PERSONAJE Y TIEMPO EN
LA TRAGEDIA DEL GENERALÍSIMO
DE DENZIL ROMERO¹

POR

CARMEN BUSTILLO
Universidad Simón Bolívar

Dentro de la abundante narratología contemporánea, la figura del personaje sigue ofreciendo una problemática peculiar como parte del desmontaje de los procesos de ficcionalización. Indudablemente, es portador fundamental de significación en esa línea que va del autor y su referente al texto y de allí al lector, cuya recepción siempre implica un proceso de resemantización. Pero si bien las modernas tendencias críticas han logrado, sin mayores problemas, aislar en su autorreferencialidad otros elementos del discurso como son el espacio y el tiempo narrativos, el elemento personaje persevera en presentar serias dificultades. Hay en él demasiado de la figura del hombre mismo como para no caer en las tentaciones de la aproximación mimética, aproximación que comienza desde el tratamiento de los mismos narradores, sobre todo si pensamos en el personaje canonizado por la llamada novela realista, cuya formulación del mundo va mucho más allá de una escuela o una época precisa.

La construcción de dicho personaje intenta capturar los rasgos de la persona según una serie de nociones convencionales, y reproducirlos en un afán de verosimilitud que apunta a una concepción de lo ficticio como ilusión de realidad; que postula, en su misma formulación, el reconocimiento del referente al que remite. Lo cual produce a su vez en el lector un efecto de identificación que lo hace mirar y juzgar al personaje como persona, negándole su estatuto y su autonomía de ente de papel.

Dentro de ese horizonte de expectativas, la crítica tradicional se ha agrupado bajo tres perspectivas fundamentales de aproximación. Una que lo mira como *representamen* del hombre, ente individual y colectivo en su tránsito por la historia: el "héroe degradado" de Lukacs, versión problematizada del la figura épica en su pérdida de la coherencia esencia-existencia. Otra que lo explora como cifra de actitudes vitales arquetípicas o proyección de fenómenos psicológicos y hace del personaje una vía para la mejor comprensión de la condición humana. Y finalmente, oponiéndose a lo anterior y expresando una reacción que incluso proclama la muerte del personaje (Robbe-Grillet), los formalismos lo reducen a una mera proposición gramatical, actante despojado de toda cualidad de vida.

¹ Segmentos de este ensayo forman parte de un trabajo extenso, de la misma autora, sobre la morfología del personaje de ficción: *El ente de papel*, 1992. Inédito.

Objeto pues de una problemática no resuelta, el personaje sigue persiguiendo un espacio propio: es indudablemente, y antes que ninguna otra cosa, sujeto de la proposición narrativa, pero es también imagen y ficcionalización de la noción de *persona*, y en esa medida no puede negársele complejas relaciones con lo humano que son claves en la producción significativa del texto como totalidad.

Por otra parte, la crítica no puede obviar las transformaciones que ha sufrido el ente ficticio en sus sistemas internos de construcción. Así, el personaje de la novela contemporánea —de hecho, altamente representativo de una estructura psíquica y social de descentramiento, inseguridad y fragmentación, como queda ampliamente elaborado en una obra clásica sobre el tema: *Personne et Personnage*, de Michel Zérafra— está signado por la arbitrariedad, en un movimiento de abierta rebelión contra las normas convencionales de verosimilitud: con llamativa frecuencia, estas figuras no tienen ya rasgos físicos, carecen de antecedentes y ofrecen un futuro incierto; no se “explican” según caracteres psicológicos causales; atraviesan libremente de la muerte a la vida y viceversa, se configuran según atributos que presentan lo irreal como real o cruzan sin restricciones las fronteras de la realidad y la fantasía; se definen por su discurso pero éste no se adecúa necesariamente al referente, transitan a placer espacios y tiempos distantes; reafirman su estatuto ficcional inventándose y reinventándose al interior del relato, hasta el punto de convertirse en el punto de convergencia de una voluntad metaficcional que hace del texto un universo autorreflexivo, donde la naturalidad de lo real se sustituye por el develamiento de los artificios de ficcionalización en el énfasis de su cualidad autorrepresentativa.

Dicha arbitrariedad es a la vez absolutamente determinante en la articulación de los diversos elementos del discurso, generando así la autonomía del mundo ficticio. Como centro del espacio y el tiempo textual, los personajes, incorporados o no a la voz narrativa, signarán, desde su arbitrariedad, la arbitrariedad del funcionamiento de los otros elementos en su interrelación: tiempos históricos superpuestos, espacios geográficos deformados o desreferencializados; voces narrativas que mezclan perspectivas, saltan encarnándose en una u otra figura confundiéndolas o haciéndolas inasibles, o incorporan inopinadamente una voz autoral que reclama derechos sobre sus criaturas; la única coherencia que ostentan es con la autorreferencialidad del mundo representado, rompiendo toda condición de predictabilidad y por ende de la posibilidad de tentadoras —tranquilizadoras— clasificaciones o tipologías.

Del otro lado de la página escrita —en el tiempo de la recepción— tanto los recursos que diseñan la arbitrariedad como los que confluyen en la categoría de la metaficción producen a los ojos del lector un efecto de ambigüedad e instauran inevitablemente una proposición de metalectura: el lector tiene que incorporarse activamente como constructor de los personajes y del texto mismo. Ya no se trata de los movimientos de identificación o rechazo que anotábamos inicialmente, y que de hecho han constituido tradicionalmente la respuesta primaria del receptor —incluso si pensamos en las lecturas iniciáticas de la infancia. Se trata ahora de la participación del lector en la práctica significativa que ofrece el texto como reto, sin que con ello se contamine necesariamente el mundo ficticio con elementos extratextuales. Pues no se trata ya, obviamente, de correspondencias de verosimilitud externa, sino de crear nuevas reglas de verosimilitud en un campo de complicidad entre texto y lector, campo en el que todas las arbitrariedades devienen

coherentes y en el que la reflexividad metaficcional las refuerza como propuesta consciente que defiende los derechos de su peculiar espacio.

Tal cuadro de posibilidades —de seres posibles en mundos posibles según las conceptualizaciones de Eco²— se agudiza notablemente en el caso del tratamiento de los personajes históricos por razón de la evidente fuerza del referente. Si las relaciones entre lo real y lo ficticio han ocupado buena parte de la reflexión estética desde la antigüedad, la novela histórica, y el personaje histórico concretamente, ofrecen una problemática específica dentro del campo de la representación literaria. Como dice Hayden White, constituyen una plataforma ideal para discutir “la naturaleza de la narración y la narratividad, porque en ella nuestro anhelo de lo imaginario y lo posible debe hacer frente a las exigencias de lo real”.³ Que es como decir que están sujetos a dos órdenes de lógica: si se ha arribado al convencimiento de que no se puede someter a la ficción a la prueba de la verdad, la ficción histórica tensa la red al transitar permanentemente entre recrear lo que ya ha existido —pasado “real” que forma parte del paisaje de imágenes de la memoria colectiva— y el impulso de invención que la convertirá en práctica significativa. Más aun, y volviendo a Hayden White en su revisión de las proposiciones de Ricoeur, la verdadera importancia de la narrativa histórica no está en su reproducción del acontecer pasado o presente, sino en su cualidad indicial “del tipo de acciones que produce el tipo de acontecimientos que deseamos denominar históricos”. De allí que “la narrativización de los acontecimientos históricos produce una representación simbólica de los procesos por los que se dota a la vida humana de significado simbólico”.⁴ Con lo cual, una vez más, caemos en la energía aristotélica y —conservando las distancias— en la acepción del relato como sistema de signos en sus tres dimensiones de significativo, significado y significación, dinámica siempre renovada entre presencia y ausencia.

Dentro de dicho sistema —considerado como signo— el personaje de representación histórica —figura de categoría referencial, como desarrolla Philippe Hamon en *Pour un Statut sémiologique du personnage*— inicialmente reenvía a un sentido fijo, codificado e inmovilizado por una cultura, y su lectura dependerá del grado de participación del lector en esa cultura textualizada.⁵ Sin embargo, desde el momento en que existe una voluntad de ficcionalización por parte del productor, se instaura una modificación deliberada de los materiales del referente en el mismo hablar ficticio que los enuncia, aunque forme parte de la ilusión de realidad el proponer voces, secuencias o figuras de la memoria histórica.⁶ A partir de allí, la proposición narrativa puede perseguir en fidelidad las imágenes convencionales, su idealización, completación o cualquier versión de variantes posibles, pero también —al ser ficción— tiene la potencialidad de subvertir radicalmente el modelo, multiplicando las resemantizaciones y cargando de nuevas significaciones la figura original y el contexto al que corresponde.

² *Lector in fabula* (Barcelona: Lumen, 1981) y *Los límites de la interpretación* (Barcelona: Lumen, 1992).

³ *El contenido de la forma* (Barcelona: Paidós, 1987) 20.

⁴ *El contenido de la forma* 188.

⁵ Ver el artículo citado en *Poétique du Récit* (Paris: Seuil, 1977) 117, 122.

⁶ Susana Reisz de Rivarola, “Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria”, *Lexis*, III/2 (diciembre, 1979) 100-102.

Los recursos de construcción del personaje, y su autonomía de la noción de *persona*, serán determinantes en este proceso en el que, en última instancia, la imaginación reclama sus derechos sobre el referente —histórico en este caso— para, a la vez que edifica la verosimilitud y la coherencia intema del texto, sea capaz de diseñar una figura generadora de sentido en su fractura de los horizontes de expectativas del lector.

La tragedia del generalísimo, de Denzil Romero, ofrece un campo especialmente rico para la exploración de lo que se viene planteando. La representación que ofrece del personaje de Miranda trae consigo —irremediabilmente— las connotaciones codificadas de la figura consagrada por el tiempo, y, a la vez, se conforma en el regodeo de todas las posibles arbitrariedades que le concede su estatuto ficcional.

Según la historia oficial, Francisco de Miranda, precursor de la independencia de Venezuela y reconocido como *primer criollo universal*, fue un prócer insigne que dedicó su vida al estudio y a la construcción de una idea de nacionalidad americana, poniendo sus experiencias y el conocimiento adquirido en sus múltiples viajes al servicio de la libertad de las tierras del nuevo continente:

Para la eternidad es mérito sustancial de Miranda la creación del concepto de América como unidad, vale decir, como principio motor de una voluntad de lucha, como elemento nítido de una estrategia planetaria. [...] La razón de su vida: la Independencia y Libertad del Continente Colombiano.⁷

La caricaturización y desmitificación de tal imagen, como objetivo fundamental de *La tragedia*, es evidente desde uno de los mismos epígrafes que la marcan, proveniente de la autoría del muy romántico Arreaza Calatrava:

Paladín de patricia figura
cuyo casco emplumó la Aventura
con su errante penacho galán;
que dio un lauro a la Francia gloriosa
y a las nieves de Rusia una rosa ...
¡Don Quijote injertado en Don Juan!

Dentro de esa tónica, arranca el mundo ficticio con una detallada reproducción del célebre cuadro de Michelena, del cual el narrador —cual espectador frente al lienzo— va extrayendo, morosamente, cada una de las partes del cuerpo de Miranda. Vale decir, toma la pintura como cifra y síntesis de la imagería oficial sobre el prócer, para desmontarla y recrearla bajo todo un nuevo principio de propiedades y atributos. A partir de allí se va reconstruyendo —con aparente fidelidad histórica— las diferentes etapas de la vida del futuro generalísimo: sus días de niño y adolescente en Caracas, la partida para España, los contactos con los diversos estratos y personalidades de la vida europea, las jugarretas del destino, las amistades y enemistades, los procesos de aproximación ideológica que lo conducen a la concepción de la independencia americana.

⁷ *Diccionario de historia de Venezuela* (Caracas: Fundación Polar, 1988).

Sin embargo, no hay equívoco posible: la intención del hablante implícito no es redimensionar la estatua histórica para devolverle su cualidad humana de persona de la realidad sino, muy por el contrario, ficcionalizarla en una invención de los recuerdos del mismo Miranda desde la soledad de su encierro en la Carraca. Para lo cual se establece un juego temporal —al que volveremos después— que diseña un contrapunto entre la voz narrativa y su experiencia de la contemporaneidad, la imagen —en un elusivo presente de la narración— de una figura encarcelada y vencida por la adversidad, y los recuerdos que le sirven a esa misma figura para retrasar la llegada de la muerte en una permanente y explícita lucha entre Eros y Tanatos.

¿Qué recursos construyen a Miranda como ente de ficción? En primer lugar, un discurso que implanta su espacio desde la enumeración, la superposición y los contrastes del más puro barroco latinoamericano, recursos que progresivamente van deformando cualquier noción previa sobre la figura del prócer. Todos sus movimientos son presentados con un desbordamiento del detalle que se aplica tanto a la descripción de las ciudades que visita como a las fantasías y los sueños que pueblan su mente; a las mujeres *scrabblistas* de Wilmington, a las aventuras de su maestro de francés en Madrid, a las lecturas que hace; a las fuentes conocidas y desconocidas de la literatura erótica y a los recursos amorosos que practica con decenas de mujeres o al mercado de carnes de Filadelfia:

Allí estaban, precisamente organizados, limpios y a la vista del público comprante: bueyes enteros, toros, vacas y terneras, caballos, lechones, cameros y búfalos, los solomillos de fino corte y los lomos, altos y bajos, las caderas y las babillas, las tapas y contratapas, y los fletes, perfectamente rebanandos, las piernas completas, colgadas de sus garfios, las agujas y los costillares; las carnes de ternera, con precios más módicos, el cuello, el pecho, la falda, las espadillas, los morcillos, las cabezas y los rabos, los mazos de riñones y las grasientas bolas de toro ... (262-262)⁸

A esas enumeraciones, que pueblan la totalidad del espacio ficticio, se añade la superposición de imágenes que arbitrariamente cruzan los tiempos para reunir en una misma escena nombres reales y ficticios de la Filadelfia pre-independentista, como John Dickinson, con Walt Disney y Louis Armstrong; generales del ejército norteamericano con los generales John Wayne o Robert Mitchum; el gran Gatsby con Robert Redford, el actor que lo interpretó en la pantalla; damas del siglo XVIII con Lana Turner, Joan Fontaine o Jane Russell, quienes a su vez departen con Semíramis, Helena, Antígona, “la hermosa Cleopatra y todas las bellas que en la historia han sido” (265-267). O, en una crisis de depresión en la que Miranda se pregunta de qué vale que su nombre aparezca en el Arco de Triunfo, se mezclan en su imaginación criollos y mestizos de todos los matices y sobrenombres con Barthes y Todorov, adecos y copeyanos; o los hijos de la gran chingada con Picasso y Stravinsky, reunidos “en todos los cincuenta cafés enumerados por Cortázar en el capítulo 132 de Rayuela” (75). Se llega a cualquier extremo en este afán de mezcolanza errática hasta alcanzar los más radicales contrastes, como es la evocación de la supuesta carta de Benjamin Franklin a un amigo, en la que desarrolla —con ayuda del mismo Miranda, cuyo

⁸ Todas las citas de la novela serán extraídas de la edición de Contexto Individual 3 (Caracas, 1985).

propio discurso se inserta en un momento dado— toda clase de argumentos en favor del amor de las viejas, a renglón seguido de la exposición de la política norteamericana preparando su independencia y de la visita del mismo Franklin a París para lograr el apoyo francés, acción que a su vez despierta de nuevo en Miranda el afán por la liberación de su propio pueblo (130-134).

Todo ello articulado, manteniendo el patrón del relato completo, dentro del ritmo impuesto por una puntuación arrolladora que impide la separación en párrafos a través del capítulo entero, lo cual acentúa determinadamente la exuberancia de una escritura que se precia en no dar respiro al lector. En un ensañado ejercicio que recuerda al García Márquez de *El otoño del patriarca*, al Fuentes de *Terra nostra* o al más característico Carpentier, la mirada del narrador, apropiada de los recuerdos del personaje, ofrece un despliegue deslumbrante de erudición: a partir del más inocente detalle se desatan insólitas relaciones que sirven de excusa para citar y desarrollar anécdotas, argumentos o situaciones sobre los temas más variados: historia, religiones, política, arte, erotismo, batallas recientes y antiguas, reyes de todos los tiempos, botánica, geografía. Esa misma exuberancia es la mejor cifra del uso de la hipérbole, otro de los grandes recursos que recorre la narración y cuyo empleo más frecuente se halla en la potencia amatoria del generalísimo. El personaje es capaz de atender por semanas enteras a dos hembras excepcionales que —una por la mañana y otra por la noche, sin permitirle dormir— lo devoran sin piedad; dotado como un dios, no se amilana ante las exigencias de todo un claustro, cuyas integrantes hacen cola por los favores de su sexo; no hay dama que se le resista; no hay viaje que haga o ciudad en la que permanezca donde inmediatamente no se provea de prostitutas varias, apetitosas o no. No hay placer que no pruebe, desviación que no persiga, abuso que no le fascine ni reto demasiado grande para sus poderes de seducción.

En ese erotismo —que en su insistencia oscila entre lo pornográfico y lo cósmico— reside el mayor peso de lo grotesco, recurso también omnipresente en la configuración del personaje. El burdel que visita en Madrid —lugar preferido de “los miembros del Santo Tribunal” y del mismo conde de Aranda— está decorado como un convento, con retablos y aposentos monásticos, donde la puta de turno, vestida de monja, reza una exacerbada poesía mística que invoca a Jesús, “voz jadeante, que de pronto va cobrando un acento sacrílego” (56), hasta provocar el látigo flagelante de su acompañante en medio de un paroxismo extático. Y las monjas del convento de Lisboa a donde acompaña a Marianina, reina viuda de Portugal y hermana preferida de Carlos III, y que se amontonan y amotinan esperando su turno, son todas ancianas asquerosas: “Legañosas. Ojinchadas. Enceguecidas ... Son como cadáveres ambulantes. Son como osamentas infectas. Para todas partes exhalan un hedor supulcral”. Para entusiasmarlo le enseñan piernas varicosas, verrugas, las cataratas de sus ojos y las piedras de sus riñones: “Dánolos con gusto, sin asco ni resquemores” (166-167). Y Miranda las complace, convenciéndose amargamente —en una de las caricaturizaciones más crueles del relato— de que su *pija* es la única herencia que ha recibido, tan valiosa como la capa que simboliza los afanes de su padre en pertenecer a la sociedad caraqueña:

una pija humedecida, el mandragón, tu mandragón: la única carta ejecutoria que te dieron tus padres en el acto del nacimiento, la única información de sangre que recibiste, el único árbol genealógico que puedes exhibir con legitimidad; tu pija, blasón y casa

solar, libro de oro y pergamino, bastón de mando y capa; la capa de tus pesadillas, la misma que tu padre guardó por años, en la sala principal de tu casa caraqueña, para cubrirse como grande de España ... la capa, por fin lo entendías, es tu pija (164).

Enumeraciones, superposiciones, contrastes, humor negro, hipérbole y exuberancia; escenas grotescas a cada paso, caricaturas despiadadas que subvierten cualquier idea preconcebida. Todo ello va conformando un gran lienzo que sustituye al de Michelena y donde la tónica predominante —extrapolando el concepto desarrollado por Bajtín— es la de la parodia y la carnavalización: un enorme tablado donde “es la vida misma la que interpreta”, donde se transgrede todas las convenciones y todas las jerarquías en una liberación transitoria:

La parodia carnavalesca ... Se caracteriza principalmente por la lógica original de las cosas “al revés”, y “contradictorias”, de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo (la “rueda”) del frente y el revés, y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos.⁹

Sin embargo, como anota Bajtín respecto a las diferencias de la parodia carnavalesca con la parodia moderna, la carnavalización que opera *La tragedia* respecto a convenciones y normas es puramente negativa y formal. Carece de cualquier intento de renovación o renacimiento auténtico y parecería tener como finalidad única la destrucción de todo orden: “La parodia moderna también degrada, pero con un carácter exclusivamente negativo, carente de ambivalencia regeneradora”.¹⁰ Y el grotesco del que hace gala, con su incansable insistencia en las partes bajas del cuerpo, no parecería reclamar ninguna faz cósmica como complemento de la faz corporal,¹¹ a pesar de las también frecuentes alucinaciones y fantasías del personaje respecto a una grandiosa independencia americana de la cual él sería el conductor. Miranda no logra resurgir idealista de la degradación a que lo somete el narrador. Pues es precisamente la visión de la contemporaneidad la que le quita toda esperanza y hasta toda sustancia de cambio o transformación en el tiempo, actualizados en la narración a través de los ideales y planes de liberación que pueblan la mente y las acciones del protagonista. La noción de renacimiento a partir del derrumbe de valores —típico del carnaval medieval, según Bajtín— desaparece al emparentarse la traición, la crueldad, las ambiciones y la violencia de la época con los demanes de hoy —mucho más radicales según la versión que nos da el texto— representativos del fracaso de todo ideal.

La relación entre el tratamiento del tiempo y la configuración del personaje es, pues, de vital importancia para explorar la producción de sentido del relato. En primer lugar, el solo hecho de que la historia sea narrada a partir de los recuerdos de una figura al borde de la muerte, encarcelada por la incompreensión y la traición, ya imprime una marca de fracaso a todas las pulsiones de lucha que la misma historia transmite equívocamente. Por otra parte, la carnavalización de los recuerdos deforma y degrada al máximo tales pulsiones. Pero quizás lo más importante en este sentido sea la intromisión de esa voz que, desde la perspectiva de la contemporaneidad, “sabe” la futilidad de toda transgresión, repetida sin

⁹ *La cultura en la Edad Media y Renacimiento* (Barcelona: Barral, 1971) 16.

¹⁰ *La cultura en la Edad Media y Renacimiento* 27.

¹¹ *La cultura en la Edad Media y Renacimiento* 25.

futuro renovador a través de los siglos. Más aun, convertida en norma, tanto del tiempo textual como del tiempo referencial que construye:

no podías presagiar entonces que jamás lo lograrías; no podías sentir que tu destino era perder y seguir perdiendo, ser perseguido, luchar, ser derrotado, renacer de tu derrota, regresar, seguir luchando, reinar por un instante, ser derrotado de nuevo por las fuerzas del mundo, doblegarte ante la ruina de tus enemigos, padecer, regresar, recordar, sufrir en nombre de la libertad: tristeza y muerte, muerte y tristeza, dolor y cautiverio (28-29).

El anterior segmento es uno de los múltiples ejemplos de que, como ya se ha comentado, y desde los inicios del universo ficticio, la voz narrativa aparece explícitamente en un permanente contrapunto que irrumpe en la temporalidad original del prócer, imprimiendo a sus recuerdos una densidad que hace proliferar los posibles significantes. Pero ese excedente de visión no se remite solamente al fracaso del personaje sino que, permeando el discurso, permea también la historia “completa” de una humanidad cuya perspectiva Miranda no está en capacidad de abarcar. Como es el caso del destino de su enemigo O'Reilly, cuyas arbitrariedades, bajezas y cobardías son premiadas por el juicio del tiempo en la misma ciudad de La Habana, “de Martí y Fidel Castro, de Maceo y Marianello”, donde tiene una avenida con su nombre, contrapartida de la estatua de Carlos III, su amante y protector (88-92). Lo cual a su vez parecería —también— dotar de futilidad a esa pulsión de vida que apremia al personaje a rescatar los recuerdos como única forma de alejar la muerte —” si te adormitas, si tan siquiera entrecierras los párpados, en seguida sobrevendrá la muerte. Sabes que ella te acecha, sin luto, sin mortaja ni sepulcro” (123): todo se resolverá en una continuidad que se agotará en sí misma, y la muerte —de los ideales, de la esperanza y la renovación— se consumirá en la fuerza tanática de la inconciencia y la estupidez humana.

Tal perspectiva, que en la primera parte de la narración se traduce sólo en el mencionado contrapunto de la voz narrativa, se instaaura definitivamente en el *Diario de Norteamérica*. Ya aquí la figura de Miranda abandona casi totalmente el tiempo que le corresponde para instalarse en una contemporaneidad cuyo discurso oblitera todo lo que no sea caos y degradación. Después de una inicial relación de las aventuras y desventuras del personaje —sobre las cuales se explicita que sigue las rutas marcadas por el mismo Miranda en su Diario— en su viaje de La Habana a Norteamérica, y su trasiego por diferentes ciudades del país sajón, la llegada a Nueva York marca trazos que signarán el relato hasta su desenlace. A diferencia de la figura dieciochesca que, a pesar de la interferencia del narrador, hemos seguido hasta ahora, ya desde el primer contacto con “la gran manzana” el personaje sentirá que ha traspasado dos siglos en una noche y que la población de escasos 30.000 habitantes se ha convertido en una ciudad colosal que lo abruma a través de “las abigarradas calles de un tiempo difuso e incontrolable”, porque, explica el narrador, “no siempre la cronología [opera] sujetando al hombre a través de las manecillas del reloj” (275-276).

Es éste un mundo de mugre, basura, y vapores “que brotan de los albañales y alcantarillados”, donde la gente camina sin parecer conocer a nadie y donde los ferrocarriles ultrasónicos y los túneles sub-acuáticos son solamente disfraces del “primer círculo del embudo invertido”. Por lo que, congruentemente, las actividades que cumple el personaje en su primera noche en la ciudad son incursiones eróticas que superan con mucho, en su

degradación, todos los excesos en que había incurrido hasta ese momento: guiado diligentemente por un dependiente llamado Juan José Arreola, Miranda hace un recorrido exhaustivo por las imaginativas ofertas de una *sex shop* ilustrativa de las maravillas de la tecnología primermundista, enumeradas y descritas alucinatoriamente: desde los objetos-muñecas inflables —en versión ultra moderna que haría las delicias del Horacio de *Las hortensias*— pasando por consoladores, drogas y afrodisíacos, estatuas famosas y provocativas de mujeres o de falos en erección reproducidos en serie, mecanismos intrauterinos, preservativos y condones (cuya invención e historia se desgranaban en detalle), hasta arribar a una orgía cósmica que deja extenuado y asqueado al mismo experimentadísimo amador (273-295).

De allí en adelante se diluye el caballero dieciochesco en escenas de intercambio de drogas en los barrios bajos newyorkinos, desafueros de magnates petroleros, asaltos terribles en Harlem y ritos satánicos que perfeccionan las prácticas medievales. La visita del generalísimo a West Point se convierte en una exuberante enumeración de las barbaridades y desmanes que el impresionante poderío armamentista de los Estados Unidos ha infligido a Latinoamérica y al mundo, uniformando en la misma categoría a figuras históricas de épocas diversas con figuras de ficción (314-329) e invirtiendo la funcionalidad de las referencias a su tiempo que se convierten en las interferencias ejercidas a la contemporaneidad, dueña ahora del espacio y el tiempo ficticios. Marilyn Monroe, los *slums* newyorkinos, Bonnie & Clyde, los *cowboys*, la mafia, Watergate o los políticos-empresarios-ladrones-culebra se mezclan con Ulises, San Pablo y Maquiavelo en una escenografía de *music-hall* que apenas permite la simultaneidad de un tiempo “otro”, el del prócer, que observa los espectros desde la platea de un teatro que es la última terraza del Empire State Building (338-340). Una demencia generalizada, atosigante, donde el significativo —sin sentido— es la conformación del discurso mismo y que confluye en un apocalíptico cataclismo final frente a la hiperbolización de cuanto fenómeno imaginable ofrece el Greenwich Village, punto de explosión que permite el regreso de Miranda a su propio tiempo. Pero los hilos del personaje ya se han roto totalmente aunque la reflexión del narrador sobre la memoria no se puede detener a riesgo de aceptar el triunfo de la muerte, develando así que la proliferación sin sentido de la palabra es el verdadero recurso para postergar el fin del mundo ficticio:

hace falta que no detengas el relato, que no lo interrumpas en su fluir, en su vuelo de nebulosa sorprendida, que lo abultes hasta donde puedas, que continúes detallándolo todo, hasta los suplicios de Tántalo y el teatro del mundo de Calderón y las absurdidades de Ripley. Ese crecimiento monstruoso, en tu caso, será perdonado (375).

La narración —que, como puede observarse, se auto-representa como relato en los artificios de su construcción— termina con la vuelta de Miranda al siglo XVIII y su expectativa de viajar a Inglaterra. Pero ya el mal está hecho: su figura —como persona y como personaje— se ha consumido en el apocalipsis del mismo mundo representado.

Frank Kermode, en su muy conocido libro *El sentido de un final*, desarrolla la oposición de *chronos* —tiempo sucesivo— con *kairos* —tiempo significativo, cuyo sentido deriva de la relación con el fin. En el *kairos*, se une “en un todo nuestra percepción del presente,

nuestro recuerdo del pasado y nuestra expectativa del futuro, en una organización común”, y el Final —tal como lo hacen los teólogos del apocalipsis, dice Kermode— pierde su carácter inminente para convertirse en inmanente. Según él, esta diferenciación es sumamente importante para aprehender las significaciones del tiempo en la ficción pues en él se exorciza el carácter simplemente sucesivo de los sucesos en una liberación de “lo real” que otorga plenos poderes a la imaginación. Todo lo cual se agudizaría en tiempos de crisis —sentimiento muy característico de las épocas finiseculares y exacerbadamente presente en la nuestra— por la noción de apocalipsis que invade las sociedades.¹²

A la luz de tales reflexiones inmediatamente surge una pregunta: si *La tragedia* está permeada de principio a fin por una carnavalización que instaura la crisis y el caos —el sinsentido y la futilidad que otorga el constante contrapunto temporal— en el camino que conduce al apocalipsis final; si, en términos de Ricoeur, la importancia de la narrativa histórica está en la cualidad indicial que ofrece sobre el “tipo de acontecimientos” que se seleccionan para construir una representación simbólica —como anotábamos inicialmente, ¿no resulta suficientemente explícito en el texto que el *kairos* del relato es el de la voz narrativa—voz del siglo XX— contentora ella misma del “sentido de un final” apocalíptico como representación simbólica de la esterilidad de todo esfuerzo en el tiempo?

Dicha interrogante amerita que nos detengamos un poco. La imagen de Miranda que ofrece el texto, paradójicamente, no agrede en el fondo las concepciones sobre la figura del prócer. Muy por el contrario, el narrador atestigua los pasos de su formación y sus sueños de lucha por los países americanos, destaca su valor y su eficiencia en las misiones encomendadas y asume su defensa ante las injusticias y traiciones de las que fue víctima:

(Roca) ... Ascendido por sus manipulaciones y lameculerías, no era capaz de perdonarte tu decidida vocación de servicio, ni tu genio militar, ni tu probidad (175) [...] ... esperas actuar en acontecimientos de primer orden, enriquecer tu formación militar, acicalar tu ingenio, impulsar tu vocación guerrera, dar nuevas muestras de tu tino y tu perseverancia y tu habilidad, acumular nuevas experiencias, en fin, para cuando te toque, en tu propio terreno, acivilar el yugo del Poder Español (179) ... Mas, de nada valieron ante la vista del Rey tan meritorios servicios (202).

De hecho, la perspectiva global del narrador sobre el personaje es la de conmiseración ante un ser perseguido por la mala suerte. La carnavalización y la degradación, entonces, operan en la dimensión imaginativa, en las fantasías que el propio narrador aplica al personaje, a su época y a sus correspondencias con el presente. Esto, que se podría decir de las relaciones de todo narrador con sus personajes, adquiere especial significación y fuerza en *La tragedia* por la forma en que está estructurado el discurso: Miranda se construye ante los ojos del lector como un interlocutor ausente a quien la voz narrativa interpela —el persistente “tú” o el ocasional “nosotros”— desde su excedente de perspectiva y conocimientos. Y no solamente eso: lo interpela desde la imagen de un cuadro que lo representa en sus últimos años —imagen ya ficcionalizada— excusa evidente para una libérrima invención de los recuerdos, invención que, a pesar de las máscaras cruzadas,

¹² Ver el texto citado (Barcelona: Gedisa, 1983) 37, 52, 53, 55, 61, 134 y, en general, todo el capítulo IV.

surge mucho más de ese “yo” tachado que de la memoria del aparente protagonista de la historia: el que inventa los recuerdos no es Miranda ni el autor implícito directamente sino el narrador a través de su “voz representada”.

Llegados a este punto, no parecería demasiado aventurado proponer que el verdadero personaje protagónico del relato es la voz narrativa: ese “yo” que se esconde tras el “tú” que se dirige a la figura del camastro: es su mirada la que en un desbordamiento fantasioso edifica verborreicamente un imaginario total como de un solo aliento (imágenes que lo asaltan como espectador ante la evocación del lienzo), en parrafadas interminables que luego distribuye en segmentos arrogándose el papel del fabulador, del hacedor de ejercicios narrativos que se dedica a “enmarañar el tiempo de la realidad con el *tempo* de sus fabulaciones” (151) —nuevo movimiento autorreflexivo. Pero que no resiste la tentación de insertarse a sí mismo en el relato a costa de la desintegración del personaje reflejo de su propio discurso, que es lo que sucede en la última parte en la que la mirada contemporánea-futurística —aun corporeizada en Miranda, personaje de la picaresca que ya no tiene nada que ver consigo mismo, híbrido desarraigado de cualquier contexto espacial o temporal— se apropia de la acción para presentar una alucinante enumeración de todos los males y perversidades de una civilización occidental —simbolizada en Norteamérica, su máximo exponente— por la cual ingenuamente lucha el prócer y cuya evolución se escapaba a la mentalidad dieciochesca.

Termina así el el relato siendo un diálogo donde el narrador marcado “le cuenta” al personaje —convertido en narratario— su propia —otra— historia y revelándose a sí mismo no sólo como sujeto de la enunciación sino como objeto y sujeto del enunciado.¹³ A falta de la intencionalidad de una “ilusión de realidad” —la opción de una narración en tercera o en primera persona— el texto parecería proponer una “ilusión de ilusión” en la que se desdibuja todo paisaje ubicado en el tiempo para instaurar un discurso alucinante del actual imaginario finisecular.

Está allí la mayor de las arbitrariedades: no en la deformación de la figura de Miranda quien por la distorsión temporal se desconfigura como personaje para convertirse en un constructo de tiempo crisis —y que en definitiva queda incólume, casi separado de la carnavalización a que se lo somete— sino en la inversión que propone como personaje central a un narrador no representado, obliterado tras un discurso que tacha su presencia a la vez que la afirma, que equívocamente se proclama el hacedor de lo que estamos leyendo —“Y ahora, oh generalísimo, toca contar” (175)— y que le exige al lector construir su propia historia a través del deslinde de los múltiples planos superpuestos. Podría decirse, incluso, que esa voz es en primer lugar un “lector” —receptor— de la memoria colectiva sobre Miranda que recorre el camino hacia el narrador que busca en el pasado las claves de su presente, para convertirse finalmente en protagonista de su propio tiempo y personaje centro de las acciones del relato, ofrecidas a un lector obligado a encontrar el sentido que el texto no proporciona.

La tragedia del generalísimo, en síntesis, ofrece una versión particularmente extrema de las ficcionalizaciones que, de personajes históricos, se vienen elaborando en la escritura

¹³ Al respecto, ver, de Renato Prada Oropeza, “El narrador y el narratario: elementos ‘pragmáticos’ del discurso narrativo”, *La narratología hoy* (La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1989).

latinoamericana de fin de siglo. Unos pocos ejemplos pueden resultar ilustrativos, en primer lugar algunas de las versiones que han puesto su atención en la figura de Cristóbal Colón, descubridor de América. Y entre ellas, la de Alejo Carpentier, responsable en gran medida de la imagen del continente que ha proyectado la narrativa de las últimas décadas.

El arpa y la sombra de Carpentier tiene indudablemente una serie de puntos en contacto con la novela de Romero. En ella, la figura de Colón se diseña también a través de un proceso de invención de los recuerdos, en este caso contruidos por Pío Nono a partir de la evocación de la imagen del descubridor —análogamente encarcelado— a la espera del confesor en su lecho de muerte. Como al generalísimo de Romero, al Colón carpenteriano se le somete a un proceso de desmitificación y carnavalización que degrada las imágenes oficiales; a pesar de la erudición y la investigación histórica que lo antecede, el propósito de ficcionalización trivializa cualquier intento de constatación histórica. Sin embargo, las similitudes son quizás superadas por las divergencias: mientras aquel Miranda pasa directamente de la deificación a la desintegración burlesca, este Colón atraviesa por un exquisito trabajo de humanización que lo hace descender de su imagen oficial para conformarlo como un ser de carne y hueso con todas sus debilidades y grandezas. Al asumir el personaje la voz directa en la narración —después de la versión mitificada que nos transmite Mastel en la primera parte— el lector se siente arrastrado hacia el “descubrimiento” de los sentimientos y los desvíos que lo condujeron a ser, a él también, un personaje de la picaresca. Y en la última cara del tríptico —el carnalesco juicio que decidirá su derecho a la beatificación— el desbordamiento imaginativo del narrador —en tercera— no interfiere con la estructura, plenamente instaurada por ese acercamiento anterior, según la cual el verdadero veredicto provendrá del lector, poseedor de las claves que el tiempo-texto le ha suministrado a través de la polifonía de voces que lo edifica.

Aquí sí hay un redimensionamiento de la figura histórica, nunca separada de su contexto, así como hay una resemantización de las ideas convencionales sobre el continente americano, filtradas y codificadas por el mismo autor, tal como se puede constatar en la comparación intertextual con el resto de su obra. La carnavalización mantiene, pues, parte de su sentido original en la potenciación de un propósito de renovación a través de la transgresión. En una esperanza de futuro que los personajes —representados y no representados— y la historia descontextualizada de *La tragedia* niegan en su actualización futurística.

Diferente es el caso del mismo Colón en *Los perros del paraíso*, de Abel Posse, y quizás más cercano al producto de Romero, donde el afán de destrucción de los mitos oficiales lleva también a la destrucción de toda figura reconocible. Desde un manejo del lenguaje y de la sintaxis que despliega todos los excesos de la enumeración, la hipérbole, el grotesco y la lógica de lo imaginario, y desde una interferencia constante del narrador que impone los códigos culturales del siglo XX, la imagen del descubridor se desmitifica en una gran burla a la historia. Si en algún momento el lector se deja engañar pensando que la perspectiva del hablante implícito es la de un Colón visionario, heroico y noble, pronto se siente asaltado por una inversión total que lo presenta como un aprovechador y un imbécil, cuya ceguera es en gran parte la causa de los desafueros ibéricos. Y con él se derrumban todas las demás figuras: reyes, misioneros, indios, conquistadores. La misma idea de “Paraíso” se ridiculiza de ambas partes, justificando el título que precede el mundo ficticio.

Como en el caso de *La tragedia*, la carnavalización paródica se apodera del espacio textual de *Los perros del paraíso*: no sólo por la gran risotada que marca la historia a la que remite sino precisamente por el dislate espacio-temporal que lo organiza: se mezcla en el mismo espacio / tiempo varios territorios y varias generaciones de misioneros y conquistadores, dando así una imagen simultánea de toda la Conquista y la Colonia, imagen a la que se le superpone la referencialidad del presente siglo al igual que en *La tragedia*. Lo cual es factor decisivo para plenar el universo ficticio, superficie abigarrada y patética de un enorme vacío: el del fracaso de todas las partes en la destrucción de mitos sin esperanza constructiva.

E igual intencionalidad parecería presidir *Daimon*, del mismo autor, en su ficcionalización de Lope de Aguirre, figura ya deformada por la recreación de las crónicas desde donde surge un ente satánico, oscilante entre la valentía y la locura, la crueldad y el idealismo. Se parte aquí, entonces, no de una imagen glorificada como en los casos recién comentados, sino, por el contrario, monstrificada y amplificada en sus aspectos más negativos. Y la versión novelada de Posse opera una interesante mutación: de la fabulación histórica se construye un ente fantástico que —de nuevo— atraviesa los siglos hasta convertirse en “fantasma de su fantasma”, personaje que —efectivamente satánico en los comienzos de su gesta americana— deviene pálido testigo de la historia del continente, repetición incansable de violencias y abusos de poder. Es decir, de la tremebunda figura que ofrece la versión oficial, nos queda un pobre viejo cuyas burdas torturas y atrocidades se empequeñecen ante la continuidad de lo que es realmente un arquetipo de las tendencias más profundas del ser humano, simbolizadas en ese seguimiento del *tarot* —nomenclatura que signa cada capítulo— que marca un significante fundamental: la máquina de imaginar, como tantas veces se ha denominado el famoso sistema de hurgar en los arcanos del comportamiento de los hombres.

Desde la trayectoria de ese personaje —tan degradado como el Colón de *Los perros del paraíso* y sin la nostalgia que acoge las criaturas de Carpentier y de Romero— que el narrador hace surgir del reino de los muertos bajo la égida del demonio, se invierten también las miradas de la gesta americana: son ahora los nativos quienes descubren a los europeos, quienes se asombran de sus extrañas costumbres, de su trágica naturaleza incapaz de disfrutar la alegría de “un cuerpo atrozmente postergado por sus propias, implacables creencias”, y que estaban marcados por “un deseo de triunfo que aplastaba la flor, el ocio, el amor”. Es la muerte del sueño, la desmitificación de la utopía, el fin de la quimera destrozada por el mismo tiempo transcurrido.

Menos destructivas parecerían ser otras miradas como la del personaje narrador de *Maluco: la novela de los descubridores*, de Napoleón Baccino Ponce de León. En ella, el mítico Magallanes está construido a distancia desde Juanillo, ese personaje quien, desde su calidad de bufón, se toma todas las arbitrarias libertades que la historia oficial limita, y, sobre todo, se ostenta a sí mismo como ser imaginario que puede volver a inventar la realidad de los sueños, tal y como lo hace para su patrón, perseguidor de quimeras. Es la apoteosis de la historia convertida en fábula a partir de la voz ficcionalizadora del personaje, pero en donde predomina la humanización de la figura histórica y la resemantización de las quimeras por encima de la amarga transgresión del desencanto, operando una posible pulsión renovadora de imágenes.

Pulsión que podría ser también la que alienta *El general en su laberinto* de García Márquez, donde la conformación del Libertador como personaje enfatiza no la transgresión destructiva sino la desmitificación humanizante de la estatua en un movimiento permeado por el respeto y la compasión. Aquí, la imaginación fabuladora, al contrario de lo observado en *La tragedia*, se pone al servicio de preservar una figura reconocible, aun en sus contradicciones y miserias: Bolívar sigue siendo Bolívar además de ser una invención garcíamarquiana, y la mirada de la contemporaneidad se mantiene enmascarada tras el tono de crónica que le permite al narrador construirlo desde miradas ajenas que apenas se asoman a la interioridad del personaje. El recurso de presentarlo —una vez más— en la antesala de la muerte, desde la que se recrea en siete meses múltiples momentos claves de su vida, agudiza aun más la contextualización en su propio tiempo. Y el contraste entre lo elegíaco y el cuerpo degradado —ensañadamente grotesco, también, en ocasiones— no hace más que cargar de trascendencia el elemento agónico en una otra formulación de las obsesivas constantes del autor: la soledad, el sueño, el laberinto. De allí surge una imagen que, aunque permeada de amargura, conserva una especie de quijotismo que no renuncia a las codificaciones originales a pesar de transgredir la inmovilidad histórica. A la vez que logra comunicar una intencionalidad declarada explícitamente por el mismo García Márquez: “Pero yo sigo creyendo que Bolívar, así, apaleado y jodido, es mucho más grande que como nos lo han tratado de vender”.¹⁴

Sin embargo, lo que confiere estatuto ficcional a este Libertador es en última instancia, y como siempre, la palabra que lo formula desde esa desnudez y esos “ojos abiertos y alhelados” que, centrándose sin regodeos en el personaje, inauguran el mundo ficticio. Como es la palabra también, y quizás más que en ninguno de los casos revisados, la que se convierte en referente principal de *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso, ubicada igualmente en la América independentista. Aquí, la proliferación, la hipérbole, la carnavalización y la exuberancia verbal hacen del discurso de la reina Carlota —como cifra representativa del tono global del texto— una deformación del referente histórico en una lógica de lo imaginario que se impregna de atemporalidad en su eterno girar en torno a la figura de Maximiliano, que a su vez se diseña en la superposición de sucesos y personajes de todos los tiempos. Se instaura así un dialogismo con los códigos de otros personajes, dialogismo de registros verbales que en el fondo despoja toda caracterización que no sea la palabra misma y la parodia que ésta genera, la cual anula casi totalmente la progresión lineal en un recargamiento de espacios que paraliza la cronología histórica.

Ahora bien, más allá de los matices o énfasis que opera cada uno de los textos comentados, es evidente una constante significativa en la transgresión de las imágenes transmitidas por las versiones oficiales de la historia: la concientización de la quimera —de la no-verdad— y de su caída, la caricaturización de hazañas y personas históricas, la desmitificación de todo sueño y todo heroísmo, la noción de caos, el regodeo en la palabra como único espacio de referencialidad. Y todo ello se ejecuta alrededor de la construcción —desconstrucción— del personaje y en la dilución de la noción convencional de persona.

¹⁴ “García Márquez en su laberinto”, entrevista concedida a María Elvira Samper, “Culturas”, Suplemento de *Página 12* (Buenos Aires, 23 abril 89).

Pero a la vez, hay otro aspecto que interesa destacar y que posiblemente englobe lo observado y provea nuevos significantes: la totalidad de los rasgos mencionados, en mayor o menor grado, remite a la estética del barroco como código y como visión de mundo: la deformación del “modelo clásico” —en el post-renacentismo— que buscaba un centro y una auto-definición a través de una palabra que camuflajeara la verdad perdida, estética que caracteriza las primeras manifestaciones escritas sobre el continente americano: las crónicas.

Mucho se ha hablado y discutido sobre el barroco americano como categorizador de la esencia del continente desde los inicios de su descubrimiento y conquista. En este contexto, y sin adentrarnos en el complejo campo que representa,¹⁵ puede decirse que ofrece articulaciones profundamente sugerentes: los conquistadores vienen a América portando no sólo yelmos y arcabuces sino un universo semiótico descentrado que se aferraba a certidumbres cuestionadas, a sistemas sociales perversos en las jerarquías de su funcionamiento, a dogmas de fe que había que defender mediante tortura, a una noción del cosmos —la ubicación y la forma del planeta en que vivían, por ejemplo— desajustada de una realidad que se negaban a aceptar. Y traían además un Gran Sueño: la utopía del Paraíso Perdido. Al ponerse en contacto con una realidad otra, cuyas leyes les eran incomprensibles, le aplican los códigos de esa estructura psíquica, incapaces de acceder a la riqueza de signos de un universo semiótico diferente y desconcertante. Multiplican entonces su propio barroco para explicarle a Europa una alteridad que no podían aceptar como tal: al lado del cuestionamiento sobre la naturaleza humana o bestial de los indios, prolifera el abigarramiento de las descripciones; el asombro se traduce en deformación o hiperbolización de una tierra poblada por seres a quienes se hace depositarios de los atributos mágicos o los encantamientos del medioevo, supuestamente “superados” por el hombre renacentista; se llega incluso a inventar un mundo nunca visitado, como sucede con las *Décadas* de Antonio de Herrera.

Amplia y diversamente tratado, lo anterior sirvió de plataforma para las teorizaciones sobre el llamado neobarroco americano, fundamentalmente por parte de Carpentier, Lezama, Paz y Sarduy. De hecho, constituyó la “justificación” de lo que se podría llamar la narrativa fundacional que empieza a hacerse notar desde la década del cincuenta y que como fenómeno editorial-cultural se ha dado en donominar el *boom* latinoamericano.

Según dichas teorizaciones, el código barroco —con su exuberancia, su proliferación, su hipóbole, su enrevesada lógica de lo imaginario— estaría reflejando el descentramiento, el sentimiento de caos y laberinto, la transgresión y el sentido de crisis de un pueblo en busca de una identidad siempre elusiva; la necesidad imperiosa de encontrar la especificidad a través de una palabra propia. Por lo que se habría apoderado del discurso de muy disímiles creadores: no sólo de los ya mencionados, para los que parecería ser parte de su proposición estético-ideológica, sino también de aquellos cuyas búsquedas y tematizaciones se dispersan en un abanico de variantes: Cortázar, Fuentes, García Márquez, Onetti, Cabrera Infante y tantos otros, exponentes de una estética cuyo rasgo último es la inasibilidad de su cualidad proteica. Lo fundacional reside, pues, no tanto en la propuesta de una nueva imagen del

¹⁵ Ver de la misma autora, *Barroco y América Latina: un itinerario inconcluso* (Caracas: Monte Ávila, 1990), donde se exploran ampliamente estos temas.

continente sino en una nueva palabra que lo nombre. Y lo legitimante corre en proporción directa a las formas transgresoras de las que se vale.

Teniendo en cuenta todo ello, nuevas interrogantes proliferan, sobre todo si constatamos que los títulos aquí revisados pertenecen a los últimos años setenta y a plena década del ochenta, época ya signada por el infortunado apelativo de *post-boom* y en la que indudablemente empieza a aparecer una narrativa diferencial respecto a la producción anterior.¹⁶ Aun sin perder de vista los confusos límites que separan tendencias estéticas opuestas en ese eterno juego de rupturas-convención-nuevas rupturas de la norma, no podemos dejar de preguntarnos sobre la perseverancia de un discurso ficcional barroco que —pionero en un rescate que proliferó en la reflexión teórica europea— insiste en hacerse presente dentro de las manifestaciones de fin de siglo, manifestaciones que, arbitrariamente o no en el caso latinoamericano, se insertan en la discusión de la post-modernidad.

Dicha discusión —generadora actualmente de cientos de páginas— intenta “explicar” los rasgos del hombre y de las sociedades finiseculares desde todas las perspectivas posibles: la filosofía, la ciencia, la arquitectura, la sociología, las artes, contraponiéndolos al perfil de la también confusa modernidad. No siendo éste el lugar para detenernos en tan irresuelta problemática, resulta válido, para nuestros propósitos, sintetizar sus características más sobresalientes, tomando la llamada modernidad como el primer polo de la relación: centro vs. periferia, orden vs. caos, unidad vs. fragmentación y diseminación, verdad vs. incertidumbre, linealidad vs. laberinto, crítica a la razón y al *logos*.

¿Y no son todas estas oposiciones de fondo las que alimentan el también irresuelto problema de una definición del barroco y la visión de mundo que lo sustenta?

¿Podría sostenerse entonces que el neobarroco latinoamericano —en su vuelta a una estética periférica que textualiza un profundo sentido de crisis— participa ya de la esencia de un derrumbe de “verdades” y valores que se empieza a gestar en las sociedades que le sirven de modelo antes de que ellas mismas comiencen a teorizar acerca del fenómeno? Pues, si bien indudablemente se sostiene sobre metarrelatos legitimantes —tan característicos de la modernidad, según Lyotard— éstos subvierten hondamente —desde el mismo manejo del discurso— los modelos propuestos desde fuera y ampliamente desarrollados en la narrativa regionalista, y su función ya no reconoce el valor de “el gran héroe, los grandes peligros, los grandes periplos y el gran propósito”. Muy por el contrario, con frecuencia “se dispersa en nubes de elementos lingüísticos, narrativos, etc.”, rasgos de la post-modernidad también destacados por Lyotard.¹⁷

Quizás sea demasiado pronto para aventurar una respuesta, y desde luego ameritaría la exploración exhaustiva de una muestra múltiple en sus correspondencias teoría / praxis narrativa. Por ahora baste destacar, de los caracteres mencionados anteriormente, las pulsiones que tienen que ver con caos y diseminación, axiales dentro de las nociones de

¹⁶ Ver, entre otros, Ángel Rama, “El ‘boom’ en perspectiva”, y el resto de los artículos que conforman el volumen: *Más allá del boom: literatura y mercado* (Buenos Aires: Folios, 1984).

¹⁷ *La condición postmoderna* (Madrid: Cátedra, 1984); y *La postmodernidad (explicada a los niños)* (México: Gedisa, 1991).

barroco y de post-modernidad y rasgos definitorios —aun en sus plurales matices— de los textos que hemos trabajado, en especial del que nos sirvió como centro del análisis.

Si hay algo que marca *La tragedia del generalísimo*, es precisamente un discurso diseminado que, a través de la construcción —destrucción— del aparente personaje protagónico, desintegra las imágenes convencionales para jerarquizar —tachándolo y rejerarquizándolo simultáneamente— a ese ubicuo y oblicuo narrador-personaje que el lector se ve obligado a reconstruir a partir de fragmentos. Oscilando en una arbitraria superposición espacio-temporal que escamotea cualquier posible centro o sentido único para instaurar una mirada verbalmente masturbatoria y paródica que en su exuberancia y carnavalización niega todo orden y todo logos.

Si bien el relato acude —dentro de sus muchos recursos— a imágenes de la América recién descubierta —sueño de Miranda formulado en el registro de barrocas crónicas (147-153)— el elemento que desintegra la referencialidad del texto y la configuración del personaje de Miranda es la irrupción constante que impone la mirada de la contemporaneidad, como ya se ha observado repetidamente. Más tangible que en cualquiera de las otras narraciones comentadas —por ese “tú” obsesivamente interpelante— tal mirada no permite sosiego alguno en el laberíntico caos del mundo representado, el cual podría incluso emparentarse con la discusión sobre las estructuras del caos que explora la más reciente física, estructuras que ya se aplican a ciertos diseños narrativos como refractarios de una realidad —“real”— asumida como caos.¹⁸

Ilustrativa de la exacerbada crisis del fin de siglo, así como partícipe de la estética más característica del impulso fundacional del continente, *La tragedia del generalísimo* —con sus aciertos y desaciertos— se diseña alrededor del cuestionamiento del mismo ser humano en su tránsito por la historia, historia a la que —al igual que en el resto de los títulos explorados— se ha despojado de todo valor de representación como entidad unitaria.¹⁹ El caos de masa informe en que se resuelven tanto la figura de Miranda como la de su omnipresente y atormentado interlocutor, concentra —deliberado caos del discurso— la desintegración de la noción de persona en la disolución del personaje, sintetizado en la imagen de *¡Bochinche!* que encabeza el texto.

¹⁸ Katherine Hayles, ed., “The Chaos of Metafiction”, *Chaos and Order. Complex Dynamics in Literature and Science* (Chicago: The University of Chicago Press, 1991).

¹⁹ Rasgo también de la postmodernidad según las proposiciones de Gianni Vattimo, “Postmodernidad: ¿una sociedad transparente?”, *Colombia: el despertar de la modernidad* (Bogotá: Carvajal, S.A., 1991).