



**UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
“DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ”
CONSEJO DE ESTUDIOS DE POSTGRADO
MAESTRÍA EN LITERATURA LATINOAMERICANA Y DEL
CARIBE**

TRABAJO DE GRADO DE MAESTRÍA

**AVERNO DE GABRIEL JIMÉNEZ EMÁN. UNA LECTURA DESDE
EL INTERTEXTO**

SERBIULA
Tulio Febres Cordero

DONACIÓN

Por: Luis Alfredo Mora Ballesteros

Octubre 2012



UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
“DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ”
CONSEJO DE ESTUDIOS DE POSTGRADO
MAESTRÍA EN LITERATURA LATINOAMERICANA Y DEL
CARIBE

*AVERNO DE GABRIEL JIMÉNEZ EMÁN. UNA LECTURA DESDE
EL INTERTEXTO*

Trabajo de Grado de Maestría presentado ante la Universidad de Los Andes

por Luis Alfredo Mora Ballesteros

Como requisito parcial para optar al Grado Académico de

Magíster Scientiae en Literatura Latinoamericana y del Caribe

Dirigido por:

José Antonio Romero Corzo

Octubre 2012

DEDICATORIA

A mis amados padres Edilma Ballesteros y Baldomero Mora por la vida, por su amor infinito, su ejemplo, y por toda su comprensión y apoyo incondicional durante todos estos años. Cada meta alcanzada ha sido más sencilla gracias a la permanente presencia de ustedes.

www.bdigital.ula.ve

AGRADECIMIENTOS

Al Gran Arquitecto del Universo por la vida y la sabiduría.

A mi Tutor, profesor y amigo el M Sc. José Antonio Romero Corzo de la Universidad Nacional Experimental del Yaracuy por su asesoría, acompañamiento y colaboración.

Al escritor Gabriel Jiménez Emán, autor de la novela, por su receptividad y por su disposición para el diálogo.

A mis profesoras de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador-Rubio, las Dras. Yirah Pérez y Omaira Hernández, por su colaboración en los seminarios de investigación y crítica literarias.

A mis colegas de la Universidad de Los Andes, el M Sc. Otto Rosales Cárdenas y el M Sc. Camilo Mora Vizcaya, por su trabajo frente al Consejo Técnico de la Maestría.

Al Dr. Adelso Yáñez Leal de la Universidad de Otago de Nueva Zelanda por sus intercambios.

A mis cuatro y únicos compañeros de equipo de la IX Cohorte de la Maestría, los Licenciados Shirly Arellano, Pedro Montes, Milena Rincón y Carlos Casanova por su esfuerzo, disciplina y compromiso de trabajo durante estos dos últimos años

Amigos, cada uno de ustedes ha hecho más sencillo este camino.

ÍNDICE

Pp.

RESUMEN	vii
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I	
EL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN.....	4
CAPÍTULO II	
REFERENTES ONTOEPISTEMOLÓGICOS.....	20
CAPÍTULO III	
REFERENTES TEÓRICOS.....	35
CAPÍTULO IV	
METODOLOGÍA.....	49
CONCLUSIONES.....	83
ANEXOS	86
REFERENCIAS	97
CURRICULUM VITAE	102

**UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
“DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ”
CONSEJO DE ESTUDIOS DE POSTGRADO
MAESTRÍA EN LITERATURA LATINOAMERICANA Y DEL
CARIBE**

TRABAJO DE GRADO DE MAESTRÍA

**AVERNO DE GABRIEL JIMÉNEZ EMÁN. UNA LECTURA DESDE EL
INTERTEXTO**

Autor: Mora Ballesteros, Luis Alfredo

Tutor: Romero Corzo, José Antonio

Septiembre 2012

RESUMEN

El presente trabajo realiza un estudio de las relaciones intertextuales presentes entre la novela *Averno* (2006), del escritor venezolano Gabriel Jiménez Emán, y el motivo literario del viaje al averno manifiesto en la tradición literaria grecolatina. A su vez, esta investigación, se plantea la identificación de las prácticas hipertextuales empleadas por el autor mediante una lectura intertextual de la novela, con apoyo de lo expuesto por Gerard Genette (1989), en *Palimpsestos* y Lauro Zavala (2007) en *Elementos de análisis intertextual*. Finalmente, se efectúa una valoración crítica del autor, a partir de las claves de anticipación expuestas en los dispositivos narrativos que emplea en la construcción del personaje Juan Pablo Risco, el cual realiza un viaje al más allá o mundo de los muertos.

Descriptores: Relaciones intertextuales, Averno, motivo literario, lectura intertextual, viaje al averno.

INTRODUCCIÓN

Que la lectura de una novela de data reciente, *Averno* (2006), del escritor venezolano Gabriel Jiménez Emán, permita a un investigador aproximarse al estudio de la literatura venezolana contemporánea, la denominada del siglo XXI, es de por sí más que un hecho interesante; más aún si hasta la fecha la crítica literaria sólo ha abordado parcialmente las categorías y temas que el texto sugiere. No obstante, esta exploración investigativa, constituye una tarea rigurosa y ardua, la cual exige, entre otras cosas, no sólo de la competencia lectora, sino de una coherente y oportuna interpretación de los hitos que constituyen el tejido narrativo, pues, con regularidad, es posible que las interpretaciones propuestas disten en contenido de la naturaleza motivacional e ideacional del autor, por su cercanía temporal. Pero, quizá esto no sea de capital importancia, pues el juicio del autor podría resultar accesorio.

Por tanto, en este sentido, se destaca el papel protagónico del ejercicio de la crítica y la interpretación literaria en la exposición de argumentos, contenidos, proposiciones e hipótesis que pudieran expresar más fielmente la importancia de un autor y su obra en un contexto literario particular. Por consiguiente, en las páginas que siguen a continuación se despliega un conjunto de afirmaciones que surgen como producto de la tarea intelectual y crítica, en un afán por descubrir el hecho literario en un texto de la novísima narrativa venezolana.

El presente trabajo realiza un estudio de las relaciones intertextuales presentes entre la novela *Averno* (2006), y el motivo literario del viaje al averno manifiesto en la tradición literaria grecolatina. A su vez, esta investigación, se plantea la identificación de las prácticas hipertextuales empleadas por el autor mediante una lectura intertextual de la

novela, con apoyo de lo expuesto por Genette (1989), en *Palimpsestos* y Zavala (2007) en *Elementos de análisis intertextual*.

La propuesta se estructura en cinco capítulos. El capítulo uno atiende a la importancia de la investigación literaria y a la literatura de viajes al averno, así como a los posibles acercamientos a ésta a través de la teoría literaria en materia de intertextualidad. Además, propone la hipótesis marco y los objetivos de la investigación.

En el capítulo dos se expone la naturaleza, el enfoque y la tesis propuesta en la que se sustenta. En este aparte se añade un recorrido relativo a la construcción cultural del motivo literario del viaje al averno.

Para el capítulo tres, que trata los referentes teóricos, se ha considerado oportuno realizar una búsqueda panorámica que permita conocer los principales aportes de la teoría literaria en el campo de la intertextualidad realizados en el siglo XX y hasta la fecha, la cual exige la definición de las coordenadas conceptuales que constituyen el intertexto como categoría principal del estudio. En este acápite se incluye una breve síntesis de los estudios realizados del escritor.

El método y el trazado metodológico empleados se encuentran definidos y desarrollados en el capítulo cuatro. En el mismo se despliegan las herramientas del análisis intertextual mediante el estudio de las categorías y los elementos de análisis narrativos sugeridos por la teoría literaria. El desarrollo metodológico se realiza a través de una triangulación constituida por el modelo de análisis, las prácticas hipertextuales, y los ejemplos extraídos de la novela.

Seguidamente se exponen las principales conclusiones a las que se llega una vez aplicadas las herramientas utilizadas para el análisis de las relaciones intertextuales.

Finalmente, en la sección de anexos se incorpora una entrevista realizada al escritor vía correo electrónico.

www.bdigital.ula.ve

CAPÍTULO I

EL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

Actualmente, en el escenario académico, las ciencias sociales y humanísticas presentan un problema de validación frente al paradigma científico¹ de las fisico-naturales. Las ciencias exactas establecen sus criterios de funcionamiento en la demostración y la verificabilidad. Con frecuencia, a las ciencias humanas se les acusa de carecer de rigurosidad, de experimentación, de científicidad, etcétera; por tratar temas esencialmente ligados al espíritu del ser humano.

La investigación científica, en este caso, evidencia uno de los principales problemas a los que se enfrenta el investigador y el crítico literario, pues es la realidad, en términos de expresión del lenguaje humano, el objeto de su investigación. Sin embargo, tener a la realidad como actor principal de la escena no impide que la investigación literaria procure la revisión, indagación, exploración, y el seguimiento de un objeto de estudio determinado en su campo de acción como ciencia social, es decir, en el campo de estudios que atienden al lenguaje.

No obstante, pese a estos esfuerzos, en la comunidad científica de la denominada ciencia formal se suelen definir estas actividades desde el ejercicio propio, desde un punto de vista único, y con regularidad se obvia que “la ciencia es una vasta empresa que ha ocupado y ocupa una gran cantidad de esfuerzos humanos en procura de conocimientos sólidos acerca de la realidad” (Sabino 1994,14). Por tanto, una definición más amplia y

¹ Una de las posiciones teóricas sobre la concepción de los paradigmas es la expuesta por T.S. Kuhn en *Estructura de las Revoluciones Científicas*, 1969. Entre las aproximaciones a la noción del paradigma Kuhnteano, Contreras (2004), destaca que “Los paradigmas son realizaciones científicas universalmente reconocidas que, durante cierto tiempo, proporcionan modelos de problemas y soluciones a una comunidad científica” (43).

menos restringida de ciencia no remite estrictamente el uso de algún adjetivo que indique que es natural, física, exacta, pura, etc., para caracterizarse como una disciplina científica. Por el contrario, lo que prima en su definición son los procesos y los esfuerzos humanos por adquirir conocimientos y saberes respecto de la realidad.

Uno de estos procesos es la investigación, y por ende la acción de investigar, la cual según Grajales (2007): “Proviene del latín *in* (en) y *vestigare* (hallar, inquirir, indagar, seguir vestigios) lo que conduce al concepto más elemental de ‘descubrir o averiguar alguna cosa, seguir la huella de algo, explorar’” (1). Si se considera a la investigación literaria en este marco de acciones, entonces, se comprende que las mismas otorgan rango de científicidad a los estudios literarios. Su desarrollo incluye etapas de investigación que intentan responder a alguna inquietud humana. Sin embargo, de la investigación en literatura se exponen afirmaciones que la minimizan y subestiman frente a las otras disciplinas y ciencias del saber, señalando que “La investigación literaria, como todas las disciplinas humanísticas y sociales, tiene un complejo de inferioridad hacia las ciencias naturales y quiere parecer, si es posible, más científica” (Enkvist 2002,31)

Lo expuesto, contribuye a legitimar uno de los discursos de la llamada ciencia “formal”, la cual se atribuye la objetividad en sus procedimientos. La ciencia formal expone, que, a diferencia de sus procesos, en la investigación en literatura prima un interés de carácter subjetivo, por tratar temas (objetos y sujetos) cercanos a nuestra realidad inmediata (lenguaje, política, sociedad, etc.), sin tener en cuenta que “No debemos decir que la ciencia es objetiva, como si pudiese existir un pensamiento totalmente liberado de subjetividad, sino que la ciencia *intenta* o pretende ser objetiva” (Sabino 1992, 17). Por consiguiente, todo ejercicio que procure realizar una exploración investigativa en literatura

deberá separarse de todo registro –oral o escrito– que pueda originar ambigüedades e interpretaciones que no estén debidamente soportadas en el discurso científico de las ciencias sociales y humanísticas. Entonces, la investigación literaria, para garantizar su rigurosidad y científicidad, debe definir y delimitar los principios de abordaje del objeto de conocimiento y su naturaleza; para así trazar una metodología coherente que sustente las observaciones en torno del mismo.

Tradicionalmente, para lograr este cometido, se considera que en la investigación literaria “se abandona la descripción humanamente importante a favor de una investigación estrecha y quizá poco interesante pero irreprochable desde un punto de vista metodológico. Una elección de este tipo no es sólo una elección metodológica sino también ética” (Enkvist 2002,131). No obstante, esta afirmación, que expone la tesis de dejar lo humano en el discurso y en la metodología de las ciencias humanas, sólo incrementa las debilidades de la investigación en literatura, dado que no define un campo metodológico propio. Se sugiere que la metodología y el campo de acción investigativa sean compartidos con la ciencia formal. Por tanto, en la investigación en literatura prima la necesidad de definir cuál es su campo investigativo como disciplina científica de las ciencias sociales y humanísticas.

El campo de acción de la investigación literaria no será otro que el campo literario, el cual es definido por Bourdieu (1990) como un “campo de fuerzas que actúan sobre todos los que entran en ese espacio y de maneras diferentes según la posición que ellos ocupan en él” (2). Esta afirmación permite concebir a la literatura como un campo de acción investigativa con leyes propias, que participa de otros campos sin exclusión. Esos otros campos son el político, el social, el económico, el filosófico, el mítico, entre otros.

Por ejemplo, en el campo literario, que participa del carácter mítico de la literatura de viajes, la resonancia universal del motivo del viaje al averno constituye uno de los principales temas de interés. Desde la literatura homérica (**Odisea**) que narra las peripecias del retorno de Odiseo hacia su patria Ítaca, hasta el viaje o descenso de Dante a los infiernos (**Divina Comedia**), el motivo del viaje al averno ha estado presente en la tradición canónica² heredada de Occidente. Este viaje al inframundo, según García (1981), 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” (27). Por consiguiente, el estudio de la literatura ha tenido interés por descubrir las relaciones entre las narraciones de distintos pueblos, épocas y autores, que abordan la literatura de viajes en relación con el motivo del mítico descenso al averno.

Aunque no es la razón principal de esta investigación, es indudable la necesidad de expresar, a modo de referencia, el concepto de motivo a emplear. En este caso en particular, el motivo del viaje al averno es considerado como un motivo (texto) literario que se transforma o adquiere otros significados, razón por la cual podría ser capaz de generar, por medio de su transformación, otros textos³.

Parte de la literatura desde el poder de la palabra –oral y escrita– ha generado una vasta producción que trata preferencialmente el viaje al averno. A partir de las proyecciones realizadas por los autores de la Edad Media, Patch (En Vilanova 2006,65), señala algunas de las posibles razones de usar el mítico viaje como motivo en la literatura

² Bloom (1995) señala que “Cada época posee un repertorio de géneros bastante escaso al que lectores y críticos reaccionan con entusiasmo [...] el canon provisional queda fijado por los escritores más importantes o de mayor personalidad. Cada época elimina nuevos nombres del repertorio” (31).

³ Tal aclaración obedece a razones de estricto orden metodológico. Posteriormente, en el desarrollo de esta investigación, será ampliada la definición de motivo literario.

de esa época. El autor considera que la manifestación de este mito obedece a que el hombre:

Bien sea por el afán o por el de escapar a los pesares de la existencia, [...] ha alimentado desde siempre, 'en la visión o en la fantasía, extraños pensamientos acerca de un misterioso país', 'un recuerdo perdido en el fondo de los tiempos', 'un sueño remitido al futuro', 'una utopía, una 'comarca a donde llegará después de la muerte'.

Lo señalado tiene algunos de sus orígenes en la épica, en los versos yámbicos, y en las epopeyas clásicas griegas (**Ilíada**, **Odisea**) y orientales, así como en otros textos que hoy día pertenecen y comparten la tradición canónica de la literatura universal y grecolatina (**Eneida**, **Divina Comedia**, **Metamorfosis**)⁴ pues, es necesario recordar que “Un mito no puede funcionar como mito aislado; comparte sus temas, sus características, incluso alguno de sus acontecimientos, con otros mitos” (Doniger 2005,63).

Por tanto, los pueblos pertenecientes a la tradición histórico-cultural del mundo occidental, desde la antigüedad clásica greco-latina hasta nuestros días, han construido una idea del mundo de destino de las almas una vez que el hombre muere. Ésta ha ocupado un lugar de interés en las civilizaciones e instituciones religiosas. Ergo, cada pueblo, cada civilización, ha elaborado una denominación a partir del mito para representar esa región del camino final por el que transita el hombre tras la muerte. Según González (1999) “La idea de *catábasis*, del descenso al infierno (*o inframundo*), y la posterior salida del mismo, –Anábasis o resurrección – aparecen inmersas desde la más remota antigüedad, en el marco de las creencias funerarias de casi todas las civilizaciones” (129). Estas construcciones son amplias y de variada índole. Sin embargo, la búsqueda de

⁴ La presencia del viaje al averno, manifiesta en las obras mencionadas, será desarrollada en el capítulo *ii*, correspondiente a los referentes ontoepistemológicos, desde el enfoque relativo a la construcción cultural del motivo.

interrelaciones y significados que se transforman y reconfiguran a través de los siglos, no obstaculiza el encuentro de aspectos que los distinguen y singularizan, pues, según Frenzel (1980,390):

Los mitos que hablan de un viaje más o menos peligroso y violento al Averno, el reino de los muertos; debe su origen al deseo del hombre a saber algo sobre la región a la que llegará después de la muerte según muchas creencias religiosas, región que se halla cerrada a los vivos y de la que nadie ha vuelto nunca todavía.

Estos planteamientos, relacionados con el mítico viaje al averno, permiten entender que estos aspectos compartidos por los pueblos –desde distintas corrientes religiosas–, los hacen comunes en la construcción de sus mitos, leyendas, historias y crónicas que reposan en la mayoría de los textos sagrados e historias orales. Los registros revelan una preocupación del hombre por intentar definir y describir los niveles, recintos, tránsitos, lugares, seres, contextos y panoramas que pudieran representar más fielmente el averno⁵, también denominado infierno, tártaro, hades, sheol, gehena o mictlan.

Por ejemplo, para la cultura griega el averno se hallaba entre las colinas y montañas que poseían lagos de los que manaban gases azufrados (sulfurosos), y por los que no sobrevolaban las aves. Según los antiguos, no sólo las aves corrían el riesgo de morir, esta advertencia también generaba temor entre las personas de su tiempo. En este sentido, Etchelecu y Rodríguez (2010,107), afirman que:

Aquellos que declararon haber contemplado el averno o a alguno de sus moradores señalaron que no conocían sensación más espeluznante. El infierno fue imaginado y construido a partir de las narraciones de numerosos autores que describieron con sumo detalle las sensaciones más

⁵ En este respecto, Campbell (1972) expone que esta región “Puede ser representada en varias formas: como una tierra distante, un bosque, un reino subterráneo, o bajo las aguas, en el cielo, una isla secreta, la áspera cresta de una montaña; o un profundo estado de sueño; pero siempre es un lugar de fluidos extraños y seres polimorfos, tormentos inimaginables, hechos sobrehumanos y deleites imposibles” (40).

atroces que podía sentir el ser humano: el olor penetrante del azufre y de la transpiración, el sabor amargo de las lágrimas, el calor de las llamas y el contacto permanente, aplastante, con otros individuos; los sonidos de los lamentos y las visiones de los terroríficos torturadores, acompañan los suplicios eternos.

Ante esta idea mítica de los pueblos de la antigüedad clásica grecolatina, el quehacer literario a través de los tiempos no se ha mantenido al margen. Las referencias dan fe de que cada cultura ha diseñado construcciones y proyecciones –desde la literatura–, para apoyar esta necesidad humana por referenciar ese tránsito al mundo de los muertos, ya que este, como los demás mitos “Trata de experiencias y acontecimientos humanos que todos compartimos –nacimiento, amor, odio, muerte–, y una de esas experiencias o acontecimientos es la narración” (Doniger 2005,21).

Al mismo tiempo, estas afirmaciones en torno a la literatura, en específico a la temática del mítico viaje al averno o mundo de los muertos, la sitúan en un marco de presencias y co-existencias de rasgos y valores que constituyen las tradiciones comunes de las distintas cosmovisiones de los pueblos alrededor de esta preocupación del hombre por el conocimiento del más allá⁶, por el interés en proyectar y representar –de alguna forma y desde el mito– su miedo atávico ante el desconocido tránsito al mundo de los muertos. Chevalier (1986,734) expone que, en:

Las concepciones griegas y romanas, numerosos caminos enlazan los mundos terrenos e infernales, los de los vivos y los de los muertos: cráteres volcánicos, grietas rocosas por donde se pierden las aguas, extremidades de la tierra. Contrariamente, las montañas altas establecen la comunicación con el cielo. Hay en esta concepción varios escalones celestiales y varios

⁶ Para Chevalier (1986,1067): “El viaje al infierno representa un descenso a los orígenes. Como en el canto sexto de la *Eneida*, o un descenso a lo inconsciente. Según las interpretaciones modernas. En ambos casos, ¿no puede descubrirse una necesidad de justificación? Los romanos buscaban títulos de nobleza entre los héroes antiguos. Y el hombre moderno busca causas que expliquen sus comportamientos. El viaje a los infiernos parece sentirse por lo general como una autodefensa, como una justificación, más que como un autocastigo. Otros viajes como los de Ulises, Hércules, Menelao. Salaad, y tantos otros, son interpretados como búsqueda de orden psíquico y místico”.

abismos infernales, hasta el Tártaro, que sirve de prisión a los dioses destronados. Tinieblas, frío, terrores, tormentos, vida empobrecida y fantasmal, caracterizan los infiernos (~ Hades); luz, calor, gozo, libertad reinan en los cielos (~ paraíso).

El hombre, para proporcionarse respuestas, ha construido la idea del viaje al mundo de los muertos, al más allá. La preocupación del hombre por representar, simbólicamente⁷ y desde el mito el viaje al inframundo continúa siendo una de sus mayores incógnitas, uno de sus principales enigmas.

Con la finalidad de destacar uno de los posibles acercamientos al estudio de la literatura de viajes, que aborda el campo mítico desde el motivo del viaje al averno; es oportuno señalar que los aportes realizados por el filólogo y científico de origen soviético Mijaíl Bajtin, en materia de dialogía y polifonía, que supone la multiplicidad de voces, autores y temas en la producción textual de la novela, agrupados en **Problemas literarios y estéticos** (1895-1975) y **Teoría y estética de la novela** (1991). Estos textos posibilitan la determinación de esos rastros que permiten concebir a las producciones literarias basadas en viajes al averno como un todo articulado en constante comunicación y relación; es decir, como un sistema de obras ligadas por denominadores comunes, pues Según Bajtin (1991,91):

Sólo el mítico Adán, el Adán solitario, al abordar con la primera palabra el mundo virgen, que todavía no había sido puesto en cuestión, pudo, de verdad, evitar totalmente, en relación con el objeto, esa interacción dialogística con la palabra ajena.

⁷ “El símbolo es entonces bastante más que un simple signo: lleva más allá de la significación, necesita de la interpretación y ésta de una cierta predisposición. Está cargado de afectividad y dinamismo. No sólo representa, en cierto modo, a la par que vela; sino que realiza, también, en cierto modo, al tiempo que deshace. Juega con estructuras mentales. Por esto se lo compara con esquemas afectivos, funcionales, motores, para mostrar bien que moviliza de alguna suerte la totalidad del psiquismo” (Chevalier 1986,19).

De los aportes del crítico ruso se nutre en gran medida la investigación literaria a partir de la segunda mitad del siglo XX. A los estudios del autor, en materia de polifonía y dialogía, se suman Kristeva, Barthes, Genette, entre otros miembros del círculo Tel Quel⁸.

Estos enfoques dialógicos y polifónicos, que conciben a la literatura como un universo textual, establecen los nexos comunicativos que hacen de ésta un espacio orgánico que abarca la totalidad de la historia de la humanidad y la civilización. De esta forma, gracias a los aportes generados por la teoría literaria en materia de investigación científico-literaria e intertextual, se comprueban las relaciones entre textos de diversas lenguas y orígenes en torno a un tema particular, pues cuando se estudia la literatura de viajes se destaca que ésta “por su misma naturaleza está acostumbrada a traspasar confines. Más bien es precisamente éste su primer carácter: cruzar la frontera para ver qué hay al otro lado, comparar lo interior con lo exterior, el aquí y el allá” (Nucera 2002, 241).

Por consiguiente, si se realiza una exploración intertextual, la noción y carácter de la literatura de viajes, de ver el aquí y el allá, alcanzan su cometido. Un trazado investigativo que procure estudiar las filiaciones entre autores, orígenes y lenguas en torno de un denominador común, como por ejemplo, el tema y el motivo del viaje al averno; podrá usar como apoyo teórico lo expuesto en la teoría literaria que atiende a la intertextualidad, ya que ésta, como concepto, “Presupone que todo texto está relacionado con otros textos, como producto de una red de significación. A esa red la llamamos intertexto. El intertexto, entonces, es el conjunto de textos con los que un texto cualquiera está relacionado” (Zavala 2007, 2).

⁸ Julia Kristeva, junto a otros escritores izquierdistas del círculo de Tel Quel, lucha, apelando al marxismo, el psicoanálisis y la lingüística, contra la ideología burguesa de la autonomía y la identidad del sujeto individual, de la clausura del texto y de su sentido, así como contra la expresión de esa ideología en la tradicional *explication de textes* académica y en el estructuralismo literario estático (Navarro 1997, iii).

El autor reseña una primera definición del concepto de intertextualidad. La intertextualidad designa a esa amplia red de sentidos y significados presentes en un texto en particular, ya que en el diseño de su tejido narrativo –y en sus significados– se expresan otros tejidos, es decir, otros textos. Con regularidad, la relación intertextual se presenta a manera de alusiones, citas, referencias, signos, símbolos, matrices discursivas... En el desarrollo de la producción teórica intertextual, la publicación de **Palimpsestos** (1989), de Genette, acrecentó las posibilidades de un análisis mayor, superando las indagaciones tradicionales acerca de un autor influido por otro u otros, y de autores que utilizaban las mismas fuentes de absorción.

Las afirmaciones y los aportes legados por el autor han permitido denotar unos de los signos más distintivos de la escritura contemporánea, la noción de intertextualidad.

Genette (1989), expone que “El intertexto es la percepción, por el lector, de relaciones entre una obra y otras que la han precedido” (11). También, señala que Riffaterre llega a identificar a la intertextualidad como un modo de percepción del texto, es decir, que ‘es el mecanismo propio de la lectura literaria’” (11).

Estos criterios fundamentales de la teoría intertextual, que en un inicio pivotan sobre el papel del lector –quien es el que percibe esas relaciones–, permiten considerar a la literatura de viajes como un gran intertexto, dentro de un marco general de relaciones intertextuales que no sólo atienden a su producción, sino además al papel del lector y su participación en la resignificación de la misma, ya que “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (Kristeva 1978, 190). Igualmente, a estas ideas ha de sumársele el creciente desarrollo que ha adquirido la noción de intertextualidad durante la última década del pasado siglo (XX) en los estudios

literarios⁹. En estudios recientes, la intertextualidad es considerada también desde un enfoque que trasciende las disciplinas, más allá de tener una definición únicamente textual. Según (Zavala 2007) “todo texto –todo acto cultural y por lo tanto todo acto humano—puede ser estudiado en términos de la red de significación a la que pertenece. El estudio de la intertextualidad tiene entonces, necesariamente, un carácter transdisciplinario” (1).

En el campo de la investigación literaria en América latina, en Venezuela, existen algunos estudios que son testimonio de la intertextualidad como una de las características presentes en la literatura realizada en esta parte del mundo, en específico con lo que atiende a esta exploración investigativa entre: la literatura de viajes desde el mítico viaje al averno, sus interrelaciones con la literatura producida en el continente y las relaciones con la tradición literaria.

Uno de estos trabajos, que reflexiona sobre la novela latinoamericana y sus motivos clásicos, es el realizado por Vilanova (2006). Los estudios del viaje al averno realizados por el autor destacan este particular interés en presentar las relaciones intertextuales existentes entre la tradición greco-latina y la novela latinoamericana. En **El Infierno Tan Temido¹⁰**, **Motivo Clásico y Novela latinoamericana y otros estudios** (2006), éste realiza un análisis del **Adán Buenosayres** (1966), de Leopoldo Marechal, **Pedro Páramo** (2005), de Juan Rulfo, y **Cubagua** (1986), de Enrique Bernardo Núñez; partiendo de la noción de intertextualidad, entre otras, aportadas por Genette en **Palimpsestos** (1989).

⁹ La bibliografía crítica sobre la teoría de la intertextualidad ha tenido un crecimiento exponencial durante la última década del siglo XX. Los principales trabajos panorámicos se encuentran en la recopilación y traducción directa del francés hecha por Desiderio Navarro: *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana, UNEAC, Casa de las Américas, 1997. Contiene los textos seminales de Julia Kristeva, Gérard Genette, Michael Riffaterre y Paul Zumthor, entre otros. (Zavala 2007,1).

¹⁰ El propio Ángel Vilanova hace uso de la intertextualidad, al aludir en el título que antecede a su enunciado *Motivo Clásico y novela latinoamericana y otros estudios* a un cuento del escritor Juan Carlos Onetti “*El infierno tan temido*”, publicado en 1957.

Vilanova señala la conexión y pervivencia del componente clásico y sus motivos (caso del viaje al averno) presentes en estas novelas latinoamericanas. Éstas comparten el motivo literario del viaje al averno o mundo de los muertos con la tradición histórico-cultural de Occidente; dado que para la literatura latinoamericana “el mundo grecolatino, es, sin duda, *arché¹¹ fundante*” (Garelli en Vilanova 2006,14). Por esta razón, el autor destaca el hecho de considerar a la producción literaria y a la literatura como un todo orgánico, relacionado y en permanente comunicación, entendiendo que estos rasgos heredados de la tradición greco-latina no sólo legitiman o prestigian a la literatura latinoamericana, también son elementos constitutivos que la amalgaman e integran.

Además, el trabajo presenta una importancia capital para el estudio de otras áreas de investigación en literatura latinoamericana, ya que vindica las relaciones entre la literatura latinoamericana y el componente clásico grecolatino que trata sobre el viaje al averno, haciendo posible reconocer uno de los tantos valores culturales heredados del mundo occidental, y por consiguiente la representación de éstos bajo formas literarias producidas en este lado del mundo, puesto que tal como lo refiere Garelli (En Vilanova 2006,13):

Las obras producidas en Europa y Estados Unidos de América que ponen en relación los textos de la clasicidad grecolatina con los de autores modernos, algunas de ellas con pretensiones de universalidad, omiten toda mención a los textos de este tipo producidos en el sur de nuestro continente.

¹¹ Del Gr. *ἀρχή* “principio” “origen”. La expresión de Garelli (En Vilanova 2006), *arché fundante*, remite a “principio u origen fundacional” “principio de las cosas”. En este caso, el punto de origen de lo que hoy día se considera una parte de la literatura latinoamericana, la heredada de la tradición histórico-cultural de Occidente. En el diseño de esta propuesta de investigación Occidente se considera desde la herencia histórico-cultural legada en América Latina, en relación con las literaturas y motivos compartidos. Como ejemplo mínimo de esta herencia, Uslar, en su ensayo *¿Qué nos importa la Guerra de Troya?* (1998), señaló que “Aun reducida a historia y arqueología, la Guerra de Troya es importante para nosotros desde muchos puntos de vista que arrojan incomparable luz sobre los orígenes de la civilización griega, que es nuestra bisabuela cultural” (178).

De acuerdo con los planteamientos expuestos, esta omisión es lo que imprime un valor especial a algunos textos de la literatura latinoamericana, por el esfuerzo de sus autores en diseñar invenciones y mundos posibles en los que se evidencien clara o implícitamente el componente clásico y sus motivos. Se denota, de esta forma, la presencia de la intertextualidad como una de las características principales de la cultura y la escritura contemporánea en el ámbito latinoamericano, mostrando sus fuentes de absorción. La intertextualidad, en este caso, se presenta a modo de alusiones, absorciones y/o préstamos de temas y motivos relacionados con el viaje al averno. Según Garelli (En Vilanova 2006,13), esto se produce porque:

Es evidente que la colonización nos hizo parte de Occidente y que un amplio capítulo de la literatura colonial y de los primeros tiempos de las literaturas nacionales de los distintos países americanos da cuenta de textos en los que la alusión y recreación de los mitos clásicos es frecuentísima, como natural consecuencia de una *paideia* centrada en los autores griegos y especialmente latinos.

Estas pertenencias al ámbito cultural occidental y sus representaciones no sólo se manifiestan en la literatura, también existen otras expresiones del arte que así lo demuestran. El cine producido en el continente es ejemplo de ello. Al retomar la idea y considerar que todo acto cultural humano puede ser tratado en función de las relaciones intertextuales que éste presente; se comprende entonces, que el arte quizá en sí mismo se construye como una gran red de relaciones de intertextualidad. Es válido subrayar que estas asociaciones y absorciones, que hacen que la intertextualidad tenga un carácter transdisciplinario, también permiten que la producción literaria expanda sus horizontes hacia la cinematográfica, compartiendo temas, contenidos y motivos de la literatura, ya que según Navarro (1991, viii):

El estudio de la intertextualidad, inicialmente centrado en la literatura, se ha ido extendiendo cada vez más a otras artes y fenómenos culturales: el cine (gracias a Metz, Iampolski...), las artes plásticas (por obra de Steiner, Calabrese, Weissstein, Bryson...), la música (con los trabajos de Karbusicky, Hatten...), el teatro, la televisión, etc.

Por ejemplo, en la versión adaptada de la novela **Hannibal** (1999)¹², se aprecia una muy particular recreación de algunos sonetos del capítulo *iii* de **La Vida Nueva**¹³, lo cual muestra una doble y evidente relación de intertextualidad, dicho de otro modo, de hipertextualidad¹⁴ al relacionar texto e imagen. Además, tanto en la novela como en el filme también se observa una transformación textual de un fragmento del contenido del *Infierno*¹⁵ de la **Divina Comedia**, puesto que uno de los personajes Francesco de Pazzi, miembro de la histórica familia florentina referenciada por Dante, es señalado como traidor y ambicioso.

En virtud de los planteamientos expuestos hasta ahora, y en procura de encontrar esas relaciones de un texto con otros –por ejemplo las filiaciones grecolatinas en la literatura latinoamericana, que atienden con preferencia a la literatura que aborda el viaje al averno–, se ha seleccionado **Averno** (2006) del autor venezolano Gabriel Jiménez Emán. La investigación aquí presentada busca ahondar en el estudio de las relaciones

¹² Del escritor norteamericano Thomas Harris, llevada al cine por el director Ridley Scott (2001). Da continuidad a la saga de **El Silencio de los inocentes** (1988), también escrita por Harris, y de igual forma llevada a pantalla por el director Jonathan Demme (1991). Este primer filme, proyectado en 1991, obtuvo cinco premios Óscar (En inglés, *Academy Awards*) de La Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas en Los Ángeles (EUA), en los renglones de Mejor película, mejor Director, mejor guión adaptado, mejor actor y mejor actriz.

¹³ Título original **Vita Nuova** (2004) [La Vida Nueva] es una obra de carácter amoroso escrita por el poeta florentino Dante Alighieri. En ésta, la prosa y los sonetos representan el *Dulce stil nuovo*, con énfasis principal de homenaje y reconocimiento a la mujer. Dante describe un extraño sueño en el que aparece su amada Beatriz. El texto es póstumo a la muerte de Beatriz. En la película de Demme (1991), se muestra una escena que transcurre al aire libre en Florencia, en la que se proyecta una pieza teatral titulada *Vide Cor Meum* [Mira Mi Corazón]. A la ópera acuden Francesco, Allegra –su esposa–, y el Dr. Lecter, quien recita al final de la obra uno de los sonetos del cap. *iii*, a la esposa del *Commendatore*.

¹⁴ Para Genette (1989) La hipertextualidad es la “relación de un texto con un texto anterior o hipotexto” (11). En este caso, en la escena referida se aprecian los sonetos del capítulo *iii* de la Vida Nueva (2004) (hipotexto) de Dante en la película, que también es otro texto si se considera la absorción del primero (sonetos de La Vida nueva) en éste (el texto filmico).

¹⁵ Esta parte de *Infierno* de Dante, acápite de la **Divina Comedia** (2004), hace referencia al círculo en el que penan los violentos. Tanto en el texto de Harris como en la película, la referencia intertextual es evidente: “Durante la primera media hora, el doctor fascinó a los presentes con el minucioso relato de las intrigas que empujaron a Della Vigna en su caída. —Della Vigna perdió la vista y el favor de Federico al traicionar la confianza del emperador movido por la avaricia —explicó el doctor Lecter, acercándose así a su tema principal—. El peregrino dantesco lo encuentra en el séptimo círculo del infierno, el reservado a los violentos. En el caso que nos ocupa, a los violentos contra sí mismos; como Judas Iscariote, Della Vigna eligió ahorcarse” (1999,159).

intertextuales presentes en ésta, no sin antes advertir lo que señala Zavala a este respecto (2007,3), pues:

La asociación intertextual que existe entre un texto y su intertexto depende de la persona (o personas) que observan el texto o que lo utilizan para algún fin determinado. En otras palabras, la intertextualidad es, en gran medida, el producto de la mirada que la descubre.

Lo expuesto por el autor, el cual propone vindicar el papel que juega el lector en la construcción, asociación y relación de elementos de orden intertextual; es oportuno resaltarlo, para informar que la novela antedicha presenta en el título una alusión al término griego *aornos* (Del gr. a-sin, *opvoς*- aves), expresión de lengua o habla común (del gr. *koiné*). En principio, el título de la novela alude a una concepción mítica del pueblo griego en relación con la región de destino de las almas de los muertos, una vez que cesa su vida y será el lector y su interpretación quien logre establecer esas relaciones, diferencias y filiaciones entre el viaje al averno y la novela.

En líneas generales, la hipótesis de esta investigación se plantea desde una doble perspectiva. La primera, supone que la novela de Jiménez (2006) puede ser parcialmente considerada como un texto que presenta una transformación textual del motivo literario del viaje al averno, pues, las acciones, que este viaje implica, se desarrollan en un espacio-tiempo que dista de la tradición canónica grecolatina, dicho de otro modo, la novela se desarrolla en un espacio-temporal contemporáneo. Y la segunda, el viaje al averno del protagonista de la novela, Juan Pablo Risco, se diferencia sustancialmente del viaje del héroe mítico, pues es un personaje común, mortal, sin cualidades especiales o poderes que le caractericen como un semidiós o un ser agraciado al que se le concede la oportunidad de visitar el mundo de los muertos.

Con la finalidad de explicar las características de este viaje al averno, esta exploración investigativa se centra en el estudio de las relaciones intertextuales que permiten afirmar que la novela se halla entre los textos que comparten algunos de los rasgos heredados de las literaturas grecolatinas, en relación con este motivo literario.

En este sentido, se parte de las siguientes interrogantes ¿Cuáles son las relaciones intertextuales entre el viaje al averno y **Averno** (2006), de Gabriel Jiménez Emán? ¿Cuáles son los elementos de análisis intertextual que circunscriben a la novela en un marco general de relaciones de intertextualidad? En virtud de presentar respuestas a las interrogantes formuladas se plantean los siguientes objetivos de investigación:

GENERAL

Estudiar las relaciones intertextuales entre el viaje al averno y la novela **Averno** de

Gabriel Jiménez Emán

ESPECÍFICOS

- Identificar el intertexto presente en la novela **Averno** y su relación con la tradición literaria grecolatina en relación con el viaje al averno
- Precisar en la novela la existencia y características del motivo literario del viaje al averno

CAPÍTULO II

REFERENTES ONTOEPISTEMOLÓGICOS

Como ya se expuso en el capítulo anterior, este trabajo procura el estudio de las relaciones intertextuales entre el viaje al averno y la novela **Averno** (2006). Por consiguiente, es necesario destacar su naturaleza, su enfoque, y la tesis sobre la que se sustenta su exploración investigativa. En este sentido, es importante destacar, que cuando se realiza un estudio de relaciones intertextuales éste no sólo 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. Además, el estudio de las relaciones intertextuales, 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 (2007, 1):

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.

Los planteamientos expuestos sugieren dos consideraciones iniciales en torno a la intertextualidad. La primera busca encontrar filiaciones, absorciones, copias y/o préstamos (citación, mención y absorción). La segunda, más amplia, procura ahondar en las relaciones y su actualización, teniendo como actor al lector y a su interpretación. Por tanto, el estudio de las relaciones intertextuales tiene una naturaleza coimplicativa, es decir, que sigue el trazado de la comunicación entre dos o más textos en un marco general de relaciones, y por ende, el de la significación e interpretación que de estos se efectúe mediante la lectura, tal como refiere Ricouer (1999), ya que “el mundo del texto es una

interpretación, y la hermenéutica se define como una ciencia que estudia la reglas de *interpretar textos*”. (54). Además, igualmente, Ricouer (1999,63), expone que:

La tarea de la lectura en cuanto a la interpretación, consiste precisamente en realizar su referencia [...] Cada texto es libre de relacionarse con todos aquellos textos que constituyen a la realidad circunstancial mostrada por el habla viva. Esta relación intertextual, junto con la disolución del mundo sobre el que se habla, da lugar al cuasimundo de los textos o la *literatura*.

Tales afirmaciones, que sitúan a la literatura en un universo textual, son de suma importancia, pues es oportuno señalar que en ocasiones la referencia de la lectura intertextual de un texto –y por ende, su interpretación– hacen que el mismo se aborde desde fuera, es decir desde los pliegues que éste propone. El tratamiento y estudio de esos pliegues atienden con regularidad a la comparación y al contraste entre un texto y otros, dejando en clara y evidente minusvalía a la interpretación, lo cual sólo valida los mitos de influencia, absorción y plagio.

Por consiguiente, esta investigación, es de naturaleza hermenéutica, pues procura superar los estudios comparatísticos y de contraste, que en lo general atienden en su mayoría a los mitos de filiación, relación e influencia entre autores, y por el contrario apuesta por una lectura interpretativa, en la que se despliegan herramientas para lectura y el análisis intertextual fundamentadas en las prácticas hipertextuales sugeridas por Genette (1989). Ello con el fin de realizar una exploración investigativa desde la perspectiva del lector y su rol en la significación del imaginario del palimpsesto que logre establecer relaciones entre la novela y el motivo clásico del viaje al averno, pues tal como expone Gadamer (1992,24):

Cuando se trata de hermenéutica literaria, se trata primariamente de la esencia de la lectura. Por mucho que reconozca la primacía de la palabra viva, la originalidad del lenguaje que está vivo en la conversación, lo cierto es que la lectura remite a un ámbito más vasto. Así se justifica el concepto

amplio de literatura. [...] Se trata de una “lectura” en el sentido “eminente” del término. [...] En realidad la lectura es la forma efectiva de todo encuentro con el arte.

La lectura intertextual de Averno (2006) permitirá, entre otras cosas, establecer sus filiaciones, relaciones, parentescos y pertenencias dentro de una misma red de significación con algunos textos de la tradición canónica grecolatina en relación con el motivo del viaje al averno; actividad que posibilitará, también, la activación de una labor interpretativa del texto cuyo marco general se encuentra delineado en las relaciones intertextuales, procedimiento éste sustentado en la Hermenéutica de H-Gadamer (1992), habitualmente aplicada a las "ciencias del espíritu" o "*Geistwissenschaften*" a las cuales pertenece la literatura. Según Sánchez (2006,) en este modelo teórico la interpretación no se realiza como en las ciencias exactas “como un instrumento metodológico neutro con el que se describirían y analizarían hechos del pasado, sino que forma parte de la propia comprensión (*Verstehen*) del mundo, y por lo tanto de la "autocomprensión", de una determinada sociedad” (15).

Por tanto, la lectura e interpretación del texto en el marco de la sociedad, la literatura y cultura latinoamericanas, lo convierten en una novela que amalgama un tejido narrativo en el que se idean invenciones y mundos posibles que pueden ser tratados en un marco general de análisis intertextual, por ser ésta parte de una red de significación. Y este marco general de relaciones intertextuales en el que se encuentra inmersa es posible estudiarlo a través del intertexto, el cual según Barthes (1994,78), desde lo Epistemológico:

Es lo que aporta a la teoría del texto el volumen de la socialidad: es todo el Lenguaje, anterior y contemporáneo, que llega al texto no según la vía de filiación identificable, de una imitación voluntaria, sino según la vía de diseminación (imagen que asegura al texto el estatuto no de una reproducción, sino de una productividad).

El autor advierte que las distintas vías en las que un texto puede constituirse desde el intertexto no están determinadas sólo por las intencionalidades expresas o implícitas de un autor, también son el resultado de asociaciones entre los destinatarios y la observación atenta del lector. Esta última es la que posibilita precisar la *co-presencia* de otras obras, autores o textos en un texto y en un contexto cultural determinado.

Para este caso en particular, la hermenéutica literaria, tendrá que “preocuparse por los significados, integrando el análisis inmanente, semiológico, pero trascendiéndolo, hacia el mundo y hacia la comunidad de sujetos (comunicación y comprensión)” (Villalobos 2003, 138), sin olvidar que “debido a la naturaleza misma de la intertextualidad, no existe una forma única y definitiva de hacer un análisis intertextual, pues puede haber tantas lecturas intertextuales como textos y lectores que establecen sus propias asociaciones inter (con) textuales”. (Zavala 2007,05).

En virtud de lograr estos cometidos, resulta oportuno, entonces, realizar un recorrido relativo a la construcción cultural del motivo clásico del viaje al averno, a través de algunos textos históricos y literarios heredados de la cultura grecolatina, a fin de establecer posteriormente las marcas de filiación, relación y diferencia que circunscriben la novela **Averno** dentro de un marco general de relaciones intertextuales con el motivo literario.

Apuntes relativos al motivo del viaje al averno

Otra visión habrá; la de un eterno
Dios cuya ubicua faz es cada cosa,
que explicará el geométrico Spinoza
en un libro más arduo que el Averno

El alquimista (1964)
Jorge Luis Borges

Su territorio, sólido baluarte
imposible de huir, sólo poblado
de quienes por la muerte hayan cruzado
el río Estigia, bajo el estandarte
que alto en la barca de Caronte ondea.

Reino sombrío en el que no alborea,
y cada muerto es vagabunda sombra.

“*Hades /Plutón*” (2007)
Francisco Álvarez Hidalgo

Averno. Averno antiguo nombre. Un
lago cráter pequeño, diez millas al oeste de
Nápoles, Italia; considerado por los
antiguos romanos como la entrada al
inframundo

Averno (2006)
Louise Glück

www.bdigital.ula.ve

El término latino *avernus* –averno en español– que deriva del griego *aornos* (Del gr. *a-sin*, *opvoç-* aves), expresión de lengua o habla común (del Gr. *koiné*), se enmarca en una compleja red de significados atribuidos por los pueblos, culturas y civilizaciones de la antigüedad clásica (grecolatina) para definir determinados lugares en los que resultaba difícil el tránsito de los pájaros, los cuales podían morir en el intento de surcar los aires de esos espacios oscuros, lúgubres y tenebrosos. Plinio (1995), cuando describe la región de Epiro, considera al *aornos* como un lugar mortal para la raza emplumada.

Con referencia a ese espacio geográfico por el que no volaban las aves, en las culturas griega y romana se designaba averno a un cráter (cercano al volcán Vesubio) en Cumas (Del lat. *cumae*), una ciudad costera de Campania, Italia, situada a unos 10 kilómetros de latitud norte del cabo Miseno. Estrabón (1991), geógrafo e historiador

griego, lo describe como un golfo que formaba una península con el espacio comprendido entre el cabo Miseno hasta el comienzo de la línea transversal que une Cumas y el propio golfo. En otras concepciones el averno sería un lago que se consideraba consagrado a Perséfone/Proserpina “la que lleva la muerte”, según la tradición greco-latina.

Apolodoro (1985), referencia la bajada al averno como parte del cumplimiento del duodécimo trabajo (*athloí*) asignado al héroe Heracles al llegar a Ténaro en Laconia, por donde descendió en búsqueda del Cerbero. Graves (1955), comenta la hazaña de Heracles de la manera siguiente “el último, y el más difícil, trabajo de Heracles fue sacar al perro Cerbero del Tártaro. Como medida preliminar, fue a Eleusis, donde solicitó que le permitiesen participar en los Misterios y llevar la corona de mirto” (104).

Como se aprecia, en parte de la tradición histórico-geográfica de Occidente se encuentran rastros del vocablo o definiciones dadas por la cultura grecolatina para designar al averno, que era el lugar final del destino de las almas tras la muerte, para atender a la preocupación del hombre por representar esa región a la que viajará y llegará una vez cese su vida en la tierra, la cual ha generado diversas construcciones que están recogidas en los textos sagrados y en la literatura universal.

No obstante a esta región también se podía acceder para dar probidad de la fuerza y el valor, o para completar algún trabajo asignado por los dioses. Por consiguiente, resulta necesario definir cómo se realiza esa exploración, bajada (*catábasis*) o descenso a los infiernos (*ad inferos*), a fin de establecer las características que lo conciben como un motivo literario presente en la novela **Averno** (2006) a partir de las relaciones intertextuales que lo conectan con **Ilíada**, **Odisea**, **Eneida**, **Divina Comedia** y quizá con **Metamorfosis**.

El motivo literario del viaje al averno, como se señaló, está presente en casi toda la literatura universal, en las epopeyas orientales y occidentales. Este motivo, de amplia extensión espacio-temporal y de resonancia universal, es natural al diseño ontológico del hombre, y quizá inmanente a la preocupación por sé que se genera a partir de la indefinición del mundo de los muertos.

Para el hombre concebir la vida después de la muerte es intangible. Por ello, experimenta un miedo atávico ante la región que le depara una vez cese la vida tal como la conoce. De Brand (2006), señala que ese viaje al averno es conocido con otras denominaciones, es un viaje “al más allá”, un descenso a “el país/mundo de los muertos”, a “el otro mundo”, a “los infiernos”, el “sub-mundo”, “ultratumba”, “inframundo”, “espacio/mundo ulterior”, “la otra vida”, “la eternidad”. (9).

El hombre no es capaz de experimentar la muerte en vida, es decir, “vivirla” literalmente hablando, pese a también ser capaz de idear metáforas como “es una muerte en vida” La única realización probable de este estadio que es la muerte, sólo puede experimentarse y vivenciarse –así pueda sonar contradictorio– imaginando y proyectando fábulas en torno a su preocupación por el enigma de lo que le depara una vez cese su vida en el mundo terrenal, pues según Frenzel (1980) “sólo a semidioses u hombres especialmente agraciados les está reservado en los mitos este viaje, que les es facilitado por un regalo de los dioses, por su audacia heroica, por su afán de saber, pero también por su temeridad” (394).

Por ello, el hombre, en la proyección de una región a la que irá su alma tras la muerte recurre a seres excepcionales “a semidioses u hombres especialmente agraciados” (Frenzel 1980,394), recurre a héroes y seres con cualidades extraordinarias, a sus hazañas,

las de “Orfeo, Teseo, Heracles, Ulises, Eneas, a quienes considera capaces de superar la muerte y retornar al mundo de los vivos con el conocimiento deseado” (Vilanova 2006, 75), para de esta forma experimentar el asombro, la valentía, el temor y la astucia en la exploración y tránsito por el mundo de los muertos.

El hombre, en sus proyecciones y representaciones, considera que estos seres de excepcional valía y rasgos sobrehumanos transitan por entre laberintos, y se enfrentan a una serie de peligros, se exponen a la muerte, a vicisitudes inesperadas, y, casi siempre, regresan, del infierno, del paso del promontorio de sirenas, de la cueva de los gigantes, de la prisión de una hechicera. Campbell (1972,61) señala que:

Una vez atravesado el umbral, el héroe se mueve en un paisaje de sueño poblado de formas curiosamente fluidas y ambiguas, en donde debe pasar por una serie de pruebas. Ésta es la fase favorita de la aventura mítica. Ha producido una literatura mundial de pruebas y experiencias milagrosas. El héroe es solapadamente ayudado por el consejo, los amuletos y los agentes secretos del ayudante sobrenatural que encontró antes de su entrada a esta región. O pudiera ser que por primera vez descubra aquí la existencia de la fuerza benigna que ha de sostenerlo en este paso sobrehumano.

Estas afirmaciones de Campbell, manifiestas en **El héroe de las mil caras** (1972), definen sintéticamente el motivo del viaje al averno protagonizado por el héroe, un arquetipo presente en casi toda la cultura y literatura universales. El héroe, a quien le ha sido concedido el privilegio de visitar el mundo subterráneo, realiza este mítico viaje ayudado por un guía, quien le advierte de los peligros y le señala el camino durante su tránsito por la región del mundo de los muertos. Por ejemplo, Virgilio (1963,61), al narrar las calamidades y peligros a los que se enfrenta Eneas en su paso por Sicilia, le advierte:

Primeramente sabe que la Italia, que crees cercana y a donde imaginas llegar muy luego, está todavía distante, y has de recorrer un camino difícil e inmenso antes de que llegues allí. Has de pasar el mar Ausonio y surcar largo tiempo los lagos infernales y la funesta isla de Circe, antes que puedas fundar una ciudad en país seguro.

Los lagos a los que se refiere el poeta latino, en el diálogo que sostiene con el hijo de la diosa Venus y el príncipe Anquises; son Averno y Lucrino, consagrados a Plutón y Proserpina. En ese mismo canto (*iii*) como reiteración ante los escollos a los que se enfrentó Eneas en su periplo, por su paso entre el monstruo que engulle las olas y otras veces las vomita (Escila) y el que hace sonar los estruendosos ladridos de los perros marinos (Caribdis), el poeta le aconseja:

Confia en mi prudencia, oh, hijo de Venus, y si me crees inspirado de Apolo y tienes fe en mis vaticinios, sigue el importante consejo que te inculcaré una y mil veces. Haz todo lo posible para atraerte el favor de Juno; no escasees las súplicas, ni los votos, ni las ofrendas para apaciguarla; este es el único medio para que puedas entrar victorioso en Italia después de haber dejado Sicilia. Cuando hayas desembarcado allí y llegado a la ciudad de Cumas, cerca de los lagos de Lucrino y Averno rodeados de numerosos bosques, en el fondo de una ruta encontrarás una exaltada profetisa que anuncia a los hombres los secretos del porvenir, y describe sus oráculos sobre voladoras hojas.

En este aparte, advierte a Eneas del cuidado que debe tener para cuando se disponga a desembarcar en el puerto de Cumas. Le sugiere que antes de consultar a la Sibila debe realizar los sacrificios y las ofrendas respectivas a la diosa Juno, y estar atento para cuando la terrible profetisa se disponga a proferir los oráculos de Apolo en su intención de descender al Averno. Una vez proferido el oráculo por la atronadora voz de la Sibila, Eneas le reconoce la guardia de los bosques sagrados del Averno, por encargo de Hécate, para así poder encontrarse con su padre. Una descripción de ese lugar sin aves se encuentra en el siguiente fragmento de Virgilio (1963,125), en voz de la profetisa del dios dorado:

Todo el centro del Averno está ocupado por selvas, que el Cocco de negra y torcida corriente circuye. Con todo sin tan grande amor y tan vehemente deseo tienes atravesar dos veces los ríos estigios, y de ver dos veces el negro Tártaro, y si te place emprender un vano trabajo, oye todo lo que debes hacer.

Más adelante, en el mismo canto, el poeta da una definición del Averno, señalándolo como “fétido”. Este espacio, cargado de misterio, también es señalado como:

Una profunda caverna de anchurosa abertura, de roca viva, defendida por un negro lago y por las tinieblas de los bosques, sobre la cual no podían las aves volar libremente, tal era el vapor que, saliendo de sus negras bocas, se levantaba hacia la celeste bóveda; por lo que los griegos dieron a este lugar el nombre de Averno. (Virgilio 1963,127)

Para los griegos, las almas de los hombres, tras la muerte, debían permanecer en el Hades luego de atravesar la laguna Estigia, padeciendo el exilio y el destierro de la patria, del hogar, de los seres amados. Al reino del Hades –regentado por Perséfone– se accedía por el río Aqueronte, uno de los ríos que confluían en la laguna Estigia. Éste se encontraba ubicado en un espacio distante y remoto cercano al reino de Océano (Titán hijo de Urano y Gea, el cielo y la tierra), los demás ríos que le circundaban eran el Lete (“el olvido”), el Cocito (“el de los lamentos”) y el Flagetonte (“de sangre hirviente”).

Para bajar al averno debían realizarse sacrificios y ofrendas a los dioses, pues “para los griegos, era el Tártaro o el Hades, un lugar sombrío, subterráneo, por el que penaban las almas siempre necesitadas de alimento: la grasa que sus fieles devotos tenían a bien sacrificarles y cuyas inhalaciones los reavivaban momentáneamente” (Nuño 1994,32). Un ejemplo de esta bajada al averno está en el diálogo entre Ulises y Circe, en Homero (2000, 165):

Harto, pues, de llorar revolviéndome a un lado y otro, contestéle por fin a la diosa con estas palabras: ¿Quién, oh Circe, será nuestro guía para esa jornada? Nadie nunca hasta el Hades llegó con su negro navío. ¡Oh Laertiada, retoño de Zeus, Ulises mañero! No te tome ninguna ansiedad por el guía de tu ruta: cuando erijas el mástil y tiendas el blanco velamen, en el barco sentado confíate a los soplos del cierzo. En el punto donde ellos te dejen cruzado el océano, una extensa ribera hallarás con los bosques sagrados de Perséfona, chopos ingentes y sauces que dejan frutos muertos. Allí atracarás el bajel a la orilla del océano profundo y tu marcha a las casas

de Hades aguanosas; allí al Aqueronte confluyen el río de los Llantos, brotado de la Estigia, que reúnen al pie de una peña sus aguas ruidosas.

En este caso, la bajada de Ulises a los Infiernos es narrada por él mismo, en ocasión de encontrarse en los aposentos de Alcínoo. En este canto, Ulises narra cómo es aconsejado por la hechicera Circe para poder descender a los infiernos, y así informarse con el adivino Tiresias sobre las razones que le impiden regresar a su patria. Tal como se expresa en la narración hecha por el héroe, la adivina le advierte y guía –en buena medida– para que pueda realizar esta proeza, dado que, según Frenzel (1980) “el riesgo de la aventura, que generalmente está vinculada a determinadas condiciones e incluye la posibilidad de no poder volver, así como la descripción de la existencia de seres extraños, constituye la tensión y el brillo mortecino del motivo” (934). En el caso del diálogo entre Ulises y Circe, en el que el héroe se lamenta de su situación, se expresa el temor que experimenta éste ante el desconocido mundo del Hades. La presencia de la hechicera, cumple con la inserción en escena de un ser dotado con cualidades especiales, en el arte adivinatorio, la magia y la hechicería.

También en Ovidio (1995,178), en el canto de súplica de Orfeo ante los regentes del mundo de los muertos, a raíz de la muerte de su amada Eurídice por la mordedura de una serpiente, se encuentra una referencia particular al averno. Esto es lo cantado por el poeta, el cual con su música sugerente logró perturbar por instantes lo ruinoso y eterno del padecimiento de la existencia en la morada infernal:

¡Oh, dioses de estos antros en los que nos hundimos los mortales! No creáis que vengo a curiosear en vuestros dominios ni siquiera para encadenar al can Cerbero, de tres cabezas serpentinas. Mi esposa, muerta en plena juventud, es el único móvil de mis acciones. No me hicieron caso los dioses de la luz. Vosotros, que no habéis repudiado el amor, ¡concededme que pueda resucitar a mi Eurídice! Y yo os prometo que cuando los años fatales

de mi vida transcurran... ¡ella y yo volveremos para siempre a este país de sombras e infelidad!

Orfeo atraviesa la laguna Estigia adentrándose en el mundo de las sombras para suplicar por la vida de su amada ante el Eubuleo Hades y su esposa Perséfone. Tal es la conmoción por el son dulce de la lira de Orfeo que “y hasta en los ojos de las Furias aparece una rara humedad de lágrimas. Plutón y Proserpina, emocionados, no pueden negarle la gracia que solicita” (Ovidio 1995,178). Sin embargo, la dicha de los amantes no es plena, pues según Graves (1955,121):

Un día, en las cercanías de Tempe, en el valle del río Eneo, Eurídice se encontró con Aristeo, quien trató de forzarla. Ella pisó una serpiente al huir y murió a causa de la mordedura, pero Orfeo descendió audazmente al Tártaro, con la esperanza de traerla de vuelta. Utilizó el pasaje que se abre en Aorno, en Tesprótide, y, a su llegada, no sólo encantó al barquero Caronte, el perro Cerbero y los tres Jueces de los Muertos con su música melancólica, sino que además suspendió por el momento las torturas de los condenados; de tal modo ablandó el cruel corazón de Hades que éste concedió su permiso para que Eurídice volviera al mundo superior. Hades puso una sola condición: que Orfeo no mirase hacia atrás hasta que ella estuviera de nuevo bajo la luz del sol. Eurídice siguió a Orfeo por el pasaje oscuro guiada por el son de su lira, y sólo cuando él llegó de nuevo a la luz del día se dio la vuelta para ver si ella lo seguía, con lo que la perdió para siempre.

El mito protagonizado por el hijo del Rey de Tracia y de la musa Calíope, el poeta y músico Orfeo, –a quien se le atribuye la invención de la cítara y haber añadido dos cuerdas más a su lira para rendir tributo a las nueve musas–; ha sido referenciado y resignificado –quizá–, en varias ocasiones¹⁶. Su amor por Eurídice hizo que descendiera a los infiernos para recuperarla. Sobre éste se fundamenta una vasta tradición que atiende a los ritos y la

¹⁶ Para Campbell (1972) “El mito griego de Orfeo y Eurídice, y cientos de fábulas análogas de todo el mundo sugieren, como esta antigua leyenda del Lejano Oriente, que a pesar del evidente fracaso existe una posibilidad del retorno del amante con su perdido amor desde el otro lado del umbral terrible. Es siempre una pequeña falta, un síntoma ligero pero crítico de la fragilidad humana, lo que hace imposible una relación abierta entre los dos mundos; de manera que se siente la tentación de creer que si pudiera evitarse ese pequeño y malogrado incidente, todo marcharía bien” (111).

religión órfica, a la expresión plástica, la música y la literatura. De éste también se ocupó el filósofo Platón, en su **Banquete o del amor** (1987). En la mítica historia de Orfeo se señalan sus dotes como músico. Según la tradición Orfeo no sólo es capaz de calmar a las feroces bestias, también tiene la facultad de mover de su lugar natural a árboles y rocas, por poseer un poder especial. De él se subraya, además, el destacado talento con el que acompañó a los Argonautas en su expedición, a quienes, por cierto, salvó de los encantos de las sirenas ejecutando su lira.

A más veinte siglos de distancia, el viaje al averno, como motivo recurrente en las literaturas grecolatinas, adquiere nuevas formas mediante *El Dolce stil Novo*, una expresión toscana usada para denominar a algunos poetas italianos entre los que se encuentra Dante. La **Divina Comedia** (2004), de Dante, es una cantiga que relata y describe los tres reinos que componen el mundo de ultratumba. Su autor es al mismo tiempo protagonista y comentarista de tan largo e imaginario periplo. Según Crespo (2004) “este viaje imaginario se inició durante la semana santa del año 1300, año en el que se celebraba el primer jubileo de la iglesia católica, convocado por Bonifacio VIII” (85).

Para el poeta, el infierno es un enorme abismo subterráneo que tiene forma de cono invertido. El eje de este recinto se encuentra situado debajo de la ciudad santa de Jerusalén, cuyo vértice coincide con el centro de la tierra. Al infierno dantesco se llega luego de dejar tras él un vestíbulo en el que penan las almas de todos aquellos que no han optado en vida por el bien o por el mal (el Limbo). Quienes se encuentran en este recinto han debido cruzar el río Aqueronte. De esta forma inicia el mítico viaje del Dante al mundo de los infiernos, en una original descripción topográfica del otro mundo que va siendo descubierta en cada pasaje. El acápite primero, *Infierno*, está conformado por treinta y cuatro cantos

(xxxiv). 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. En este respecto, Jiménez (2000,1) señala que:

El dante se encuentra con su maestro el poeta Virgilio, de quien hace elogio con humildes reverencia de discípulo. El cantor de Eneas prométele conducir sus pasos hasta el umbral del Empíreo ‘ya que el emperador que reina en las alturas’, dice Virgilio empleando un lenguaje romano, como si se tratara del emperador Augusto, ‘no quiere que por mediación mía se entre en su ciudad, porque fui rebelde a su ley’. Se refiere a la ciudad de Dios, arquetipo de ciudades judeocristianas de las que habló San Agustín.

Antes de entrar al *infierno* –en su antesala–, el poeta se encuentra con su maestro y guía Virgilio, al cual profiere loas y elogios por haber heredado de éste el estilo y por ende el honor que mana del mismo. Al encontrarse con el alma de su maestro le pide que le proteja y ayude ante el primero de los peligros a los que se enfrenta, la presencia de la pantera-loba, “imagen de la Roma corrupta, contemporánea del poeta florentino” (Jiménez 1998, 1). Dante se prepara para su descenso a los infiernos. La mención del guía para la bajada al mundo de los muertos, contrasta con la tradición expuesta en **Odisea y Eneida**. Alighieri calca la bajada de Eneas a los infiernos. Esto lo prueban los versos del 12 al 15 del canto *ii*.

Se destaca en este apartado, la coincidencia con las versiones que manan de la definición del vocablo averno en la tradición grecolatina, tanto en algunos de los textos de tradición histórico-geográfica como en otros que conforman el legado cultural de Occidente, conformándose de esta forma una tradición literaria cuyos motivos son el héroe y el viaje al averno, nutridos por las ideas relativas al infierno, el más allá o el mundo de los muertos.

En el caso de la novela objeto de estudio quien viaja es un personaje común, un *outsider*, como lo cataloga el propio autor en una entrevista que se encuentra en los anexos del presente estudio. Además, el guía en la exploración del averno del personaje Juan Pablo Risco es el escritor cubano José Lezama Lima, quien funge como el Virgilio en Dante. Por tanto, en el capítulo *iv*, de la presente investigación, se describirán con detalle estas características.

www.bdigital.ula.ve

CAPÍTULO III

REFERENTES TEÓRICOS

Todo trabajo centrado en el intertexto exige la búsqueda específica de las coordenadas conceptuales que lo constituyen. Las definiciones de la categoría intertexto han sido generadas por la teoría literaria en materia de intertextualidad. Según Villalobos (2003,137):

La teoría de la intertextualidad se refiere a una idea general: en la comunicación, en la transmisión de los saberes y los poderes, de los textos, no existe *tabula rasa*; el campo en el que un texto se escribe es un campo *ya-escrito*, esto es, un campo estructurado –pero también de estructuración– y de *inscripción*. Desde esta óptica, todo texto sería una reacción a textos precedentes, y éstos, a su vez, a otros textos, en un *regressus ad infinitum*.

Estas definiciones, que someten al texto a consideraciones que lo caracterizan como algo ya escrito, una acción reactiva ante otros que lo preceden en forma, significados y estructura, dentro de un marco comunicativo, de intercambio, transmisión y relación entre los saberes y enunciados; surgen –a posteriori– a raíz de lo expuesto por Bajtin en la década de los años veinte del pasado siglo, en los trabajos que agrupan su **Teoría y estética de la novela (1991)**.

La tesis central de Bajtín pivota sobre el reconocimiento e identificación de una pluralidad de voces independientes y autónomas que amalgaman y conforman el tejido narrativo/discursivo de la novela. El científico ruso, considera que no existe una voz original, una voz única, es decir, una voz primigenia, primaria en el sentido de la expresión del lenguaje. En otras palabras, no existe un texto primero. Afirmar esto supondría ubicar al lenguaje como una materia prima, pues tal como lo expone (1991,91):

Sólo el mítico Adán, el Adán solitario, al abordar con la primera palabra el mundo virgen, que todavía no había sido puesto en cuestión, pudo, de

verdad, evitar totalmente, en relación con el objeto, esa interacción dialogística con la palabra ajena.

Si bien el autor hace referencia a la dialogía (interacción y relación con las palabras de otros y las propias) y a la polifonía (variedades de voces, sonidos e imágenes, etc.), que según sus aportes hacen de la novela un género capaz de hacer que el autor incorpore y convoque a las voces alternas de las que absorbe sus fuentes de información y saber, para constituir un texto en el que se evidencien las marcas de filiación y parentesco en un marco contextual determinado; también, expone –entre otras cosas–, las diferencias o posibles distanciamientos entre los autores o narradores convencionales y los autores reales y el propio horizonte literario, lo cual tiene un marco de influencia en la conciencia lingüística.

Bajtín asume al lenguaje literario de la novela como una polifonía de voces, un tejido polifónico, de lugares y voces múltiples y plurales que “en el maremánum de los signos, gestos y pulsaciones significantes, pierden su origen e incluso su significación, que resulta más un efecto pasajero que un punto de partida” (Villalobos 2003, 138).

No obstante, como lo declara Maracara (2001) “la publicación casi en bloque de toda su obra, puede impedir, como lo señala Todorov en su trabajo sobre el crítico ruso, la percepción adecuada del proceso de sus hallazgos” (133). Igualmente, destaca que:

Es importante advertir que el crítico apunta hacia una dinámica de la literatura en ‘construcción’ como enunciado vivo que se nutre de otros y se transforma en esta relación de intercambios y correspondencias donde el autor en cualquier caso sería sólo ‘un punto de concentración de las voces disonantes’ en un collage de voces en las que por supuesto incluye la suya, pero que no es la única, ni la central. (Maracara 2001,133).

Este collage de voces presentes en un texto permite identificar cruces y encuentros, criterios de relaciones entre una obra y otras. Además, posibilita determinar fuentes de absorción en ámbitos literarios y estéticos, por presentar alegorías, reproducciones,

transformaciones, alusiones, plagios, copias y/o préstamos conceptuales, textuales, etc. Estas relaciones dialógicas –de comunicación e interacción–, conciben, en opinión de Bajtin, al texto no como un simple texto sino como un enunciado vivo, lo cual da lugar a múltiples interpretaciones. De la misma forma, Bajtin (1993, 256) expone que:

Las relaciones dialógicas no se reducen a las relaciones lógicas y temáticosemánticas que en *sí mismas* carecen de momento dialógico. Deben ser investidas en la palabra, llegar a ser enunciados, llegar a ser posiciones de diferentes sujetos, expresados en las palabras, para que en ella puedan surgir dichas relaciones.

En este sentido, la *co-presencia* de distintos autores (sujetos), en uno o más textos, diseña una red de significados que pueden girar en torno de un mismo asunto. Es decir, en la constitución de los tejidos textuales y narrativos de algunas obras pueden apreciarse caracteres de filiación, parentesco y voces múltiples. Esto vindica la vigencia de la literatura como sistema, que gira en torno a temas ligados por características y aspectos de orden y jerarquía común.

Los trazados teóricos de Bajtin en relación con la dialogía y polifonía –tratados aquí sintéticamente–, dieron lugar en la década de los sesenta del pasado siglo a los estudios de la intertextualidad y carnavalización realizados por Julia Kristeva y en los setenta por Roland Barthes¹⁷.

La incursión del término intertextualidad, nace en plena agitación de la vanguardia teórica francesa liderada por Kristeva y Tzvetan Todorov, ambos miembros del círculo de Tel Quel. La primera definición del término, aparece en la revista *Critique*, número 239, bajo el título “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela” en el año 1966.

¹⁷ El crítico y teórico francés apuntó más hacia la muerte del autor y al papel del lector en la identificación de los rasgos intertextuales y a la resignificación y reconstrucción de la obra por parte de éste. Para Barthes, el lector se constituye como un “yo disuelto”, pues es el lector el destinatario del texto. El lector es un “yo” múltiple, cargado de significaciones y de significados intertextuales.

En efecto, la primera en utilizar una definición y expresar su noción de *intertextualidad* fue Julia Kristeva. Para la autora búlgaro-francesa, “Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble” (Navarro 1997,3).

Para Kristeva (1978) la noción de intertextualidad parte del contexto cultural, es decir, la intertextualidad –en su caso, según la lectura que hace de Bajtín–, resulta del intercambio entre la palabra literaria y la textualidad “No es un punto (un sentido fijo), sino un cruce de *superficies textuales*, un diálogo de varias lecturas, del lector del destinario (o del personaje), del contexto cultural anterior o actual” (188). En este punto coincide con Barthes quien expresa que el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura. En este sentido, Zavala (2007,2), aclara que:

La intertextualidad no es algo que dependa exclusivamente del texto o de su autor, sino también, y principalmente, de quien observa el texto y descubre en él una red de relaciones que lo hacen posible como materia significativa desde una determinada perspectiva: precisamente la perspectiva del observador.

Estos planteamientos, que distan en tiempo unas cuatro décadas en el desarrollo de la teoría literaria intertextual esbozan la existencia de un marco de interacción, comunicación e intercambio entre textos de distintas datas, autores y lenguas, en los que interviene además el lector/observador.

En otras palabras, la intertextualidad, como categoría que logra hilvanar y tejer una compleja red de significados, que invoca a su vez otros (textos) puede concebirse como una práctica común de la tradición literaria. Además, esta práctica está íntimamente relacionada con el rol que juega quien lee, y, por ende, interpreta el texto. Es decir, sobre el

enfoque de quien asocia, relaciona, observa y establece marcas de filiación, dialogías, mosaicos, parentescos, absorciones, etcétera. De igual manera, la noción de intertextualidad, concebida como sistema, como tejido en red, también puede entenderse desde la transposición textual. Para Kristeva (1974,59), la intertextualidad:

Designa esa transposición de uno (o de varios) sistema(s) de signos a otro; pero, puesto que ese término ha sido entendido a menudo en el sentido banal de ‘crítica de las fuentes’ de un texto, preferimos el de transposición, que tiene la ventaja de precisar que el paso de un sistema significante a otro.

En este sentido, se llama también intertextualidad a la resultante de un paso de un sistema textual a otro, a la presencia, co-existencia e intercambio de un texto cualquiera a otro. Además, también se denomina intertextualidad a la lectura intertextual, a la lectura de otro texto distinto al que se lee en un momento determinado (contexto cultural), a la lectura de un texto precedente o actual (sincronía/diácronía), y a la lectura de quien lee e interpreta el texto (perspectiva del lector/observador).

En consecuencia, he aquí la presencia de tres actores fundamentales, el autor (el emisor, que absorbe, copia, construye y colabora), el contexto cultural (marco de filiaciones y tradición literaria) y el lector (destinario, observador, lector competente, decodificador, etc.). A este respecto Barthes (1968,71) aclara, que:

Un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese alguien que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito.

Por tanto, las funciones dialógicas y polifónicas expuestas por Bajtín y redefinidas por Kristeva, al tiempo que permiten identificar una pluralidad de voces (autores) en un texto determinado perteneciente al contexto cultural, también, dan lugar a objetar el carácter individual y solitario de la novela, en otras palabras, a concebirla desde una dimensión (entidad) única sin comunicación e intercambio, como un ente aislado de la tradición, la lectura literaria y la literariedad.

Kristeva, parte del dialogismo propuesto por Bajtín para desarrollar su concepto de intertextualidad. Para la autora, este concepto es producto de un desdoblamiento poético que “remite a significados múltiples distintos” (195).

En su lugar, tanto Barthes (1968), como Zavala (2007), apuestan por la importancia que tiene quien lee, quien observa y decodifica el texto, en este caso, el lector. No cualquier lector, un lector competente, un lector modelo¹⁸, capaz de identificar marcas de filiación, fuentes de absorción y pertenencias a un contexto cultural. Este lector no es inocente, se instala en su propio yo, con las referencias y los horizontes de interpretación (hermenéutica) que le ofrece su enciclopedia. La mirada del lector, su competencia literaria y lectora, entran en juego para determinar y descifrar las huellas del texto, pues Para Barthes (1986, 6):

¹⁸ Para Eco (1987), el lector modelo es aquel que es capaz de precisar “esos elementos no dichos [y] que deben actualizarse en la etapa de la actualización del contenido. Para ello, un texto (con mayor fuerza que cualquier otro tipo de mensaje) requiere ciertos movimientos cooperativos, activos y conscientes, por parte del lector. [...] Es evidente que el lector debe actualizar el contenido a través de una compleja serie de movimientos cooperativos [...] Esta regla se injerta sobre otra decisión interpretativa, es decir, sobre una operación extensional que realiza el lector: éste ha decidido que, sobre la base del texto que se le ha suministrado, se perfila una parcela de mundo [...] No hay dudas de que en la actualización inciden otros movimientos cooperativos. En primer lugar, el lector debe actualizar su enciclopedia [...] En segundo lugar, porque, a medida que pasa de la función didáctica a la estética, un texto quiere dejar al lector la iniciativa interpretativa, aunque normalmente desea ser interpretado con un margen suficiente de univocidad. Un texto quiere que alguien lo ayude a funcionar. (2).

Yo no es un sujeto inocente, anterior al texto, que lo use luego como un objeto por desmontar o un lugar por investir. Ese 'yo' que se aproxima al texto es ya una pluralidad de otros textos, de códigos infinitos, o más exactamente perdidos (cuyo origen se pierde).

Esto no sólo produce lecturas múltiples, además, genera escrituras múltiples al resinigficarse el texto, al adquirir nuevas lecturas e interpretaciones, que son a su vez, re-interpretaciones y re-escrituras. Entonces, el texto literario ha de tratarse en términos de escritura de colaboración, escritura en construcción, es decir, como un constructo activo, en diálogo y comunicación constante. Esto último identificado y realizado por el destinario/lector. La literatura es concebida como un conjunto, como un sistema de nodos en red. Esta ampliada definición de la literatura como nodos en red es propuesta por Foucault (1970,37), el cual considera que:

Una novela de Stendhal o una novela de Dostoievski no se individualizan como las de *La comedia humana*; y éstas a su vez no se distinguen las unas de las otras como 'Ulises' de *La odisea*. Y es porque las márgenes de un libro no están jamás neta ni rigurosamente cortadas; más allá del título, las primeras líneas y el punto final, más allá de su configuración interna y la forma que lo autonomiza, está envuelto en un sistema de citas de otros libros, de otros textos, de otras frases, como un nudo en una red.

Los planteamientos expuestos, muestran la inserción de un texto determinado en un marco de relaciones, en un sistema de intercambios, de configuraciones plurívocas y polisémicas en las que intervienen los tres actores mencionados. Estas configuraciones trascienden la interpretación y la restricción lingüística de la intertextualidad bajo criterios de comparación, contraste y simple relación.

La noción de red, de tejido textual, de marco de relaciones inter-contextuales, y, por ende, de prácticas intertextuales, son el sustrato y nutriente a través de los cuales se logra evidenciar las marcas de filiación, absorción, parentesco, multiplicidad de voces (polifonías) e intercambios dialógicos (dialogías). En palabras de Barthes (1968) "tejidos,

trenzas” (134). También, las prácticas intertextuales decodificadas por el lector, suministran las nociones de huella, rastro, marcas arquetípicas, tejido, nodos en red, redes múltiples. En palabras de Kristeva (1978) “galaxias de significados” (188).

Lo expuesto hasta ahora convoca la necesidad de abordar algunos conceptos de intertextualidad, en virtud de identificar las coordenadas conceptuales que constituyen la categoría. Una de estas coordenadas es el intertexto.

A principios de los setenta, en el tomo xv de la versión francesa de la *Encyclopedia Universalis* (1973), hay una definición de intertextualidad hecha por Barthes que se encuentra en “Teoría del Texto”. A esta definición se accede a través de un artículo publicado en la *Enciclopedia de la Pléyade* (1973). En esta publicación Barthes (1973), señala que la intertextualidad es la condición de todo texto, y ésta “no se reduce evidentemente a un problema de fuentes o de influencias. El intertexto es un campo general de fórmulas anónimas cuyo origen raramente es identificado, de citas inconscientes o automáticas, dadas sin comillas” (13).

Genéricamente, la intertextualidad, para otros autores, puede concebirse como los rasgos por los cuales la interpretación y comprensión adecuada de los textos depende del conocimiento de los textos que los preceden. Este rasgo está relacionado con los tipos de textos, en cuanto cada uno exhibe distintos grados de dependencia y relación. También, el término intertextualidad designa relaciones entre textos y su absorción en otros. No obstante, Marinkovich (2004, 119), expone que:

Barthes aclara que la intertextualidad no tiene relación con la antigua noción de fuente o influencia, puesto que todo texto ya es un intertexto; en niveles variables, otros textos se encuentran insertos en un texto bajo formas más o menos reconocibles, es decir, los textos pertenecientes a la cultura del texto previo y aquellos de la cultura del entorno.

En el planteamiento anterior, que interpreta la propuesta de Barthes (1968) y las definiciones dadas hasta el momento, se resume sintéticamente la intertextualidad. Esta parte de la teoría científica aplicada a los estudios literarios brinda una panorámica de la evolución del término (“noción”, en palabras de Kristeva) a partir de lo expuesto por Bajtín en **Problemas de la poética de Dostoievski y la obra de François Rabelais**, ambos publicados en Moscú en 1963 y 1965. En este sentido, Navarro (1997, viii), comenta que:

Las diversas pero estrechas relaciones del fenómeno de la intertextualidad con tendencias y problemas teóricos de la máxima actualidad, como el postmodernismo, el postestructuralismo, el desconstrucionismo, la cultura carnavalesca, la metaficción o el interculturalismo, pero también la intensa intertextualidad de mucha literatura y arte de nuestro fin de siglo, han sobredeterminado la popularidad del tema y se ven abordados por una considerable bibliografía.

Como se aprecia, la bibliografía en materia de teoría que aborda la intertextualidad es amplia y diversa. También, lo expuesto traza una línea metodológica a partir del intertexto. Según Barthes (1971) “el intertexto no es forzosamente un campo de influencias; es más bien una música de figuras, de metáforas, de pensamientos-palabras; es el significante como sirena” (51). Igualmente, para Villalobos (2003, 137):

El término *intertextual* hace referencia a una relación de *reciprocidad* entre los textos, es decir, a una relación *entre-ellos*, en un espacio que trasciende el texto como unidad cerrada. Asimismo, en tanto este adjetivo se sustantiva, es decir, se convierte en *intertextualidad*, la resonancia semántica es la de una cualidad, al tiempo que un grado de abstracción. Podríamos hablar, pues, de *intertextual*, *intertextualidad*, e incluso de *intertextar*, todos estos términos gravitando sobre el *intertexto*¹⁹ como nuevo campo metodológico.

En este sentido, uno de los trabajos panorámicos que propone una metodología para abordar el análisis intertextual es el realizado por el teórico y crítico Genette, en

¹⁹

La negrita es del Tesista.

Palimpsestos (1989). Para Navarro (1997) “Fue el primer ambicioso intento de realizar una taxonomía sistemática de las numerosas formas de la intertextualidad, ilustrada con abundantes ejemplos literarios que van de la Antigüedad a nuestros días” (xii).

En este aparte, por razones de estricta economía lingüística, se omitirán las propuestas teóricas del modelo de clasificación de las prácticas intertextuales presentes en el texto de Genette (1989), así como también se omitirán los elementos que debieran considerarse, según Zavala (2007), para el análisis intertextual; esto en virtud de desplegar las herramientas metodológicas y taxonómicas en una triangulación²⁰, que evidencie la reflexión teórica, la operatividad del método y los ejemplos extraídos de la novela **Averno**.

Hechas estas aclaraciones se considerará lo expuesto por Genette (1989) en **Palimpsestos**; y por Zavala (2007) en **Elementos del análisis intertextual**.

Adicionalmente, se considera importante presentar algunos datos biográfico-académicos del autor venezolano Gabriel Jiménez Emán para destacar la relevancia del estudio presentado.

²⁰ En el capítulo *iv*.

Algunos datos biográfico-académicos del autor y su obra

El escritor venezolano Gabriel Jiménez Emán (1950), de una trayectoria de más de tres décadas y una prolífica actividad creadora por la que ha sido laureado en más de una decena de ocasiones, ha pasado parte de su vida entre Caracas, Yaracuy, Europa y los Estados Unidos. Este caraqueño se ha destacado en el mundo del arte y la literatura, principalmente por una vasta obra que recoge textos poéticos y narrativos (cuentística). Sin embargo, también participa en el ensayo, la edición, la traducción y la crítica literaria y cinematográfica. Jiménez, además, ha dedicado su vida intelectual al comentario de textos y al trabajo en instituciones públicas del quehacer literario y cultural.

Jiménez resalta por el particular estilo de brevedad en sus micrrorelatos, que han sido publicados tanto en el país como el extranjero. No obstante, en el mundo académico son escasos los trabajos sobre la novelística de este autor. Los principales aportes en materia de crítica literaria, en relación con su obra, han abordado con preferencia la minificación, la microficción y el microrrelato en su obra.

Vale destacar que en la Internet circulan notas, comentarios y reseñas de su papel como narrador de cuentos y sus aportes a la microficción, género éste del cual es figura estelar. También, se hallan en la red reseñas de sus antologías de cuentos venezolanos, de sus artículos y trabajos científicos, así como comentarios y referencias con principal énfasis en los textos poéticos.

Entre lo encontrado se menciona el trabajo elaborado por Andrea Bell (1991), “**The cuento breve in modern Latin American literature**”, Stanford University; (**El cuento breve en la literatura moderna Latinoamericana**), en el que anexa una entrevista

realizada al escritor, como parte de su tesis doctoral; dedicando el capítulo *iii* al microrrelato venezolano contemporáneo.

La investigadora realiza una serie de entrevistas y revisiones teóricas de connotados especialistas venezolanos del cuento entre los que destacan: Luis Barrera Linares y Carlos Pacheco, y escritores venezolanos: Ednodio Quintero, Eduardo Liendo, Luis Brito García y Gabriel Jiménez Emán, siendo éstos los referenciados en el acápite señalado de la investigación. Bell, reúne y ordena las opiniones de varios creadores sobre el proceso creativo, el *Ars poética* y las expectativas de validación literaria del cuento breve. (Fernández 2009,12).

La compilación titulada: **Escritos Disconformes, nuevos modelos de lectura**, de Noguerol (2004), presenta en una antología de textos breves tres microrelatos de Jiménez Emán: *El hombre invisible*, *Los 1.001 cuentos de una sola línea* *La brevedad*, y *Archivos de Olvido* (1985), como parte de un corpus latinoamericano del cuento breve contemporáneo. Para esta autora, el relato corto o microrelato en Hispanoamérica (en el que se inscribe Jiménez Emán) es una modalidad literaria de un auge reciente al punto de establecerse dentro del canon como un fenómeno vinculado a la estética posmoderna.

Por su parte Fernández (2009), el cual también realiza un estudio del microcuento en Hispanoamérica, señala las virtudes de Jiménez como figura estelar en la historiografía literaria en la contemporaneidad, citando lo reseñado por Bell (1991) “Los títulos de los cuentos muy cortos suelen ser enigmáticos, y en ellos puede haber ambigüedad temática y formal, hasta el grado de alterar las marcas de puntuación. Los finales suelen ser también enigmáticos o abruptos” (30).

En su lugar, Rojo (2009) explora con mayor profundidad la narrativa de Jiménez desde el estudio de sus microrelatos y cuentos breves en su **Breve Manual (ampliado)** para **reconocer minicuentos**, publicado por la editorial Equinoccio, en su colección Papiros Narrativa. Rojo (2009,148), en este trabajo presenta a distintos autores venezolanos y señala que a Jiménez en el género del cuento:

Le interesaba una forma distinta de hacer literatura en la que en pocas palabras pudiera mezclar el humor y la imaginación y se refiere a cierto cansancio de la literatura social y combativa de los sesenta, que no tiene que ver con el desengaño de la guerrilla sino del cansancio como lector.

El corpus de Rojo lo integran los textos: **Los 1.001 Cuentos de una sola línea** (1981), **Los dientes de Raquel y otros textos breves.** (1993) y **El hombre de los pies perdidos** (2005).

También Hernández (2009), hace referencia a **Materias de sombras** (1983) y a **Baladas Profanas** (1993), ambos textos poéticos del autor, señalando que la prosa de Jiménez es un “Ars poética que canta porque es ‘lanzarse hacia el abismo’. La ciudad está descompuesta. Cantar significa golpear, amar, herir, deslizar el humor por el disparo que construye la niebla, ese ‘reino colgado en la soledad’” (4).

En trabajos recientes, Mota (2011), informa a manera de comentario que “actualmente, en las Escuelas de Letras de La Universidad del Zulia y de la Universidad de Carabobo, se realizan tesis de grado sobre su obra” (3). En relación con la minificación y el microrelato, en la obra del poeta, editor, crítico y escritor caraqueño.

Sólo dos textos han hecho referencia a la novela objeto de este estudio. Uno de estos textos es una reseña de una publicación periódica hecha en el *Diario Yaracuy al día*, en marzo de 2007, meses después de la salida de imprenta de **Averno**. En la misma, según Garrido (2007), se destaca que la novela es “de anticipación o de ‘ciencia ficción’, cuyo

asunto –el infierno y sus metáforas– nos atrapa desde la primera línea” (7). Igualmente se expresa que la voz del narrador advierte que “el infierno aquí es real; se puede decir que ciudades como New York y Caracas, el tráfico de vehículos, el problema de la basura, la polución, la contaminación atmosférica, etcétera, son otras tantas metáforas contemporáneas del infierno”.

Por su parte, Brijaldo (2010), en un artículo que se hospeda en la red²¹, señala alguna de las características que la novela posee en relación con las reflexiones propias de la posmodernidad. Expone que en este averno “es el hombre perdido en un mundo infierno donde las relaciones con lo etéreo y lo divino se alejan, se desvinculan, acercándose el hombre a un mundo con pocas posibilidades de adherirse y sostenerse” (2).

En síntesis, en los trabajos de análisis literario, revisados en relación con la obra de Jiménez, siempre ha primado un interés por reconocer sus méritos –de sobrada razón– como artífice de cuentos, minicuentos, microrrelatos, minificciones. Sin embargo, hasta hoy sólo existen dos referencias directas de su única novela, **Averno**.

²¹ Brijaldo, J. (2010). *La novela Averno, de Gabriel Jiménez Emán, como la metáfora del extravío del hombre en la posmodernidad*. Disponible en: <http://www.letralia.com/243/ensayo04.htm>. [Consultada realizada el 01/06/2012: 21:58 horas.]

CAPÍTULO IV

METODOLOGÍA

“Le plagiat, disait encore Giraudoux, est la base de toutes les littératures, excepté la première, qui d’ailleurs nous est sans connue”.

[“El plagio, incluso decía Giraudoux, es el fundamento de toda la literatura, excepto la primera, que por cierto es desconocida para nosotros.”]

Gerard Genette.

Palimpsestes

(Vilanova 2006, 17)

El enunciado trazado para el desarrollo metodológico ha sido anunciado desde la proposición de un título que sugiere la realización de una lectura intertextual de la novela. Tal lectura requerirá de la apropiación de un método de análisis. Por ende, es oportuno formular una nueva interrogante ¿Cuál es, entonces, el criterio metodológico que se empleará para demostrar que la novela de Jiménez está inmersa en un marco general de relaciones intertextuales en relación con el motivo literario del viaje al averno?

Como método para el análisis intertextual se usará el modelo de análisis de las prácticas intertextuales propuesto por Genette (1989) en **Palimpsestos**, el cual clasifica, jerarquiza y ordena estas prácticas. A su vez, se consideran las propuestas analíticas de otros autores en materia de intertextualidad, recogidas por Zavala en “Elementos del análisis intertextual” en **Manual de análisis narrativo** (2007).

Sin embargo, es válido advertir, que al hablar de método y manual de análisis podría suponerse que el estudio de las relaciones intertextuales atiende en su naturaleza y metodología a una postura de carácter positivista; puesto que la noción de análisis aborda con regularidad únicamente a la investigación de fuentes, influencias y filiación. Esto

significaría realizar un estudio desde un enfoque restrictivo. Es decir, desde un enfoque meramente lingüístico. Por el contrario, un modelo de análisis intertextual ha de abordarse metodológicamente “más bien como la inserción de todo texto en un espacio cultural del que toma los códigos de significación, las prácticas de sentido que le dan fundamento a esa cultura” (Villalobos 2003, 139). No obstante, esta postura metodológica es sometida a crítica por considerársele demasiado amplia, dado que se estima que la misma no aporta conceptos apropiados (operatorios) para el análisis concreto de los textos.

La razón que se expone para rechazar esta posibilidad metodológica de apropiación de un método, que no sólo contraste, compare, relacione o filie, está fundamentada por la idea de hallar, encontrar, validar, y comprobar los orígenes del texto transformado o transpuesto, es decir, en comprobar las marcas de filiación del hipertexto. Según Pfister, (En Villalobos 2003, 139), existen en lo esencial, dos concepciones metodológicas rivales en materia de intertextualidad:

A) *el modelo global del postestructuralismo*, en el que todo texto aparecería como parte de un intertexto universal, y B) *modelos estructuralistas y hermenéuticos más precisos*, en los que el modelo de la intertextualidad sería restringido a referencias conscientes e intencionadas.

Si bien ambos modelos presentan un alcance interpretativo y explicativo de los rasgos generales de la intertextualidad y por ende, el intertexto, –como categoría objeto de estudio–, pues en lo individual cada uno posee sus propios supuestos y postulados en materia de teoría del lenguaje, teoría textual y del conocimiento lingüístico, literario y general; la apuesta única en la selección del modelo global del posestructuralismo a fin de “operacionalizar” un concepto transformado en método “es ya de algún modo ponerle una camisa de fuerza, además de que se corre el peligro de *estructurar demasiado* el texto a estudiar” (Villalobos 2003, 139).

Barthes (1986), a este respecto, advierte que en lugar de asumir el texto (su análisis) desde un enfoque restrictivo, es recomendable considerarlo como texto en marcha.

Sin embargo, la propuesta bartheana para el modelo de análisis intertextual, tiene sus detractores en ciertos espacios de construcción teórica de los fundamentos que postula la teoría del texto y la semiótica. Según Pfister, en “Condiciones de la intertextualidad” (1994,102):

Para el análisis y la interpretación del texto, el modelo más fructífero es, seguramente, el más estrecho y más preciso, porque puede ser trasladado a categorías y procedimientos analíticos operacionalizados, mientras que el modelo más amplio es de mayor alcance teórico literario, y ello aun cuando uno no quiera saber nada de sus implicaciones desconstrucionistas radicales -reducción del signo al significante, disolución de texto y sujeto.

Por lo expuesto, en lugar de sólo optar por el apego estricto al modelo restrictivo, que propone el modelo global del posestructuralismo, el cual concibe un método de análisis intertextual encargado únicamente de verificar y comprobar fuentes e influencias, validando así finalmente el mito de filiación; para el análisis de las relaciones intertextuales y los elementos constitutivos que dan cuenta de un viaje al averno como motivo presente en Averno (2006), se seguirá el modelo de análisis de las prácticas intertextuales propuesto por Genette, en **Palimpsestos** (1989) y el manual de análisis intertextual de “Elementos del análisis intertextual” en **Manual de análisis narrativo** (2007) de Zavala.

No obstante, es justo presentar lo que Genette (1989,10-13) expone en **Palimpsestos**, en virtud de elaborar un conjunto de categorías que aborden el estudio del hipertexto, texto producido a partir de otro –hipotexto– que refiere a la transtextualidad o trascendencia textual del texto, entendidas estas categorías como todo lo que lo pone a un texto en una relación manifiesta o secreta con otros textos. Para tal fin, el crítico francés establece cinco tipos de relaciones transtextuales:

1. La *intertextualidad*, definida como una relación de co-presencia entre dos o más textos o la presencia de un texto en otro. La forma más explícita y literal de intertextualidad es la citación y la menos explícita es el plagio o también la alusión.
2. El *paratexto*, ordenamiento del texto o el borrador del mismo (pre-texto).
3. La *metatextualidad*, comentario que une un texto con otro sin necesariamente citarlo, en una relación más bien crítica.
4. La *hipertextualidad*, relación de un texto con un texto anterior o hipotexto.
5. La *architextualidad*, relación absolutamente muda que articula cuando mucho una mención paratextual. Constituye un conjunto de categorías generales o trascendentales.

Para Genette, la cuarta de las relaciones es la más importante; pues a partir de la identificación y valoración interpretativa del hipertexto, es posible no sólo hallar las marcas de filiación que lo relacionan con un texto o con textos anteriores, es decir con el o los que integran el hipotexto.

Por consiguiente, el campo epistemológico, y por ende, metodológico, para la apropiación de un modelo de análisis intertextual, que combine lo expreso en el modelo global del posestructuralismo, y, supere la noción de intertextualidad como intertexto universal, articulándose además con los modelos estructuralistas y hermenéuticos, radica en la consideración de los procesos dentro de los cuales se producen –valga el pleonasio–, los filtros intertextuales, considerando al autor y al lector como sujetos insertos en el interior de la cultura, y por ende en un marco cultural determinado (códigos, lenguas, arquetipos, etc.). Según Villalobos (2003,140):

Para Barthes, la intertextualidad aparece como un modo de leer sin obligación ni sanción, porque precisamente hay una *circularidad infinita de los lenguajes*. El autor se hace presente en su obra como un invitado más; de igual forma, la participación del lector en lo que lee no debe ser proyectiva (imaginaria), buscando su propia imagen y la consumación de sus expectativas en el texto, sino *escenificando una pérdida*.

En suma, luego de exponer las líneas del marco metodológico para el análisis intertextual, resulta necesario trazar el enunciado que seguirá su desarrollo, a fin de definir, con mayor precisión, una idea de triple constatación:

- 1) La evidencia efectiva de que la novela **Averno** se circunscribe en un marco general de relaciones intertextuales con algunos clásicos de la tradición canónica grecolatina en relación con el motivo literario del viaje al averno
- 2) El análisis e identificación de las prácticas hipertextuales empleadas por el autor y
- 3) El análisis de los dispositivos narrativos que se emplean en el diseño e invención del tejido textual, y la función de éstos en el intertexto que dan cuenta de un viaje al averno.

En este sentido, al contrastar el tejido narrativo de la trama que presenta la novela (hipertexto) con algunos textos canónicos de la tradición literaria de Occidente (hipotexto) –gracias al diseño de una estructura narrativa en la que se ponen de manifiesto las relaciones intertextuales–, es posible evidenciar esos rasgos que le ubican como un gran intertexto, es decir como un texto conexo con las demás literaturas, herederas de la tradición grecolatina. Para Vilanova (2006,91):

El cuadro general de las prácticas hipertextuales se organiza, pues, según dos perspectivas; 1) según el *régimen o función*, los hipertextos pueden ser lúdicos, satíricos y/o serios; 2) según la *relación*, pueden ser producto de la transformación o de la imitación.

Para el estudio de las prácticas hipertextuales, Genette (1989)²² propone el siguiente cuadro:

²² En Vilanova (2006,91).

Régimen	Lúdico	Satírico	Serio
Relación			
Transformación	Parodia	Travestissement	Transposición
	IRÓNICO (disfraz)	(disfraz)	POLEMICO
Imitación	Pastiche (Remedio)	Charge (Caricatura)	Forgerie (Falsificación)

Los ejemplos se estructuran a continuación en cuatro acápite. Dos de los acápite están elaborados a manera de claves de anticipación, con la finalidad de demostrar las marcas de filiación, absorción y parentesco que conciben a la novela en un marco general de relaciones intertextuales. Los dos subsiguientes procuran responder a las interrogantes formuladas en la justificación de este estudio, transformadas ahora en unidades de significación y análisis. Para este cometido, se realizará una triangulación entre 1) la reflexión teórico-conceptual, 2) el método de análisis de las prácticas y elementos intertextuales, y 3) la identificación de los elementos de análisis intertextual y su significación en el hipertexto de **Averno**.

Cuatro claves de anticipación:

*¡Oh insensato interés de los mortales,
cuán defectivos son los silogismos
que abaten a tus alas mundanales!*

*Quién tras derechos, quién tras aforismos
andaba, y quién siguiendo sacerdocio;
quién reinó con sofisma y despotismos;
quién el robo, o en civil negocio,
quién de la carne en el placer disuelto
se fatigaba, y quién se daba al ocio,
cuando de todas estas cosas suelto,
con Beatriz me estaba yo encielado
y por gloriosa recepción envuelto.*

(Sic)

Canto IX “El Paraíso”

En *Divina Comedia*

Dante Alighieri

(Averno, 07)

Notoria, explícita o adelantada es la antesala que en Averno²³ se presenta en las primeras páginas. Esta clave de anticipación, que es el *epígrafe*²⁴, como elemento de orden *paratextual*²⁵, suscita al lector a navegar en un texto que en principio remite a uno de los grandes clásicos de la tradición canónica literaria de la cultura grecolatina: **Divina Comedia**²⁶ (2004).

La existencia de una compleja red de sentidos y significados compartidos por las literaturas herederas de la Cultura occidental, en específico de lo contenido en DC, podrá resintonizarse a través de la mirada atenta de un lector modélico que ponga en funcionamiento su enciclopedia y lecturas previas. Estas lecturas lo conducirán a

²³ En adelante sólo AV, en negrita.

²⁴ En adelante las negritas y cursivas se aplicarán a las categorías y a los elementos de análisis de las relaciones intertextuales.

²⁵ Genette (1982), define en su categorización, a la relación paratextual como una de las menos explícitas, en la que se evidencian elementos accesorios, a manera de señales, que dan fe de la existencia de un marco de referencias que componen al texto y le sitúan en una suerte de circularidad. Según Dupuy (2008) “Para Genette, el paratexto es, pues, un conjunto de textos, segmentos de textos, objetos y prácticas, [que] ²⁵participan en más o menos distancia con el texto de destino, lo que los une es su dimensión pragmática” (28)²⁵

²⁶ En adelante sólo DC, en negrita.

desentramar las intencionalidades y dispositivos narrativos de los que se vale el escritor para relacionar aspectos y temáticas claves, en la invención y construcción de universos de significación textual que hacen de la literatura un universo orgánico, en específico con el viaje al averno o mundo de los muertos.

Por consiguiente, el lector activo –por el que se reclama al momento de decodificar el texto– al evidenciar la existencia de un *hipotexto* en el *epígrafe*, que alude a la **DC**, en las páginas iniciales de **AV**, bien pudiera comenzar a experimentar una sensación de *Déjà lu*. Según Zavala (2007), es decir, “una sensación de lo “ya leído” producida en el lector al percibir la naturaleza intertextual de un determinado texto. Esta expresión surge como una variación de la expresión francesa *déjà vu* (ya visto)” (12). Para Pfister (1994,92):

Lo *déjà lu* (¡aquí se ha de sobrentender el ensanchamiento del concepto de 'lectura', característico de Barthes!), que en su totalidad global da el horizonte de la producción y la recepción del texto, se condensa precisamente en referencias acentuadas [*pointiertem*] a otros textos y sistemas de textos y sólo en estas (sic) ha de ser atrapado analíticamente. En todo caso, la propuesta propia de Culler; que presenta la estructura de implicaciones universal como un conjunto de presuposiciones lógicas y pragmáticas, no resuelve este dilema.

No obstante, los *Déjà lu* suelen confundirse con lo que Genette (1989) denominaba *exergos*, es decir, aquellos elementos textuales que se encuentran fuera de la obra. Por consiguiente, vale preguntar ¿Es inocente? ¿Es ingenua esta incorporación en **AV**?; ¿Será excesiva esta afirmación temprana de considerar una primera relación intertextual entre el *epígrafe* de **AV** y **DC**, sin ahondar siquiera sintéticamente en los hitos que componen el relato?

En procura de dar respuestas a estas nuevas interrogantes es necesario identificar las cuatro claves de anticipación del motivo clásico del viaje al averno en **AV**, que permiten además un estudio específico de las relaciones intertextuales.

Quizá en la muerte para siempre seremos,
cuando el polvo sea polvo,
esa indescifrable raíz,
de la cual para siempre crecerá
ecuánime o atroz,
nuestro solitario cielo o infierno...

Alguien (1964)

Jorge Luis Borges

El título polisémico

En primer lugar, es necesario reiterar, que el autor ha diseñado una novela que presenta en su título una alusión directa al vocablo “Averno” (Del gr. *a-sin, opvoç-* aves), expresión de lengua o habla común (del gr. *koiné*). Esto supone la existencia de una red de significaciones en torno no sólo a la definición del término y a sus distintas acepciones y representaciones en la tradición histórico-cultural; además sitúa al texto en un marco referencial de relaciones que van desde la presencia, la evidencia y la significación, hasta la reconstrucción y resignificación (*transformación* en palabras de Genette), de este motivo literario, el viaje al averno, en la novísima narrativa contemporánea venezolana.

Esta primera clave de anticipación, de relación transtextual, en la que el *título* anticipa al lector del posible desarrollo del tejido narrativo –y de la posibilidad de existencia del motivo literario–, es lo que Genette (1989) ha definido como intertextualidad, primer tipo de relación expuesto en su clasificación. Según Genette, el anuncio del *título* se refiere a la *alusión* como categoría menos explícita, ya que será el lector el generador de esos significados que constituyen el viaje al averno en la novela.

También, ese elemento discursivo específico del texto que es el *título*, funciona según Zavala (2007), como uno de los “anclajes sintácticos y semánticos internos y externos al texto (nombre, título o referencia contextual; fragmentos, capítulos o secuencias). (6). Genette (1989,9) lo señala en estos términos:

Defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente como la presencia de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de *la cita*’ (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y canónica, el *plagio* (en Lautrémont, por ejemplo), que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal, *la alusión*, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones.

Para Zavala, esta característica presente en AV –expuesta por Genette (1989) –, es parte de la *arqueología textual* que compone al texto en su relación con otros textos o con otros códigos como parte de una *arqueología pretextual* (moderna) en la que la “Alegoría, alusión, atribución, citación, copia, ecfrasis, facsímil, falsificación, glosa, huella, interrupción, mención, montaje, parodia, pastiche, plagio, precuela, préstamo, remake, retake, pseudocita, secuela, silepsis, simulacro” (Zavala 2007,7), son rasgos distintivos que permiten evidenciar esos elementos constitutivos del análisis intertextual. Genette (1982,9), lo expresa de esta forma:

El segundo tipo [de la relación transtextual] consiste en la relación, generalmente menos explícita y más remota, que el conjunto formado por una obra literaria, el texto actual tiene con lo que difícilmente se puede nombrar a su paratexto: título, subtítulo, títulos, prólogos, posdatas, advertencias, prólogo, etc., Notas marginales, notas al pie, finales, epígrafes, ilustraciones, chaqueta de propaganda, la correá, y muchos otros tipos de accesorios de las señales, los autógrafos o injertos en que dan el texto de un círculo (variable) y, a veces un comentario.²⁷

²⁷ [La traducción es nuestra].

El homenaje

“Amar la escritura de otro autor es una manera de la crítica (especialmente hacia nosotros mismos).”
José Balza

También, en AV existe una *Arqueología architextual (posmoderna)* (Zavala, 2007:7), precisamente en la linealidad novelística presentada, en específico con el elemento *homenaje*.

La novela está agrupada en veinticuatro (24) acápite o capítulos, coincidiendo esta estructura con la presentada por dos de los grandes clásicos de la literatura griega, *Ilíada* (2000) y *Odisea* (200)²⁸, ambos poemas épicos atribuidos al poeta Homero, estructurados en veinticuatro (24) cantos o rapsodias. Es justo traer a colación, que en el primero de los dos clásicos prima el interés en cantar las razones de la cólera de Aquiles, –como una de las causales que desencadenó la hecatombe troyana–, y, en el segundo, se narran los infortunios del extravío del divino Odiseo en el afán de volver al hogar de sus padres. En la novela (a modo de *imitación*), se presenta la narración de los infortunios, padecimientos, peripecias, aventuras del personaje Juan Pablo Risco en procura del establecimiento de un orden perdido, en veinticuatro (24) capítulos.

Esta segunda clave de anticipo, que establece similitudes entre la novela y los poemas épicos –por presentar las tres veinticuatro (24) divisiones–, es definida por Genette (1989), en su tipología de la transtextualidad, como *el paratexto*, dado que existe una alusión al ordenamiento de la novela con dos textos precedentes (pre-textos).

²⁸ En adelante IL (*Ilíada*) y OD (*Odisea*), en negritas.

También, es oportuno entender que para este caso de imitación, de la estructura de los textos canónicos antedichos, “las formas hipertextuales que resultan de la imitación operan en el nivel de estilo, de género y no de textos singulares” (Vilanova 2006,93), pues las diferencias que se exponen entre *imitación* y *paratexto*, en el análisis del diseño de estas claves de anticipación resultan de suma importancia para evidenciar que **AV** pertenece a un sistema general de relaciones intertextuales.

En consecuencia, en función de legitimar estas evidencias de filiación con los dos clásicos canónicos, que no son mencionadas de manera explícita en el caso de la novela, Genette (1989,13), declara que:

Cuando no hay ninguna mención, puede deberse al rechazo de subrayar una evidencia o, al contrario, para recusar o eludir cualquier clasificación. En todos los casos, el texto en sí mismo no está obligado a conocer, y mucho menos a declarar su calidad genérica. La novela no designa explícitamente como novela, ni el poema como poema. Todavía menos quizá (pues el género es sólo un aspecto del architexto), el verso como verso, la prosa como prosa, la narración como narración, etc.

Lo expuesto anteriormente destaca la intención del autor en rendir *homenaje* a los textos **IL** y **OD** mediante el uso de algunos rasgos constitutivos de su analogía episódica, (secuencialidad, estructura, división, etcétera), que exponen sus pre-textos, y, por ende, de sus marcas de filiación homéricas. En su lugar, legitiman y amalgaman la novela incorporándola a una red de significación.

La novela de formación:²⁹

Tal como se ha afirmado, el autor ha diseñado unos niveles de semantización compleja en los que existen dispositivos y mecanismos narrativos para los cuales elabora matrices discursivas que demuestran la incursión de autores y textos mediante una escritura de orden experimental. Esta forma escritural tiene como propósito inicial diseñar una novela que la crítica alemana ha definido como *Bildungsroman*, novela de construcción, aprendizaje o formación.

El diseño de un personaje protagonista –característico de las novelas de formación del carácter y la personalidad–, estará inmerso en un marco de relaciones intertextuales que no sólo atenderá a las marcas de filiación homérica, ya que, el autor, con la intención de transmitir los marcos generales de la pobreza venezolana, lo trágico y paradójico del destino de los hombres; hará un esbozo complejo que requiere de la competencia lectora del lector modélico, sin que esto signifique transgredir el diseño unilineal y plano, sin evasiones temporales, que sugieren algunas novelas de formación y que hacen que AV rinda *homenaje a IL y OD*.

El escritor ha diseñado todo esto a fin de convocar la exigencia de un lector activo que cumpla su rol en la desactivación y decodificación del tejido textual que constituye a AV, pues, “el texto no es únicamente el vehículo de una significación codificada de antemano, sino parte de una red de asociaciones que el lector produce en el momento de reconocer el texto” (Zavala 2007,03). Por ello, la tercera clave de anticipación está

²⁹ El término alemán *Bildungsroman*, significa literalmente novela de aprendizaje o formación; en la cual se narran las etapas de la vida del personaje principal, niñez, juventud y madurez; por lo general el personaje cumple el rol de protagonista, teniendo además, en ocasiones, marcas arquetípicas de naturaleza heroica.

referenciada en el nacer trágico del personaje, dado que el autor, alude a una primera construcción/enunciación del averno, en el instante en que el personaje protagonista nace:

Un poco más allá el hospital general de Catia reventaba de ancianos moribundos, y todo ello contribuía a consolidar la verdad de que Catia era el grande, el verdadero infierno de la ciudad, en el que las gentes más avisadas se pasaban la vida haciendo trácalas para sobrevivir, canjeando todo por todo a lo largo de las calles, o en el bulevar por donde circulan hedores de orín y cagarrutas de perro, de basura vieja y comida podrida. (*Averno*, 19).

Para soportar teóricamente esta tercera clave de anticipación se considera lo señalado por Bloome y Egan-Robertson, (en Marinkovich 2004), quienes revisan el concepto de intertextualidad desde tres perspectivas. El procedimiento en el que se enmarca la construcción realizada por Jiménez Emán, para este caso en específico, se realiza desde “una perspectiva semiótico-social, supone a la intertextualidad como un potencial para construir significado que, a su vez, tiene funciones interpersonales, ideacionales y textuales” (120).

Por consiguiente, es válido reiterar que el autor elige una linealidad novelística en el tejido narrativo para su novela de formación que no da lugar a mayores juegos de evasión temporal. Esto lo realiza con el propósito de contar una microrealidad a través de la cual le sea posible proyectar la totalidad del acontecer de los personajes que intervienen en el desarrollo de la trama. Esta microrrealidad no es otra que el conjunto de unidades narrativas agrupadas en tres partes, elaboradas con la finalidad de construir significados de orden ideacional, motivacional y textual.

La primera parte es la que esboza el nacimiento particularmente trágico del personaje protagonista, el cual nace en “Gato Negro”, uno de los barrios más pobres de la parroquia capitalina de Catia, en la Gran Caracas. La segunda, va desde el proceso

constitutivo del carácter y la personalidad de Juan Pablo –momento en el que comienza a experimentar alucinaciones severas– hasta la estrecha relación de amistad y camaradería con su mentor, compañero y camarada Nikolás Kai. Y, la tercera, narra las peripecias, aventuras y quimeras que experimentan, fabulan y anhelan los personajes, los cuales operan como agentes de la ley y el orden ante gobiernos y empresas multinacionales dedicadas a la clonación humana, el tráfico de drogas y la prostitución; entre otros dilemas tecnológicos y humanos de finales del siglo XX y de principios de este siglo.

Las matrices discursivas en la construcción narrativa del texto

Una vez aclarada la tercera clave de anticipación, que ubica a la novela en el plano o perspectiva de la semiótica-social, según lo expuesto por Bloome y Egan-Robertson (en Marinkovich 2004), es posible, entonces, identificar la cuarta clave de anticipación para el análisis de las relaciones intertextuales a través de un ejemplo extraído del texto³⁰:

Juan Pablo se imaginó los cadáveres de los muchachos, en medio de sus guitarras; dentro de su cabeza escuchó el ruido de un gigantesco crash, un golpe horrendo donde la sangre bañaba los trozos de chatarra y los vidrios rotos en mil pedazos, aquellos rostros jóvenes bañados por la impiedad de un azar siniestro que vivía latente en las carreteras, escondido al borde de las autopistas como un fantasma que deseara llevar hacia la nada las almas buenas, para convertirlas en gases y depositarlas en algún lugar del cielo; otras las llevaría tal vez a un Averno innombrable, en donde estarían recordando eternamente a quienes querían o deseaban desde el fondo de un amor purificado por la sensación de la muerte repentina, por la muerte que nos arrebata un pedazo para llevarlo más allá, al territorio incognoscible donde la madre fantasía vaga solitaria, como una viuda con el corazón destrozado. (*Averno*, 19).

³⁰ La situación descrita la experimenta el personaje una vez que se entera del destino trágico de un par de sus compañeros de adolescencia, quienes se trasladan en coche hasta el litoral central venezolano a festejar la graduación del bachillerato.

Del fragmento anterior se desprende la reconstrucción que hará el autor del averno. Éste realiza una *alusión* directa, elaborando así un *intermimotexto* que posibilita un análisis intertextual mediante la identificación de *pastiche*. Para Genette (1982), el *pastiche* se concibe como la *imitación* de un estilo con una finalidad lúdica; en este caso el autor lo utiliza para hilvanar un juego narrativo que irá constituyendo y mostrando al lector en la medida que avanzan las alucinaciones del personaje Juan Pablo Risco. Este juego con el lector sirve como un “propósito común, que a la vez de informar y persuadir, es para argumentar y defender” (Lane 1992, 17). La defensa argumentativa de Jiménez la realiza con el objeto de diseñar un averno, un infierno en la ciudad de Caracas.

Seguidamente, una vez expuestas estas cuatro claves de antícpio, es oportuno presentar los dispositivos narrativos de los que se vale el autor para así notar cómo –en principio– se mostrará al personaje protagonista Juan Pablo Risco como un joven que padece de alucinaciones severas –que experimenta el miedo real y una agónica sensación de vacío– como una marca simbólica del descenso al mundo de los muertos.

Las relaciones intertextuales en la novela

Las alucinaciones experimentadas por el personaje Juan Pablo Risco, funcionan como dispositivos narrativos que aluden (ver *alusión*) a lo que los griegos llamaron *Nekyia o necuia*, (νέκυια “la evocación/convocatoria a los muertos”) referida al viaje al Hades para la *Katabasis* (Del gr. κατά, "abajo" βαίνω "avance") o descenso y posterior expedición a los infiernos (“ad inferos”).

Lo útil de estos dispositivos narrativos en **AV**, radica en que 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 Dante³¹. Genette (1982), 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” (14).

³¹

Los descensos están en el capítulo *ii*. Pp. 25-31.

Por tanto, resulta vital 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 del personaje Juan Pablo Risco:

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 sólo unos segundos, pero fue suficiente para que Juan Pablo se sintiera tocado por un sentimiento de predestinación. (*Averno*, 19).

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 (2007), parafraseando a Eco, presentan “asimilación de elementos del texto a partir de una lectura personal” (7). El texto del cual asimila elementos Jiménez, para este enunciado en particular, no es otro que uno de los que conforman su *hipotexto*, en este caso: DC en su Canto XXIV (*Infierno*) en los versos 73-78. 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, 19)

“Mientras nos acercábamos al centro (73)
que a toda gravedad llama y aduna, (74)
y temblaba del frío eterno dentro (75)
si lo quiso el destino o la fortuna (76)
no sé, mas entre testas³² paseando, (77)
mi pie le dio con fuerza al rostro de una. (78)
(Alighieri 2004,362)

Es posible que esta construcción de significación textual guarde una relación de orden transtextual con los círculos del *Infierno* de Dante. En principio con el círculo siete

³² Cabezas.

(7) de los “Violentos” en su recinto uno (1) del río Flagetonte (“río de fuego”), dado que, se alude (en la *transformación* generada a partir de uno de los *hipertextos*), que las gentes que allí se encuentran lanzan “*ayes*” “*ahogándose en fuego*” (AV).

Sin embargo, esta afirmación puede resultar imprecisa, 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 viaje al averno, 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.

La Nekyia

En la novela la *Nekyia*, (“llamado de los muertos”), se cumple a cabalidad, siendo esta realización uno de los atinos del autor en el diseño de las claves de anticipación al viaje al averno. 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 el accidente luego del baile de graduación. El personaje, Juan Pablo Risco, experimenta una de sus alucinaciones que fungen como dispositivo discursivo y elemento generador de significado textual.

En este nivel de observación de los hitos relevantes que constituyen el relato (las alucinaciones y la *Nekyia*), también se aprecia “uno de los dobles niveles de opuestos mecanismos transposicionales que reconoce Genette” (Vilanova 2006, 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 viaje al averno, cosa que no sucede en los textos bases que conforman el *hipotexto* (OD y DC). 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, usada para el diseño de las matrices discursivas que integran su trama narrativa, en un uso muy personal, a través de la *reducción*, de los textos que conforman el *hipotexto*.

En otro orden de ideas, Vilanova (2006), parafraseando a Genette, señala que para éste “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” (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.) (Zavala 2007,7), generadores de su *hipertexto*; se desprenden elementos discursivos específicos del texto que sirven de guía en la representación y evocación del imaginario del palimpsesto en torno al viaje al averno al que remite la novela, y que le comunican con un texto “A” integrado por las narraciones previas pertenecientes a IL, EN³³ OD y DC.

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 (2007), suelen ser “casuísticas, narrativas, analógicas o

³³

Eneida.

dialógicas (estrategias dialógicas: parataxis, paradoja, heteroglosia, elipsis, conjetura, mitología, polifonía)”. (7).

Además, un análisis más detallado de las estrategias narrativas que evidencian a AV en un marco referencial de relaciones intertextuales presentan a las claves de anticipo y a los elementos discursivos de la *evocación, alusión y representación*, como elementos narrativos iniciáticos que operan como *subtextos*, según Tseelon, en Zavala (2007), dado que, son “producto de una determinada estrategia de seducción o poder” (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 (2007,20), 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 ecfrasis o la sincresis intercódica. Supuesto de subtexto común al pre-texto y al texto huésped.

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. (*Averno*, 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 del 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, con la posibilidad de que quizás, algún día, visitarán un paraíso, una nueva tierra, proclamada de palabras.³⁴

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

La Catábasis

Para el viaje al averno (*ad inferos*) de Juan Pablo Risco, y, para dar sentido a las acciones/secuencias presentes en la novela, Jiménez 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/acciones que son constitutivas en la naturaleza del héroe, el cual experimenta, viaja, y transita un camino del cual el viaje al averno es estadio esencial, tal como ocurre con Ulises, Eneas y Dante. A este respecto, según Luquín (2008,10):

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.

³⁴ Se realiza esta observación a razón de aclarar las razones que conducen al personaje a un viaje al averno, 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), cristalización y prueba del amor cortés (Dante)...

El diseño arquetípico de Juan Pablo Risco, como personaje que viaja a otros lugares y emprende la vida como camino, obedece a las características atribuidas a la invención del héroe mítico, pues tal como expresa Henderson (1997,109):

Una y otra vez se escucha un relato que cuenta el nacimiento milagroso, pero humilde, de un héroe, sus primeras muestras de fuerza sobrehumana, su rápido encubrimiento a la prominencia o el poder, sus luchas triunfales contra las fuerzas del mal, su debilidad ante el pecado de orgullo (*hybris*) y su caída a traición o el sacrificio ‘heroico’ que desemboca en su muerte.

Este émulo de Jiménez, en imitar las características estructurales de la literatura heroica; es otro de los atinos de su novela; 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* presentada en su hilo narrativo, lleva a afirmar lo particular que puede tener el autor, en trazar un camino global del personaje protagonista, que transita por distintos estadios de la naturaleza heroica. Pues, como se señaló “el viaje al averno forma parte de aquellos motivos poéticos que fueron creados sin apoyo real, sólo en virtud de un anhelo ideal” (Frenzel 1980,397). Esta *transformación* del *hipotexto*, es según Genette (1982,237):

Sin dudas la más de todas las prácticas hipertextuales, no sólo 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.³⁵

Si bien Homero, Virgilio y Dante (como representantes de la tradición literaria grecolatina), muestran estas representaciones que constituyen rasgos arquetipales del hombre-héroe; Jiménez a través de su personaje Juan Pablo Risco demuestra que estos

³⁵ [La traducción es nuestra].

rasgos, hazañas y valores, no son de uso exclusivo de esos contextos históricos-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 (1972,19), 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 humanidad indican) volver a nosotros, transfigurado y enseñar las lecciones que ha aprendido sobre la renovación de la vida.

En espera de ese retorno, el autor sumerge a su personaje en el motivo del viaje al Averno. 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. (*Averno*, 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 viaje al averno. La *transformación*, que en este caso opera como elemento indicador de generación textual, evidencia la absorción por parte del autor del motivo literario presente en las demás literaturas de la tradición canónica grecolatina; en específico en **OD, EN y DC**.

En el fragmento extraído de la novela, para denotar las marcas de filiación canónica y los elementos presentes en la transformación, se aprecia:

- 1) *Juan Pablo se sintió perdido una noche entera en una selva intrincada* [Referencia al inicio de DC (2004, 157):
“A mitad del camino de la vida
yo me encontraba en una selva oscura
con la senda derecha ya perdida”
[Inf. I. 1-3]
- 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 cantiga 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. (Averno, 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 que 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. (*Averno*, 39).

Es justo recordar, que el acápite primero, *Infierno*, en DC se compone de una estructura de treinta y cuatro cantos (xxxiv). La narración del canto *i* –que opera como introducción del poema–, 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 antesala–, el poeta se encuentra con su maestro y guía Virgilio, a quien profiere loas y elogios por haber heredado de éste el estilo y por ende el honor que mana del mismo.

En este sentido, es oportuno considerar lo que señala Marinkovich (2004) “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*).” (25), sin embargo, la *transformación* que realiza Jiménez mediante la *reducción* permite establecer relaciones de orden intertextual. A continuación se amplía la forma en la que opera la *transformación* en AV.

La *transformación* que se evidencia en el *hipertexto* (la novela), como se señaló, dista particularmente de su *hipotexto*, gracias a la forma en cómo se elabora el argumento a partir de los mecanismos narrativos empleados. Este rasgo tiene una notoriedad evidente: las alucinaciones experimentadas por Juan Pablo Risco. Vilanova (2006,76), a este respecto, expone que:

En el campo de la literatura, el motivo del ‘Viaje al Averno’ 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’.

Las alucinaciones vivenciadas por Juan Pablo Risco 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 (1984), 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.) (143).

Además, el autor se apega a la tradición histórico cultural –de la grecolatina que es su mayor fuente de absorción en la generación de textualidad–, en torno al viaje al averno, 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 (2006,21):

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.

Es evidente que lo señalado por la autora corresponde de forma exacta con lo expuesto en **AV**, en específico en lo que atiende a 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 Juan Pablo Risco para explorar los infiernos, tal como expresa la tradición canónica en relación con la construcción de este símbolo. En este sentido, Chevalier (1986,179), aclara que:

La muerte no sería el último viaje. Sería el primer viaje. Será para algunos soñadores profundos el primer verdadero viaje» (BACE, 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» (BACE, 107).

En este particular el autor se apoya principalmente en las alucinaciones del personaje Juan Pablo Risco para constituir la *catábasis* en la novela. Éstas funcionan como un dispositivo de generación textual en torno al argumento narrativo de su *transformación*, en el diseño de su viaje al averno, tomando distancia de lo que propone la tradición canónica.

Chevalier (1986), citando a Bace (1942), 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” (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* realizada por el autor, lo representan las alucinaciones del personaje, para introducirlo en el mundo subterráneo, el mundo de los muertos, sin que esto signifique que éstas no sean una muestra de su padecimiento y sufrir, dado que Juan Pablo Risco se constituye además con los tópicos del *Iter vitae* y el *homo viator*.

La particular *catábasis* del viaje al averno en la novela –al tiempo de parecerse–, también se separa un tanto de la tradición clásica en lo expresado en los textos modélicos que

conforman su *hipotexto múltiple*, 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 Juan Pablo Risco, 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 cómo 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 viaje al averno como motivo literario.

Esta alteración atiende según Genette (1982), en su cuadro general de prácticas intertextuales, a una relación de *transformación del régimen serio*, es decir a 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” “epicismos” o “clasicismos”³⁶, dan lugar a reiterar que en el caso del viaje al averno en **AV**, opera una relación de transformación de carácter serio, es decir, una *transposición*.

³⁶ De esta forma son denominadas las menciones a estos rasgos de filiación clásica por Leopoldo Marechal en *Claves en Adán Buenosayres*, 1966.

¡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 enauza la espuma de un gran mar de piedras,
la pequeña Lutecia³⁷ 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,
que la Atenas de antaño, y más ruido que Roma

“A Virgilio”

Víctor Hugo

(Del Libro *Las Voces interiores*. Traducción de Carlos Pujol en **Antología de poetas románticos franceses** 1994).

Anábasis

Otras aproximaciones a la novela y a la literatura venezolana del siglo XXI.

Antes de la salida del averno, el personaje Juan Pablo Risco experimenta otra de sus alucinaciones. Risco, quien 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. (*Averno*, 43).

El viaje al averno de Juan Pablo Risco es, además, un viaje atípico, si se le compara –como se señaló–, en un apego estricto 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 sustitución del maestro o guía tradicional en la exploración y tránsito por el mundo subterráneo.

³⁷ Nombre antiguo de París [Aclaración de Pujol (1994).]

A esto debe añadirsele 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 (1979), 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” (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 (*Averno*, 47).

Esta organización de algunos hitos que conforman las unidades y dispositivos narrativos que constituyen el relato —que hacen imprescindible reconocer el carácter original y auténticamente “épico” de la novela—, permiten también identificar los otros aspectos que por vías **mimotextuales** (alusión a construcciones sintéticas de nociones histórico culturales y sociales) (Intermimotextos) 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 2007,14).

Estos elementos son el **pastiche**, la **imitación**, la **transformación**, **transposición**, la **transdiegización**, la **reducción**; etcétera. Son además indicadores de la presencia de un

hipertexto que se alimenta de versiones modélicas, previas a su elaboración, y que constituyen unidades de significación en el análisis de las relaciones intertextuales de AV y el viaje al averno 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.

En AV, la bonanza de un imaginario que se frustra por distar en años de su materialización y la estafa que se le hace al país descrito con sus enormes potenciales energéticos, son algunas de las apropiaciones discursivas de las que se vale el autor para construir y diseñar su averno, su noción del infierno. En el caso de AV, la idea de una novela social encaja perfectamente en lo señalado por Rico (1991), citado por 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 sólo él mismo y está solo consigo mismo” (90). Brijaldo (2010), 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’ (5). En este averno, que se sitúa en un plano urbano y capitalino, la contrapartida es el sujeto que no posee ejercicio crítico, siendo éste 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:

Juan Pablo observó todo aquello con el ojo de la piedad, como si fuese un nuevo apóstol que perdona a sus semejantes sus pequeños pecados y sus vicios inconfesados, viendo aquel turbio movimiento de seres como quien contempla un filme o una proyección irreal; de hecho, se sentía levitando, como si caminase en un segundo nivel del aire, como un Mesías o un apóstol que viniese a redimirlos. Una doble pantalla se abrió esta vez en al

aire a través de una zona más cristalina y vio cómo eran absorbidos por una hendidura un montón de ranchos y personas, gnomos y diablillos, enanos, seres deformes y animales híbridos huían por aquella hendidura como succionados por una ráfaga cuyo sonido espantoso le turbó, un gran trueno le despertó y siguió su camino llegando a un Limbo, el primer cerco del Infierno, donde se encuentran las almas de los que fueron excluidos del Paraíso porque no recibieron las aguas del bautismo, aun cuando hayan vivido su vida de acuerdo a la razón y a la verdad. (*Averno*, 47).

En el averno de Jiménez ahí está la medianía 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.

Jiménez echa mano de lo que es el país y el mundo actual para reflexionar acerca de lo que los fenómenos de globalización tecnológica y cultural producen en las sociedades; pues estos –que abordan la realidad de las sociedades latinoamericanas–, generan, sin lugar a dudas, la modificación del sistema de relaciones sociales en todos los ámbitos, órdenes y subórdenes. Garrido (2007,7), 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”.

El autor reitera en su novela que las sociedades expresan una dinámica peculiar en relación con los procesos y fenómenos externos (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, desafirmantes y generadores de la cultura. Este caraqueño desenmascara a los mass media, los

medios de producción cultural y a los productos de las corporaciones económicas que están al alcance y disposición de los habitantes del orbe. En **AV** éstos 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 ouróburos griego, un ciclo que se engulle a sí mismo.

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.

Este es el este panorama sombrío, lúgubre y tenebroso del averno diseñado por el escritor caraqueño Gabriel Jiménez Emán.

CONCLUSIONES

Las relaciones intertextuales entre la novela **AV** y el viaje al averno, como motivo literario manifiesto en la tradición clásica grecolatina (**IL**, **OD**, **EN** y **DC**), posibilitan proponer los siguientes enunciados de cierre:

1. **AV** es un *hipertexto* cuyo *hipotexto múltiple* está conformado por **IL**, **OD**, **EN** y **DC**, específicamente en lo que se refiere al motivo clásico literario narrativo de carácter textual el viaje al averno. Ya que para este caso en particular, el motivo, es usado como un texto literario que se transforma o adquiere otros significados, razón por la cual podría ser capaz de generar, por medio de su transformación, otros textos.
2. La novela presenta dos elementos *paratextuales* tales como el *título* y el *epígrafe*, los cuales *aluden* por su construcción y su significado *intermimotextual* a la posible existencia de un viaje al averno. Esto identificado por el lector modélico. También, estos elementos, que se configuran mediante el uso de prácticas intertextuales de la escritura, producen en el destinatario una sensación de *Déja lu* o ya leído.
3. La secuencialidad lógica del desarrollo narrativo y la analogía episódica presentes en **AV**, la circunscriben entre los textos que rinden *homenaje* a dos de los grandes clásicos de la cultura grecolatina **IL** y **OD**. Estos homerismos, clasismos o epicismos destacan el carácter épico de la novela, pues, estas marcas de filiación

homérica y canónica la incorporan a una red de significación, la convierten en un *intertexto*, vindicando la noción de la literatura como nodos en red.

4. La construcción del averno de Jiménez obedece a razones de estricto orden motivacional e ideacional. El autor construye una microrrealidad social a través de un *mimotexto* mediante a un *préstamo o retake* de la noción histórico cultural de la antigüedad del averno. El autor elabora así un gran *pastiche* narrativo del *régimen lúdico*, el cual hilvana un juego narrativo entre él y el destinatario. Esta construcción la efectúa desde un enfoque *intertextual* que, por tener finalidades ideacionales, atiende a la perspectiva de la *semiótica social*
5. Jiménez a partir de los textos que conforman el *hipotexto*, emplea una técnica de *transposición textual*, es decir, una relación de *transformación* del *régimen serio*. Así, el texto B (el viaje al averno en la novela) se conecta con el texto A (las versiones modélicas del viaje al averno en **IL, OD, EN y DC**).
6. Las alucinaciones experimentadas por el personaje Juan Pablo Risco, funcionan como dispositivos narrativos que ponen de manifiesto los procedimientos que la *transformación* acciona en el *hipertexto*, para de esta forma sumergir al protagonista en un viaje al averno.
7. Para cumplir con los niveles en los que opera el viaje al averno en la tradición clásica (*Nekyia, Catábasis y Anábasis*), el autor, usa uno de los opuestos mecanismos: 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 viaje al averno, cosa que no sucede en los textos bases que conforman el *hipotexto*.

8. Las estrategias narrativas que evidencian a AV en un marco referencial de relaciones intertextuales presentan a las claves de anticipo y a los elementos discursivos de la *evocación, alusión y representación*, como elementos narrativos iniciáticos que operan como *subtextos*. 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*.
9. Para el viaje al averno (*ad inferos*) de Juan Pablo Risco, y, para dar sentido a las acciones/secuencias presentes en la novela, Jiménez 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/acciones que son constitutivas en la naturaleza del héroe, el cual experimenta, viaja, y transita un camino del cual el viaje al averno es estadio esencial, tal como ocurre con Ulises, Eneas y Dante.
10. El personaje Juan Pablo Risco experimenta en vida rupturas espacio-temporales que lo trasladan a un viaje al averno. La *transformación*, que en este caso opera como elemento indicador de generación textual, expone el motivo literario presente en las demás literaturas de la tradición canónica grecolatina; en específico en **OD**, **EN** y **DC**.

11. El autor se apega a la tradición histórico-cultural en torno al viaje al averno, puesto que utiliza en su *hipertexto* un apego estricto a los elementos constitutivos de éste. Por ejemplo, hace uso de la barca como medio de transporte al averno, algo presente en casi todas las literaturas universales.

En suma, a partir de la recreación que se hace del averno universal y grecolatino, como fatal región para el destino de las almas de los hombres, una vez que cesa su vida en la tierra, Jiménez esboza una novela que no sólo puede estudiarse en el marco de las relaciones intertextuales; pues, también es un texto que propone otras categorías como la modernidad, el poder, el mal, la tecnocracia, etcétera; trazando así un desarrollo narrativo en el que participan estelarmente dos personajes como Juan Pablo Risco y Nikolas Kai, los cuales fungen como agentes de una vanguardia ética en búsqueda de la recuperación de un orden perdido, dos soñadores que apuestan por la utopía. Dos hombres situados en los planos ideacionales de las promesas idealistas de los macroproyectos de la modernidad ante la nefasta y pesimista sentencia del fin del hombre, el fin de la historia de finales del siglo XX.

ANEXOS

Entrevista al escritor venezolano Gabriel Jiménez Emán

Por: Luis Mora Ballesteros

LMB: Profesor Gabriel, de entrada agradezco enormemente la oportunidad que me brinda en poder conversar con usted acerca de su producción literaria y cultural como cuentista, narrador, ensayista, compilador y traductor. No obstante, la principal motivación de esta entrevista se centra en su novela *Averno* (2006), publicada por la Fundación editorial El perro y la rana, para tal fin me gustaría pudiésemos tratar algunos temas de interés presentes en ella.

LMB: Profesor Jiménez, La crítica literaria afirma que existe en la actualidad una denominada literatura venezolana del siglo XXI, que con preferencia trata temas ligados a la política, el poder, y a la reconstrucción de hechos históricos, diferenciándose de la novela histórica, la nueva novela histórica, la novela de asunto histórico o como se conoce en el ámbito literario caribeño, en específico, en Puerto Rico, la novela de la otra historia o la historia trucada. ¿Cuál es su opinión como escritor ante esa pluralidad de temas y motivos que caracterizan a la literatura que se produce hoy día en el país?

GJE: Bueno, me parece que en literatura los temas no se agotan, sino que se renuevan constantemente, diría yo que se reciclan bajo nuevas propuestas. Decir “otra historia” o

“historia trucada” son maneras nuevas de decir “historia fabulada” o “historia reinventada”; son, digamos, enfoques nuevos de un mismo tema que está ahí desde Sir Walter Scott o de los relatos de los Cronistas de Indias, que tenían un lado testimonial y un lado fantástico. Lo mismo sucede con la Ciencia Ficción, o con la novela de detectives: ha variado el paisaje, que es ahora un paisaje tecnológico real, un escenario digital para que sobre él discurran las historias. El siglo XX le puso en bandeja de plata al siglo XXI los temas para que se los continuara, gracias a un nuevo arsenal de dispositivos narrativos y técnicos sobre los que puedan meditar también la crítica y la teoría literaria, pero sobre todo los lectores. Los escritores tenemos ese reto. Personalmente yo me siento más un escritor del siglo XX que del siglo XXI, pero tampoco puedo evadir las responsabilidades del tiempo en que estoy viviendo.

LMB: Bien, ¿Y por qué cree usted que los nuevos autores se mueven en ese plano de lo urbano, la ciudad, la violencia, la militancia política y las posturas ideológicas?

GJE: El tema del poder consiguió en Franz Kafka uno de sus mejores expositores literarios, sino el mejor, pero ese es un tema que ya venía rodando desde antes, desde los tiempos del destierro de Ovidio en la literatura latina; es el mismo tema de los imperios romano, francés, español o inglés, y de los imperios orientales de China y Japón, que encontró su peor caricatura en el imperio norteamericano. Siempre ha habido una literatura que reta, que se enfrenta al poder. El poder veja, somete, agobia, persigue; pero el hombre se rebela, quiere ser libre, quiere quitarse el yugo. Lo que ocurre es que el poder se ha manifestado bajo una serie de máscaras; primero eran las invasiones territoriales cuerpo a cuerpo, a caballo, luego vinieron las invasiones navales, después las aéreas, luego las

invasiones cibernéticas y atómicas teledirigidas con misiles, después se ha manifestado a través de los medios masivos, las invasiones mediáticas y tecno digitales que han expandido por los medios sus mensajes de hegemonía; en el fondo revelan las mismas ansias perversas de poder de los imperios; en Latinoamérica las versiones son más primitivas: son caudillos, dictadores, pero igual son deudoras de los absolutismos europeos, del nacionalsocialismo, del nazismo fascista alemán o italiano, del burocratismo soviético. Pero todos son más o menos lo mismo, “el mismo musiú con diferente cachimbo”, como dice el pueblo. Ahora en el siglo XXI se han agudizado esas ansias de poder, con la crisis energética y la crisis económica, llevan al planeta a una crisis social sin precedentes. Porque de la crisis política ni hablemos, esa es la más obvia; las castas políticas se han “dejado” manipular por las castas económicas. Lo que hay ahora son banqueros y financieros que dominan, con la anuencia de los políticos, las comunicaciones, la salud, la alimentación o la vivienda, lo cual ha originado la debacle social actual.

¿Entonces cómo iría la literatura a estar de espaldas a esa realidad? La literatura no puede encerrarse en una capilla a meditar sobre el sexo de los ángeles, tiene que salir a dirimir esos asuntos. Ahora, claro, el reto es hacerlo de una manera artística.

Pero un tema importante no produce automáticamente un libro importante. En literatura no hay temas más importantes que otros; todo radica en el tratamiento literario de ese tema. Es lo que ocurre a veces con la poesía, donde tampoco hay asuntos más poéticos que otros; una amanecer puede ser más bello que una calle llena de basura, pero no más poético; tú puedes hacer un buen poema desde un motivo trivial o corriente. Lo político o lo social, el hambre en el mundo o la destrucción del planeta no son más importantes que una pareja

besándose en un parque. Se puede hacer una gran novela política a través de una historia de amor; con un solo personaje que no puede entrar a un castillo e puede hacer la crítica de una sociedad implacable. De modo que mucho cuidado con anteponer los temas a la realización literaria de las obras, a los contenidos sobre las formas.

Muchos narradores en los años 70 reaccionamos contra los temas expresamente políticos y testimoniales de entonces, contra el realismo social, el costumbrismo y la narrativa de la guerrilla, esos temas ya eran manidos para nosotros y entonces tratamos de salirnos de esos encasillamientos manejando otros códigos narrativos, otros temas; entonces no puedo decir hoy que lo histórico y lo político-social tengan que ser los motivos privilegiados para la narrativa. Tampoco se pueden escribir libros sólo para educar, para enviar mensajes morales, sociales o algo parecido; para eso están los profesores, los periodistas. Los cuentos o las novelas pueden tener estos contenidos pero deben estar expresados por personajes bien construidos y tratados con humor, destreza. De manera que hay que tener cuidado con estos determinismos, que en literatura no sirven para nada.

LMB: Profesor, como sabemos, en la comunidad académica y literaria nacional e internacional usted destaca principalmente como narrador y cuentista. Ahora bien, ante este hecho ineludible que está referenciado en distintas oportunidades, salta a la vista una pregunta, un poco lugar común ¿Cuáles fueron sus principales motivaciones en publicar una novela como *Averno* en 2006?

GJE: Bueno, esas motivaciones están ahí debido precisamente a lo que menciono, son motivaciones negativas, digamos, son motivaciones que provienen de las contradicciones que enfrentamos desde finales del siglo XX y ahora se han agudizado: la alimentación

transgénica, la clonación humana, la manipulación ideológica, el capitalismo de estado, el abuso y la descomposición del poder, la hipersexualidad y el hiperconsumo como manifestaciones de la aberración, de las perversiones del poder, que han generado una serie de respuestas desde las organizaciones comunales y ecologistas, desde los ideales emancipatorios y revolucionarios, que desean ofrecer salidas para una nueva organización social y económica, que cuente con la fuerza de la cultura popular y tradicional para sustentar esos cambios.

Ahora, por supuesto que una obra literaria no se hace sólo a través de motivaciones sociales, sino también individuales y personales. A mí me parece que la Ciencia Ficción ha aportado un legado filosófico muy importante a la literatura del siglo XX y del XXI, para lograr motivarlo a uno desde el punto de vista estético y literario; hay obras que son sencillamente magistrales y representativas, comenzando por Mary Shelley y Julio Verne, H.G. Welles, y concluyendo en George Orwell, Ballard o Philip Dick. Son obras monumentales que tienen una raíz utopista; otras son antiutopías o utopías negativas, pero todas preparan el terreno a la literatura neoutópica del siglo XXI, que necesariamente tiene que alimentarse de aquellas.

Con el fenómeno de la globalización y mundialización producido por la cibernetica este es un tema central; la información está al alcance de todos para bien y para mal, puede ser manipulada de la manera más insólita; cada país desea alcanzar primero el desarrollo tecnológico que el desarrollo mental o espiritual, desea aumentar la producción de bienes de consumo por encima de la educación o la cultura. La tecnociencia, por ejemplo, se ha puesto al servicio del poder económico y no a favor del saber, la ecología o la ética.

Justamente, mi novela está protagonizada por dos trabajadores, por dos creadores, Juan Pablo Risco y Nikolás Kai, quienes al fundar Vanguardia Ética desean ir en pos de una sociedad educada y libre.

LMB: Es natural que una novela de data reciente quizá hasta ahora no haya sido abordada en su totalidad, salvo las dos referencias que tenemos a la fecha, la primera de Rafael Garrido en 2007 en un diario de circulación regional “Yaracuy al día” y la segunda de José Brijaldo en 2010 que se encuentra hospedada en la página de difusión literaria “Letralia.com” Ante esta situación ¿Cuál considera usted que ha sido la recepción por parte de los lectores y la crítica? Pues tengo entendido que la primera edición de 1000 ejemplares se agotó rápidamente.

GJE: Bueno, la recepción de *Averno*, mi novela, creo que ha sido buena, porque ya está agotada en las librerías desde hace tiempo. Lo cual quiere decir que la han leído, la están leyendo o la van a leer algún día, pues mucha gente adquiere los libros para leerlos después. Creo que la van a reeditar el próximo año.

Ahora claro, no todo el mundo tiene las armas teóricas o críticas para acercarse a una novela tan diversa desde el punto de vista temático. Por un lado es una obra de lectura accesible, de línea narrativa limpia, pero con una carga conceptual inmensa. Las personas que han publicado escritos sobre ella son escritores, profesores, académicos que han leído literatura clásica antigua y teoría literaria. Usted mismo ha escrito una tesis de maestría universitaria sobre ella y ha tenido que investigar mucho, ¿no es así?

LMB: Sí. Profesor, desde el punto de vista del estudio de las relaciones intertextuales, su novela se conecta con la tradición canónica literaria en relación con el viaje al averno ¿Por

qué recurrió a este motivo literario? ¿Cuáles han sido sus principales fuentes de influencia en materia de literatura clásica?

GJE: Sí, bueno, cuando yo estoy escribiendo una novela o la estoy planificando, no me propongo emplear determinadas fuentes para explotarlas deliberadamente en la obra. Lo que ocurre es que los escritores de la tradición clásica grecolatina y los escritores del Renacimiento italiano bebían de mitos y fuentes muy similares; los mitos son los forjadores de sus ideas, y esas ideas están elaboradas en un lenguaje que tiene mucho ritmo, mucha armonía musical. Estos escritores logran una eficacia inusual porque componen sus obras con una gran belleza artística, y a la vez le imprimen una densidad conceptual muy grande a sus obras. Y esa es la explicación de que todavía estemos leyéndolos.

Pero yo no le podría decir a usted ahora mismo que yo bebí de esta o aquella obra para elaborar tal o cual capítulo. Precisamente esa es una labor de la crítica, una labor de la prosa de interpretación.

LMB: ¿Para usted quién es Juan Pablo Risco, el personaje protagonista, más allá de lo que interpretamos al leer su novela?

GJE: Los personajes de una novela son siempre los personajes de una novela que está leyendo un lector determinado en un momento determinado. No son unos personajes universales, ni están allí para transmitir unos valores eternos, absolutos o inamovibles. Son personajes imaginarios que producen situaciones imaginarias encarnadas en un sustrato real de la mente del lector, un sustrato simbólico; un lector que en ese momento los incorpora a su psique con unos rasgos determinados, a través del poder mental, individual

de cada lector. Lo cual no ocurre con el cine, por ejemplo. Cuando usted presenta a un personaje ya visibilizado en la pantalla, con unos rasgos definidos, usted lo está dibujando de una manera concisa para todos los espectadores. En cambio, en la literatura cada lector construye los personajes a su manera, tiene entera libertad para ello. Yo creo que eso es una ventaja de la literatura.

Juan Pablo Risco y Nikolás Kai son dos outsiders que de repente se vuelven protagónicos de una revuelta social, lideran un movimiento ético en una sociedad que tiende a deshumanizarse.

LMB: ¿En su opinión, Juan Pablo Risco, el personaje protagonista, y Nikolás Kai, el mentor de éste, son dos sujetos que están en una búsqueda por recuperar el orden perdido?

¿Cuál es ese orden?, más allá de lo que logramos apreciar en el texto

GJE: Bueno, fíjese, usted mismo ha creado ahora esa noción de “orden perdido” para mi novela, una noción que proviene de su lectura particular. Y hay que aceptarla porque pertenece al terreno de una interpretación personal. Usted ha tenido que investigar, argumentar, cotejar conceptos de la teoría literaria moderna para poder sacar algo en claro en torno a ese asunto. Lo cual quiere decir que yo no puedo intervenir en la interpretación que usted posee de ese “orden perdido”, ¿no le parece? Entonces yo no puedo intervenir con una idea mía para complementar o destronar una idea suya, tratándose en este caso de una idea que usted ha introducido en una posible discusión sobre mi novela. Yo tengo que dejar ese terreno libre, me parece.

LMB: ¿Qué espera de su averno?, es decir, de la noción del infierno que usted nos presenta en su novela

GJE: Bueno, lo que yo esperaría de mi novela es que de origen a un debate sobre los temas que allí se abordan. Pero hay que tener paciencia. No se puede exigir que un determinado público lector reaccione en masa una vez haya concluido la lectura de una novela. Las obras literarias no son eventos deportivos, no son campeonatos olímpicos ni espectáculos musicales que requieren de un enorme público cautivo, presenciando en masa un acontecimiento programado para aplaudirlo. Una obra literaria se escribe para individuos, para personas individuales que van acercarse a ese mundo de una manera silenciosa, que van a estar ocupadas por un tiempo en esa tarea, alejadas de su entorno real para sumergirse en un mundo paralelo que se crea desde un objeto de papel impreso con signos, un mundo que se ofrece a la voluntad del lector sin ninguna coacción publicitaria especial. Los buenos lectores descubren la mayoría de las obras que le gustan por casualidad, por azar; hay allí un elemento sorpresivo, asombrado que es justamente el que le imprime ese sabor de aventura intelectual al hecho literario, al hecho novelesco, al hecho poético. Y ese ingrediente asombrado, asombroso, es lo que hace que la literatura posea esa magia particular, esa magia callada que puede saborearse en lo más íntimo del espíritu.

LMB: Finalmente, ¿Cuál es su nuevo proyecto de escritura?

GJE: Yo tengo siempre proyectos de escritura. Aunque conscientemente piense que no los tengo, es decir, no estoy pensando siempre en escribir un libro, en proponerme un libro como tal. Pero el hecho de escribir es otra cosa, la escritura para el escritor es como la respiración, forma parte de su pulso, de sus nervios, de su manera de ser. En cierto modo, proponerse el proyecto de un libro, en mi caso, es algo artificial, que desgasta, deja fisuras

y reservas. Después que el libro se publica, la emoción pasa, es fugaz y uno se siente un tanto disconforme. A mí me ocurre eso a veces.

Hace poco concluí *Limbo*, una novela que es como la continuación de *Averno*. No sé si se trata de una saga (las sagas son algo mucho más serio), pero en cierto modo ahí se prolongan las vidas de los personajes y se ponen a vivir otros, dentro del mismo espíritu de crisis de conciencia planetaria, en una progresión hacia el año 2050.

También estoy escribiendo unos microensayos, unos pensamientos. Y por ahí comencé una novela breve que no sé cómo va a salir... los personajes van llevándome, van conduciendo mi pulso... es increíble hasta dónde lo pueden llevar los personajes a uno. Ellos contienen esa fuerza extraordinaria que surge de la memoria inconsciente del individuo, y van formando un mundo aparte, un mundo independiente que termina por configurar una parte esencial de nosotros mismos, pero que es en el fondo un mundo para ser compartido con los demás, un mundo que adquiere su valor último cuando es cotejado con la lectura de los otros.

Vía correo electrónico

Recibida el día viernes 14 de septiembre de 2012 [11:30:19 a.m.]

REFERENCIAS

Alighieri, Dante. “Divina Comedia” en *Obras Completas. Tomo I.* Barcelona: Aguilar, 2004.

Alighieri, Dante. “La Vida Nueva” en *Obras Completas. Tomo I.* Barcelona: Aguilar, 2004.

Álvarez, Francisco. “Hades /Plutón” 2007 [En línea] Disponible en URL: <http://www.poesiadelmomento.com/luminarias/mitos/21.html> [Consulta, 08/03/2012]

Apolodoro. *Biblioteca*. Trad. y notas de M. Rodríguez de Sepúlveda. Intr. De J. Arce. Rev.: C. Serrano Aybar edición). Madrid: Editorial Gredos, 1985.

Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Bogotá: FCE, 1993.

Bajtín, Mijaíl. *Problemas literarios y estéticos*. La Habana: Arte y Literatura, 1986.

Bajtín, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1991.

Barthes, Roland. "Teoría del Texto", traducido y tomado de la Enciclopedia de la Pléyade, p. 13. (La versión original francesa apareció en 1973, en el tomo XV de la *Encyclopédia Universalis*).

Barthes, Roland. *El placer del texto*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1974.

Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1994.

Barthes, Roland. *S/Z*. 3^{era} edición. México: Siglo XXI, 1986.

Befumo, Liliana. *La problemática del espacio en la novela hispanoamericana*. Argentina: Universidad Nacional de Mar del Plata, 1984.

Bell, Andrea. *The cuento breve in modern Latin American literature*. Tesis doctoral no publicada. Stanford University, 1991.

Borges, Jorge Luis. “El Alquimista”, en *El otro, el mismo*. Siglo XXI, 2009

Bourdieu, Pierre. “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”. *Revista Criterios*, La Habana, Nº 25-28, enero 1989-diciembre 1990.

Bravo, Víctor. “El horizonte estético de la modernidad” 2011. [En línea] En *Voz y Escritura*. Mérida, Vol. 2, N.º 5 (1993-1994) Disponible en URL:<http://www.saber.ula.ve/dspace/bitstream/123456789/32345/2/articulo1.pdf> [Consulta, 08/03/2012]

Brijaldo, José. “La novela Averno, de Gabriel Jiménez Emán, como la metáfora del extravío del hombre en la posmodernidad” 2010 [En línea] Disponible en URL: <http://www.letralia.com/243/ensayo04.htm> [Consulta, 01/06/2012]

Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras*. FCE: México, 1972.

Chevalier, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.

Contreras, Ricardo. “El paradigma científico según Kuhn. Desarrollo de las ciencias: del conocimiento artesanal hasta la ciencia normal” en *Rev. VI Esc. Ven. De Química*, Diciembre, 2004.

Crespo, Ángel. “El Infierno” en *Visión general de la “Comedia”*. En *Obras Completas*. Alighieri, Dante, Tomo I. Barcelona: Aguilar, 2004.

De Brand, Isabel. “El Caribe y la Tradición Clásica: el viaje al mundo de los muertos como elemento de transculturación en Omeros de Derek Walcott” En *Praesentia*, 7 (2006) Disponible en URL: <http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/praesentia/article/view/3733/3588> [Consulta, 01/06/2012]

Doniger, Wendy. *Mitos de otros pueblos*. Madrid: Siruela, 2005.

Dupuy, Jean-Philippe. “Structure de la page Web: texte et paratexte” *Journal of Human Mediated Interactions*, París. Vol. 9, Nº 8, 2008.

Eco, Umberto. *Lector in fabula*, Barcelona: Lumen, 1987.

Enkvist, Inger. “Poder, querer y osar en la investigación literaria. Ética y estética en la investigación literaria” *Revista Contexto*, San Cristóbal-Venezuela, Vol. 6, Nº 8, 2002.

Estrabón. *Geografía*. 4 vols. García Blanco, J. y García Ramón, J.L (eds.).Madrid: Gredos, 1991.

Etchelecu, Leontina y Rodríguez, Agustina. “Sensaciones ante el averno: La predica sobre las postrimerías y el infierno de Carabuco”. Documento en formato pdf [En línea] 2010. Disponible en URL: http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/18515/1/11_Etchelecu_Rodriguez_Romero.pdf [Consulta, 25/02/2012]

- Fernández, José.** “El microcuento en Hispanoamérica: dos hitos para una historiografía / nuevas prácticas de escritura y de lectura” 2009 [En línea] Disponible en URL: <http://laspalabrasqueunodice.tumblr.com/> [Consulta, 08/03/2012]
- Foucault, Michel.** *Arqueología del Saber*. Madrid: Siglo XXI, 1970.
- Frenzel, Elisabeth.** *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Trad. Manuel Albelia Martín. Madrid: Gredos, 1980.
- Gadamer, H.-G.** *Verdad y método*. 2 vols. Salamanca: Sigueme, 2001.
- García, Gual.** *Mitos, viajes, héroes*. Madrid: Taurus, 1981.
- Garrido, Rafael.** “El infierno y sus metáforas” 2007 [En línea] *Diario Yaracuy al día*. Disponible en URL: <http://gabrieljimenezeman.blogspot.com/> [Consulta, 08/03/2012]
- Genette, Gerard.** *Palimpsestes: la Littérature au second degré*. Le Seuil: Paris, 1982.
- Genette, Gerard.** *Palimpsestos*. Madrid: Taurus, 1989.
- Glück, Louise.** *Averno*. Madrid: Pretextos, 2006.
- González, Pilar.** “Catábasis y Resurrección”. En Espacio, *Tiempo y Forma*. Historia Antigua Serie II. Madrid. P. 129-179, 1999.
- Grajales, Tevni.** “La metodología de la investigación histórica: una crisis compartida” 2002 [En línea] Disponible en URL: [Consulta, 25/02/2012]
- Graves, Robert.** *Los mitos griegos I y II.pdf* Texto en formato pdf. 1955 [En línea] Disponible en URL: <http://www.filecrop.com/los-mitos-griegos-robert-graves.html> [Consulta, 01/06/2012]
- Guevara, Ernesto.** *Notas de viaje. Diario en motocicleta*. La Habana: Ocean Press, 2004.
- Harris, Thomas.** *El Silencio de los inocentes*. Texto en formato pdf. 2012 [En línea] Disponible en URL: <http://www.remq.edu.ec/libros/Thomas%20Harris%20-%20El%20silencio%20de%20los%20inocentes.pdf> [Consulta, 01/06/2012]
- Harris, Thomas.** *Hannibal*. Texto en formato pdf. 2012 [En línea] Disponible en URL: <http://www.remq.edu.ec/libros/Thomas%20Harris%20-%20Hannibal.pdf> [Consulta, 01/06/2012]
- Henderson, Joseph.** “Los mitos antiguos y el hombre moderno” en *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: BUC Caralt, 1997.
- Hernández, Alberto.** “El cuerpo poético de Gabriel Jiménez Emán, Materias Profanas” 2009 [En línea] Disponible en URL: <http://www.literanova.net/index.php/el-cuerpo-poetico-de-gabriel-jimenez-ema> [Consulta, 08/03/2012]

- Homero.** *Iliada*. Madrid: Gredos, 2000.
- Homero.** *Odisea*. Madrid: Gredos, 2000.
- Jiménez Emán, Gabriel.** *Averno*. Caracas: El Perro y La Rana, 2006.
- Jiménez Emán, Gabriel.** *El hombre de los pies perdidos*. Barcelona: Thule, 2005.
- Jiménez Emán, Gabriel.** *Los 1.001 cuentos de una sola línea*. Caracas: Fundarte, 1981.
- Jiménez Emán, Gabriel.** *Los dientes de Raquel y otros textos breves*. Caracas: Monte Ávila, 1993.
- Jiménez, Elísio.** *Exploración a la Selva oscura (ensayos sobre Petrarca y Dante)*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2000.
- Jung, Carl.** *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: BUC Caralt, 1997.
- Kristeva, Julia.** "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela". En Navarro, Desiderio (selecc. y trad.). *Intertextualité*, La Habana: UNEAC, Casa de las Américas, 1997.
- Kristeva, Julia.** *Semiótica I*. Madrid: Fundamentos, 1978.
- Kuhn, Thomas S.** *Estructura de las Revoluciones Científicas*. Fondo de Cultura Económica: México, 1995.
- Lane, P.** *La périphérie du texte*. París: Nathan, 1992.
- Luquín, Andrea.** "El pensamiento del homo viator" en *XVII Congrés Valencià de Filosofia*. Enric Casabán Moya (ed), Societat de Filosofia a del País Valencià. Sueca: Imprenta Lluís Palàcios, 2008.
- Maracara, Carmen Isabel.** *Intertextualidad, subalternidad e ironía: la obra de Carlos Monsiváis*. Vol. I. Barcelona: UAB, 2001.
- Marechal, Leopoldo.** *Adán Buenosayres*. Buenos Aires: Sudamericana, 1948.
- Marinkovich, Juana.** "Aproximaciones al análisis intertextual del discurso científico" en *Revista Signos*, Vol. 33, Nº 48, Valparaíso, 2004.
- Mota, Liliana.** "Minificación" 2011 [En línea] Disponible en URL: <http://cafeyalgomas.bligoo.es/minificacion> [Consulta, 08/03/2012]
- Navarro, Desiderio.** *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana, UNEAC, Casa de las Américas, 1997.
- Noguerol, Francisca.** *Escritos disconformes, nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004.

Nucera, Doménico. "Los Viajes y la literatura" en *Introducción a la literatura comparada*. Armando Gnisci (ed.) Barcelona: Crítica, 2002.

Núñez, Enrique. *Cubagua*. Caracas: Monte Ávila., 1986.

Nuño, Juan. "¿Existe el infierno?" en *Domingo Hoy. P/31*. 18 de diciembre de 1994.

Ovidio. *Metamorfosis*. Barcelona: Crítica, 1995.

Pfister, Manfred. "Concepciones de la intertextualidad". En *Criterios*, La Habana, No. 31, 1-6, 1994.

Platón. *El Banquete o del amor*. Madrid: Aguilar, 1987.

Plinio. *Historia natural*. Madrid: Ed. Gredos, 1995.

Pozuela Yvancos, José. *Desafíos de la teoría, literatura y géneros*. Mérida: El otro el mismo, 2007.

Pujol, Carlos. *Poetas románticos franceses. Antología*. Barcelona: RBA editores, 1994.

Ricouer, Paul. *Historia y narratividad*. Barcelona: Paidós, 1999.

Rojo, Violeta. *Breve Manual (ampliado) para reconocer minicuentos*. Caracas: Equinoccio, 2009.

Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. Editorial RM: México-Barcelona, 2005.

Sabino, Carlos. *El proceso de investigación*. Caracas: Panapo. 1992.

Sánchez Mariño, diego. *Historiografía de Dionisio. Introducción a la historiografía de la religión griega antigua*. Tesis Doctoral 2006 [En línea] Universidad Santiago de Compostela. Disponible en URL: [Consulta, 25/02/2012]

Ustar P, Arturo. "¿Qué nos importa la Guerra de Troya?" en *Nuevo mundo nuevo*. Caracas: Ayacucho. 1998.

Vilanova, Ángel. *El Infierno tan Temido, motivo clásico y novela latinoamericana y otros estudios*. Mérida: El otro el mismo, 2006.

Villalobos. "La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes" en *Rev. Filosofía Univ. Costa Rica*, XLI (103), 137-145. Enero-Junio 2003.

Virgilio. *Eneida*. Barcelona: Gráficas diamante, 1963.

Zavala, Lauro. "Elementos de análisis intertextual" en *Manual de análisis narrativo*. México: Trillas, 2007.

CURRICULUM VITAE

Luis Alfredo Mora Ballesteros (1981). Licenciado en Educación, mención: *Castellano y Literatura*. Universidad de Los Andes (2008). *Profesor Asistente* de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador (UPEL-Sede Rubio). *Becario Académico de Postgrado* del Consejo de Estudios de Postgrado de la Universidad de Los Andes en el Departamento de Español y Literatura, Núcleo “Dr. Pedro Rincón Gutiérrez” (2011-2012). *Preparador del Área de Historia* del Departamento de Ciencias Sociales del Núcleo “Dr. Pedro Rincón Gutiérrez” (2005-2008).

www.bdigital.ula.ve