

RELATO DE VIAJES Y REESCRITURA HISTORIOGRÁFICA EN *GRAND TOUR*

Grand Tour, novela del escritor venezolano Denzil Romero sobre el periplo europeo del generalísimo Francisco de Miranda (1750-1816), es un ejercicio narrativo cuyo título es homónimo de la compilación de relatos de viaje más respetada en el siglo XVIII. Me refiero a *The Grand Tour in Italy* (1700-1800), obra compuesta por *A Voyage to Sicily and Malta* (1776) de John Dryden hijo, y *Tour through Sicily and Malta* (1773) de Patrick Brydone. Es importante indicar que la obra de Brydone era el paradigma a seguir en la confección del relato de viajes de acuerdo a las teorías del filólogo inglés Samuel Johnson (1709-1784)¹. De allí que el título de la novela de Romero pueda verse como una elección muy acertada. Consideremos que, en primer lugar, el texto aborda el periplo de Londres a Praga que Francisco de Miranda llevó a cabo en 1784 (ROBERTSON, *Francisco de Miranda*, p. 201). Por otra parte, una novela que aborda la figura de Miranda, personaje que recorrió el Caribe, los Estados Unidos y Europa en busca de apoyo para la gesta emancipadora venezolana (ROBERTSON, *id.*), no puede encontrar mejor premisa titular que una que contenga dentro de sí una alusión a esa itinerancia que caracterizó la vida del que fue el precursor de la independencia venezolana.

Pero no es sólo en el título donde *Grand Tour* opta por evocar la práctica discursiva del relato de viajes. De hecho puede decirse que Denzil Romero en esta novela se apropia de la semiótica del relato de viajes, para luego subvertirla y lograr así recontextualizar históricamente la figura de Francisco de Miranda. En el presente estudio examinaremos la forma en

¹ "Highest on Johnson's critical scale was Patrick Brydone's *Tour through Sicily and Malta* (1773), an excellent work that fulfilled all the moral, scientific and literary principles of Johnson's theory of Travel" (CURLEY, *Samuel Johnson*, p. 77).

que se opera en *Grand Tour* tal proceso de apropiación y subversión del relato de viajes dieciochesco. Ahora bien, para dar inicio a nuestro análisis, sería conveniente hacer un comentario comparativo entre *Grand Tour* y *La tragedia del generalísimo*, obra ésta que fue la primera novela sobre Francisco de Miranda escrita por Denzil Romero, en 1983. Al igual que en *La tragedia del generalísimo*, el Miranda de *Grand Tour* se encuentra prisionero en España, luego de la caída de la primera república venezolana en 1814, y allí lleva éste a cabo un diálogo consigo mismo. Este intercambio comunicativo más que como un diálogo estricto, puede más bien entenderse como una suerte de monólogo autobiográfico, a través del cual Miranda hace relación de los detalles intrahistóricos de su vida. La diferencia más obvia entre ambas obras radica en que en *Grand Tour* Miranda se nos presenta como un sujeto que está llevando a cabo una labor escritural. Ya en el primer episodio de *Grand Tour* el generalísimo emite la siguiente declaración: "Te aferras a la memoria. Y más que a la memoria al lenguaje... A saltos diríase que escribes una historia de la humanidad... Diríase, generalísimo, que escribes una novela. Una novela total, *el liber viate*" (p. 15).

Sigue a esta cita el enciclopédico inventario de datos que será parte de ese texto híbrido, que es historia y novela a la vez. En tal documento, además de redactar su autobiografía, Miranda también ostenta crear un texto que contenga todo el saber de la cultura occidental: "Escribes tu biografía, si se quiere, un formidable recuento de tu paso por el universo, un libro cósmico; modo de *temporalia* que todo lo incluye... Bueno para todo... *Bricollage*; abanico de temas" (p. 16).

De forma semejante, Miranda también deja saber que en su documento habrá lugar para: "juego, farsa y lucubración" (p. 16). Esto conduce a pensar, más que en el relato de viajes en la narrativa neopicaresca del siglo XVIII al estilo del *Tom Jones* de Fielding y el *Tristram Shandy* de Sterne. Sabido es que estas obras neopicarescas fueron herederas literarias del relato de viajes del XVIII². Además de todos los propósitos que le atribuye Miranda al texto que compone, es importante considerar

² Según CURLEY, *op. cit.*, "One measure of the immense popularity of travel literature is that almost every important writer from Swift and Fielding to Smollet and Sterne worked in the form or turned it to literary uses" (p. 5).

que el objetivo final de ese proyecto discursivo es el de aferrarse a la vida por medio de la escritura. Miranda escribe aquí para escapar de la muerte y ganarle a la vida una última batalla: la batalla de la "autopresentación escritural". La palabra lo hará inmortal, según nos dice el protagonista en este primer capítulo. En el caso de Miranda, se trata de una inmortalidad que quiere ser transcrita a través de "un discurso transgresor que arranca al hombre de su propia muerte" (p. 16).

Pasemos ahora a examinar este discurso "transgresor" en que radica la estructura textual de *Grand Tour*. Consideremos, en primer lugar, la aproximación al relato de viajes dieciochesco que se lleva a cabo en la novela. Ya en el segundo episodio, Miranda, cual protagonista de un relato de viajes típico, comienza a ofrecer los pormenores de la travesía que lo lleva a Londres: "Son días nebulosos y helados. Diríase que no fuese primavera (p. 16)... Martes, el día amaneció sereno y claro. A eso de las once y media nos hacemos a la vela" (p. 55).

Podría decirse que, en la descripción de los primeros días de tal navegación, el registro del narrador tiene ciertos dejos del discurso del *Diario* de Colón, texto que podemos considerar como uno de los grandes protorrelatos de viaje de la cultura occidental. Igualmente interesantes son las referencias directas que hace Miranda a otros importantes relatos de viaje. En su llegada al Támesis, al observar las embarcaciones circundantes, Miranda piensa en la figura del corsario inglés Sir Walter Raleigh y en las crónicas que este último redactó: "Finalmente piensas en Sir Walter Raleigh autor del celeberrimo *Discovery of the large, rich and beautiful Empyre of Guiana, with a relation of the great and golden city of Manoa (wích the Spaniards called El Dorado)*" (p. 59). De forma semejante, en una visita que hace al barrio chino de Londres, Miranda se identifica con Marco Polo: "llegas al barrio chino y, como *micer* Marco Polo te dispones a escribir tu *Millon* donde también se cuentan las aventuras del mundo" (p. 79).

Pero más allá de las simples alusiones a los grandes protorrelatos de viaje, *Grand Tour* expone abiertamente marcadores discursivos emblemáticos de ese corpus narrativo. Tomemos, por ejemplo, la práctica de la descripción detallada y amena del nuevo predio que se visita (cf. FAUSETT, *Writing*, p. 17). Esta tendencia hacia una descripción rigurosa pero agra-

dable, casi poética, es, según Thomas M. Curley, una de las normas ejemplares en la confección del típico relato de viajes dieciochesco (p. 72). Bien puede decirse que el narrador-protagonista de *Grand Tour* sigue tal normativa al pie de la letra: "Incorregible tomador de notas, en tu Cuaderno de viajes sigues anotando lo que ves, los datos que te suministra el capitán Callahan, noticias relativas al país, tonalidades del paisaje: la noche inglesa: el reflejo crepuscular, color lila... La bruma agrisada del derredor" (p. 55).

Este *tour* europeo de Miranda, al igual que el de sus homólogos literarios, también está cargado de un alto índice de lo satírico. Es importante indicar, como hace David Fausett en *Writing the New World*, que la sátira era uno de los ingredientes fundamentales del relato de viajes dieciochesco. Ejemplos de tal tendencia literaria son *The Antipodes: A Dramatic "Tour de Farse"* (1640), drama del inglés Richard Brome, y luego, a nivel de la prosa en pleno siglo XVIII, *Cándido* (1759) de Voltaire. Las resonancias de estos textos se evidencian con el paso de Miranda por el reino de Federico II de Prusia. Es importante señalar que el narrador-protagonista visita Prusia para ser testigo de la revista militar que anualmente ofrece Federico el Grande. Miranda ve en el estratega prusiano la personificación de la magnificencia militar y política de la Europa del siglo XVIII. Sin embargo, es durante esta estadía en tierras prusianas cuando se produce una de las descargas satíricas más fuertes de toda la novela. En el episodio que lleva por título "Veleidades y contradicciones de Federico II el Grande, un déspota ilustrado", se produce un intercalamiento genérico por medio del cual asistimos a la representación de un drama bufo cuyo autor es, no por casualidad, el mismo Voltaire. El autor del *Cándido*, consejero del monarca prusiano, entra en el tejido textual de *Grand Tour* para construir un metatexto, pero de índole teatral. En esta obra Voltaire despliega todo su armamento satírico para desacralizar a Federico II de Prusia. Voltaire expone al gran monarca como un tiranuelo decrepito, que sufre de delirios de grandeza que lo ciegan ante su patética realidad. Al final de este interludio metatextual, Voltaire, al estilo de *Seis personajes en busca de autor* de Pirandello, hace acto de presencia para amonestar a Federico II y hacerle ver que está haciendo un bufo y patético papel:

"Voltaire.— ¡Grandísimo Cabrón! Has quedado en ridículo, viejo zoquete. Ya nadie, en lo adelante, te guardará respeto. Ni como soldado, ni como político, ni como Rey... ¿y quieres saber más? Esta farsa es invención mía. He sido yo su autor" (p. 258).

El periplo de Miranda por tierras prusianas lo pone, además, ante otra actividad típica del protagonista del relato de viajes dieciochesco. Me refiero al acto de la apreciación cultural. La reseña de los artefactos culturales es una tarea que debe llevarse a cabo en la típica transcripción escritural de un viaje en el siglo XVIII (cf. OSBORNE, "Travel literature", p. 33). Tal actividad lleva a cabo Miranda al visitar la galería de arte de Federico II en el palacio de Sans-Souci. El deambular de Miranda por los corredores de ese recinto artístico se convierte en toda una disertación sobre el discurso pictórico europeo y sus diversos modos de representación. Este proceso de reflexión y análisis era el objetivo final de la descripción de la obra de arte extranjera en los relatos de viajes tradicionales (OSBORNE, *id.*). Ejemplo de ello lo encontramos en la obra de Jacob Spon, *Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant* (1678), donde, además de presentar el inventario del contingente artístico que atestigua en su viaje por Italia y Grecia, logra reflexionar rigurosamente sobre la influencia de la cultura helénica en el arte europeo (OSBORNE, "Travel literature", p. 34). De forma análoga a lo que hace Spon en su texto, Miranda, al pasear por Sans-Souci, desempeña la doble función de archivista y crítico cultural. Esto queda plenamente manifestado en el diálogo que entabla Miranda con su acompañante norteamericano William Smith. A través de este intercambio se pasa de lo meramente descriptivo a una suerte de disquisición sobre el eterno problema de la mimesis representacional en el arte occidental. Smith, al reseñar *La conversación de San Francisco y la Virgen* de Rubens, señala: "Esta pintura me parece absurda, pues San Francisco y la virgen no eran contemporáneos" (p. 212). Ante tal postulado, Miranda adopta una postura crítica que acaso pueda verse como un metacomentario sobre la condición representacional de *Grand Tour* como novela: "En el juego creacional, las alteraciones de tiempo y espacio son enteramente permitidas querido Smith. Tampoco Virgilio y Dante fueron contemporáneos y, sin embargo,

aquél condujo a éste por los vericuetos de *La Divina Comedia*" (p. 212).

Sugiero que tal postulado, en boca del narrador-protagonista, puede leerse como un metacomentario sobre la condición representacional del texto de Romero, debido a que en *Grand Tour* se producen constantes alusiones a referentes anacrónicos que rompen rotundamente con el parámetro realista de causalidad temporal. Figuras como la del poeta mexicano Octavio Paz, así como personajes de Cabrera Infante en *Tres tristes tigres* y del *Orlando* de Virginia Woolf, por sólo citar tres de los numerosos ejemplos que existen en el texto, entran en confluencia con el Miranda dieciochesco de esta novela.

El paso de Miranda por la corte de Federico II puede considerarse como el preámbulo al tono neopicaresco de *Grand Tour*. Es importante mencionar que en el exordio de su obra Miranda indica que su relato de viajes también poseerá una fuerte carga lúdica. De allí que se haya sugerido que en esta novela también se produce una apropiación de la narrativa neopicaresca del siglo XVIII. La lectura de *Grand Tour*, después de la visita de Miranda a Prusia, nos enfrenta con marcadores discursivos derivados de las obras de novelistas dieciochescos como Sterne y Fielding. De hecho, Miranda, en una suerte de advertencia al lector, deja clara su inclinación para con la obra de Fielding: "Pero, continúa, continúa con el viaje, aunque no sea tu intención escribir una novela a lo Fielding, como el *Joseph Andrews* o el *Tom Jones*, por ejemplo. Novelas itinerantes de viajes ininterrumpidos y sin meta fija" (p. 180).

El periplo de Miranda por Europa, de allí en adelante, se encuentra cargado de un gran número de anécdotas neopicarescas cuya función es, sin lugar a dudas, la de minar el tono solemne y hegemónico del relato de viajes a lo Samuel Johnson. De hecho, toda la relación que hace el narrador-protagonista desde su llegada a Holanda se centra en sus correrías por lupanares y tabernas. Al llegar al punto del proceso escritural-memorial, que trata de su paso por Amsterdam, Miranda observa lo siguiente: "¿Qué contarás de Amsterdam, generalísimo? ¿Que ella es la primera ciudad comercial del mundo, situada sobre el río Amstel? ¡NO!... Contarás, ¡Sí! que las noches de Amsterdam son de luminosa putería" (p. 158).

En oposición al patrón de conducta del típico narrador-protagonista de un relato de viajes tradicional, el Miranda de

Grand Tour opta por relatar amplia y abiertamente sus aventuras por los caminos tortuosos de lo erótico. Podríamos decir, salvando las distancias filológicas, que el narrador-protagonista de esta obra de Denzil Romero tiene más que ver, en este aspecto, con el *Tom Jones* de Fielding, que con la persona del Doctor Johnson en el *Viaje a las islas occidentales de Escocia*. Episodio tras episodio asistimos a un inventario de peripecias amoratorias que parecen ser sacadas de la obra de Fielding. Téngase, por ejemplo, el episodio que lleva por título "Una decente casa de Huéspedes". Allí, Miranda, al igual que el anti-héroe de Fielding, pone en evidencia la hipocresía de la sociedad inglesa del XVIII (AUTY, *The Comic Spirit*, p. 10). Durante la estadía en la posada de la viuda inglesa Margaret Tyers, el narrador-protagonista de *Grand Tour* entabla una relación puramente erótica con la supuesta viuda alegre, para luego darse cuenta de los atavismos que la sociedad inglesa imponía en el sujeto femenino: "La señora Margaret era extraordinariamente bella y conocía muy bien su papel femenino... Huésped distinguido que le llegara, enseguida era presa de sus insinuaciones y terminaba llevándose a su cama con dosel... Después de los actos amorosos que más le perturbaban vivía una depresión culposa... A decir verdad, nunca habías visto antes ¡tanta hipocresía moral!" (p. 69).

Además de emular el patrón de conducta de los personajes de las novelas neopicarescas del XVIII, también podemos observar que la postura escritural de Miranda —me refiero a las ideas que éste sostiene sobre el texto que se encuentra componiendo dentro de *Grand Tour*— termina siendo análoga a la de los novelistas de aquella época. De hecho, en lo que concierne a la influencia de Sterne, Miranda asevera que es este autor el que más admira porque en él hay: "una visión inmediata de las cosas y de las situaciones, una justificación de su propósito y de su plan, y un estilo diferente donde la palabra tiene su propio peso; consciente él, de que las cosas hay que nombrarlas para desvirtuarlas" (p. 180).

Puede decirse que el tránsito a la representación de la anécdota neopicaresca propicia en Miranda un estado de duda sobre la veracidad del relato que compone. De hecho, Miranda parece llegar a la conclusión de que es imposible recapturar el pasado por medio de la escritura sin caer en deformaciones

representacionales: "Podría acaso mi narración, por difusa o demasiado expresiva, haber infringido los términos de aquella reverente moderación con que he procurado exponer todo" (p. 138).

Aquí Miranda parece hacerse vocero de lo que Paul de Man ha llamado la naturaleza "desfiguradora de la práctica escritural autobiográfica"³. De Man postula que el lenguaje, a la vez que posibilita la empresa autobiográfica, también la traiciona, debido a que la palabra no puede recoger el sentido total del sujeto humano (p. 116). Según De Man, el lenguaje figurado cobra una vida autónoma ya que, impulsado por una dinámica propia, se explaya en múltiples direcciones independientemente de la voluntad del autobiógrafo. Por otra parte, la división del yo en yo narrador y yo narrado revela que el texto autobiográfico es, en última instancia, un artefacto retórico. Es por ello por lo que De Man concluye que el artificio escritural en realidad no reproduce o crea una vida, sino que ocasiona una "desfiguración" del sujeto autobiográfico (pp. 117-118).

El Miranda que se nos presenta en los últimos capítulos de *Grand Tour* está constantemente dudando de aquella autorrepresentación que realiza en su relato de viajes por Europa. Esto se patentiza en alto grado en los dos últimos episodios de la novela, los cuales giran en torno a la visita a Praga. Al llegar a esta ciudad se evidencia en el relato de Miranda una crisis escritural que va a conllevar a la creación de un relato que linda ciertamente con la literatura fantástica. Con ello se socava en su totalidad la autoridad racional dieciochesca con que se había dado inicio al relato de viajes de Miranda. Es interesante observar que en su llegada a Praga el narrador-protagonista experimenta, en primer lugar, una epifanía sobre las limitaciones recreadoras de la escritura: "Finalmente, llegaste a Praga. No sabes cómo empezar a describirla, quizá jamás lo logres" (p. 322). Además de esta impotencia representacional, el narrador-protagonista echa al traste su representación racional del referente que lo rodea, para embarcarse en un proyecto literario que desafía las pautas de la cosmovisión ilustrada del siglo XVIII: "En esta ciudad todo es magia... Sabes que la

³ Me refiero, sobre todo, al artículo de DE MAN titulado "La autobiografía como desfiguración", *Suplementos Anthropos*, 29 (1991), pp. 113-118.

recorriste toda y que toda la metiste dentro de ti, con su mitología y sus supersticiones" (p. 322).

Mitología y superstición son los vocablos operantes al hablar de los dos últimos episodios de este relato de viajes que había comenzado como emblemático de la razón dieciochesca. En su deambular por Praga, Miranda, cual Dante en el infierno, es guiado por figuras que provienen de ultratumba. Los guías del narrador-protagonista son el Doctor Fausto, nigromante y filósofo de lo oculto, cuya leyenda inspiró a Marlowe y a Goethe; el alquimista Theophrastus Bombastus, mejor conocido como Paracelso; y Henrico Cornelius Agrippa, gran humanista del Renacimiento alemán y autor, entre otras cosas, de dos tratados filosóficos de importancia: *Sobre la incertidumbre y vanidad de las artes y las ciencias* (1532) y *Sobre la filosofía de lo oculto* (1529). Estas figuras, cargadas de un alto índice de lo paranormal, hacen el doble papel de guías turísticos y espirituales de Miranda. Con ellos el generalísimo emprende un recorrido sumamente surrealista de la ciudad de Praga.

En tal periplo los límites de lo temporal y espacial quedan totalmente erradicados, y de esa forma Miranda entra en lo que podríamos llamar un "mundo alucinante". Fausto, por ejemplo, le advierte a Miranda que no acuda nunca a los servicios de guía turístico que ofrece un tal Franz-Kafka, ya que este último sólo lo llevaría por los laberintos de la urbe checa. De forma semejante, Paracelso compara la naturaleza fantasmal de ciertos grabados de una catedral praguense con las caricaturas del mexicano José Guadalupe Posada. Puede decirse que esta mascarada de tiempos y espacios llega a su antesala climática en la visita que Miranda y sus tres guías hacen a una suerte de "taberna fantástica". Allí, en un ambiente de caos y demencia total, se dan cita figuras del arte, la política y la ciencia de todas la épocas: "Al oído el bachiller Fausto te va señalando las personalidades más conocidas... Aquel que está a la izquierda, es Guillaume Apollinaire el poeta francés... El que está inmediatamente detrás de él, es Ludwig van Beethoven, aquel es el viejo Carlos Marx" (p. 338).

Esa taberna, donde las fronteras espacio-temporales están erradicadas, sirve para traer a colación el proyecto central de nuevas novelas históricas como ésta de Romero. En otras pala-

bras, novelas que, al no respetar la pauta de causalidad temporal y espacial, patrón típico de la representación escritural historiográfica o de la novela realista, se hacen eco de la visión de la historia que postuló Walter Benjamin en su "Tesis de la filosofía de la historia"⁴. Benjamin en el antedicho ensayo ve en el *Angelus Novus*, obra del pintor suizo Paul Klee, la imagen misma de la historia: "Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos —señala Benjamin— el ángel ve una catástrofe única que amontona ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies" (p. 101). Novelistas como Denzil Romero, así como el resto de los nuevos novelistas históricos de fin de siglo⁵, parecen situarse en la mirada de ese ángel para ver en la historia, más allá de sus ilusorias cadenas causales, la pesadilla o el sinsentido que sólo admite para su representación el hiperbolismo, el caos, la ironía, la parodia y el humor (p. 2).

Este *mundo alucinante* que nos ofrece Miranda, al escribir sobre su estadía en Praga, llega a su clímax paralelamente con el final de esta novela. Final que no es tal, ya que vale la pena indicar que en este texto, al igual que en *La tragedia del generalísimo*, nos encontramos con una estructura diegética abierta o inconclusa. No obstante, en esta "última" fase narrativa de *Grand Tour*, Miranda, luego de haber participado en esa orgía histórico-cultural de la taberna fantástica, regresa con sus tres guías a la guarida de estos últimos y allí prueba una poción que el alquimista Paracelso había preparado. Al tomar tal bebida, Miranda relata que experimenta un último viaje que lo lleva a través del tiempo a una época remota donde nuevamente reina el caos: "Prosigues la marcha... Ninguna fuerza tienes para desenredar semejante pesadilla... ¡Todo se precipita y atropella, retumba y grita! ¡Todo forma vorágine y se oyen silbidos estridentes!" (p. 344).

Miranda ofrece ahora un relato de viajes que parece seguir la huella literaria de Jonathan Swift en *Los viajes de Gulliver*.

⁴ Véase WALTER BENJAMIN, *Illuminations*.

⁵ El crítico venezolano VÍCTOR BRAVO, en su artículo "De la pasión al simulacro: rasgos de la narrativa latinoamericana de fin de siglo", observa que estas novelas —por ejemplo, *El mundo alucinante* (1969) de Reinaldo Arenas; *La noche oscura del niño de Avilés* (1984) de Edgardo Rodríguez Juliá; *Maluco* (1990) de Napoleón Baccino Ponce de León y *La visita en el tiempo* (1990) de Arturo Uslar Pietri—, conceptualizan la historia como un vértigo de hiperbolismos y sinrazones.

Miranda, al probar del líquido mágico de Paracelso, viaja a una región utópica gobernada por mujeres, en la cual se ha erradicado la presencia del sujeto masculino. Es en este recinto fantástico donde Miranda llevará a cabo la más magnánima hazaña de su relato: el servir de semental titánico para todas las mujeres del antedicho reino: "Con la reina tuviste, en ese instante, dos mil ciento setenta y dos hijos. Y con todas las demás mujeronas que se te fueron entregando, cantidades parecidas, por lo que el reino vióse poblado de hombres" (p. 347).

Nuevamente podemos observar que, al igual que en *La tragedia del generalísimo*, en *Grand Tour* se logra reescribir la figura histórica de Miranda pero no a través del manido camino de la apología o del culto semirreligioso emblemáticos de la práctica escritural historiográfica. Nos encontramos aquí con una novela que problematiza las pautas de la heroicidad, dando así oportunidad para que se observe aquello que no figura en los libros de la Historia.

La novela llega a su última página con Miranda recompensado por la reina de esa insólita región gineceocrática. Una vez que recibe tal remuneración, Miranda decide continuar su viaje por el mundo, retornando así a una itinerancia eterna, que da la espalda a cualquier telos moderno de liberación. Tal cierre puede leerse como una metáfora de inconcluso proyecto emancipador, que podemos atribuirle a la persona histórica de Francisco de Miranda. Es de recordar que Miranda nunca llegó a concretar su proyecto de liberación en Hispanoamérica. El relato de viajes que escribe Miranda en *Grand Tour* es un documento que ciertamente opta por desacralizar cualquier tarea moderna de redención y ascenso. La novela opta por poner en primer plano lo trivial, lo erótico y lo lúdico, eliminando así la posibilidad de cualquier proeza que apunte a la heroicidad desmedida que caracteriza al discurso historiográfico oficial. Puede decirse que la representación del periplo europeo de Miranda que nos ofrece Denzil Romero es una que, en última instancia, está dominada por esa forma extrema de la negación que Paul de Man llegó a llamar la "ironía de la ironía"⁶.

⁶ Véase *Visión y Ceguera: Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*

Al llegar al epílogo de este ensayo es necesario indicar que esta novela de Denzil Romero, al enfatizar la trivialidad e improductividad política del periplo europeo de Miranda, invita a reflexionar sobre la improductividad de los proyectos emancipadores que gestaron la creación del subdesarrollado Estado-nación iberoamericano. Por ello *Grand Tour* debe ser visto como un profundo ejercicio de reflexión sobre la tortuosa e incompleta historia de nuestro continente. En este sentido esta novela de Romero, al igual que el resto de su narrativa histórica, se hace eco del postulado joyciano según el cual "la historia es una pesadilla de la cual debemos despertar".

ANTONIO ISEA

Western Michigan University.

BIBLIOGRAFÍA

- AUTY, SUSAN, *The Comic Spirit of Eighteenth Century Novels*. Port Washington, New York, Kennikat Press, 1975.
- BENJAMIN, WALTER, *Illuminations*. New York, Schocken Books, 1968.
- BLOOM, HAROLD. *The Anxiety of Influence, a Theory of Poetry*. London, Oxford UP, 1973.
- BRAVO, VICTOR, "De la pasión al simulacro, rasgos de la narrativa latinoamericana de fin de siglo". *Bajo Palabra*, suplemento cultural de *El Diario de Caracas* (7 de agosto de 1993), pp. 2-3.
- BRUSHWOOD, JOHN, *La novela hispanoamericana del siglo xx, una vista panorámica*. Trad. Raymond L. Williams. México, Fondo de Cultura Económica, 1984.
- BUSTILLO, CARMEN, "Personaje y tiempo en *La tragedia del generalísimo* de Denzil Romero", *Revista Iberoamericana*, 60 (1994), pp. 289-305.
- CAMPOS, JORGE, "Nueva relación entre la novela y la historia, Abel Posse y Denzil Romero", *Ínsula*, 38 (1983), pp. 440-441.
- CLARK, STEPHEN, *Autobiografía y revolución en Cuba*. Tesis de la Universidad de Colorado, Boulder, 1996.
- COX, JAMES, "Autobiography in America", en J. Hillis Miller (ed.), *Aspects of Narrative*. New York, Columbia UP, 1971. pp. 143-172.
- CURLEY, THOMAS, *Samuel Johnson and the age of Travel*. Athens, Georgia, Georgia UP, 1976.
- DILTHEY, WILHELM, *Selected Writings*. Ed. H. P. Rickman. Cambridge, Inglaterra, Cambridge UP, 1976.
- EAKIN, PAUL JOHN, "Autoinvención en la autobiografía, el momento del lenguaje". Trad: Eduard Ribau Font y Antonia Ferrá Mir. *Suplementos Anthropos*, 29 (1991), pp. 79-93.
- FAUSETT, DAVID, *Writing the New World, Imaginary Voyages and Utopias of the Great Southern Land*. Syracuse, New York, Syracuse UP, 1993.
- FUSSELL, PAUL, "The Eighteenth-Century Traveler as Representative Man", en *Literature as a Mode of Travel*. New York, The New York Public Library, 1963.
- GRISANTI, ÁNGEL, *El proceso contra Sebastián Miranda, Padre del Precursor de la independencia continental*. Caracas, Editorial Avila Gráfica, 1950.

- JAMESON, FREDRIC, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, Duke UP, 1991.
- JAY, PAUL, *Being in the Text, Self-Representation from Wordsworth to Roland Barthes*. London, Cornell UP, 1984.
- JOHNSON, SAMUEL, *Essays from the Rambler, Adventurer and Idler*. New Haven, Yale UP, 1968.
- KAPLAN, CAREN, *Questions of Travel, Postmodern Discourses of Displacement*. Durham, Duke UP, 1996.
- LADEN, MAIRE-PAULE, *Self-Imitation in the Eighteenth-Century Novel*. Princeton, New Jersey, Princeton UP, 1987.
- LISCANO, JUAN, *Panorama de la literatura venezolana actual*. 2a ed. Caracas, Alfadil, 1995.
- MAN, PAUL DE, *Visión y Ceguera: Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*. Trad. Hugo Rodríguez-Vecchini, Jacques Lezra. Río Piedras, Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991.
- "La autobiografía como desfiguración". Trad. Ángel Loureiro. *Suplementos Anthropos*, 29 (1991), pp. 113-118.
- MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, ALEXIS, *Historia y ficción en la novela venezolana*. Caracas, Monte Avila, 1990.
- MAY, GEORGES, *La autobiografía*. Trad. Danubio Torres Fierro. México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- MENTON, SEYMOUR, *Latin America's New Historical Novel*. Austin, University of Texas Press, 1993.
- MYLNE, VIVIENNE, *The Eighteenth-Century French Novel, Techniques of Illusions*. Manchester, Inglaterra, Manchester UP, 1965.
- MYSCH, GEORGES, *A History of Autobiography in Antiquity*. 2 Vols. Trad. E. W. Dickes. Westport, CT: Greenwood, 1993.
- OSBORNE, JAMES M., "Travel Literature and Rise of Neo-Hellenism in England", en *Literature as a Mode of Travel*. New York, The New York Public Library, 1963.
- ROBERTSON, WILLIAM, *Francisco de Miranda and the Revolutionizing of Spanish America*. Washington, D.C., American Historical Association, 1908.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR, "La novela histórica, otra perspectiva", *Revista de la Universidad de México*, 13 (1982), pp. 36-40.
- ROMERO, DENZIL, *La tragedia del generalísimo*. Caracas, Alfadil, 1983.
- *Grand Tour*. Caracas, Alfadil, 1987