

# **El héroe en la novela de Denzil Romero (1938-1999): la tragedia del generalísimo (1983)**

Libertad León González<sup>1</sup>

**Recibido:** 22-08-2017      **Aceptado:**02-12-2017

## **Resumen**

El presente estudio pretende establecer una reflexión sobre la novela *La tragedia del generalísimo* (1983) de Denzil Romero (1938-1999), a partir de interpretaciones sobre el personaje, Francisco de Miranda, atrapado por el discurso mordaz de un narrador testigo que muestra un héroe cuestionado y derrotado. La lectura interpretativa toma como soporte teórico la hermenéutica del sentido de Andrés Ortiz Osés, con acotaciones sobre la noción del héroe, realizadas por Fernando Savater en su ensayo *La tarea del héroe* (1981). Además, algunas consideraciones de J.P. Sartre y H. Arendt sobre la libertad. Finalmente, la resolución de la propuesta enunciativa será abordada tomando en consideración la hermenéutica de la sospecha de Paul Ricoeur en su libro *Sí mismo como otro* (1990).

**Palabras clave:** Héroe trágico, narrador testigo, novela histórica, libertad.

## **The hero in the novel from denzil romero (1938-1999): the tragedy of the generalisimo (1983)**

### **Abstract**

The present study intends to establish a reflection on the novel *La tragedia del generalísimo* (1983) by Denzil Romero (1938-1999), based on interpretations of the character, Francisco de Miranda, trapped by the mordant discourse of a witness narrator that shows a hero questioned and defeated. The interpretive reading takes as a theoretical support the hermeneutics of the meaning of Andrés Ortiz Osés, with notes on the notion of the hero, made by Fernando Savater in his essay "The task of the hero" (1981). In addition, some considerations of J.P. Sartre and H. Arendt on freedom. Finally, the resolution of the enunciative proposal will be addressed taking into consideration the hermeneutics of the suspicion of Paul Ricoeur in his book *Himself as another* (1990).

**Keywords:** Tragic hero, witness narrator, historical novel, freedom.

---

<sup>1</sup> lenlibertad30@gmail.com

**haga lo que haga, el héroe trágico  
está condenado a ser abrumado por la adversidad**

*Fernando Savater: La tarea del héroe*

La historia quizás nos ha dicho muchas cosas acertadas y erradas sobre la figura de Francisco de Miranda. Las novelas históricas, en particular, reinventan esa posibilidad que va más allá de la historia como discurso que busca establecer la ‘verdad de la historia’. Todo lo contrario, la novela histórica toma los referentes históricos para ofrecer un destino acorde a los ilimitados propósitos que como texto de ficción se plantea. Ocurre en estos textos narrativos lo que ha sido llamado por Víctor Bravo como: “la potencialidad deconstructiva de los referentes históricos”. (Bravo, 2001, p.97)

Así, también, resulta esclarecedor la posición de Fernando Bayón cuando plantea una mirada actualizada del héroe de la modernidad en tanto expresa: “Al héroe moderno no hay dios que lo soporte. ¿Quién soporta entonces al héroe?” (Bayón en *Diccionario de la existencia*, p.271) Interrogante en la que sin duda muestra el fundamento de su reflexión acerca de la *desdivinización* del héroe. La novela histórica latinoamericana actual, como texto de ficción, lo confirma.

A continuación, la visión del héroe en la lectura interpretativa de la novela de Romero desarrollada en ‘tres actos’.

## **Introducción**

Las palabras del Generalísimo pronunciadas el día en que fue detenido por sus congéneres para ser entregado al ejército español marca el sentido memorable de ese aciago momento en la vida de Sebastián Francisco de Miranda, un 31 de julio de 1812. El uso de esas mismas palabras: ¡Bochinche, bochinche, esa gente no sabe sino de bochinches...!” (Romero, 1987, p. 9), será el punto de inicio en la novela *La tragedia del generalísimo* (1983) de Denzil Romero sobre el personaje Miranda a través de un narrador de segunda persona, quizás también alter ego del propio personaje.

Hay, desde el nivel de la enunciación, un insistente discurso cuestionador en la novela de Denzil Romero, más que realzar los buenos actos del hombre de larga vida militar muestra los desaciertos del hombre vencido por el juicio de la historia, por los años, por los errores cometidos a través de sentencias proferidas en su contra y, en algunas ocasiones, por la traición. El primer escenario descrito es, justamente, el de su mazmorra en Cádiz, último eslabón de su historia de

vida. Inmortalizada a través del cuadro de Arturo Michelena (1863-1898) *Miranda en la Carraca* (1896). Análogo ejercicio, leer el párrafo es como mirar el cuadro:

Repites una y otra vez, ontológicamente recostado sobre el camastro espurio hecho de gruesos maderos unidos con clavos mal remachados y cubierto por un jergón informe del que salen manojos de paja; una sábana muy ajada y, a no dudar, poco limpia, cubre el colchón; un taburete maltrecho, un botijo de agua, un artilugio como mesa, con algunos libros apilados, pero sin recado de escribir, y una cadena de hierro con grillete, pendiente de la pared, complementan el lúgubre decorado; sin que falten los detalles del piso de laja roto, medio arreglado con dispares ladrillos exagonales; te mantienes, a pesar, elegantemente vestido con casaca de paño azul, camisa de encajes, calzón de Nankin, impolutas medias blancas [...] pareces meditar; pero, por encima de todo destácase tu mirada fija, de una fijeza casi maníaca, que luce como disparada a distancia por entre los azumados muros de la mazmorra, buscando, con seguridad, la visión de esa patria *blessé au coeur* que tanto te dolió siempre; esa madrastra innoble de cuya suerte no puedes desligarte,...(Ibídem).

A través de la descripción de los detalles de la memorable pintura, el narrador muestra la última imagen de Miranda, digna de recordación, entre signos de derrota y suspensión de su vida. Relato y pintura se unen y se han de recordar las palabras de Miranda sobre su reconocimiento condenatorio: “He amado la justicia y odiado la iniquidad, por eso muero en el destierro” (Miranda, En: Salvador González, 1896, p.2). Así también, puede estar presente la afirmación osesiana: “La vida es el aprendizaje de la muerte”, (Ortiz-Osés, 1987, p.46), como reflexión que interpreta la mirada derrotada del héroe.

En todo caso, la novela avanza entrelazando episodios de la vida del personaje, sus orígenes, sus primeros títulos militares, sus amistades, amores, sus desvaríos placenteros, en una especie de relato apegado a la valoración descriptiva de un héroe muy humano, en todo caso, novelesco que se confunde entre los grandes de la historia y de la literatura. Tal como se expresa en el capítulo denominado ‘Héroes de la guerra y la novela’:

El primero de los Miranda peleando con Pelayo, contra los moros, en la sierra de Naranco; Analso de Miranda, liberando las doncellas desnudas del escudo familiar; Lope de Miranda a la cabeza de los arcabuceros del Gran Capitán y Alejandro de Parma y Ambrosio Espinola y Mauricio de Nassau; Federico II El Grande y el Gran Elector de Brandeburgo; el Amadís de Gaula y Tirant lo Blanc; el virtuoso caballero Esplandián; Palmerín de Oliva, Lisuarte de Grecia; Don Belianis y Don Quijote, [...] (Romero, 1987, p. 63).

La novela de Romero se abre a un universo de referencias entre verdaderas y falsas, realidad recreada, co-creada desde la ficción y la naturaleza desbordante, exótica del lenguaje. Se manifiesta particularmente un héroe unido y al mismo tiempo, de-construido del referente histórico como

hombre virtuoso, habitante de un universo onírico que se excede en descripciones y situaciones para responder a la naturaleza artificiosa del mundo del texto a partir de dos elementos: la negación de sus hazañas y la expresión de su libertad:

desde el fondo de tu conciencia se levantan, incisivas, mordaces, apabullantes, cual los agones de un coro trágico, las voces de tus enemigos [...] nadie creía en ti; asustaba tu demasiado saber, tu exceso de cosmopolitismo, tu desarraigo de casi cuarenta años, tus relaciones con potencias extrañas, tu girondinismo componedor y blandengue, tus poderes dictatoriales mal avenidos con tu edad senil [...] tus tráfgos y tus cambios, tu liviandad y tu soberbia, tu engreimiento, tu presunción[...] tu racionalista lógica cartesiana y tus finos modales aprendidos[...] 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 que nos imbuye, la teoría de *lo real maravilloso* como piedra angular de nuestra existencia...( Romero, óp. cit., p.19-20).

De la visión trascendente/inconclusa de Miranda se muestra la esencia de las limitaciones del ser latinoamericano. Descripciones que resumen y explican los orígenes de una tradición a través del uso de una transición verbal, pronominal del yo al tú. Resulta necesario recordar en este punto las siguientes palabras de la filosofía ética de Martín Buber: “Pero cuando uno dice Tú no tie5e en vista cosa alguna. Tú no tiene confines. Cuando se dice Tú, para quien lo dice no hay ninguna cosa, nada tiene. Pero sí está en una relación” (Yo-tú). (Buber, En: Savater, 2004, p.116)

La relación discursiva de la novela cuyo énfasis se da entre un Yo, narrador- testigo de lo que aconteció en la historia de vida hacia un tú, personaje cuestionado por sus acciones por la responsabilidad compartida a propósito de una realidad continental inalterable por los siglos de los siglos. Una realidad de mezclas, de contradicciones, de errores históricos, de encuentros y desencuentros que trazan lo que fuimos, lo que somos como continente:

*Gloria de Francia, General de Arco de Triunfo*. Histrión. Mimo. Choteo. ¿De qué te vale?, dime ¿de qué vale? Si acaso, para hendir el pecho y humedecer las pupilas, el fêrvido patriotismo, el delirio, el rastacuerismo desatado de tus paisanos colombinos que, alguna vez, llegamos a la *Ciudad luz*, a la *Capital de Latinoamérica* como también se le llama con frecuencia, con nuestro desarraigo y nuestros sentimientos frustrâneos, nuestro empeño de ir dejando atrás y nuestra sed de universalismo, nuestra melancolía y nuestra perspectiva distanciada (desde lejos se capta mejor la realidad del continente, acostumbramos a decir a modo de justificación). (Romero, óp. cit., p. 74).

La narración avanza en recordar un mundo supra real más allá de los propios límites que la historia ofrece porque entrelaza referencias del pasado a un presente vinculado a una verosímil realidad que se dispara hacia un futuro. Espacio narrativo y trasfondo temporal desbordados que describe un personaje de naturaleza trágica y festiva en tanto reafirmación de la propia condición

infausta. La narración luce inagotable, incisiva, en la novela de Romero.

La cúspide del personaje, su nombre grabado entre otros que conforman la larga lista de los héroes en el Arco del Triunfo en París. La voz de cualquier espectador culto, viajero, escudriñador de los monumentos, de los rastros que la historia recopila, la voz de visitante transeúnte parisino:

¡Mira allí está Miranda! ¡Míralo, en la tercera columna de la derecha!, ¡Sí, sí, un poquito más arriba!, ¿Míralo entre Charbonier y Valence!, Al lado de Truguet!, ¿Por encima de Tilly y de Ferrand, de Chazot y Landremont!, ¡Míralo!, ¡Míralo!, ¡Míralo!, ¡Qué lindo, mano, ¡qué lindo!, ¡qué lindo!, ¡qué lindo!... (Romero, óp. cit., p. 76-77).

El relato se sale del contexto histórico en que se desarrolla. En definitiva, el narrador es testigo. Desde su percepción mira no solo al héroe, sino que se incorporan otras posibilidades anecdóticas desde el relato. No hay límites en el texto de Romero. Las páginas escritas siempre apuntan a un referente más lejano, menos convencional.

El capítulo denominado “Mr Turnbull”, de manera excepcional, expresa un reconocimiento del valor que posee Miranda, muy por encima de la traición que le propinan sus congéneres por la cual declina su vida:

Hélos aquí entregándote finalmente. [...] Por eso, aunque estés volviéndote un prodigorio en este sumidero, aunque te mueras cada día en la profundidad de esa fosa, vales más que toda esa farándula de fermentados aprendedores. (Romero, óp. cit., p.95).

De esta manera, el episodio sobre la entrega, momento puntual en la vida de Miranda, tal y como ocurre en la mayoría de los capítulos de *La tragedia del Generalísimo*, aunque esté vinculado a su vida se vuelve una extensa cavilación de naturaleza barroca, henchida de digresiones, enumeraciones caóticas, referencias exóticas sobre bailes y cenas entre personalidades de la sociedad aristocrática europea, sobre los platillos exquisitos: “A la una en punto, y como el cuco libertado por la campana, el mayordomo entró de sopetón a la sala convocando a la mesa. Faisanes y liebres entre uvas frescas y manzanas asadas [...]”. (óp. cit., p. 95), artistas de la época: Joshua Reynolds, John Bushnell, Samuel Cooper, Alexander Cozens, Arthur Devis, Hans Eworth, [...] (p.96), hasta culminar con la confesión del señor Turnbull de pertenecer a la Dirección Inicial Universal, y propiciar una importante invitación: “Y usted, capitán Miranda, puede sernos muy útil. Muy útil, reiteró con el índice intenso y la voz hinchada de modo tremebundo”. (p.97), lo que hacen de la novela de Romero un espacio de reconocimientos y desvaríos.

En un sentido retórico la sentencia se configura en recurso recurrente usado en la novela *La tragedia del generalísimo*, esta forma discursiva fue usada frecuentemente por Séneca (4 a.C.- 65 d. C) como “larga tradición del habla lapidaria y sus concentrados de sabiduría”. (Pérez Cortés, 2004, p. 208) por lo cual fue acusado de “alejarse de la armonía de la prosa clásica”. (Ibidem). En *La tragedia del generalísimo* irrumpe insistente la sentencia como discurso fustigador sobre el personaje.

Diálogo sin reversa, sin *feed-back*, sin retorno, solo la displicente enumeración infinita de reproches dirigidos a Miranda. En este sentido el héroe se hace trágico. Al respecto dice Fernando Savater: “Trágico es actuar en lo irreconciliable y, sabiéndolo irreconciliable, sacar de ese saber valores y júbilo”. (Savater, 2004, p.35). ¿En qué sentido se produce entonces la valoración del héroe trágico en la novela de Romero?

### **Nudo**

Todo es posible en el imaginario mirandino construido en la novela de Romero. Tal como ocurre en el capítulo denominado “Preguntas y Respuestas” como tratado exhaustivo sobre la masonería, los ritos iniciáticos practicados por nuestro Precursor, los actos y pruebas que se han de cumplir para obtener los diferentes grados alcanzados, el origen del gran arquitecto Hiram, la disposición de Salomón sobre Hiram y su esposa, la reina Balkis. En otro sentido, el capítulo “Días de la cantaridina” combinación de referencias religiosas y escenas de procaz erotismo o el capítulo denominado “El embajador Franklin”, suerte de pequeña biografía del científico y filósofo Benjamín Franklin que culmina en los consejos del inventor del pararrayos en preferir a las mujeres viejas con enumeradas recomendaciones para elegir las.

En el capítulo denominado “Dama solitaria”, dedicado a la actriz neoyorkina Marilyn Monroe, tiene en el tiempo el recurso más voluble, se mezclan referencias que dejan en el olvido la matriz temática sobre el prócer caraqueño:

Marilyn comenzó a sedarse hasta quedarse enteramente dormida. Tú [Frank] te acostaste a su lado y también caíste en un profundo sueño. Cuando despertaste, ya se había marchado. No volviste a saber de ella hasta la noticia de su muerte. (Romero, 1987, p.332-333)

El diálogo planteado en estas novelas históricas, más allá de una propuesta estética, convierte el texto en verdadero escenario de confrontación y complementariedad dialógica entre mundos posibles, de realidades pasadas referidas para ser recreadas. Además de un corpus de relatos hay un acuerdo de dialogantes que interactúan. En esta manifestación dialógica los personajes se presentan tan cercanos cual actos de habla. Y en esta cercanía de dialogantes, entre autor replegado al texto y el lector, ambos se descubren como otro, se revela así lo que Blanchot llama “la obligación hacia el otro”. (Blanchot, 1970, p. 104) no solo como principio de una estética, sino como compromiso para una ética, del texto. Se produce la valoración ética del habla que en palabras de Maurice Blanchot se expresan de la siguiente manera:

El otro me habla. La revelación del otro que no se produce en el espacio iluminado de las formas es todo habla. El otro se expresa y, en todo habla se propone como otro. Si existe una relación donde lo otro y lo mismo, aun manteniéndose relacionados, *se absuelven* de esta relación (términos que de esta forma permanecen absolutos en la relación), ésta no es otra que el lenguaje. Cuando hablo con el otro, apelo a él. Ante todo, el habla es esta interpelación, esta invocación en la que el invocado permanece fuera del alcance, es

respetado, incluso cuando se insulta, e incluso cuando se le intima a callar, está llamado a la presencia del habla, y no queda reducido a lo que digo de él (tema de discurso y conversación) sino como aquél que está siempre más allá y fuera de mí, superándome y dominándome, ya que le ruego, a él, desconocido, tornarse hacia mí, y a él, extraño extranjero, oírme. En el habla, habla el afuera, dando lugar al habla y permitiendo hablar. (Blanchot, óp. cit., p. 105).

Entonces, esta implicación estrecha que se produce entre hablantes bien puede concebirse en sentido figurado, claro está, en el texto narrativo que utiliza la primera persona y la segunda persona como narrador que dialoga sus vivencias, sus pareceres, sus glorias y sus miserias con la mayor franqueza posible, con la mayor confianza que se puede tener ante un escucha confiable, sin duda alguna el mismo lector. He allí la magia de la escritura de textos narrativos de ficción, supeditada a las evocaciones generosas de la imaginación creadora.

La narración muestra la implicación de mundos opuestos, manifiesta tanto en la naturaleza del héroe como de la “realidad imaginaria” descripta. En virtud de lo cual la novela responde de forma particular a la hermenéutica del sentido expuesta por Andrés Ortiz-Osés y que se expresa en los siguientes términos:

El sentido y el sinsentido tienen una relación específica que no puede ser calcada sobre la relación de lo verdadero y lo falso, es decir, que no puede concebirse simplemente como una relación de exclusión. Se trata, en efecto, del problema más general de la lógica del sentido [...].

La lógica del sentido está necesariamente determinada a poner entre el sentido y el sinsentido un tipo original de relación intrínseca, un modo de copresencia que por el momento sólo podemos sugerir tratando el sinsentido como una palabra que dice su propio sentido. (Ortiz-Osés, citado por Guerenabarrena, Felix, En: *El sentido simbólico en la filosofía hermenéutica de Ortiz-Osés*, 2015, p.293).

Esa posibilidad dialógica que se produce en la configuración del relato y del personaje descansa en un sentido progresivo y retroprogresivo <sup>1</sup>, no solo se hace referencia a la historia de vida del personaje y de los sucesos del proceso emancipador latinoamericana del siglo XIX, también se entrecruzan referencias cosmopolitas, de las sociedades modernas. El ritmo convulsionado de las sociedades civilizadas, inmersas en los adelantos científicos y tecnológicos y las diferentes contradicciones del hombre que las habita como ser enajenado, imbuido en su propia cotidianidad intrascendente o cuestionada en el caso de hacerse referencia a cualquier hombre de renombre o reconocimiento en el mundo.

Cabría interrogarse la novela de Romero a partir de la Ética del Sentido de Andrés Ortiz-Osés: “basada en una filosofía de la doble implicación: la coimplicación de las cosas en un mundo común y la coimplicidad de los hombres en una misma humanidad” (Ortiz-Osés, 2006, p. 335). También llamada *humanismo antiheroico*. La figura de Miranda en la novela de Romero se configura

en una forma narrativa donde el personaje histórico no solo se sumerge en escenarios propios del pasado sino también del mundo moderno y postmoderno, con sus contradicciones, sin que existan distancias temporales, ni diferencias humanas entre el hombre del pasado y del presente.

A pesar de todo, el hombre es capaz de elegir, de ejercer su libertad. De forjarse una esperanza cuando actúa. Así lo pronuncia Hannah Arendt en su famoso ensayo ¿Qué es la libertad?:

Y cuanto más esté desequilibrada la balanza en favor del desastre, tanto más milagroso aparecerá el acto realizado en libertad; porque es el desastre y no su salvación lo que siempre ocurre automáticamente y que por lo tanto siempre debe aparecer como irresistible. (Arendt, 1991).

El mundo de la novela trastocado por el mundo de afuera. En este sentido, la novela de Romero tiene en el lenguaje un soporte de primer orden para la recreación del complejo referente histórico. Así, acorde al uso particular del lenguaje en el texto, la siguiente afirmación de Ortiz-Osés:

El lenguaje, en efecto, fija y desfija, media entre el pasado y el futuro, ata y desata, consciencia lo inconsciente dándole contornos, expulsa los espíritus negativos poniéndoles nombres y asimila los espíritus positivos trayéndolos a relación y colación. (Ortiz-Osés, 1987, p.16 -17).

El lenguaje en la novela histórica de Romero está en manos del narrador testigo, el personaje es lo que el narrador describe. Sin embargo, hay libertad en el héroe cuando desde la concepción aristotélica, la tragedia está en la acción. El ser humano capaz de elegir, la libertad como elección en sentido sartreano, ser libre, “no significa ‘obtener lo que se quiera’, sino ‘determinarse a querer (en su sentido amplio de elegir) por sí mismo’. Es decir, el éxito no interesa en ningún modo a la libertad.” (Sartre, citado por Savater, En: óp. cit., p.88). El héroe trágico también actúa con libertad. En el texto hay dos libertades opuestas la del narrador testigo y la del personaje. El personaje cual ser sartreano está condenado a ser un ser para otros. La mirada del otro lo condena.

El narrador testigo como alteridad, opuesto al héroe. La verdadera tragedia del héroe está en ese tú que descalifica rotundamente las acciones del personaje. La tragedia del héroe no es siquiera un ser que puede actuar, sino que es solo una referencia descriptiva del narrador testigo que lo aniquila en su acción pasada, presente y futura. La desesperanza no está circunscrita solo a un personaje referido sino también a un mundo de fatalidades cruzadas en cualquier temporalidad y que hace de la novela de Romero un universo narrativo apocalíptico.

La tragedia del héroe de Romero no se resuelve cuando se presenta como derrotado. En esta concepción del héroe trágico expresa Herman Melville: “solo cuando un hombre ha sido vencido puede descubrirse su verdadera grandeza”: ser derrotado.” (Melville, En: Savater, óp. cit., p.169), en tanto glorificación de la derrota. El héroe trágico de la novela histórica de Romero concuerda con una realidad social del anti-héroe de las sociedades modernas. En el siguiente extracto de la

novela así lo reafirma:

Nadie parece conocer a nadie. Nadie quiere conocer a nadie. Nadie se conoce a sí mismo. [...] No quieren conocerse. El miedo al vاپuleo y a la defraudación los aísla. Prefieren ignorarse. Se ven como si no se han visto. Prefieren hundirse en su nada abisal. Ningún saludo. Ninguna voz amable. Ningún intercambio trágico, o tan siquiera dramático. Ningún enmaravillamiento [...] Atónito, te refugias debajo de un portal. Prefieres detener el frío y quedarte, simplemente, viendo pasar a los andantes. Los neutrales andantes. Los neutrandantes de ayer y de hoy. (Romero, óp.cit., p.276).

El personaje de *La tragedia del generalísimo* se desplaza del hombre honorable, de la referencia de la historia al hombre frágil de la cotidianidad, inmerso en un mundo dominado por el caos. Resulta propicio reconocer en esta novela rasgos que la colocan en términos de la teoría literaria contemporánea en lo que Compagnon llamó: “‘la tiranía del lenguaje’ [quizás] como nuevo referente absoluto”<sup>2</sup>, inmerso en la novela histórica latinoamericana actual.

### **Desenlace: la atestación y la sospecha**

**La atestación guarda, [...] algo específico, por el solo hecho de que aquello de lo que ella dice el ser-verdadero es el sí; y lo hace a través de las mediaciones objetivadoras del lenguaje, de la acción, del relato, de los predicados éticos y morales de la acción.**

**Paul Ricoeur**

Entre avances y retrocesos sobre la vida de Miranda, el personaje de *La tragedia del generalísimo* se opone al narrador testigo, para la ética aristotélica, en tanto ser-falso y ser-verdadero, respectivamente. Así como, todo el tratamiento enunciativo que se desarrolla en la novela de Romero parece indicar que el énfasis del narrador testigo con respecto al personaje Miranda sea, precisamente, la confrontación enunciativa de alteridad entre un yo que se mira como un falso otro. En palabras de Ricoeur en *Sí mismo como otro* pudiera decirse: “lo que es atestado, en definitiva, es la ipseidad, a la vez en su diferencia respecto a la *mismidad* y en su relación dialéctica con la *alteridad*.” (Ricoeur, 1996, p. 334). En este sentido, también dice Ricoeur:

La atestación se ha dicho en el prólogo, tiene como contrario la sospecha. En este sentido, la sospecha ocupa el lugar del ser-falso en el binomio aristotélico. [...] No es simplemente su contrario, en un sentido puramente disyuntivo, como el ser-falso lo es respecto al ser-verdadero. La sospecha es también camino *hacia* y travesía *en* la atestación. Frecuenta la atestación, como el falso testimonio frecuenta el testimonio verdadero. (Ricoeur, óp. cit., p.334).

El narrador testigo enjuiciador de todos y cada uno de los actos realizados por el que fuera

considerado héroe de la historia, es decir, Miranda, se encarga de mantener un discurso instigador sobre el personaje de grandes hazañas. Tal hostigamiento pareciera surgir del mismo personaje en una suerte de “vínculo dialéctico de *ipseidad* y *alteridad*” (Ricoeur, óp. cit., p. 351), como si el mismo Miranda se mirase a sí mismo y haciendo recordación de sus actos tuviese conciencia de haber cometido errores. Hablar de sí como si fuese otro. En este sentido, siguiendo a Ricoeur:

Pero, ¿cómo explicar la labor de la alteridad en el centro de la ipseidad? Es aquí donde más fructífero se manifiesta el juego entre los dos planos de discurso-discurso fenomenológico y discurso ontológico-, en virtud de la fuerza descubridora que este juego suscita en los dos planos a la vez. Para fijar el vocabulario, admitamos que el garante fenomenológico de la metacategoría de alteridad, es la variedad de las experiencias de pasividad, entremezcladas de múltiples formas en el obrar humano. Por tanto, el término “alteridad” sigue estando reservado al discurso especulativo, mientras que la pasividad se convierte en la atestación misma de la alteridad. (Ricoeur, óp. cit., p. 352-353).

La atestación en la enunciación de la novela de Romero estaría dada en las múltiples referencias sobre las acciones del personaje (pasividad) expresadas desde el testimonio del narrador testigo, suerte de ‘alter ego’ (alteridad). Véase el siguiente párrafo en Ricoeur:

La autodesignación del agente de la acción ha aparecido inseparable de la adscripción por otro, que me designa en acusativo, como el autor de mis acciones. En este intercambio entre adscripción a la segunda persona y designación, podemos decir que la reasunción reflexiva de este ser afectado por la adscripción pronunciada por otro está entrelazada con la adscripción íntima de la acción a sí mismo. Este entrelazamiento se expresa, en el plano gramatical, por el carácter omnipersonal del sí que recorre todos los pronombres. La afección del sí por lo otro distinto de sí es el soporte de este intercambio regulado entre las personas gramaticales. (Ricoeur, óp. cit., p. 365-366).

El capítulo denominado “Sueño del jardín flotante” es una expresa demostración del juego enunciativo dialéctico entre *ipseidad* y *alteridad*. En el mismo el narrador testigo se dirige a un tú que supone sea el mismo personaje Miranda. Sin embargo, los sucesos a los cuales hace referencia están vinculados de manera alterna a Bolívar y Miranda, simultáneamente. El lector atento participa del juego en el que se propone una misma postura acuciosa hacia las acciones de dos personalidades distintas, simulando dirigirse a una misma persona. El conocimiento y la conciencia del lector sobre los sucesos históricos protagonizados en cada uno será la única posibilidad de reconocer el juego de la enunciación en la novela de Romero:

De pronto, formalizabas el juramento romano que desde horas antes se te había aposentado entre ceja y ceja, [...] en la cumbre del Monte Sacro, contemplativo ante las ruinas de los césares y en compañía de un viejo maestro, cansino y andariego que, en la dormitación de tus divagaciones, no sabes precisar si era el M. La Planche de las antiguas correrías madrileñas. [...] y al frente de aquella especie de Armada Invencible, el buque insignia *Colombeia*, portando por encima de las flámulas y los gallardetes de su palo mayor, con la cruz de San Jorge y la cruz de San Andrés y la cruz de San Patricio y la propia bandera de la unión, el emblema tricolor belicoso y tremolante, que concebiste

otra noche de sonambulismo y fantasía. [...]. Diríase que cada visión fugaz ganaba en fuerza y deslumbramiento a la precedente. (Romero, 1987, p. 137-138).

Y entre desatinos históricos y enunciativos la novela de Romero juega con el lector, el último eslabón de la cadena de provocaciones que sobre el Generalísimo lanza, tal juego de ruleta rusa, quizás para señalarlo y condenarlo, pero también quizás para salvarlo desde su propia negación. Por eso la sospecha y la posibilidad de que el relato sea, por el contrario, la reafirmación ética del personaje histórico y de ficción.

### **Referencias:**

- (1) Y en la medida en que se vuelve a la valoración de los momentos históricos la novela histórica se reinventa. En cuanto a la retroprogresión Salvador Paniker se expresa en los siguientes términos: “En la era retroprogresiva todo es híbrido, a la vez innovador y tradicional, superado el espejismo historicista que es el espejismo del tiempo lineal. Ya dentro de este contexto, lo retroprogresivo es el verdadero meollo de la llamada postmodernidad.” (Salvador Paniker. “Teoría de la retroevolución”, El País, viernes, 27 de junio de 1997, En: [https://elpais.com/diario/1997/06/27/opinion/867362404\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1997/06/27/opinion/867362404_850215.html) ).
- (2) Magdalena Perkowska refiere en su ensayo: “La novela histórica contemporánea entre la referencialidad y la textualidad: ¿una alternativa falaz en la crítica latinoamericana?”: “Como señala Antoine Compagnon, la teoría literaria contemporánea – especialmente la que se inicia con el grupo Tel Quel en Francia – ha desplazado el significado, la representación y la mimesis dando prelación al significante, la significación y la semiosis (110). La referencialidad fue evacuada de la consideración teórico-crítica y sustituida por la intertextualidad, la autoreferencialidad y lo que Compagnon llama “la tiranía del lenguaje” (145) que se ha transformado en un nuevo Referente absoluto. La textualidad queda entronizada como la única realidad en una obra literaria que ya no reproduce, sino que produce lo real.” (Magdalena Perkowska. “La novela histórica contemporánea entre la referencialidad y la textualidad: ¿una alternativa falaz en la crítica latinoamericana?”, pp. 16-27, Confluencia, volumen 22, N° 1, Hunter College, CUNY, Fall 2006).

### **Referencias bibliográficas:**

- Abbagnano, Nicola (1997). *Diccionario de filosofía*, Traducido por Alfredo N. Galletti, Fondo de Cultura Económica, Santafé de Bogotá.

- Arendt, Hannah. ¿Qué es la libertad? Traducción de Mara Kolesas. Revisión Claudia Hilb, Zona Erógena, N° 8, 1991. En: <http://www.educ.ar> (Revisado el miércoles, 10 de octubre, a las 5:20 pm).
- Bayón, Fernando (2006). 'El héroe' En: Ortiz- Osés, Andrés y Patxi Lanceros (Drs.). *Diccionario de la existencia. Asuntos relevantes de la vida humana*, Anthropos, Barcelona.
- Bravo, Víctor. "La verdad y el juego en la novela histórica", pp. 89-102, En: *Estudios*, Revista de Investigación Literaria y Culturales, Año 9, N° 18, Caracas, julio-diciembre, 2001.
- Guerenabarrena Artamendi, Felix. (2015). *El sentido simbólico en la filosofía hermenéutica de Ortiz-Osés*, Universidad del país Vasco, Donostia.
- Ortiz-Osés, Andrés. (1987) *Mitología cultural y memorias antropológicas*, Anthropos, Barcelona.
- Paniker, Salvador. "Teoría de la retroevolución", El País, viernes, 27 de junio de 1997, En: [https://elpais.com/diario/1997/06/27/opinion/867362404\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1997/06/27/opinion/867362404_850215.html) ).
- Pérez Cortés, Sergio (2004). *Palabras de filósofos. Oralidad escritura y memoria en la filosofía antigua*. Siglo XXI, México.
- Perkowska, Magdalena. "La novela histórica contemporánea entre la referencialidad y la textualidad: ¿una alternativa falaz en la crítica latinoamericana?", pp. 16-27, *Confluencia*, volumen 22, N° 1, Hunter College, CUNY, Fall 2006.
- Reyes Matheus, Xavier (2014). *Miranda más liberal que libertador*, Libros El Nacional, Caracas.
- Ricoeur, Paul (1996). *Sí mismo como otro*. Traducción Agustín Neira Calvo con la colaboración de María Cristina Alas de Tolivar, Siglo Veintiuno, 1996.
- Romero, Denzil (1987). *La tragedia del generalísimo*, Alfagil, Caracas.
- Savater, Fernando (2004). *La tarea del héroe. Elementos para una ética trágica*, Destino, Barcelona.