp. 127-160. México: Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo.

Castañeda Malavé, Francisco E. (Inédito): “Raíces Culturales de la *Margariteñidad*. Notas para su Estudio.

Cervigón, Fernando (1980): *Cantares Margariteños*. Caracas: Dimensiones.

Cervigón, Fernando (1988): *La Carpintería de Barcos en la Isla de Margarita*. Caracas: Banco Mercantil.

Iriarte R., Luis M. (1997): *Embarcaciones, Artes y Métodos de Pesca del Estado Nueva Esparta*. Caracas: Fundación La Salle de Ciencias Naturales. Monografías, No 42.

Lisboa, Miguel María (Consejero), (1954): *Relación de un viaje a Venezuela, Nueva Granada y Ecuador*. Caracas: Ediciones de la Presidencia de la República de Venezuela, 1954.

Lucena Molero, Hernán (1966): “La presencia asiática de la India en el Caribe”. *Revista Presente y Pasado*, Año 001, Vol. 01, No.1. Enero-Junio, 1966. Mérida: Universidad de Los Andes.

Marcano Rosas, José (1979): *Historia y Habla Popular en Margarita*. Caracas: Fundaconferry.

Navarro, Nicanor (2008): *Chispazos de El SOL*. Mérida: Universidad de Los Andes. Alcaldía del Municipio Manuel Plácido Manero, Estado Nueva Esparta.

Rísquez, Francisco Antonio (1997): *Discursos y Conferencias*. Pampatar, Estado Nueva Esparta: Fondene, 1997.

Véliz Catalán, Néstor (2020): “Contribuyendo a la Historia Colonial de Belice: la presencia India en la Honduras Británica”. *Universidad de Costa Rica: Anuario de Estudios Centroamericanos*, Vol. 42.

Vila, Pablo, et.al. (1965): *Geografía de Venezuela. El Paisaje Natural y el Paisaje Humanizado*. Caracas: Ministerio de Educación, Tomo II.

FECM

La Asunción, capital del estado Nueva Esparta, jueves 21 de abril del año de 2022.

RESEÑAS

***Entre Repeticiones Sin Origen y Diferencias Insumisas. Escrituras y Reescrituras del Signo Mujer en la Prensa Femenina de Habla Hispana (1826-1889)*. Caracas: Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 2013.**



Amarilis Guilaarte

Universidad Pedagógica Experimental Libertador



Entre *Repeticiones Sin Origen y Diferencias Insumisas. Escrituras y Reescrituras del Signo Mujer en la Prensa Femenina de Habla Hispana (1826-1889)*, de Luz Marina Cruz, fue Libro ganador del VI Premio Internacional de Ensayo Mariano Picón Salas (2014).

La escritora posa su mirada acuciosa en algunas publicaciones periódicas femeninas del siglo XIX de España y Latinoamérica. El encuentro con la escritura femenina hispanoparlante, permite a nuestra escritora el estudio y la reflexión del signo mujer. Ella da cuenta de cómo las estructuras de poder y dominio del patriarcado construyen un imaginario socialmente aceptado.

Hace Luz Marina Cruz una distinción entre las revistas femeninas de autoría masculina y las escritas por mujeres. Desde el *Canastillo de Costura* (1826), publica-

do en Caracas y escrita por hombres, que según la autora “desaprobaban la instrucción de las mujeres”, hasta las *Violetas de Anahuac* (1888-1889) que defendía la causa del género femenino, pasando por otras publicaciones de España, Argentina y México.

La autora nos enfrenta con la odisea de las mujeres por conquistar un espacio digno en la sociedad. Ella rastrea los discursos para ilustrar que el drama de la mujer es producto de una construcción perversa que la anula, relegándola al mundo de la “naturaleza femenina” y reservando para el hombre el universo cultural. El signo mujer responde a los intereses patriarcales que tratan de modelar su personalidad con discursos que la han reducido, desde su condición biológica, a ser el receptáculo de la vida, privándola de alcanzar otras metas.

Durante siglos la mujer fue convencida de que estaba diseñada para el espacio doméstico, donde era el ángel del hogar, mientras el hombre se apoderaba del espacio público donde fluía la vida política, económica y cultural. Como bien lo expresa Luz Marina Cruz:

El hombre era caracterizado como analizador, objetivo, creativo y ambicioso, actuando conforme a la razón y a la conciencia. Se sostenía que la mujer se dejaba llevar por el sentimiento y el afecto, de allí su naturaleza sensible y subjetiva, imaginativa y altruista (2013. Pág 24)

El imaginario que conocemos como femenino entrampa a la mujer en una red de construcciones culturales que la hacen vivir un espacio de identidad falsa. La mujer sin embargo ha hecho esfuerzos por conseguir una autodefinición de lo femenino, pero le ha sido muy difícil desprenderse de la gran mayoría de los discursos que la han construido a través de la historia. En el siglo XIX pocas mujeres tuvieron acceso a la educación, menor aún fue el número de las que publicaban en revistas y periódicos. Cuando tuvieron oportunidad de hacerlo muchas se dedicaron a escribir manuales para la buena esposa, la buena madre, artículos sobre educación cristiana, comportamiento social, entre otros. La mayoría de estos artículos llevan la impronta del discurso patriarcal, la mujer como ser obediente, excelente esposa y mejor madre. No podemos juzgar en la distancia, como tampoco lo hace Luz Marina Cruz, a estas mujeres que solo respondieron al propósito de una estructura social que fue modelando su personalidad y hasta su subjetividad. La mujer estaba impedida de actuar y de opinar fuera del ámbito del hogar. De ello fue convencida hasta la propia mujer, víctima del engaño del discurso histórico que reprodujo muy bien los propósitos del androcentrismo (la mirada masculina en el centro del universo, midiendo todas las cosas desde el ángulo más conveniente). Afortunadamente a finales del siglo XIX las mujeres se deciden a cambiar, a prepararse, a escribir y a dirigir revistas. Destaca en Argentina la revista **Aljaba** (1830-1831). Esta revista es considerada, según

datos recopilados por la autora, el primer periódico escrito por una mujer latinoamericana perteneciente a los estratos superiores de la sociedad uruguaya. Petrona Rosende de Sierra dirigía y redactaba en Buenos Aires, abordando diferentes temas: arte, literatura, asuntos políticos, etc. También la mujer española salió al mundo de lo público en la revista **Ángel del Hogar** (1864-1865) y las mexicanas en **Violetas de Anahuac** (1888-1889). Poco a poco las mujeres fueron logrando que leyeran e interpretaran su necesidad de conquistar un espacio verdaderamente propio y se formaron como mujeres de ciencias y de letras. Luz Marina Cruz tiene el mérito de haber sabido interpretar y reflexionar sobre esos discursos, tanto masculinos como femeninos, construyendo un libro de altísimo valor hemerográfico. Un libro bien pensado, sosegado sin la incandescencia de los discursos feministas, aun cuando reconoce la importancia de estos movimientos en las conquistas logradas por las mujeres. La autora, hace énfasis en esa labor escritural de la mujer del siglo XIX, sobre todo la mujer audaz y transgresora de finales de siglo. Esa mujer que comprendió que el lenguaje fabrica realidades y con voz propia fue debilitando la estructura del pensamiento patriarcal, y digo “debilitando” porque buena parte del entramado ideológico se conserva aún, reproduciendo el modelo androcéntrico. Es difícil escapar al influjo del discurso histórico que intentó por todos los medios dar a la mujer una identidad domesticada. Hemos respondido a un imaginario impuesto por fuerzas casi invisibles.

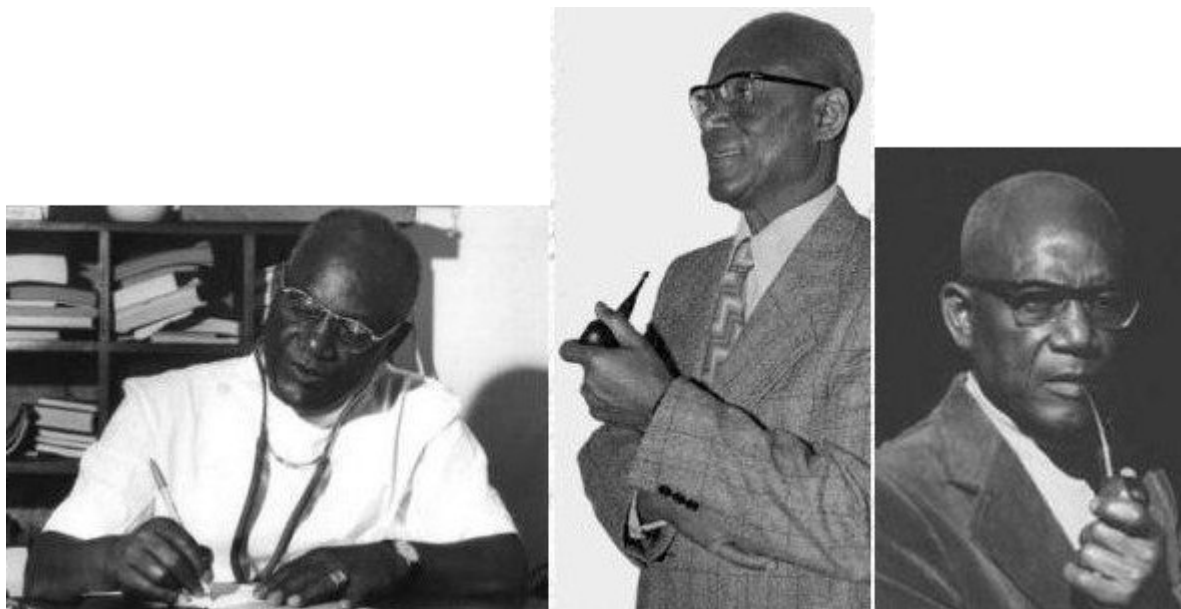
Quisiera concluir esta reseña destacando el trabajo acucioso y tesonero de Luz Marina Cruz, una mujer escritora, profesora universitaria, madre, hija... Si algo la define es su pasión por la literatura .

Este libro es un importante impulso para que la sociedad reflexione sobre el papel de la mujer en el mundo contemporáneo.

Las mujeres seguiremos nuestra odisea para alcanzar la redefinición del género. Esta es nuestra Ítaca... solo que a lo lejos aún se ve a Penélope tejiendo y destejiendo su virtuosa labor.

La Literatura Otra

Birago Diop (1906 – 1989)



Escritor senegalés, cuya obra ha circulado fundamentalmente en francés. Poeta e investigador de la tradición oral africana. Su libro de relatos populares, *Cuentos de Koumba*, es un clásico en la cultura africana negra.

Nacido en Dakar, recibió una educación islámica y simultáneamente se formó en la escuela francesa. Se graduó de veterinario en Toulouse. A finales de los años 30 se asocia al movimiento de la Negritud, al lado de Leopold Senghor y Aimée Césaire.

Respetuoso de la oralidad, desarrolló un talento original como escritor en los *Nuevos cuentos de Amadou Koumba* (1958) y *Cuentos y Lavanes* (1963); aunque su poemario *Leurres et Lueurs* (1960) bebe con mucha fuerza en la tradición poética francesa, la presencia de África es determinante.

Su carrera diplomática, tras la independencia de su país, y su regreso a su primer trabajo como veterinario en Dakar no le impidieron explorar la literatura tradicional africana, pero declaró que se le había "roto la pluma". Sin embargo, publicó *Plume raboutée (Pluma a tope)* y otros cuatro volúmenes de memorias entre 1978 y 1989.

Poemas de Birago Diop

(de su único poemario *Leurres et Lueurs (Ilusiones y destellos (1960))*)

Traducción: Celso Medina

Ilustración: Tony Tong



Accords

Des mains dures
Grattent et creusent les terres rudes
Mains rudes, terres dures
Dures, rudes
Rudes, dures.

Les caresses te plaisent
Le labeur t'apaise,
Terre dure, terre rude,
Caresses des mains dures
Labeur des mains rudes
Rudes, dures
Dures, rudes.

Les caresses te plaisent,
Les frôlements t'apaisent
Fille noire aux seins durs

Caresses des mains rudes
Frôlements des mains dures
Dures, rudes
Rudes, dures.

Acordes

Manos duras
que raspan y penetran las tierras rudas
Manos rudas, tierras duras
Duras, rudas
Rudas, duras.

Las caricias te complacen
El trabajo te apacigua,
Tierra dura, tierra ruda,
Caricias de manos duras
Trabajo de manos rudas
Rudas, duras
Duras, rudas.

Las caricias te complacen,
Los roces te apaciguan
Muchacha negra de senos duros

Caricias de manos rudas
Roces de manos duras
Duras, rudas
Rudas, duras.

Puis par couples
Les corps s'épousent souples,
Couples souples,
Souples couples.

Sur la terre rude,
Sur la terre dure
Leurs caresses te plaisent,
Leurs amours t'apaisent
Terre dure, terre rude
Caresses des reins durs
Caresses des mains rudes,
Rudes, dures
Dures, rudes.

TOURMENT

Sans perdre sa couleur
Le rose oeillet
Lentement meurt
Entre deux blancs feuillets.
L'orbe d'un rêve
Emprisonne un front
Qui se heurte sur la grève
Contre son frisson.
La vague d'un sanglot
Etouffe un délire
On entend un mot
Qu'on n'ose pas dire.
Le long isolement
Pèse sur un cœur
Que la fuite du temps
Remplit de frayeur.

Impossibilité

Je voudrais vous dire des choses si tendres,
Vous murmurer des mots si doux,
Que seules les fleurs mortes peuvent entendre
Car c'est tout ce que j'ai de vous.
Je voudrais vous confier mon rêve de folie
Mon beau rêve si insensé,
Hanté par le spectre de la mélancolie
Où viennent sombrer mes pensers.
Je voudrais vous dire pourquoi mon âme pleure
Quand tout aime et refléurit,
Pourquoi elle gémit à la fuite de l'heure
Qui part sans apporter l'oubli.
Je voudrais vous dire comment je vous adore.
Hélas je ne le pourrais pas,
Et c'est en mon rêve qui s'envole à l'aurore
Que je dois le dire tout bas.

Luego en parejas
Los cuerpos se juntan flexibles
Acoples flexibles,
Flexibles acoples

Sobre la tierra ruda
Sobre la tierra dura
Sus caricias te complacen
Sus amores te apaciguan
Tierra dura, tierra ruda
Caricias de pelvis duras
Caricias de manos rudas
Rudas, duras
Duras, rudas.

TORMENTO

Sin perder su color
el clavel
muere lentamente
entre dos blancas hojas.
El círculo de un sueño
aprisiona una frente
que choca en la arena
contra su emoción.
La ola de un sollozo
sofoca un delirio
Se escucha una palabra
que no nos atrevamos a pronunciar.
El largo aislamiento
pesa en un corazón
como la huida del tiempo
llena de miedo.

Imposible

Me gustaría contarte cosas tan tiernas,
murmurarte palabras tan amables,
que solo las flores muertas puedan entender
Porque eso es todo lo que tengo de ti.
Me gustaría confiarte mi sueño loco
Mi hermoso sueño tan insensato,
atormentado por el espectro de la melancolía
en donde vienen a hundirse mis pensamientos.
Me gustaría decirte por qué mi alma llora
cuando todos aman y todo renace,
¿Por qué ella gime a la hora
en que se marcha sin conseguir el olvido?
Me hubiera gustado decirte cómo te adoro.
Por desgracia no podría,
Y es en mi sueño que me abandona al amanecer
donde tengo decirlo todo muy bajo.

Incantation

Ouvre à l'Ombre de l'Homme
Ouvre, ouvre à mon Double...

Ouvre à l'Ombre de l'Homme
Qui va vers l'Inconnu
Laissant seul dans le Somme
Le Corps inerte et nu.

Ouvre à l'Ombre de l'Homme
Ouvre, ouvre à mon Double...

Ouvre, ouvre à mon Double
Les Sentiers broussailleux,
Le jour chemins troubles,
La nuit si lumineux.

Ouvre à l'ombre de l'Homme
Ouvre, ouvre à mon Double...

Mon Double viendra dire
Tout ce qu'il aura vu
Aux portes de l'Empire
D'où les Morts sont venus.

Ouvre à l'Ombre de l'Homme
Ouvre, ouvre à mon Double...

Prèsage

Un soleil tout nu - un soleil tout jaune
Un soleil tout nu d'aube hâtive
Verse des flots d'or sur la rive
Du fleuve tout jaune.

Un soleil tout nu - un soleil tout blanc
Un soleil tout nu et tout blanc
Verse des flots d'argent
Sur le fleuve tout blanc.

Un soleil tout nu - un soleil tout rouge
Un soleil tout nu et tout rouge
Verse des flots de sang rouge
Sur le fleuve tout rouge.

Conjuro

Àbrete a la sombra del Hombre ,
Àbrete, àbrete a mi Doble.. .

Àbrete a la sombra del Hombre
Que va hacia lo desconocido
Dejando en la Cima solo
El Cuerpo inerte y desnudo.

Àbrete a la sombra del Hombre ,
Àbrete, àbrete a mi Doble.. .

Àbrete, àbrete a mi Doble.. .
A los senderos tupidos,
a los caminos nublados,
a las noches luminosas.

Àbrete a la sombra del Hombre ,
Àbrete, àbrete a mi Doble.. .

Mi Doble vendrá a contar
Todo lo que ha visto
en las puertas del Imperio
De donde han venido los Muertos.

Àbrete a la sombra del Hombre ,
Àbrete, àbrete a mi Doble...

Presagio

Un sol totalmente desnudo, un sol totalmente amarillo
Un sol totalmente desnudo de madrugada
vierte olas de oro en la orilla
del río totalmente amarillo.

Un sol totalmente desnudo, un sol completamente
/ blanco
Un sol totalmente desnudo y totalmente blanco
Vierte olas de plata
en el río totalmente blanco.

Un sol totalmente desnudo, un sol totalmente rojo
Un sol totalmente desnudo y totalmente rojo
vierte corrientes de sangre roja
En el río totalmente rojo.

Liminaire

Des Yeux m'ont regardé dont maintenant je doute,
Des Yeux très lourds, des Yeux très las, des Yeux très doux.

Des Voix ont murmuré, qui depuis, furent toutes,
Des Voix mortes ailleurs et que j'entends partout.

LUEURS qui ,jalonnez mon hésitante Route,
LEURRES des Jours partis vers je ne sais plus où,
Souvent, me retournant, je les cherche et j'écoute
Leurs Echos, leurs Reflets, m'arrivent-ils de vous ?

Des Bouches ont souri, mais sur d'autres Visages,
Et des Corps ont passé laissant dans leurs Sillages
Des Traces qui plus tard hantèrent d'autres Corps.

Des rythmes ont surgi berçant d'autres Accords ;
Mais, Leurres et Lueurs, de vos défunts Présages,
Naissent des Rêves lourds comme des Enfants morts.

Vision

Une forme vague s'enfuit
Dans le clair-obscur du lourd soir,
Et lentement descend la nuit
Qui enveloppe tout de noir.
Au loin une lampe qui luit
Maire l'ombre où je crois voir
Son ombre qui glisse sans bruit
Dans le clair-obscur du lourd soir
Où la forme vague s'enfuit.

Saint-Louis, 1935

Bal

Une volute bleue, une pensée exquise
Montent l'une sur l'autre en un accord secret
Et l'éclat rose tendre qu'un globe tamise
Noie un parfum de femme dans un lourd regret.

Le lent lamento langoureux du saxophone
Egrène de troubles et indistincts accords
Et son cri rauque, saccadé ou monotone,
Réveille parfois un désir qu'on croyait mort.

Arrête Jazz, tu scandes des sanglots, des larmes
Que les cœurs jaloux veulent garder seuls pour eux.
Arrête ton bruit de ferraille. Ton vacarme
Semble une immense plainte où naît un aveu.

Liminar

Ojos en los que no confío me miran ahora,
Ojos muy pesados, ojos muy fatigados, Ojos muy suaves
Voces susurradas, que desde entonces eran todas,
Voces muertas en otros lugares y que escucho en todas partes.

Resplandores que encaminan mi vacilante ruta,
Ilusiones de los días dirigidas hacia no sé donde,
Con frecuencia, retorno, las busco y las escucho
Sus ecos, sus reflejos, ¿me llegan de ustedes?

Bocas sonríen, pero sobre otros rostros,
y unos cuerpos han pasado dejando en sus estelas
trazos que más tarde perseguirán a otros cuerpos.

Ritmos han surgido acunando otros acordes;
Pero son ilusiones y resplandores, de tus últimos
/presagios,
Los sueños nacen pesados como niños muertos.

Visión

Una forma vaga huye
en el claroscuro de la pesada tarde ,
Y lentamente desciende la noche
que oscurece todo.
A lo lejos, una lámpara brillante
rige el resplandor en el que creo ver
su sombra deslizándose sin ruido
En el claroscuro de la pesada tarde
donde la forma vaga huye.

Balada

Un pergamino azul, un pensamiento exquisito.
Elevado el uno sobre el otro en un acorde secreto
Y el resplandor rosado tierno como un globo tamizado
Ahoga el perfume de una mujer en un pesado
/arrepentimiento.

El lento y lánguido lamento del saxofón
Exhala perturbaciones y acordes indistintos
Y su grito ronco, espasmódico o monótono,
A veces despierta un deseo que creíamos muerto.

Detén el jazz, mide los sollozos, las lágrimas
que los corazones celosos quieren guardarse solo
/para ellos.
Detén tu ruido de latón. Tu estruendo
parece una inmensa queja donde nace una confesión.

Morbidesse

Sous l'effet d'une puissante drogue
Je voudrais dormir, dormir
Sans rêves et sans souvenirs
Dans les bras du Temps qui vogue.

Dormir jusqu'à jamais; pour
M'évader de la hantise
Qui peuple et qui brise
Tout ce que j'aimai un jour.

Mon cœur sans fibre
Sort de l'amour où
Pour- lui tout vibre
Quand rien ne lui est doux.

Et tel le squelette pâle
Du tableau de Goya,
Soulevant la dalle
De sa tombe, il dit : " Nada ! "

Animisme

à D jim dl. GUEYE

Quand réveillant la terre d'El-Kanésie
D'impossibles miracles s'accompliront
Les lumières jaillissant de vos fronts
Rendront à votre Afrique sa frénésie.

Quand les ossements millénaires auront
Sur leur blancheur arrêté l'âme saisie
Et lourde de sa profonde anesthésie,
Quand sur vous seront dardés d'autres rayons,

Vous saurez ce que pensent vos Dieux d'argile,
Ce qu'ont dit les fétiches aux masques noirs ;
Aux crépuscules flamboyants, aux beaux soirs,

Vous apprendrez ce que sont vos Evangiles
Que la voix des choses répète aux grands vents
Des Forêts sombres aux lointains Orientes

Morbidez

Bajo el efecto de una poderosa droga
Me gustaría dormir, dormir
sin sueños y sin recuerdos.
navegando en los brazos del Tiempo.

Dormir para siempre; para
escapar de la obsesión
que puebla y rompe
todo lo que amé un día.

Mi corazón sin fibras
surge del amor donde
para él todo vibra
cuando nada le es agradable.

Y como el esqueleto pálido
del cuadro de Goya,
levantando la losa
desde su tumba, dice: "¡Nada!"

Animismo

à D jim dl. GUEYE

Al despertar la tierra de El-Kanésie
Imposibles milagros se cumplirán
Las luces brotarán de vuestras frentes
Le devolveràn a vuestra Àfrica su frenesi.

Cuando los osarios milenarios se posesionen
Sobre su blancura de alma atrapada
Y lastrada de su profunda anestesia,
Cuando sobre vosotros sean expuestos otros rayos,

Sabrán lo que piensa vuestro Dios de arcilla ,
Lo que dicen los fetiches a las máscaras negras;
A los crepúsculos abrasadores, a las bellas noches,

Aprenderán lo que son vuestros Evangelios
Las voz de las cosas repetidas en los grandes vientos
Los bosques sombríos en los lejanos Orientes

Dyptique

Le Soleil pendu par un fil
Au fond de la Calabasse teinte à l'indigo
Fait bouillir la Marmite du Jour.
Effrayée à l'approche des Filles du feu
L'Ombre se terre au pied des pieux.
La Savane est claire et crue
Tout est net, formes et couleurs.
Mais dans les Silences angoissants faits des Rumeurs
Des Bruits infimes, ni sourds ni aigus,
Sourd un Mystère lourd,
Un Mystère sourd et sans contours
Qui nous entoure et nous effraie...

Le Pagne sombre troué de clous de feu
Etendu sur la Terre couvre le lit de la Nuit.
Effrayés à l'approche des filles de l'Ombre
Le Chien hurle, le Cheval hennit
L'Homme se terre au fond de la case.
La Savane est sombre,
Tout est noir, formes et couleurs,
Mais dans les Silences angoissants faits des Rumeurs.
Des Bruits infinis ou sourds ou aigus,
Les Sentes broussailleuses du Mystère
lentement s'éclairent
Pour Ceux qui s'en allèrent
Et pour Ceux qui reviennent.

Agonie

Vers un arrière-monde
Furtivement l'an s'en va
Heure par heure, seconde
par seconde, à petits pas.

Bientôt sonnera minuit
OÙ va mourir cette année ;
Chaque minute qui fuit
Heurte une amère pensée

Trois cent soixante-cinq jours :
Le soleil a fait son tour
Se moquant de nos spectacles.

Le cœur se sent vieillir
Et pour ne pas tressaillir
Se rit de tous les oracles.

31 Décembre 1929

Díptico

El sol pende de un hilo
en el fondo de la Calabaza teñida de índigo
Hierva la Marmita del día.
Asustada por la proximidad de las Niñas de fuego
la sombra se entierra al pie de los pilotes.
La sabana es clara y cruda
Todo es nítido, formas y colores.
Pero en el Silencio angustiante se dan los Rumores
Ruidos ínfimos, ni sordos ni agudos,
Sordo un Misterio pesado,
Un Misterio sordo y sin contornos
Que nos rodea y nos asusta...

El paño sombrío perforado por clavos de fuego
Expandido sobre la Tierra cubre la cama de la Noche.
Asustado por la proximidad de las niñas de la Sombra
El perro aúlla, el caballo relincha
El hombre se entierra en el fondo de la choza.
La sabana sombría,
Todo es negro, formas y colores,
Pero en el Silencio angustiante se dan los Rumores.
Los Ruidos infinitos o sordos o agudos,
El olor selvático del Misterio
lentamente se aclara
para aquellos que se están yendo
y para aquellos que se están regresando.

Agonía

Hacia un trasmundo
furtivamente el año se está yendo
Hora por hora, segundo
Por segundo, en pequeños pasos.

Pronto sonará el mediodía
donde va a morir este año;
Cada minuto que huye
golpea un amargo pensamiento

Trescientos sesenta y cinco días:
El sol hace su viaje
Se burla de nuestros espectáculos.

El corazón siente que envejece
y para no estremecerse
se ríe de todos los oráculos.

" A quoi tient l'amour "

Pour René FLORIO

Aux mots, à leur accent, aux choses,
Aux mille questions que l'on pose,
Au lourd silence inopportun,
Aux rêves qui fuient un à un ;

Aux sanglots réduits au silence,
Au lourd silence fait de souffrance,
Aux souffrances faites d'aveux
Qu'on ne dit plus dès qu'on est deux

A l'aspect des lieux que l'on hante,
Aux mots qu'on ne dit pas, aux mots
Qu'on a dits peut-être trop tôt,

Aux nerfs sensibles d'une amante
Et à l'énervance de l'air
Un soir trop parfumé, trop clair.

Plage

Un grand soleil, un soleil de soir éblouit
Sur l'Océan que blanchissent les volutes,
L'embrun comme de vains rêves s'évanouit
Dissipé par la folle fuite des minutes.

Dans les recoins où l'Inconscient s'enfuit
D'indistinctes questions naissent et luttent
Et le murmure des vagues semble un Oui
Aux plus angoissantes qui hantent la Brute.

La voix de la mer en moi obscurément
Réveille l'écho d'autres voix angoissées
Et je sens avoir pensé, en d'autres temps,

Les éternelles et défuntes pensées

Qu'elle roule dans son grand linceul mouvant
Et que jadis les vagues ont cadencées.

"Para qué es el amor"

Para René FLORIO

A las palabras, a su acento, a las cosas,
A las mil preguntas que hacemos,
Al pesado silencio inoportuno,
A los sueños que huyen uno por uno;

A los llantos reducidos al silencio
Al pesado silencio hecho de sufrimiento,
A los sufrimientos de las confesiones
que no decimos más desde que somos dos

Al aspecto de los lugares que perseguimos,
A las palabras que no decimos, a las palabras
que quizás dijimos demasiado pronto,

A los nervios sensibles de una amante
Y el nerviosismo del aire
Una tarde demasiado perfumada, demasiado clara.

Playa

Un gran sol, un sol de tarde deslumbrante
sobre el Océano que blanquea las volutas,
El rocío como vanos sueños se evapora
disipado por la loca huida de los minutos.

En las esquinas donde el inconsciente se escapa
indistintas preguntas nacen y luchan
Y el murmullo de las olas parece un Sí
Hasta las más agónicas que acechan al Bruto.

La voz del mar en mí oscuramente
revela el eco de otras voces angustiadas
Y siento haber pensado, en otros tiempos,

En los eternos y difuntos pensamientos

que ella rueda en su gran manto en movimiento
Y que en el pasado las olas han cadenciado.

Viatique

Dans un des trois canaris
des trois canaris où reviennent certains soirs
les âmes satisfaites et sereines,
les souffles des ancêtres,
des ancêtres qui furent des hommes
des aïeux qui furent des sages,
Mère a trempé trois doigts,
trois doigts de sa main gauche
le pouce, l'index et le majeur ;
Moi j'ai trempé trois doigts
trois doigts de la main droite
le pouce, l'index et le majeur.

Avec ses trois doigts rouges de sang,
de sang de chien,
de sang de taureau,
de sang de bouc,
Mère m'a touché par trois fois.
Elle a touché mon front avec son pouce,
Avec l'index mon sein gauche
Et mon nombril avec son majeur.

Moi J'ai tendu mes doigts rouges de sang,
de sang de chien,
de sang de taureau,
de sang de bouc.
J'ai tendu mes trois doigts aux vents
aux vents du Nord, aux vents du Levant
aux vents du Sud, aux vents du couchant:
Et j'ai levé mes trois doigts vers la Lune,
vers la Lune pleine, la Lune pleine et nue
Quand elle fut au fond du plus grand canari.

Après, j'ai enfoncé mes trois doigts dans le sable
dans le sable qui s'était refroidi.
Alors Mère a dit : « Va par le Monde, Va !
Dans la vie ils seront sur tes pas. »
Depuis je vais
je vais par les sentiers
par les sentiers et sur les routes,
par-delà la mer et plus loin, plus loin encore,
par-delà la mer et par-delà l'au-delà ;
Et lorsque j'approche les méchants,
les Hommes au cœur noir,
lorsque j'approche les envieux,
les hommes au cœur noir
Devant moi s'avancent les Souffles des Aïeux.

Viático

En uno de los tres canarios
Los tres canarios donde regresan ciertas tardes
las almas satisfechas y serenas,
Las almas de los ancestros,
de los ancestros que fueron hombres
de los antecesores que fueron sabios.
Madre ha mojado tres dedos
Tres dedos de su mano izquierda:
el pulgar, el índice y dedo medio;
Yo he mojado tres dedos:
Tres dedos de la mano derecha:
el pulgar, el índice y dedo medio.

Con sus tres dedos rojos de sangre,
De sangre de perro,
De sangre de toro,
De sangre de macho cabrío
Madre me ha tocado tres veces.
Ha tocado mi frente con su pulgar,
Con el índice mi seno izquierdo
Y mi ombligo con su dedo medio.

Yo he tendido mis dedos rojos de sangre,
de sangre de perro,
de sangre de toro,
de sangre de macho cabrío.
He tendido mis tres dedos a los vientos
a los vientos del Norte, a los vientos del Levante
a los vientos del Sur, a los vientos del sueño:
Y he levantado mis tres dedos hacia la Luna,
hacia la Luna plena y desnuda, la Luna plena y desnuda
cuando ella viajó al fondo del gran canario.

Luego he hundido mis tres dedos
en la arena que se había enfriado.
Entonces Madre dijo: « Ve por el mundo, Ve!
En la vida seguirán tus pasos. »
Luego vi
Vi por los senderos
Por los senderos y sobre las rutas,
Más allá el mar y más lejos, más lejos todavía,
Más allá del mar y más allá;
Y cuando me acerqué a los malvados,
Los Hombres de corazón negro,
Cuando me aproximé a los envidiosos,
Los hombres de corazón negro,
Ante mí se abalanzaron los Almas de los ancestros.

Souffles

Ecoute plus souvent
Les Choses que les Etres
La Voix du Feu s'entend,
Entends la Voix de l'Eau.
Ecoute dans le Vent
Le Buisson en sanglots :
C'est le Souffle des ancêtres.

Ceux qui sont morts ne sont jamais partis :
Ils sont dans l'Ombre qui s'éclaire
Et dans l'ombre qui s'épaissit.
Les Morts ne sont pas sous la Terre :
Ils sont dans l'Arbre qui frémit,
Ils sont dans le Bois qui gémit,
Ils sont dans l'Eau qui coule,
Ils sont dans l'Eau qui dort,
Ils sont dans la Case, ils sont dans la Foule :
Les Morts ne sont pas morts.

Ecoute plus souvent
Les Choses que les Etres
La Voix du Feu s'entend,
Entends la Voix de l'Eau.
Ecoute dans le Vent
Le Buisson en sanglots :
C'est le Souffle des Ancêtres morts,
Qui ne sont pas partis
Qui ne sont pas sous la Terre
Qui ne sont pas morts.

Ceux qui sont morts ne sont jamais partis :
Ils sont dans le Sein de la Femme,
Ils sont dans l'Enfant qui vagit
Et dans le Tison qui s'enflamme.
Les Morts ne sont pas sous la Terre :
Ils sont dans le Feu qui s'éteint,
Ils sont dans les Herbes qui pleurent,
Ils sont dans le Rocher qui geint,
Ils sont dans la Forêt, ils sont dans la Demeure,
Les Morts ne sont pas morts.

Ecoute plus souvent
Les Choses que les Etres
La Voix du Feu s'entend,
Entends la Voix de l'Eau.
Ecoute dans le Vent
Le Buisson en sanglots,
C'est le Souffle des Ancêtres.

Il reedit chaque jour le Pacte,
Le grand Pacte qui lie,
Qui lie à la Loi notre Sort,

Almas

Escucha con más frecuencia
A las cosas que a los seres,
A la voz del Fuego que se propaga.
Escucha la voz del agua.
Escucha en el viento
el sollozo del arbusto:
Es el Alma de los ancestros.

Los que han muerto no han partido nunca:
Ellos están en la sombra que esclarece
y en la sombra que se espesa.
Los muertos no están bajo la Tierra:
Ellos están en el árbol que se mece
Están en el Árbol tembloroso,
Ellos están en el bosque que gime,
Ellos están en el agua que corre,
Ellos están en el Agua que duerme,
Ellos están en la choza, están en la Muchedumbre:
Los muertos no están muertos.

Escucha con más frecuencia
a las cosas que a los seres
A la voz del fuego que se propaga.
Escucha la voz del agua.
Escucha en el viento
el sollozo del arbusto:
Es el alma de los ancestros muertos,
que no han partido
que no están bajo Tierra,
que no están muertos.

Los que están muertos nunca se fueron:
Ellos están en el Seno de la mujer,
Ellos están en el Niño que vaga,
y en la leña que se inflama.
Los muertos no están bajo Tierra:
Ellos están en el Fuego que se apaga,
Ellos están en las Hierbas que lloran,
Ellos están en la Roca que se queja,
Ellos están en el bosque, ellos están en la Morada.
Los muertos no están muertos.

Escucha con más frecuencia
A las cosas que a los seres
La voz del fuego que se propaga.
Escucha la voz del agua.
Escucha en el viento
el sollozo del arbusto,
Es el alma de los ancestros.

Cada día se repite el Pacto
El gran Pacto que une,
Que une en la Ley nuestra suerte

Aux Actes des Souffles plus forts
Le Sort de nos Morts qui ne sont pas morts,
Le lourd Pacte qui nous lie à la Vie.
La lourde Loi qui nous lie aux Actes
Des Souffles qui se meurent

Dans le lit et sur les rives du Fleuve,
Des Souffles qui se meuvent
Dans le Rocher qui geint et dans l'Herbe qui pleure.
Des Souffles qui demeurent
Dans l'Ombre qui s'éclaire et s'épaissit,
Dans l'Arbre qui frémit, dans le Bois qui gémit
Et dans l'Eau qui coule et dans l'Eau qui dort,
Des Souffles plus forts qui ont pris
Le Souffle des Morts qui ne sont pas morts,
Des Morts qui ne sont pas partis,
Des Morts qui ne sont plus sous la Terre.

Crêpuscule

C'est un doux rêve que le destin achève
Dans les vastes nuits lunaires où sans bruit
Le temps oubliant de rendre l'heure brève
Semble contempler l'infini qu'il conduit.

Ne troublez point, laissez telle la nuit
Avec ce bleu liquide où couve le rêve,
C'est un peu de nous encore qui s'enfuit
Vers cette étoile lointaine qui se lève.

Une main invisible semble mouvoir
Cet éclat qui monte insaisissable opale
Et tremblote comme un oeil qui voudrait voir.

Sa lumière changeante est encore pâle
Mais n'allumez pas une lampe rivale
Où viendraient mourir les phalènes du soir.

a los actos de las almas más fuertes
La suerte de nuestros muertos que no están muertos;
El fuerte Pacto que nos une a la vida,
La fuerte ley que nos une a los actos
de las almas que se mueren.

En la cama y en las orillas de los ríos,
las almas que se mueven
en la roca que se queja y en la hierba que llora.
Las almas que moran
En la sombra que se esclarece o se espesa.
En el árbol que se mece, en el bosque que gime,
Y en el agua que corre y en el agua que duerme,
Son las almas más fuertes, que han tomado
el alma de los muertos que no han muerto,
de los muertos que no han partido.
de los muertos que no están mas bajo tierra.

Crepúsculo

Es un dulce sueño cuyo destino acaba
en la vasta noche lunar donde sin ruido
el tiempo olvida hacer el tiempo breve
Parece contemplar el infinito que él conduce.

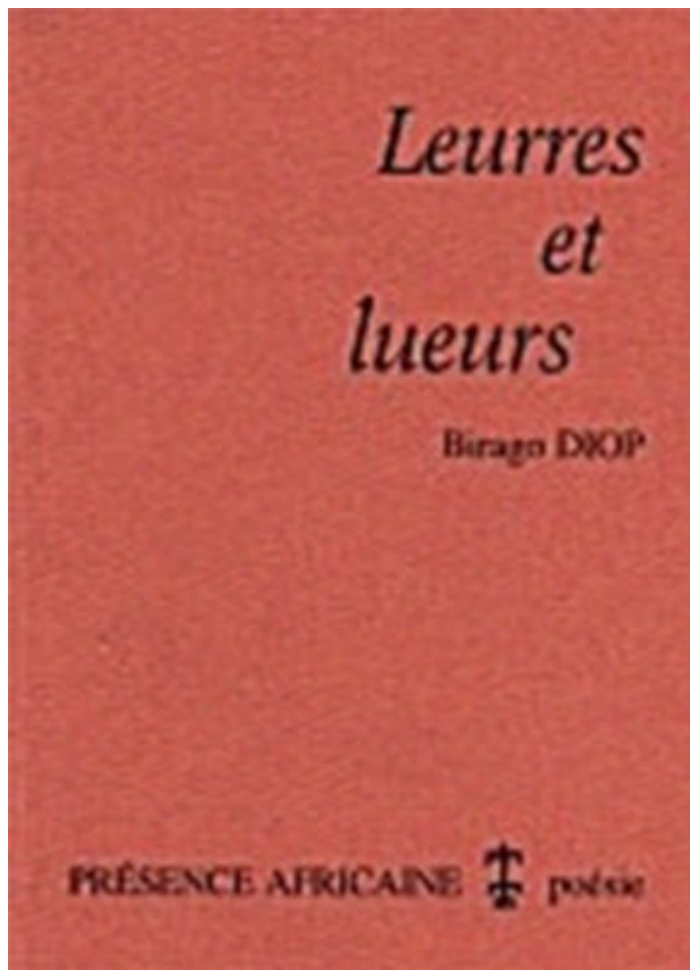
No perturbes nada, deja tal cual la noche
Con ese azul líquido donde incuba el sueño,
Es un poco de nosotros aún lo que huye
hacia esta estrella lejana que se levanta.

Una mano invisible parece mover
esta explosión ascendente de ópalo inasible
y temblando como un ojo que quiere ver.

Su luz cambiante es aún pálida
Pero no enciendas una lámpara rival
donde vendrán a morir las mariposas de la tarde.

Presentación de la obra poética

R. Mercier y S. Battestini



Fue en los bancos del liceo, por allá por 1925, cuando Birago Diop comenzó a "hacer rima". Se le reclamaba que se empeñara en mantenerla y pulirla, mientras que, por el contrario, el surrealismo invitaba a soltar las amarras, y Senghor se dejaba llevar por el fluir del verso. Este y Leon Gontra Damas le reclamaban a su amigo no ser "negro en sus poemas". Sin embargo, Birago se mostraba siempre preocupado por las tradiciones africanas (digamos más bien: senegalesas). No ocultó haber ensayado buenas imitaciones de los maestros franceses para alcanzar su estudiosa retórica.

Saint-Louis fue su primera fuente de inspiración, y "sobre este pensamiento nuevo" "construyó versos antiguos".

Las Reminiscencias, o al menos lo que conserva de ellas, fueron confiadas a Djim Momar Guèye, embaja-

dor de Senegal en Bélgica, ex-Saint-Louisien nombrado en Dakar. Más tarde dedicó esas *Juvenilias* a la memoria de su hermano Massyla.

Los seis sonetos sobrevivientes, endecasílabos sin retocar, marcan así oficialmente la entrada en poesía de Birago Diop, primer premio de matemáticas en el Lycée Faidherbe y admirador de Verlaine (luego, después de varios años,... del Canard Enchaîné). Sus títulos son: "San Luis", "Esperanza", "Animismo", "Diálogos", "Playa" y "Desierto".

Como el poeta maldito (Verlaine), su discípulo "el Negro Loco"... prefiere lo Impar, que es más vago y soluble en el aire, sin nada que pese o pose.

Birago cita a Verlaine entre sus iniciadores, pero los geniales *Trophées* de Hérédia también han dejado huellas en la memoria y en la poesía. Descripción plástica y simbolismo se mezclan en estos primeros ejercicios de estilo, mientras el Reloj de Baudelaire martilla el paso del tiempo, entre el sol y las olas. Adjuntemos a estos primeros ensayos de poemas las "Palabras" nostálgicas, compuestas en Toulouse en 1929. Hay un estremecimiento de las "nieves de antaño" en armonía con un aire lejano de Rameau.

Otros seis sonetos, reunidos bajo la indicación simbólica *Décalques*, nacieron de un gran dolor. En Toulouse, en 1932, Birago se entera de la muerte de su hermano Massyla. También los poemas que siguieron llevan el miedo a la muerte, con su agonizante procesión de dolientes, trenos y símbolos.

El estudiante de veterinaria, sin embargo, no olvida el "escalpelo" para "disecar el cadáver", mientras los poderes ocultos y los genios de la muerte se esconden bajo la enigmática máscara del borracho Sileno.

Las visiones cristianas y bíblicas se mezclan con el panteísmo griego y el animismo africano. El hundimiento definitivo deja la mente a la deriva, presa de la incoherencia y el miedo.

Los otros poemas son más difíciles de clasificar. Birago Diop reunió toda su obra en una sola colección, que había prometido desde 1940, y que vino a ser publicada en 1960. Durante sus misiones, sus viajes, llegó a escribir, en Nioro du Sahel, Koutiala o Fada N' Gourma.

La vegetación de Haoussas, del Sahel, le ha ins-

pirado cuadros, animados aquí y allá por la presencia de un anciano y de un niño en la inmensidad de la sabana y el tiempo. El jazz influyó inevitablemente en él (ya que es "su música").

Si se le pregunta a Birago Diop sobre ciertas circunstancias de sus poemas, simplemente responderá que no ha "inventado" nada, sino que ha visto, sentido o leído, observado, oído o soñado. La resonancia del corazón le infundió versos rimados, rítmicos, sinceros. No pretendía innovar, ni liberarse. Escribir (y especialmente poemas) no es el trabajo de Birago Diop, sino su Violín de Ingres*. Considera muy delgado el "librito" que tardó veinte años en entregar al público y le otorga

el único mérito de haber sido la primera investigación poética en la literatura africana de expresión francesa.

Ahora bien, en el campo de la poesía, quizás más a menudo que en cualquier otro género literario, surge el problema de la renovación.

Si Birago Diop se apegó la mayor parte del tiempo al clasicismo de la rima y a los grandes temas inspiradores de las escuelas literarias, fue porque pensó que el ejercicio poético era ante todo entretenimiento, no trabajo, uso de procesos, más que búsqueda de medios originales de expresión. El lenguaje natural, el de Boileau, Racine y La Fontaine es imperecedero, destinado a pasar los siglos sin envejecer.

*Esta expresión se utiliza cuando se hace referencia a la afición, que más allá de su actividad reconocida sienten o practican alguna personas.
N.T

Normas para los Autores:

Los autores interesados en publicar en la revista *Entreletras* deberán enviar al Comité Editorial lo siguiente: Solicitud de evaluación y publicación en la cual se indique: nombre, dirección, teléfono y correo electrónico; así como grado académico, institución u organismo académico donde labora.

En el marco de las secciones o áreas temáticas contempladas para la publicación de textos en *Entreletras*, los textos enviados pueden ubicarse dentro de los siguientes renglones:

Artículos investigación: Espacio donde se recogen los resultados de investigaciones concluidas o en proceso, en formato de artículos, evaluados por un jurado *ad hoc* con el método de doble ciego.

Entrevistas: Sección para interpelar a escritores o investigadores de la literatura, realizada por nuestro equipo editor o por terceros.

Ensayos: Sección destinada a la reflexión subjetiva y libre acerca de los problemas literarios, filosóficos y culturales.

Traducciones: Destinadas a propiciar el intercambio cultural con las regiones latinoamericanas y caribeñas. Acompañadas de estudios contextualizadores de las obras y autores traducidos.

Crónicas: Sección dedicada a la difusión de este género, respetando su singularidad y procurando mostrar los temas palpitantes de la región latinoamericana y caribeña.

Conferencias: Espacio para difundir las conferencias promovidas por el CILLAC, así como aquellas que se consideren de interés para el conocimiento de nuestra cultura latinoamericana y caribeña.

Reseñas: Espacio dedicado a la visibilización de las obras literarias y estudios literarios que circulan como libros en la región latinoamericana y caribeña.

Se enviará el trabajo en formato Word –con los datos del autor concentrados en la primera página– a la siguiente dirección electrónica: entreletras@gmail.com

En la primera página del texto debe incluirse: título del trabajo, nombres y apellidos del autor, nombre de la institución a la que pertenece y dirección electrónica.

Todo trabajo debe incluir una breve reseña de la trayectoria profesional del autor, la cual no debe exceder las 200 palabras.

Es indispensable anexar un resumen en español e

inglés del artículo que no exceda las 250 palabras e incluir palabras clave.

La familia de letras a utilizar será: Times New Roman, 12 puntos. En ningún caso se utilizarán negritas o subrayados para destacar una o varias palabras del texto; para ello se recomienda utilizar las cursivas. Se utilizará cursivas también para el caso de palabras en idioma distinto al español. El cuerpo del texto debe ir a un interlineado de 1,5 líneas. Toda propuesta de publicación debe tener una extensión aproximada entre 8 y 25 páginas. La extensión de las reseñas oscila entre 3 y 7 páginas aproximadamente.

Si la cita tiene menos de cuarenta palabras, va en el texto, entre comillas. Las citas de más de cuarenta palabras, deben ir en un párrafo aparte, sangrado desde el margen izquierdo y derecho a 1 1/2 cms, en un bloque interlineado a un espacio.

Los títulos y subtítulos deben destacarse con negritas y nunca deben ir en mayúsculas todas sus letras. Cuando se presenta el caso de un subpunto, debe ir acompañado de su respectiva numeración (1, 1.2, 1.2.3,...).

Las siglas van sin puntos.

Las notas serán incluidas al final de los textos, antes de las Referencias Bibliográficas, y no al pie de página; deben ser numeradas secuencialmente usando números arábigos.

Todos los trabajos mencionados en el texto deben aparecer en la lista de Referencias Bibliográficas.

Las referencias bibliográficas se ordenarán por orden alfabético, utilizando para ello la convención de estilo del Manual de Tesis de Trabajo de Grado y Tesis de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador, citando: autor, año (entre paréntesis), título del libro (en cursivas), lugar de edición y editorial. Cuando el documento citado es una traducción, se debe indicar el traductor y el año de la primera edición. Si se trata de un artículo: autor, año (entre paréntesis), título del artículo (entre comillas), nombre de la publicación (en cursivas), año de la publicación y número de la publicación (entre paréntesis) y páginas. Se incluye al final la dirección electrónica completa del artículo en caso de ser una publicación electrónica. En el caso de reseñas, se recomienda encabezarla con los datos completos de la obra, incluyendo editorial, número de páginas, depósito legal e ISBN o ISSN

Normas para los Árbitros

Para la selección de los árbitros, se escogerán especialista en el tema tratado por los textos participantes, sus valores éticos y su actitud voluntaria para la realización del arbitraje.

El Comité Editor ofrece y garantiza discreción en cuanto a la identificación y evaluación realizada por el árbitro. El Comité Editor, asume ante el árbitro, la responsabilidad de que el artículo solo se publicará si el autor acata

las observaciones y sugerencias realizadas por parte de los especialistas, sirviendo de intermedio a los fines de realizar las aclaratorias pertinentes.

El Director de la Revista *Entreletras* remitirá a los especialistas además de la propuesta de publicación, una planilla que recogerá la opinión del árbitro, y un resumen de las normas a los autores.

Una vez remitido el texto a los correspondientes árbitros, se esperará por su dictamen durante un mes. Si al término de este no se obtiene respuesta de los árbitros, será enviado nuevamente al arbitraje con otros especialistas.

Los textos serán enviados a los árbitros y se protegerá la identidad de su autor o autores.

Una vez recibida la propuesta de publicación, se remite a consideración de los editores de *Entreletras* que revisan que el tema abordado corresponda a algunos de la Revista y constatan que tenga la extensión y el formato exigidos. En caso de no cumplir con estos requisitos se notifica a los autores sobre la situación, indicándoles si deben adaptarlo a las condiciones especificadas o bien enviarlo a otra revista, según el caso.

Si se cumplen las normas antes mencionadas se notifica a los autores la recepción de la propuesta de publicación, al tiempo que se envía a dos árbitros anónimos para su evaluación. Los árbitros seleccionados revisan en detalle todos los aspectos relativos a la forma y el fondo de los artículos, indicando en el formato correspondiente las observaciones y calificaciones que consideren pertinentes. Una vez arbitrado, se devolverá el texto con la correspondiente planilla de evaluación a los editores.

Existen cuatro tipos de dictámenes que pueden resultar del arbitraje: i) publicado sin modificación

alguna; ii) publicado si se efectúan las modificaciones indicadas por los árbitros; y iii) modificado sustancialmente y sometido nuevamente a arbitraje; iv) rechazado.

En el primer caso la propuesta de publicación ya arbitrada se remite al corrector de estilo para modificarlo según las especificaciones requeridas para su posterior diagramación. En el segundo caso, siempre que las correcciones sean de forma, los editores se encargarán de incorporarlas y adaptarlas para su diagramación. En caso de que las correcciones sean de contenido, aunque pocas, la propuesta de publicación se devuelve a los autores, quienes deberán modificarlo atendiendo a las recomendaciones de los árbitros. Hechas las correcciones los autores deberán remitir las propuestas de publicación modificadas a los editores, los que se cerciorarán de que se corresponda con las observaciones recibidas del arbitraje. Si es así se procede de inmediato como en el caso i). Finalmente, en el último caso, el o los autores son notificados de inmediato sobre el resultado del arbitraje, indicándosele(s) expresamente la necesidad de rehacer la propuesta de publicación. Cuando esto sucede, podrán reenviarlo a los editores, en cuyo caso es sometido a un nuevo arbitraje.

Cuando el artículo arbitrado corresponde a las calificaciones i) o ii) los autores reciben de parte de los editores una carta de aceptación formal en la que se indica además en qué volumen será publicado su texto. Normalmente esta carta se envía a través del correo electrónico

Las referencias bibliográficas se incluirán al final en orden alfabético y de acuerdo con el formato que se enuncia:

Libros:

APELLIDOS (S), Nombre (s) del autor. (Año). Título de la obra en cursivas. Lugar de edición: editorial. Así, por ejemplo: MILANCA GUZMÁN, Mario. (1994). *La música venezolana: de la colonia a la república*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Capítulos de libros: Se citará en el orden que se indica: APELLIDO (S), Nombre (s) del autor. (Año). "Título del capítulo" entre comillas, en: APELLIDO (S), Nombre (s) del compilado (si lo hay), Título de la obra en cursivas, lugar de la edición, editorial, páginas. Por ejemplo: WALTER, Benjamin. (1989). "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en: Discursos interrumpidos I, Buenos Aires, Taurus, pp. 15-57. MARCUSE, Herbert. (1995). "La represión sobrante", en: BAIGORRIA, Osvaldo, Argumentos para la sociedad del ocio, Buenos Aires, La Marca.

Artículos de revista:

APELLIDOS (S), Nombre (s) del autor. (Año). "Título del artículo", Título de la revista, número (año), y páginas. Por ejemplo: BOHIGAS, Oriol. (1985). "La codificación de un estilo entre los eclecticismos indescifrables", *Arquitecturas Bis*, 50 (1985), pp. 28-31.

Referencias de la Web:

Debe ponerse el APELLIDO (S), Nombre (s) del autor o entidad (si lo señala). "Título del documento entre comillas" (si lo hay), en: título de la página en cursivas, dirección de la que se ha bajado la información (fecha y hora en que se recuperó el documento de Internet). Algunos tipos de publicaciones en Internet señalan paginación, si existe deben señalarse. Así, por ejemplo:

TRUJILLO MARÍN, Oscar. "Acerca del peso de la tradición, los campeones de estronados y las princesas sin reino", en: blog *Orgasmos a plazos y una de Vaqueros*, http://www.eltiempo.com/participacion/blogs/default/un_articulo.php?id_blog=4303823&i

(recuperado el 16 de enero de 2009 a las 10:45 a.m.). VALLESPIR, Jordi. "Interculturalismo e identidad cultural". *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 36 (1999), pp. 45-46, en: http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=118044&orden=86432 (recuperado el 3 de diciembre 1999 a las 3:30 p.m.). En caso de que el autor deba hacer una autocita, en el archivo destinado a referato la hará como si fuese cita a una tercera persona, de manera tal que se garantice el anonimato.

8. Normas de citas y referencias.

Las citas serán numeradas consecutivamente en números arábigos y puestos a pie de página y deberán figurar en el texto en su lugar correspondiente en número superíndice.

Textos citados varias veces:

- Ibid. (Ibidem): "En la misma obra". Se usa cuando es necesario citar la misma obra referenciada inmediatamente antes. Ibid (si es la misma obra en la misma pág.)- Ibid, p. (si es la misma obra en otra pág.)

- Id. (Idem): "Del mismo autor". Se emplea para citar un autor al que se ha hecho referencia.

- Op. cit: en la obra ya citada del mismo autor. -Si la misma fuente ha sido citada en pies de páginas anteriores (no el inmediatamente anterior), se pone el autor y se agrega luego Op. cit., indicando luego el número de

página. Cuando la llamada se refiera exclusivamente a un concepto o última palabra del texto citado se colocará el número volado o superíndice antes del signo de puntuación, si lo hubiere. Cuando la llamada haga referencia a un texto completo, el número volado o superíndice se escribirá tras las comillas de cierre y el signo de puntuación correspondiente. Se usará en la referencia el mismo formato previsto para la bibliografía, (para libros o revistas), a excepción del nombre y apellido del autor(es), que se escriben en su orden normal, es decir primero el nombre y después el apellido, dejando solo la primera letra en mayúscula y el resto en minúscula. La referencia completa debe aparecer en la lista de referencias al final del trabajo.

Citas textuales:

Cortas o menores de 40 palabras: Van dentro del párrafo u oración, en letra normal y se les añaden comillas al principio y al final, y se hace la referencia al texto donde se encuentran originalmente. Textuales largas o de 40 palabras o más: Se ponen en párrafo aparte, sin comillas y con sangría de ambos lados, justificado. Deberán ir separadas del texto por dos líneas en blanco, una antes y otra después. El cuerpo del texto se reducirá de 12 a 11. El uso de comillas no es necesario, puesto que el sangrado indica que se trata de una cita.

9. Al final del texto deberá ponerse la fecha de elaboración del artículo.

10. Los artículos deben ir acompañados de un resumen en español y en inglés (Abstract), de no más de 200 palabras y de tres palabras clave (keywords). En caso de que el trabajo esté en otra lengua que no sea español, señalará las palabras clave en la lengua en que esté escrito y en inglés.

11. Los gráficos deben ser numerados con sus correspondientes leyendas. Las fotografías deben ser originales y de calidad (mínimo 300 píxeles) para su publicación con los créditos correspondientes. Ambos deben ser entregados con el texto acompañado de una leyenda con sus indicaciones acerca de su colocación en el artículo. El equipo editorial de la revista se reserva el derecho de no incluir imágenes cuando éstas sean de una calidad muy deficiente.

12. Las opiniones y afirmaciones que aparecen en los artículos son de exclusiva responsabilidad de los autores.

Contactos

Dirección de Entreletras:

Universidad Pedagógica Experimental Libertador.
Instituto Pedagógico de Maturín. Subdirección de Investigación y Posgrado. Tlf.: 0291-6418042.

Correos electrónicos: entrelletras@gmail.com upe-
lentreletras@gmail.com

Consejo de Redacción:

* Director-Celso Medina / medinacelso@gmail.com

* Coordinador Editorial- Jesús Antonio Medina Guilarte / jamg22051986@hotmail.com

Autores

Maruja Dagnino. Periodista venezolana del área cultural. Dirigió el Papel Literario de El Nacional.

Denzil Romero. Novelista y cuentista venezolano. Ganador del Premio Casa de las Américas (Cuba) y La Sonrisa Vertical (España). Impulsor fundamental en el desarrollo de la Nueva novela histórica en América Latina.

Celso Medina. Poeta y ensayista. Profesor universitario venezolano.

Luz Marina Cruz. Narradora, ensayista y docente universitaria venezolana . Docente de la Universidad de Oriente.

María Antonieta Flores. Poeta, ensayista, crítica literaria y profesora universitaria venezolana , magíster en Literatura Latinoamericana, editora y directora de la revista literaria digital El Cautivo.

Nelly André. Doctora en literatura hispanoamericana de la Universidad de Orleans (Francia).

Aliada del Grupo de Investigación « Imaginarios lésbicos en la literatura en español (2005-2020) » de la Universidad de Lausana ; investigadora aliada del laboratorio « Héritage et constructions dans le texte et l'Image » de la Universidad de Bretaña del Sur (Francia). Se desempeña actualmente como docente de enseñanza superior en español en la Universidad de Bretaña del Sur de Lorient.

Marigleè Alarcón Vargas. Investigadora y crítica literaria. Profesora universitaria venezolana.

Cristina Policastro. Comunicadora social venezolana, narradora, guionista y asesora dramática. Autora de cuatro novelas publicadas: *La dama del segundo piso*; *Mujeres de un solo zarcillo* *Ojos de madera* y *La casa de las virtudes* .

Karl Kohut. Crítico literario alemán, latinoamericanista. Autor de varios libros especializados en literatura de Latinoamérica. Profesor del Institut für Romanistik, Katholische Universität Eichstätt, Alemania.

Angélica Gorodischer (Angélica Beatriz del Rosario Arcal). Destacada escritora argentina, considerada una de las tres voces femeninas más importantes dentro de la ciencia ficción en Iberoamérica. Novelista y cuentista.

Zoilo Abel Rodríguez. Poeta y artista plástico . Profesor universitario venezolano.

Francisco Castañeda. Antropólogo, escritor de crónicas. Profesor universitario venezolano.

Amarilis Guilarte. Narradora e investigadora literaria. Profesora universitaria venezolana.

Asdrùbal Marot. Artista plástico venezolano, residenciado en Argentina, Embajador de Mondial Art en Argentina.

Tony Tong. Artista plástico venezolano, escritor y educador. Su tema pictórico esencial es el Delta del Orinoco, en Venezuela.