

MOTIVO CLÁSICO Y NOVELA VENEZOLANA ACTUAL

Luis Mora Ballesteros*

NOTA DEL EDITOR

Este artículo resulta de especial interés para nuestra revista, ya que supone la apertura a literaturas de, en ocasiones, difícil acceso, por lo tanto, poco transitadas en Argentina, como lo es, en este caso, la venezolana actual.

Resumen: Este trabajo amplía una propuesta anterior sobre los aspectos intertextuales en la novela *Averno*, de Gabriel Jiménez Emán, para así vindicar la lectura de un texto de data reciente que ha permitido una aproximación al estudio de una parte de la literatura venezolana actual, la denominada literatura venezolana del siglo xxi. El trabajo procura responder a una necesidad surgida a raíz de la relectura, a fin de establecer otros elementos que superen la visión de relación, contraste, influencia y fuentes con obras antecedentes de la tradición literaria, evitando de esta forma incurrir en la perniciosa tendencia de volver rígidos los métodos, transformándolos en una suerte de receta, la cual liquida cualquier posibilidad de pluralismo, y, al mismo tiempo, los convierte en una ideología.

Palabras clave: Viaje al Averno, Motivo Clásico, Relaciones Intertextuales, Literatura Venezolana.

Abstract: *This work extends a previous proposal on the intertextual aspects in the novel Averno, of Gabriel Jiménez Emán. It has in order to vindicate the reading of a recent text that which has allowed an approach to the study of a part of present Venezuelan Literature, the denominated Venezuelan Literature of the twenty-first century. This article tries to respond to a necessity arisen as a result of a closer reading, with the intention of establishing some other elements that surpass the attempt of linking, contrasting, finding influences and sources between or in the novel and precedent works of the literary tradition. In this way avoids to incur in the pernicious tendency of making the methods rigid and transforming them into a prescription formula, which eliminates any possibility of pluralism; and, at the same time, it becomes an ideology.*

Keywords: *Trip to Averno, Classic Motif, Intertextual Relations, Venezuelan Literature.*

* Licenciado en Educación, mención Castellano y Literatura, por la Universidad de los Andes (ULA, Venezuela); Magíster Scientiae en Literatura Latinoamericana y del Caribe (ULA, Venezuela); doctorando en Letras en la Universidad Simón Bolívar (Venezuela). Correo electrónico: lmballesteros.letras@gmail.com.

Fecha de recepción: 14-10-2013. Fecha de aceptación: 08-11-2013.

Gramma, XXIV, 51 (2013), pp. 25-39.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0153.

AVERNO: UNA NOVELA ESCRITA EN CLAVE DE ANTICIPACIÓN

Antes de aproximarnos nuevamente al texto es oportuno destacar que este, y su relación con la formación de un personaje¹, Juan Pablo Risco (JPR) —dado que se trata de una novela de tipo social—, sugiere un acercamiento a la Venezuela de hoy, es decir, a la nación del siglo xxi inmersa en una modernidad incompleta². En la novela, las categorías de *progreso*, *modernidad* y *tecnocracia* —entre otras— resultan evidentes en su tejido narrativo. El país expuesto se encuentra en medio de una encrucijada, que tiene algunos visos de incertidumbre. Además, en *Averno* (en adelante: *AV*), la bonanza de un imaginario económico, que se frustra por distar en años de su materialización, y la estafa a la que se somete al país son algunas de las apropiaciones discursivas de las que se vale el autor para construir y diseñar la trama narrativa, y por tanto, su noción tan peculiar del mundo social y político venezolanos desde una perspectiva personal e intimista.

En este sentido, para el caso de *AV*, la idea de una novela social encaja en lo señalado por Rico, en Pozuelo, (2006) pues «donde más a gusto se mueven los nuevos autores, en efecto, es en ese dominio en el que el individuo en entornos familiares, en especial la ciudad, es solo él mismo y está solo consigo mismo» (p. 90). Brijaldo, por su parte, expone que: «En este averno posmoderno, después del caos de una ciudad colapsada e integrada por una serie de avernos que la subdividen, ‘Catia era el grande, el verdadero infierno de la ciudad’» (2010, p. 5).

AV es —en una dirección— la apuesta discursiva de un autor visionario que despliega una profecía nefasta en claves de anticipación, que se disgregan en el entramado que constituye sus veinticuatro capítulos. Y es también, —en un segundo giro— un conjunto de sucesiones y pinceladas narrativas que esbozan un cuadro de secuencialidades episódicas que dan lugar a la incursión de un personaje protagonista³, cuyas marcas de filiación heroica parecen mostrarlo como a alguien a quién le depara algún designio secreto; emprendiendo así una batalla titánica frente al poder constituido, tan solo con las armas de la creación y del arte.

En suma, este es también, a grandes rasgos, el contenido de un panorama sombrío de una ciudad infernal y apocalíptica de la novísima narrativa venezolana (Torres, 2006). Ciudad en la que habita y transita JPR, un ser atormentado por las alucinaciones, que cumplen una

1 *Bildungsroman*, tal como ha señalado la crítica alemana.

2 Para Ortiz, R., «Un primer aspecto a señalar, en cualquier debate, tiene que ver con el legado del pasado. Más precisamente, la constitución de formas de organización social y de sociabilidad establecidas durante el periodo colonial y las crisis de independencia. Con esto quiero decir que la modernidad va a surgir a partir de un umbral previo, de una tradición socialmente configurada, de una síntesis históricamente madurada en el contacto entre el colonizador, los pueblos indígenas y, en el caso de muchos países, del trabajo esclavo del negro africano [...]. En América Latina, el contacto entre indígenas, africanos, portugueses y españoles crea una nueva tradición, distinta de los países metropolitanos y del pasado precolombino» (2000, p. 45).

3 El autor entrega a este —y a otros personajes— la responsabilidad de solventar el *caos* creado por el hombre y no por Dios. Un *caos* cuya máxima expresión es el Apocalipsis, la destrucción del mundo; es decir, la destrucción de la ciudad como un signo del fracaso del macroproyecto de la modernidad, una vez que se ha sobrepasado el golfo que separa en puntos equidistantes la lógica y la razón de la ambición y el mal.

función específica en el singular viaje del personaje por el inframundo. Un personaje que posee algunos rasgos arquetipales y marcas de filiación heroicas.

AFLUENTES: LA INTERTEXTUALIDAD

¿No ha sido más bien que el mundo de los métodos se ha transformado en un gran supermercado, con sus mostradores llenos de programas bien confeccionados y listos para su uso: una pizca de Bajtín para emplear en la interpretación de un texto, un poco de Foucault o de antropología cultural a la Lotman para este otro texto, un poco de Riffaterre con Genette espolvoreado por encima para aquel otro texto?

REMO CESERANI

Otros enunciados —centrados en el autor—, que bien pueden servir para guiar el trazado, y así determinar la presencia del motivo clásico del Viaje al averno (en adelante: VAA) en *AV*, podrían ser los siguientes: 1) las influencias y referencias literarias, directas e indirectas, de la tradición canónica grecolatina, estrechamente ligadas a la formación cultural e intelectual del escritor; 2) las vivencias y experiencias del propio novelista, que atenderían a «buscar» el carácter autobiográfico de la novela, asunto propuesto en una investigación de corte romántico; y 3) la búsqueda y pesquisa de las fuentes de influencia y absorción, así como los libros que consultó el autor como parte de su investigación para construir y diseñar el tejido narrativo.

Sin embargo, demostrar esto tan solo nos ubicaría en un plano en el que la intertextualidad tiene un enfoque monolítico, dando lugar así a una interpretación que pivota sobre un método rígido. Además, cuando se realiza un estudio de relaciones intertextuales este no solo debe concebirse desde una perspectiva literaria restringida, en otras palabras, únicamente tomando como referencia lo que está plasmado por la huella y la escritura del hombre a través del tiempo, lo que da fe de una evidente filiación y relación con lo actual.

La propuesta aquí presentada, para el estudio de las relaciones intertextuales en la novela —desde una perspectiva más amplia y menos rígida—, plantea vindicar el papel que juega el lector en la significación y resignificación de los enunciados, temas y motivos, pues, tal como lo expone Zavala:

Desde una perspectiva lingüística, restringida, la intertextualidad es sólo una de las dimensiones posibles del enunciado, y desde esta perspectiva la intertextualidad se reduce sólo a recursos como la citación, la mención y la alusión. Pero desde una perspectiva más amplia, todo puede ser considerado como intertextual, y como producto de la interpretación del lector (2007, p. 1).

Los planteamientos expuestos sugieren dos consideraciones iniciales en torno a la intertextualidad:

- a) La primera busca encontrar filiaciones, absorciones, copias o préstamos (citación, mención y absorción).
- b) La segunda —más amplia y menos restringida— procura ahondar en las relaciones y su actualización, teniendo como actor al lector y a su interpretación.

Por ello, es preciso subrayar que, en el caso de *AV*, las alucinaciones experimentadas por JPR funcionan como dispositivos narrativos que hacen referencia a lo que los griegos llamaron *Nekyia o necuia* (*ἡ νέκυια*, ‘la evocación/convocatoria a los muertos’), referida al viaje al Hades como punto inicial de la *Katabasis* (Del gr. *κατά*, ‘abajo’, y *βαίνω*, ‘avance’) o descenso, y posterior expedición a los infiernos («ad íferos»). Lo útil de estos artificios en *AV* radica en que los estos ponen de manifiesto los procedimientos que la *transformación*, propuesta por Genette (1982), acciona en el *hipertexto*; pues, a partir de los textos que conforman el *hipotexto*, se llega al anterior. Esta invención del autor es considerada —también se deduce gracias a Genette— como una técnica de *transposición textual*, es decir, una relación de *transformación* del régimen serio.

Además, estos elementos constitutivos del análisis intertextual, definidos por Genette (1982), posibilitan determinar cómo opera el *hipertexto* que tiene como *hipotexto* lo reseñado en algunos textos canónicos de la tradición literaria grecolatina al narrar los sucesos previos al descenso al Hades/infierno (Inframundo o «mundo de los muertos») de los personajes Odiseo, Eneas, Orfeo y Dante⁴. Genette se refiere así a este tipo de relación: «Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario» (1982, p. 14).

Por tanto, resulta oportuno mostrar, mediante un ejemplo de la novela, cómo se diseñan en la *arqueología textual moderna* (Zavala, 2007) estos dispositivos narrativos, y por ende, estas relaciones de transformación del régimen serio (Genette 1982), de orden iniciático en el descenso al averno de JPR:

En el rincón de uno de los pasillos vio rasgarse el aire y mostrar, como desde una pequeña pantalla, un tumulto de cabezas que giraban ahogándose en fuego, lanzando ayes. Ello duró solo unos segundos, pero fue suficiente para que Juan Pablo se sintiera tocado por un sentimiento de predestinación (Jiménez, 2006, p. 19).

4 Desde la literatura homérica (*Odisea*), que narra los periplos del retorno de Odiseo hacia su patria Ítaca, hasta el viaje o descenso de Dante a los infiernos (*Divina Comedia*), el motivo del VAA ha estado presente en la tradición canónica heredada de Occidente. Este viaje al inframundo, según García, existe «Desde la epopeya acadia de *Gilgamesh* a la *Divina Comedia* [...] Es un motivo literario iridiscente y fascinante, con su sobrecarga de tonos religiosos peculiares» (1981, p. 27).

Del fragmento anterior, también se desprenden elementos intertextuales que expresan, desde la enunciación a la composición de un *pastiche* de orden lúdico que, según Zavala, presenta «asimilación de elementos del texto a partir de una lectura personal... (2007, p. 7). Del texto del cual asimila elementos Jiménez Emán, para este enunciado en particular, no es otro que uno de los que conforman su *hipotexto*, en este caso la *Divina Comedia* (DC) en su canto xxiv versos 73-78.

Mientras nos acercábamos al centro
 que a toda gravedad llama y aduna,
 y temblaba del frío eterno dentro
 si lo quiso el destino o la fortuna
 no sé, mas entre testas paseando,
 mi pie le dio con fuerza al rostro de una.
 (Alighieri, 2004, p. 362)

En este fragmento se aprecia el *intertexto* sin comillas ni referentes textuales previos: «un tumulto de cabezas que giraban ahogándose en fuego, lanzando ayes» (Jiménez Emán, 2006, p. 19).

Es posible que esta construcción guarde una relación de orden transtextual con los círculos del *Infierno* de Dante. En principio con el círculo siete, el de los «Violentos» en su recinto uno del río Flagetonte (‘río de fuego’), dado que se alude (en la *transformación* generada a partir de uno de los *hipotextos*) a las gentes que allí se encuentran lanzando «*ayes*» «ahogándose en fuego». Sin embargo, esta afirmación puede resultar adelantada, ya que es un tanto probable que el autor construya estas unidades discursivas en el afán de ir hilvanando un tejido narrativo que está supeditado al cumplimiento de los niveles en los que opera el VAA, tales como: la *Nekyia*, la *Katábasis* y la *Anábasis*. Por consiguiente, es justo identificar si, en efecto, estos niveles se cumplen en la novela, además de cómo se llevan a cabo.

DEL MOTIVO CLÁSICO: EL VAA EN AV

a) La *Nekyia*

En la novela, la *Nekyia* (‘llamado de los muertos’) se cumple a cabalidad, siendo esta realización parte del diseño de las claves de anticipación al VAA. El llamado de los muertos se genera a raíz del marco inicial en el que mueren trágicamente el personaje Esteban y otros dos de sus acompañantes, en un accidente luego del baile de graduación. El personaje, JPR, experimenta una de sus alucinaciones que fungen, al mismo tiempo, como dispositivos discursivos y como elementos generadores de significado textual (Jiménez Emán, 2006, p. 19).

En el nivel de observación de estos dos hitos relevantes constitutivos del relato (las alucinaciones y la *Nekyia*), también se aprecia «...uno de los dobles niveles de opuestos mecanismos transposicionales que reconoce Genette...» (Vilanova, 2006, p. 107). Estos

niveles de opuestos mecanismos son la *expansión* y la *reducción*, puesto que resulta indudable negar que los dispositivos narrativos empleados por el autor, como clave de anticipo y mecanismos generadores de significado textual, en su muy particular *transformación* del régimen serio, son de menor extensión; es decir, abarcan menos cantidades de material de relato en la construcción de las situaciones iniciales del motivo narrativo del VAA, cosa que no sucede en los textos base que conforman el *hipotexto*, la *Odisea (OD)* y la *DC*. Ergo, para este caso, el autor ha optado por la *reducción*.

Por ello, la relación de *transtextualidad*, presentada mediante una intertextualidad implícita entre los textos referidos, logra evidenciar la *co-presencia* de un texto previo (pre-texto) a la construcción de la novela, para el diseño de las matrices discursivas que integran su trama narrativa muy personal, a través de la *reducción*, de los textos que conforman el *hipotexto*.

En otro orden de ideas, Vilanova, parafraseando a Genette, señala que para este «la transtextualidad (a la que, ya se vio, podría asimilarse casi totalmente la literatura misma) es todo lo que pone en relación, manifiesta o secreta, un texto con otros textos» (2006, p. 31). Por tanto, resulta conveniente detenerse un instante a reconocer que, en el análisis de la lógica secuencial del desarrollo del tejido narrativo presentado en la novela (inicio/final; causas/efectos; actos/huellas; hechos/evidencias; sorpresa/suspense, generadores de su *hipertexto* [Zavala 2007, p. 7]), se desprenden elementos discursivos específicos del texto que sirven de guía en la representación y evocación del imaginario del palimpsesto en torno al VAA al que remite la novela, y que lo comunican con un texto «A» integrado por las narraciones previas pertenecientes a *OD*, *DC*, *Iliada (IL)* y *Eneida (EN)*.

También en la novela existen marcadores discursivos en el diseño de las estrategias narrativas de la organización textual general, tales como la *representación y evocación (descripción)*, que para Zavala suelen ser «...casuísticas, narrativas, analógicas o dialógicas (estrategias dialógicas: parataxis, paradoja, heteroglosia, elipsis, conjetura, mitología, polifonía...)» (2007, p. 7).

Además, un análisis más detallado de las estrategias narrativas que evidencia *AV* en un marco referencial de relaciones intertextuales presentan las claves de anticipo y los elementos discursivos de la *evocación, alusión y representación*, como elementos narrativos iniciáticos que operan como *subtextos*, según Tseñlon (*apud* Zavala 2007), dado que, son «producto de una determinada estrategia de seducción o poder» (2007, p. 20). Esto permite poner en evidencia las fuentes de influencia y asimilación (*hipotexto*) de las que el autor nutre su invención (*hipertexto*) desde la *transcodificación transtextual*, definida por Zavala como un:

Nivel de sentido compartido por un pre-texto y un texto huésped, ya sea en la traducción, en la anotación textual o en otras formas de transcodificación, como la ecrasis o la sincresis intercódica. Supuesto de subtexto común al pre-texto y al texto huésped (2007, p. 20).

Otra clave de anticipación específica, que funciona como parte de esos niveles de sentidos compartidos entre el *hipertexto* de la novela y los que integran su *hipotexto* —como parte constitutiva y configurativa de la *Nekyia*—, se encuentra en el siguiente fragmento:

Los cadáveres de los dos jóvenes acompañantes en los féretros de tal modo desfigurados y maquillados, causaron a Juan Pablo otra alucinación, cuando miró hacia un rincón de la sala funeraria y vio rasgarse el aire y abrirse una pantalla donde unos bebés se ahogaban en una bañera gigante, y luego eran tragados por un remolino (Jiménez Emán, 2006, p. 19).

Se aprecia que el autor ha elaborado dos construcciones (situaciones/acciones) que se conectan con su *hipotexto*. Estos dos *sub-textos* (caso de *DC* y *OD*) atienden a la *Nekyia* en la novela, que se conforma en torno al episodio de la muerte de los compañeros. El autor comienza a diseñar las condiciones previas al descenso a los infiernos a través de una de sus claves de anticipación específicas como lo son las alucinaciones experimentadas por su personaje, quien, por cierto, no sospecha el significado real de tales afectaciones.

Por ello, el autor mostrará a un personaje atormentado, que se siente perdido en un tránsito iniciático hacia lo desconocido, requiriendo tal vez, sin saber, de la guía de un maestro que logre advertirlo, tranquilizándole, en la posibilidad de que quizá algún día visitarán un paraíso, una nueva tierra, proclamada con palabras⁵.

b) La *Catábasis*

*Es fácil descender a los infiernos...
pero volver a subir,
retroceder sobre los propios pasos
hasta el aire libre...
es un problema
Virgilio*

Para el VAA (*ad inferos*) de JPR, y para dar sentido a las acciones/secuencias presentes en la novela, Jiménez Emán emplea los tópicos *homo viator* ‘hombre viajero’ e *Iter vitae* (‘la vida como camino’). Estos sirven de eje fundante para justificar la estructura de una novela de formación. El protagonista transita por distintas situaciones/desplazamientos que son

5 Se realiza esta observación por aclarar las razones que conducen al personaje a un VAA, ya que el dirigirse hacia ese espacio tiene a su vez un conjunto de rasgos. Es decir, el viaje opera según algunas motivaciones: rescate del ser amado (Orfeo), información de los impedimentos del regreso a la patria (Ulises), probidad de la fe, lealtad y pureza eterna ante la tentación (Cristo), cristalización y prueba del amor cortés (Dante)...

constitutivas en la naturaleza del héroe, quien experimenta, viaja y transita un camino en el que el VAA es estadio esencial, tal como ocurre con Ulises, Eneas y Dante. A este respecto, según Luquín:

La gran posibilidad de la vida humana como *Homo Viator* es una expresión constantemente recurrida en la literatura. La *Odisea*, en donde el sujeto, gracias a su astucia dio nombre, en su errar por mares y tierra, al espacio, es muestra de ese valor al viajar que otorga la conciencia humana (2008, p. 10).

El diseño arquetípico de JPR, como personaje que viaja a otros lugares y emprende la vida como camino, quizá también obedece a las características atribuidas a la invención del héroe mítico. Este es un émulo de Jiménez Emán por imitar las características estructurales de la literatura heroica puesto que el *hipertexto* generado a partir de los clásicos canónicos referidos (*su hipotexto*) dista en tiempo de las situaciones míticas o reales descritas en ese texto «A», del que se compone el «B».

Además, seguir esos rasgos arquetipales de filiación heroica y homérica, en la *transformación*⁶ presentada en su hilo narrativo, lleva a afirmar otro de sus atinos en el diseño de los artificios narrativos, al trazar un camino global del personaje protagonista, quien transita por distintos estadios de la naturaleza heroica. Pues, como se señaló «...el VAA forma parte de aquellos motivos poéticos que fueron creados sin apoyo real, solo en virtud de un anhelo ideal...» (Frenzel 1980, p. 397).

Si bien Homero, Virgilio y Dante (como representantes de la tradición literaria grecolatina) muestran estas representaciones que constituyen rasgos arquetipales del hombre-héroe, Jiménez Emán, a través de su personaje, demuestra que estos rasgos, hazañas y valores no son de uso exclusivo de esos contextos histórico-culturales, sino que se aplican a cualquier mundo, incluido el nuestro, el mundo latinoamericano, al sustraer esos artificios y características de los rasgos arquetípicos generales de la literatura homérica, virgiliana y dantesca, en una particular *transformación* generada a partir de los dispositivos narrativos conformados por las alucinaciones del protagonista en uso de los tópicos *homo viator* e *Iter vitae*. Por tanto, es justo recordar lo que se espera de la bajada del héroe, tal como lo expone Campbell, pues:

El héroe ha muerto en cuanto a hombre moderno; pero como hombre eterno —perfecto, no específico, universal— ha vuelto a nacer. Su segunda tarea y hazaña formal ha de ser (como Toynbee declara y como todas las mitologías de la

6 Esta *transformación* del *hipotexto* es, según Genette: «Sin dudas la más importante de todas las prácticas hipertextuales, no solo por la relevancia /importancia histórica y estética de algunas grandes obras que de ella han resultado, sino también por la amplitud y variedad de procesos que contribuyen a ella» (1982, p. 237).

humanidad indican) volver a nosotros, transfigurado y enseñar las lecciones que ha aprendido sobre la renovación de la vida (1971, p. 19).

En espera de ese retorno, el autor sumerge a su personaje en el motivo del VAA. Esto se evidencia a través de un ejemplo extraído de la novela:

Juan Pablo se sintió perdido una noche entera en una selva intrincada. Primero se encontró con tres bestias feroces que le impedían el paso, pero ahí mismo se le apareció la sombra del poeta José Lezama Lima, quien le tranquilizó diciéndole que algún día visitarían su Paradiso, la tierra prometida de palabras (Jiménez Emán, 2006, p. 20).

En el fragmento anterior se aprecia la recurrencia en la construcción de los dispositivos narrativos que se elaboran a partir de las alucinaciones del personaje protagonista. El personaje experimenta en vida rupturas espacio-temporales que lo trasladan a un VAA. La *transformación*, que en este caso opera como elemento indicador de generación textual, evidencia la absorción del motivo literario presente en las demás literaturas de la tradición canónica grecolatina; en específico, en *OD*, *EN* y *DC*. Además, para denotar las marcas de filiación canónica y los elementos presentes en la transformación, se aprecia que:

1. *Juan Pablo se sintió perdido una noche entera en una selva intrincada* (Referencia al inicio de la *DC*): «A mitad del camino de la vida / yo me encontraba en una selva oscura / con la senda derecha ya perdida» (2004, [*Inf.*, vv. 1-3], p. 157).
2. *Primero se encontró con tres bestias feroces que le impedían el paso* (*mimotexto* de la construcción simbólico-cultural de la entrada del *Averno*).
3. *Pero ahí mismo se le apareció la sombra del poeta José Lezama Lima, quien le tranquilizó diciéndole que algún día visitarían su Paradiso, la tierra prometida de palabras* (Presencia del guía en la exploración del *averno*, *EN*).

Ampliando el fragmento seleccionado también se aprecia una *imitación* de los cantos i-ii de la Comedia de Dante:

Le sacó de allí como pudo y le llevó por entre el Infierno y el Purgatorio y le puso cerca de la imagen de una bella mujer. Lezama Lima echó a andar y Juan Pablo le siguió, hasta que salieron subiendo un collado que se presentaba iluminado por los rayos de un sol naciente, y entonces Juan Pablo pudo salir de su alucinación (Jiménez Emán, 2006, p. 20).

La *transformación* del hipotexto *DC* se efectúa realizando una *imitación* que posee una extensión «reducida» (ver *reducción*) en el hipertexto de la novela. No obstante, el contenido global de este fragmento del relato alude con exactitud a lo manifiesto en *DC*. En otro

fragmento de la novela, se aprecia una *ampliación* del *hipotexto* del cual se nutre el autor. En este fragmento opera una *transformación/transposición* de régimen serio que incluye la elaboración de un *intermimotexto*. En este caso se imitan los cantos I-II de *DC*:

En ese instante, en el tumulto, vio Juan Pablo un gran hueco donde se levantaba una gran puerta, y en ella vio una inscripción espantosa. Pero ahí estaba otra vez el poeta Lezama para calmarlo, acompañado de otro poeta llamado Elisio. En el vestíbulo de esa entrada vieron a un grupo de indiferentes, a aquellos que pasaban la vida sin hacer nada en el mundo, cerca de la ribera de un río. Cruzaron y llegaron a la otra ribera acompañados de un barquero que trasegaba las almas de los condenados, y allí mismo, deslumbrado por una fortísima luz, cayó sumergido en un sopor tan profundo que le hizo abrir los ojos a la realidad (Jiménez Emán, 2006, p. 39).

Es justo recordar que el canto primero, *Infierno*, en *DC* se compone de una estructura de treinta y cuatro cantos. La narración del canto I —que opera como introducción del poema sacro— presenta a un Dante que transita perdido, como él mismo lo señala, en medio del camino de la vida, extraviado en una selva oscura. Antes de entrar al *infierno* —en su antecala—, el poeta se encuentra con su maestro y guía Virgilio, a quien profiere loas y elogios por haber heredado de este el estilo, y, por ende, el honor que mana. En este sentido, es oportuno considerar lo que señala Marinkovich: «La *transformación* es la categoría que provoca cadenas intertextuales entre diferentes tipos de textos, discursos o situaciones comunicativas, en donde éstos se reconstruyen, se reformulan (en otras palabras, se *recontextualizan*)» (2004, p. 25. El destacado es nuestro). Sin embargo, la *transformación* que realiza Jiménez Emán mediante la *reducción* permite establecer relaciones de orden intertextual.

La *transformación* que se evidencia en el *hipertexto* dista particularmente de su *hipotexto*, gracias a la forma en que se elabora el argumento a partir de los mecanismos narrativos. Este rasgo tiene una notoriedad evidente: las alucinaciones experimentadas por JPR. Vilanova, a este respecto, expone que:

En el campo de la literatura, el motivo del ‘VAA’ no implica siempre necesariamente la muerte fisiológica; puede ocurrir (y sucede con frecuencia) que no se dé ‘la cesación de muerte’ sino un acontecimiento, un fenómeno que tenga como consecuencia un ‘cambio’ una ‘mutación’ (2006, p. 76).

Lo expuesto permite afirmar otro de los atinos del autor en la construcción de su personaje protagonista. Jiménez Emán ha diseñado un muy útil dispositivo generador de intertextualidad. Las alucinaciones vivenciadas por JPR le suceden en vida, no se experimentan en muerte, tampoco viajando al averno en una suerte de desdoblamiento en el espacio-tiempo. El autor

altera la visión cronológica de la realidad y diseña una acción atemporal que inicia un viaje del personaje al mundo de los muertos. Esta alteración del espacio-tiempo, según Befumo, hace que en la novela exista «La ruptura de la conexión del hombre con el espacio (que por lo general se traduce en la modificación de las relaciones básicas acá-allá, adelante-atrás, afuera-adentro, etc.)» (1984, p. 143).

Además, el autor se apega a la tradición —a la grecolatina, que es su mayor fuente de absorción en la generación de textualidad— en torno al VAA, puesto que utiliza en su *hipertexto* un apego estricto a los elementos constitutivos en la exploración de los infiernos. Por ejemplo, hace uso de la barca como medio de transporte al averno, algo presente en casi todas las literaturas universales. Según De Brand:

La barca como medio de transporte al Averno forma parte de una extensa tradición iconográfica y mitológica que data de tiempos ancestrales. La idea de una barca y un guía forma parte de una diversidad de ceremonias en las que los hombres vivos pretendían guiar las almas por los senderos desconocidos de la muerte. De esta manera, e ingenio traduce su desconocimiento en la imagen de la barca como la forma más próxima de introducirse al mundo subterráneo (2006, p. 21).

Es evidente que lo señalado por la autora corresponde de forma exacta con lo expuesto en *AV*, en relación con la construcción de la *Catábasis*. En este aparte, lo manifiesto en los textos canónicos que conforman su *hipotexto* está presente. En específico, la imagen o símbolo de la barca que circunda y navega por entre los lagos infernales que rodean al averno existe. La barca es el medio que utiliza JPR para explorar los infiernos, tal como expresa la tradición canónica en relación con la construcción de este símbolo. En este sentido, Chevalier aclara que:

«La muerte no sería el último viaje. Sería el primer viaje. Será para algunos soñadores profundos el primer verdadero viaje» [Bachelard, 1942, p.100]. Esto es lo que evoca la imagen de la barca de Caronte que atraviesa el Aqueronte, río de los infiernos, y las numerosas leyendas de los barcos de los muertos y de navíos fantasmas. Todas estas imágenes llevan «el símbolo del más allá» [Bachelard, 1942, p. 107] (Chevalier, 1986, p. 179).

En este particular el autor se apoya principalmente en las alucinaciones del personaje JPR para constituir la *catábasis* en la novela. Estas funcionan como un dispositivo de generación textual en torno al argumento narrativo de su *transformación*, en el diseño de su VAA, tomando distancia de lo que propone la tradición canónica. Chevalier, citando a Bachelard, expresa que «...la barca de Caronte va siempre a los infiernos. No hay barquero de buen agüero. La barca de Caronte sería así un símbolo que permanecerá vinculado al indestructible infortunio de los hombres...» (1986, p. 179), y en este caso el autor omite este vehículo que interviene en

el descenso a los infiernos. El medio de transporte, en la *Catábasis* en *AV*, lo representan las alucinaciones del personaje, siendo esta una estrategia particular y un artificio narrativo de utilidad para introducir a su personaje en el mundo subterráneo, el mundo de los muertos; sin que esto signifique que las alucinaciones experimentadas por el personaje no sean una muestra de su padecimiento y sufrir, dado que el personaje se constituye además con los tópicos del *Iter vitae* y el *homo viator*.

La particular *catábasis* del VAA en *AV* —al tiempo de parecerse— también se separa un tanto de la tradición clásica en lo expresado en los textos modélicos que conforman su *hipotexto*, dado que la presencia del guía en los infiernos (La Sibila de Cumas, Circe y Virgilio) es sustituida por el escritor cubano José Lezama Lima. Además, quien efectúa el viaje, el viajero, no es ninguno de los héroes presentes en el *hipotexto* (Dante, Orfeo, Ulises, Eneas), pues en el *hipertexto* (la novela), quien viaja es JPR, un personaje humano, que, pese a tener algunos rasgos de filiación heroica, dista del héroe clásico.

En esta *transformación* del *hipotexto* múltiple (*OD*, *EN* y *DC*) presente en *AV*, es otro el héroe, es otro el guía, y tales modificaciones de la acción original implican una forma de cambiar la unidad diegética (de la forma en que se narra lo que ocurre en una construcción ficcional), dado que en la novela se alteran estos órdenes naturales manifiestos en los textos referidos de la tradición clásica grecolatina en relación con el mítico VAA como motivo literario. Esta alteración atiende, según Genette (1982) e n su cuadro general de prácticas intertextuales, a una relación de *transformación del régimen serio*, es decir, una *transposición*. La *transposición*, en este caso, permite comprobar con mayor claridad una de las hipótesis de doble constatación al afirmar que, en efecto, la novela se circunscribe entre los textos (como un *hipertexto*) que comparten rasgos de filiación canónica.

Estas evidencias de posibles «homerismos», «epicísmos» o «clasicismos» dan lugar a reiterar que en el caso del VAA en *AV* opera una relación de transformación de carácter serio, es decir, una *transposición*.

c) Al cierre: La *Anábasis*

¡Oh, Virgilio! ¡Oh, poeta, mi divino maestro!
ven, salgamos por fin de esta triste ciudad
de clamores siniestros y tan vanos, gigante
incapaz de cerrar ni un momento sus párpados,
y que encauza la espuma de un gran mar de piedras,
la pequeña Lutecia⁷ en la edad de los césares,
y que hoy, llena de carros, tiene más resplandor,
con el nombre brillante que hoy el mundo le da,

7 Nombre antiguo de París [Aclaración de Pujol (1994, p. 15)].

que la Atenas de antaño, y más ruido que Roma

Víctor Hugo

Antes de la salida del averno, el personaje JPR experimenta otra de sus alucinaciones. Él, que ignoraba las razones de sus padecimientos, creía que estas desaparecían:

Pero la selva oscura se encuentra en el Monte Iluminado por el sol y defendido por las tres fieras, que sirven de cubierta a la tenebrosa claridad. El río del Olvido, el Aqueronte, en cuya ribera aguarda cansada y desnuda una multitud de almas, nos separa del temido infierno, el Averno que Juan Pablo rehuía, y que se le presentaba ocasionalmente en forma de alucinaciones. Esta vez lo padeció de la manera que menos podía imaginarse (Jiménez Emán, 2006, p. 43).

El VAA de JPR es, además, un viaje atípico si se lo compara —como se señaló— estrictamente con las características del motivo literario. Ya se ha aclarado que, en este particular descenso a los infiernos, el autor ha diseñado un dispositivo narrativo (las alucinaciones), cuya estrategia apunta hacia la evasión espacio-temporal, la utilización del convencional medio de transporte (la barca) y a la incorporación del maestro o guía tradicional en la exploración y tránsito por el mundo subterráneo.

A esto debe añadirse, también, la función estructuradora que refiere el viaje del personaje en el *hipertexto*, ya que el objeto de su viaje cumple con un ritual iniciático que afirma los estadios del hombre, por esa construcción del *homo viator* y del *Iter vitae*, como tópicos que emplea el autor en la elaboración de su personaje. Campbell, refiriéndose al viaje que realiza el héroe mítico, expondrá que «En vez de ir hacia afuera, de atravesar los confines del mundo visible, el héroe va hacia adentro, para renacer» (1979, p. 57). Esto se aprecia en el siguiente fragmento:

Bajó a un segundo cerco y luego descendió otra vez a su particular realidad. Quedó, como siempre, mareado y con la vista nublada. Se sentó en el cuarto peldaño —su preferido— de la escalinata cercana al rancho y tendió la mirada hacia el horizonte de cerros de La Matica y Ruperto Lugo, que enlazaban directo con el barrio Canaima y AltaVista —así se llamaban aquellos cerros hermanados en la miseria, en la supervivencia y el trajín—, siempre con la muerte en los talones del día, con la navaja del peligro acechando a diario la garganta de la vida. Esa era la ley cotidiana de aquellas gentes, esa era la manera de saludar un futuro que no existía y un pasado impreciso condensado en un presente compacto, aunque inexplicable (Jiménez Emán, 2006, p. 47).

La organización de algunos hitos que conforman las unidades y dispositivos narrativos que constituyen el relato —lo cual hace imprescindible reconocer el carácter auténticamente «épico» de la novela— permite también identificar los otros aspectos que, por vías *mimotextuales* (alusión a construcciones sintéticas de nociones histórico culturales y sociales) posee el *hipertexto* como «...textos en los que hay imitación deliberada de rasgos semánticos o estilísticos de textos anteriores: parodia, pastiche, adaptación, falsificación, homenaje, glosa, plagio, préstamo, remake, etc...» (Zavala, 2007, p. 14). Estos elementos son el *pastiche*, la *imitación*, la *transformación*, la *transposición*, la *transdiegización*, la *reducción*, entre otros. Pero son, además, indicadores de la presencia de un *hipertexto* que se alimenta de versiones modélicas, previas a su elaboración, que constituyen unidades de significación en el análisis de las relaciones intertextuales de *AV* y del VAA como motivo literario manifiesto en los clásicos canónicos mencionados.

No obstante, todas estas categorías y elementos de análisis de las relaciones intertextuales también apuntan a una construcción simbólica del averno en un marco social cuya contrapartida es el sujeto que no posee ejercicio crítico; siendo este un buen cuadro del tercer mundo, con ciertas particularidades que lo ponen en diálogo con las naciones que comparten similitudes en cuanto al potencial energético.

Por consiguiente, ahí está la mediana humana víctima del capitalismo. Los topónimos, es cierto, remiten a Caracas, pero esta novela se conecta con rasgos del realismo social latinoamericano. Sin dejar de ser muy irónica, la novela es muy contradictoria. Al tiempo que hay ironía —lo que es muy dialógico, pues hay movimiento, cuestionamiento, viveza, sorna, etcétera—, hay también monologismo, y esto último es más bien triste. Se echa mano de lo que es el país descrito para reflexionar acerca de lo que hemos sido, y somos, como cultura. Garrido dice que, en *AV*: «Reconocemos aquí barrios de Caracas: Los Frailes, los Magallanes de Catia, Gato Negro, esos ‘paraísos del mal’, esos ‘infiernos bellos’, como los llama Julián Martínez» (2007, p. 7).

En suma, el autor reitera en su novela que las sociedades expresan una dinámica peculiar en relación con los procesos y fenómenos externos (el caso de la transculturación y la globalización), que modifican sus estructuras ontológicas, transformando, al mismo tiempo, la compleja red de sentidos y significados en los que operan mecanismos afirmantes, des-afirmantes y generadores de la cultura. Este caraqueño desenmascara los *mass media*, los medios de producción cultural y los productos de las corporaciones económicas que están al alcance y disposición de los habitantes del orbe. En *AV* estos son piezas y artefactos de consumo masivo, disponibles a la vuelta de la esquina, al encender la televisión, al hacer clic en un vínculo en la red, al abrir los rotativos y leer los cintillos y titulares. Todo esto hace que se viva bajo el movimiento de una gran rueda que gira, se hace, se re-hace y se transforma; *ad infinitum*, es una especie de ouróbuos griego, un ciclo que se engulle a sí mismo.

Finalmente, en *AV*, también se expone que no hay cambios medulares a pesar de los procesos mundiales de globalización y de cómo esto afecta a los sujetos. Una vez más la

modernidad no es para todos, porque el origen social obstaculiza el salto cualitativo en una sociedad colonizada con violencia, pero bendecida/maldecida por la riqueza del subsuelo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alighieri, D. (2004). *Obras completas* (2 Vols.). Barcelona: Aguilar.
- Bachelard, G. (1942). *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. París: J. Corti.
- Befumo, L. (1984). *La problemática del espacio en la novela hispanoamericana*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Brijaldo, J. (2010). La novela *Averno*, de Gabriel Jiménez Emán, como la metáfora del extravío del hombre en la posmodernidad. *Letralia. Tierra de Letras*. Recuperado 1 de junio, 2012, desde <http://www.letralia.com/243/ensayo04.htm>
- Campbell, J. (1972). *El héroe de las mil caras*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Chevalier, J. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- De Brand, I. (2006). El Caribe y la Tradición Clásica: el viaje al mundo de los muertos como elemento de transculturación en Omeros de Derek Walcott. *Praesentia. Revista Venezolana de Estudios Clásicos*, (7). Recuperado 1 de junio, 2012, desde <http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/praesentia/article/view/3733/3588>
- Frenzel, E. (1980). *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Madrid: Gredos.
- García, G. (1981). *Mitos, viajes, héroes*. Madrid: Taurus.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes: la Littérature au second degré*. París: Le Seuil.
- Homero (2000). *Iliada*. Madrid: Gredos.
- Homero (2000). *Odisea*. Madrid: Gredos.
- Jiménez Emán, G. (2006). *Averno*. Caracas: El Perro y La Rana.
- Luquín Calvo, A. (2008). José Gaos: El pensamiento del *homo viator* [ponencia]. Valencia. xvii Congrés Valencià de Filosofia. Universitat de Valencia, Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació.
- Marinkovich, J. (2004). Aproximaciones al análisis intertextual del discurso científico. *Revista Signos*, 33 (48), 117-128.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (2007). *Desafíos de la teoría, literatura y géneros*. Mérida: El otro el mismo.
- Pujol, C. (1994). *Poetas románticos franceses*. Antología. Barcelona: RBA editores.
- Vilanova, Á. (2006). *El Infierno tan Temido, motivo clásico y novela latinoamericana y otros estudios*. Mérida: El otro el mismo.
- Villalobos Alpízar, I. (2003). La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes. *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, 41 (103), 137-145.
- Virgilio (1963). *Eneida*. Barcelona: Gráficas Diamante.
- Zavala, L. (2007). *Manual de análisis narrativo*. México: Trillas.