

## MOTIVO CLÁSICO Y NOVELA LATINOAMERICANA\*

1. Lo que a continuación se expone es una síntesis de un trabajo más extenso, una indagación en torno a la presencia del motivo clásico grecolatino conocido como "Viaje al Averno" en tres novelas latinoamericanas: *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal; *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, y *Cubagua*, de Enrique Bernardo Núñez.

A partir de la comprobación de la presencia de dicho motivo en la novela de Marechal (en la que la explícita referencia al relato tradicional es apenas disfrazada con otro título, pese a todo igualmente revelador, "Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia"), y de la más hipotética presencia del "Viaje al Averno" en *Pedro Páramo* y en *Cubagua*, se hacía factible una indagación que apuntara al logro de una doble finalidad: por una parte, poner de relieve una nueva muestra de la notoria e ininterrumpida vigencia de la tradición clásica grecolatina en la literatura latinoamericana y, por otra, establecer con la mayor precisión posible su funcionalidad.

No resulta novedad ninguna apuntar, especialmente con respecto al primero de los objetivos señalados, la evidente falta de estudios de conjunto que superando el nivel de estudios particulares nos permita contar, merced al trabajo de equipo y mediante el empleo de métodos adecuados, con panoramas amplios del tema semejantes a los que, por ejemplo, elaboraron Highet para la literatura euronorteamericana y María Rosa Lida para la literatura española, vistas también las considerables dificultades que una tarea de este tipo comportaría para investigadores individua-

\* El texto que sigue es el de una ponencia presentada en el I Taller Internacional sobre Filología Clásica en América Latina, La Habana, 7-11 de mayo de 1990.

les. Aunque con plena conciencia de las limitaciones del intento que comentaré, pienso que éste constituye una modesta experiencia que integrada con otras podría hacer posible cristalizar el objetivo señalado, procediendo de manera análoga a la que Ángel Rama proponía en la Reunión de Campiñas de 1983 cuando, al referirse a la posibilidad (y necesidad) de una historia comparada de la literatura latinoamericana, reconociendo además sus propias limitaciones, declaraba que pese a la primera impresión la tarea no parecía “insuperable” porque “la comparación se desprenderá del volumen, del libro que hagamos, [...] no de cada uno de los estudios en particular”. En última instancia, además, para neutralizar justificables temores, sería conveniente recordar, como Rama lo hacía respecto al tema de su intervención, que “La visión comparativa la hará el lector, la reconstruirá el lector viendo la totalidad de este volumen [...] es el volumen lo que hace la función de comparación y los estudios serán estudios concretos”<sup>1</sup>.

2. Como quedó dicho, no es materia de esta exposición el problema antes planteado; por el contrario, la misma está constituida por el otro problema involucrado, es decir, el de la metodología o metodologías a aplicar en la investigación. Éste fue, por supuesto, el que se me presentó como el de más difícil solución en el momento segundo del trabajo. Después de la identificación del motivo del “Viaje al Averno” en las novelas ya mencionadas, debía determinar de manera apropiada la función que el relato tradicional cumpliría en ellas y el proceso a través del cual llega a hacerlo, para lo cual necesitaba un criterio metodológico adecuado que me permitiera concretar el proyecto. Planteado de otro modo, debía estudiar y aclarar las relaciones existentes entre el motivo y las novelas, es decir, entre un texto base y otros conectados con él (sin descuidar tampoco el hecho de que ese texto base, a su vez, debía ser considerado como un texto “promdial” entre diferentes versiones que de él registra la historia de la literatura). Desde un punto de vista tradicional la cuestión podía enfrentarse apelando a las tan traídas y llevadas nociones de *fuentes* y de *influencia*, de cuya aplicación sin embargo han de

---

<sup>1</sup> “Algunas sugerencias de trabajo para una aventura intelectual de integración”, en ANA PIZARRO (coord.), *La literatura latinoamericana como proceso*, Bibliotecas Universitarias, Buenos Aires, 1987, p. 87.

vado conclusiones discutibles, sobre todo porque han conducido muchas veces a inaceptables subestimaciones del texto producido bajo la "influencia" de una (o más) "fuente(s)", y además parecen implicar aun como poco menos que excepcional lo que, desde la perspectiva que expongo, es un fenómeno corriente.

¿Cómo, entonces, encarar adecuadamente el estudio de las relaciones entre el texto base y las novelas? "Toda crítica supone una poética", recordaba Cornejo Polar, lo cual supone la necesidad de explicar siquiera sea sintéticamente desde qué noción de literatura se parte para ejercer el trabajo crítico. En el presente caso, precisamente, la adopción de las propuestas de trabajo de Gérard Genette contenidas en *Palimpsestes* (París, 1982) se explica especialmente porque el conjunto de las mismas reconoce como eje central una noción de literatura que, si bien es concebida y elaborada a partir casi exclusivamente de la producción literaria europea, a diferencia de lo que ha ocurrido en otros casos, es lo suficientemente amplia y comprensiva como para ser aplicada sin violencia ninguna al estudio de la literatura latinoamericana (no está de más recordar en este punto que Genette confiesa al concluir su trabajo que éste "no es otra cosa que la transcripción fiel de una pesadilla [...] nacida de una lectura [efectuada] a la luz sospechosa de algunas páginas de Borges, *de no sé qué Diccionario de Obras de todos los tiempos y de todos los países*"<sup>2</sup>). El núcleo teórico, entonces, sintéticamente expuesto, sería el siguiente: la literatura es, se constituye como tal, sobre la base de un conjunto variado de relaciones que ligan a los textos entre sí (por extensión, podríamos agregar a las literaturas) y con la realidad extratextual, porque la trascendencia textual, dentro de este enfoque estructuralista abierto, reconoce dos formas fundamentales: la trascendencia textual, por un lado, y la trascendencia extratextual, por otro, lo que implica la necesidad de una lectura no inmanentista sino trascendente, relacional, "palimpsestuosa", entonces (Genette, p. 452). La transtextualidad o trascendencia textual del texto es "todo lo que lo pone [al texto] en relación, manifiesta o secreta, con otros textos" y es, como piensa Riffaterre al ocuparse de la intertextualidad, "el mecanismo propio de la lectura literaria. Ella sola, en efecto, produce la significancia, en tanto que la lectura lineal, común a los textos literarios y no literarios, no produce más que el sentido". Más aún, Riffaterre

<sup>2</sup> GÉRARD GENETTE, *Palimpsestes*, Éds. du Seuil, Paris, 1982, p. 446. En adelante incluyo las citas de Genette en el texto.

llega a “identificar la intertextualidad (como yo lo hago con la transtextualidad —agrega Genette) con la misma literalidad” (Genette, pp. 7-9). De acuerdo con esta perspectiva pensé que las relaciones entre el motivo “Viaje al Averno” y las novelas de Marechal, Rulfo y Núñez podían ser estudiadas según la caracterización de una de las cinco formas de transtextualidad que postula Genette, la de *hipertextualidad* (las restantes son: arquitecturalidad, paratextualidad, metatextualidad e intertextualidad), es decir la que se refiere a “toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) con un texto anterior A (que denominaré, por supuesto, *hipotexto*) sobre el cual se inscribe de una manera que no es la del comentario”. Habría que aclarar en este punto que la hipertextualidad podría confundirse con la metatextualidad (la *Poética* aristotélica respecto de *Edipo rey*), confusión que no obstante queda descartada cuando se advierte que aquélla se refiere a un texto B que, aun sin hablar de A, no podría existir si la previa existencia de A, del cual aquél derivaría al “término de una operación que —escribe Genette— denominaría provisoriamente *transformación*” (Genette, pp. 11-12). Así, la *Eneida* de Virgilio y *Ulises* de Joyce pueden ser considerados hipertextos de un común hipotexto, la *Odisea* homérica. Pero mientras el poema latino supone una transformación *compleja e indirecta* (relata otra historia de acuerdo con el tipo genérico, es decir, formal temático a la vez, establecido por Homero tanto en la *Odisea* como en la *Iliada*), en otras palabras *imita* a Homero (modelo genérico) para narrar otra historia en el mismo estilo, para lo cual ha adquirido la necesaria competencia épica, es preferible —concluye Genette— denominar *imitación* a esta clase de transformación. En cambio, la novela de Joyce es una operación que puede considerarse en principio *simple* o *directa*, transpone la acción de la *Odisea* al Dublín de las primeras décadas del siglo xx, por lo que Genette denomina *transformación* a esta operación. La hipertextualidad es, entonces, un espacio *transgenérico* que engloba “enteramente ciertos géneros canónicos (aunque menores) con el *pastiche*, la parodia, el *travestissement* (o disfraz) y atraviesa otros —probablemente todos los otros” (a los ejemplos mencionados podrían agregarse muchos más: *Fedra*, de Racine, *Anfitrión 38*, de Giraudoux, *Antígona Vélez*, de Marechal, *El reñidero* de Sergio de Ceco, etc.), los cuales pertenecen “a la vez a la clase reconocida de su género oficial y a la, desconocida, de los hipertextos” (Genette, p. 15). Por último, habría que agregar a esta síntesis teórica que la transformación, en cada uno de los casos citados

---

(transformación propiamente dicha e imitación) se hace viable por la puesta en obra de una serie de operaciones transformacionales predominantemente estilístico-formales en el caso de la imitación, semánticos en el otro, sobre los que volveré más adelante.

3. Por lo expuesto hasta aquí queda claro entonces que la hipótesis de partida del estudio de las relaciones entre el motivo "Viaje al Averno" y *Adán Buenosayres*, *Pedro Páramo* y *Cubagua*, consiste en considerar al primero como hipotexto de las tres novelas, las cuales serían en consecuencia otros tantos hipertextos del primero. Pero, ¿es lícito considerar sin más al motivo como texto cuya transformación hace posible nuevos textos? No lo sería, evidentemente, si se exigiera la identificación de un texto inicial (absolutamente desconocido) del cual se habría servido quien primero, por lo que se sabe, lo transformó para componer el relato del viaje de Ulises al Hades, la más antigua versión del motivo registrada por la historia de la literatura occidental (no parece errado estimar tal relato como una versión del motivo si se recuerda que según la tradición mítico-legendaria también Heracles y Orfeo, entre otros, habían protagonizado viajes semejantes, por otra parte, tampoco conviene olvidar que como motivo no es realmente exclusivo de la cultura grecolatina, y que en verdad las primeras versiones literarias son las producidas en la Mesopotamia, entre las cuales están las tablillas X y XI de *Gilgamesh*, el poema sumerio del segundo milenio aproximadamente antes de nuestra era). No obstante, pese a la casi universalidad del motivo es indudable que la relación de las novelas (como en general muchas otras manifestaciones de nuestra cultura), más explícita y directa en Marechal, implícita e indirecta en Núñez y Rulfo (en cuyos casos, además, es necesario no olvidar las tradiciones orinoquenses y nahuas sobre el tema), debe establecerse muy particularmente, pienso, con el motivo clásico grecolatino cuya formulación, en lo fundamental, llevaron a cabo Homero en la literatura griega (sin olvidar lo que sobre el mismo tópico aportaron luego Platón, Aristófanes, Luciano) y Virgilio (y lo que acerca del asunto propusieron Ovidio, Estacio, Séneca, Apuleyo) en la literatura latina. A partir de ellos y a lo largo de siglos se sumaron otras versiones del mismo motivo (la *Commedia* de Dante, especialmente, *Los sueños*, de Quevedo, hasta el más o menos reciente *Orfeo desciende* de Tennessee Williams), entre las cuales y el motivo, si no siempre, con mucha frecuencia, es posible reco-

nocer de una u otra manera una conexión, directa o indirecta. Pero, ¿con qué texto concreto del motivo? ¿Existe ese texto? Debe haber existido, como propuse antes, uno sobre el cual Homero habría operado una transformación (sobre la cual, entonces, hicieron otro tanto los autores posteriores).

Pero, ¿habrá sido el hipotexto homérico un motivo tradicional, folclórico, o habrá sido uno de carácter literario (aunque también oral)? Estos interrogantes obligan a una referencia respecto de un problema poco menos que soslayado hasta ahora y que por razones de economía debo tratar sintéticamente: ¿A qué llamo “motivo”? No es posible analizar aquí en detalle una cuestión largamente discutida y que no ha encontrado aún una solución universalmente aceptable. Me limito, pues, a proponer la idea de que “motivo” sería la designación de un texto literario mínimo “con posibilidades de desarrollo muy diversas”<sup>3</sup>, que observa una serie de semejanzas y diferencias con respecto al motivo etnoliterario entre las cuales sobresalen: 1) ambos comportan normalmente como mínimo “un sujeto (agente o paciente) un verbo de estado o de acción, los atributos calificativos de un sujeto [y] las «circunstancias» (complementos de tiempo, de lugar, de modo)”<sup>4</sup>; 2) ambos se distinguen por su carácter recurrente; 3) comúnmente se refieren a historias poco usuales 4) pueden ser explícitamente nombrados, y 5) poseen una doble faz: narrativa y cultural. Pero 6) el motivo etnoliterario es un micro-relato rígidamente codificado y su recurrencia exige la presencia de todos sus formantes estructurales en una sintaxis obligatoriamente invariable, mientras que el motivo literario sólo respetaría la obligación de reiterar los formantes fundamentales (constituyentes), pudiendo omitir los facultativos (concomitantes), lo que 7) concede al motivo literario mayor ubicuidad y una polifuncionalidad que no posee el otro. Careciendo entonces de un texto del motivo “Viaje al Averno” que pudiera considerarse como un único hipotexto, la solución (“gordiana”) por la que opté fue la de reconstruir, sobre la base fundamental del Cant XI de la *Odisea*, el Libro VI de la *Eneida* y del *Infierno* de Dante lo que podría denominarse un “modelo” de la estructura del viaje constituida por los siguientes elementos esenciales: 1) u

<sup>3</sup> E. FRENZEL, *Diccionario de motivos de la literatura universal*, Gredos, Madrid, 1980, pp. xi-xii.

<sup>4</sup> C. BREMOND, “Comment concevoir un index des motifs”, en *Le Bulletin du Groupe de Recherches Sémio-linguistiques*, 1980, núm. 16.

“héroe” en crisis y necesitado por tanto de hallar (o reencontrar) la solución apropiada para sus problemas; 2) la creencia en la existencia de “otra” dimensión, el “más allá”, el “mundo de la muerte”, y que en general es una dimensión o mundo inferior cuyos habitantes son convocados (*νεκρῶν*) para hallar dicha solución, por lo que 3) el héroe debe viajar descendiendo (*καταβασ*) comúnmente acompañado por un guía hasta una encrucijada; 4) el acceso al mundo subterráneo está obstaculizado por una barrera acuática (mar, laguna, río y, con bastante frecuencia, algún animal monstruoso), inconvenientes que 5) pueden ser salvados (después de realizar los obligados “ritos de umbral”) por medio de un puente pero más frecuentemente de una embarcación, lo que implica necesariamente un barquero o más; 6) el viajero, generalmente un ser vivo, regresa al cabo del viaje para vivir con nuevo sentido (por supuesto, éste no parece ser el caso de Juan Preciado). De este modo, pese a la explicación extremadamente sintética del problema que he expuesto creo que resultaría lícito proponer al motivo “Viaje al Averno” como hipotexto que se relacionaría con los textos ya mencionados de manera(s) que trataré a continuación.

4.1. Antes de hacerlo, empero, son necesarias unas pocas precisiones adicionales: la transformación y la imitación son, para Genette, las dos formas fundamentales según las cuales se hace viable la hipertextualidad. Son las formas más fijas de tal relación. Pero los hipertextos, además, “funcionan” respecto de los hipotextos de diversas maneras, por lo que conviene denominar *régimen* a este otro tipo de relación. De modo que un hipertexto puede relacionarse con un hipotexto por vía de la transformación o por vía de la imitación y, además, en ambos niveles funcionar de diversos modos: 1) lúdico, 2) satírico y 3) serio. De acuerdo con tales distinciones un hipotexto puede 1) ser transformado y así dar origen a un hipertexto que a) en el régimen lúdico será una parodia: la *Batracomiomaquia* respecto de la *Iliada*; b) en el régimen satírico será lo que Genette denomina *travestissement* (o disfraz, según la nomenclatura castellana propuesta por el crítico Francisco Rivera), cuya ejemplificación puede proponerse con el *Virgile travesti* de Scarron (¿o el *Fausto*, de Estanislao del Campo?), consistente básicamente en la reescritura en octosílabos y en estilo vulgar del texto épico latino; c) en el régimen serio resultará la *transposición*, por ejemplo, *José y sus hermanos* de Thomas

Mann, “obra maestra absoluta del género” (hipertextual) para Genette, cuyo hipotexto es la narración bíblica que, entre otros cambios, experimenta una considerable expansión. 2) De otra parte, en el ámbito de la imitación los hipertextos correspondientes serían *a*) en el régimen lúdico el *pastiche* (remedo), cuyo ejemplo más resaltante sería *L’Affaire Lemoine* de Proust, obra en la cual este último compone —escribe Genette— un verdadero *Flaubert par Proust*, fórmula que debe “tomarse en los dos sentidos posibles”, “Flaubert leído por Proust, Flaubert escrito por Proust (sin contar un tercero, el más importante quizá: Flaubert leído por nosotros *a través* de Proust, *pasando por* o tomándolo por Proust...” (Genette, p. 112); *b*) en el régimen satírico la *charge* (caricatura) “imitación *perceptible como tal* [a través de] la *exageración*” que resultaría de “la *saturación* por el empleo de un rasgo estilístico o temático característico de un autor” (Genette, p. 95); el epíteto homérico, por ejemplo; *c*) finalmente, en el régimen serio de la hipertextualidad mimética se halla la *forgerie* (falsificación), el “*estado mimético más simple, o el más puro, o el más neutro*”, que Genette ilustra con *La chasse spirituelle*, hipotético texto de Rimbaud, pero que podría ejemplificarse con cualquiera de los textos escritos “a la manera de...” (Genette, p. 94), como los de Conrado Nalé Roxlo.

4.2. Respecto de la relación hipertextual entre el motivo “Viaje al Averno” y las novelas de Marechal, Rulfo y Núñez, mi hipótesis es que se trataría de transformaciones (relación) serias (régimen), es decir, de *transposiciones* (con ciertas dudas sobre su métrica exacta naturaleza en el primer caso).

4.2.1. Las dudas en el caso de *Adán Buenosayres* surgen de la comprobación de que no se trataría de una “masiva transformación de un hipotexto para dar lugar a la transposición; por otra parte la narración del “Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia” : desenvuelve con una tonalidad cómica (Marechal advirtió, sin embargo, sobre la cautela que había que tener antes de incluir a su novela en la categoría de “literatura paródica”). *Adán Buenosayres*, globalmente considerada es una novela estructurada sobre la idea del viaje, de varios viajes (centrífugos y centrípetos), uno de los cuales es el que estamos considerando. Ahora bien, por dimensión espacial (cuantitativa) que ocupa en el conjunto de la novela, sobre todo si se integra al viaje la previa excursión nocturna de Adán y sus amigos al barrio de Saavedra (narrada, es:



sí, con marcada intención cómica), y por la posición central que ostenta en cuanto al sentido fundamental de la novela, no parecería tratarse de un caso de intertextualidad (la cual daría origen exclusivamente a textos breves) sino de hipertextualidad y, en este nivel, pese a la comicidad aludida antes, no podría vérsela sino como un ejemplo de *transposición*, habida cuenta además de que los distintos regímenes no son compartimentos estancos y pueden aparecer entremezclados: “el humor exige espacio”, pensaba Thomas Mann refiriéndose a *La montaña mágica* (Genette, p. 90), lo que obligaba a descartar otra posibilidad hipertextual: el *travestissement* o disfraz.

4.2.2. Ahora bien, ¿cómo se produce el paso del hipotexto al hipertexto? La necesaria síntesis de esta exposición me obliga a mencionar escuetamente la serie de operaciones que tal paso supondría (recordando siempre que los constituyentes del motivo están indudablemente presentes): en primer lugar, cabría entonces señalar que *Adán Buenosayres* sería resultado de una notoria ampliación material del hipotexto (constituido primordialmente por las narraciones de Homero, Virgilio y Dante), pero además, de una *transmodalización* (narración en verso transformada en prosa narrativa). A tales operaciones deben agregarse otras como el cambio de foco del relato (lo que Genette denomina *transfocalización*: en *Adán Buenosayres* el narrador atribuye el relato del viaje, en primera persona, al protagonista, como ocurre aproximadamente en la *Odisea* y en la *Commedia*, no así en la *Eneida* en que el relato del viaje está a cargo del narrador); un cambio de *diégesis* (la novela es heterodiegética en tanto modifica el universo espacio-temporal de la historia, lo que implica una *proximización*). Es posible constatar también que *Adán Buenosayres* sería resultado de transformaciones del tipo *pragmático*, íntimamente ligadas al cambio de diégesis: cambio de identidad de los viajeros, de otros personajes como el barquero, la subdivisión del Averno en “cacobarrios”, etc. Tales operaciones son etapas de un proceso de transformación que concluye con las que parecen tener una importancia decisiva: una es la que Genette denomina *transmotivación* y la restante es la *transvalorización*. Respecto de la primera, “uno de los procedimientos mayores de la transformación semántica” (Genette, p. 120), cabría apuntar que, en buena medida, la causa del viaje es semejante a la de los demás viajes al Averno conocidos: saber algo que no se sabe o reconocer lo que se ha olvidado, pero en *Adán Buenosayres* es evidente, además,

que tal propósito supera los intereses puramente individuales para iluminar los colectivos, en tanto el conocimiento de Cacodelphia (“más allá” de la realidad sensible), “un infierno humorístico” —escribirá más tarde Marechal—, debía servir para que sus “alegres conciudadanos tuvieran un pulcro lugar de recreación donde mirarse y mirar bajo la luz de aquel «humorismo angélico» a que me referí en el prólogo de la novela y que, por intentar una «catharsis», entendió seguir el orden manso de la caridad”<sup>5</sup>.

En el proceso de transformación escuetamente descrito, el último momento, que Genette denomina *transvalorización* (“toda operación de orden axiológico, efectuada sobre el valor explícito o implícitamente atribuido a una acción o a un conjunto de acciones”, Genette, p. 393), es el paso culminante de dicho proceso, pero es también, a mi juicio, el principio rector del mismo y supone una fase de devaluación y otra de revalorización, como ocurre, por ejemplo, en el Ulises de *El nacimiento de la Odisea* de Jean Giono, en el que el héroe es “destituido de su grandeza heroica pero investido a cambio de un «espesor» de humanidad común”, operación que responde “evidentemente a otra escala de valores” (Genette, p. 418). Salvo casos excepcionales, la transvalorización no implica reinversiones absolutas (como la que Von Kleist opera en el Tersites de su *Pentesilea*). En *Adán Buenosayres*, justamente, los cambios experimentados por los protagonistas del viaje, Adán y Schultze, son notorios pero no absolutos, y aunque en un sentido general las razones del acontecimiento son aproximadamente las mismas en todas las ocasiones: en *Adán Buenosayres* el viaje posee valores educativos para Adán (“no hay como los viajes para instruirse”, dice Schultze), es un viaje de formación (y la primera etapa de un ascenso místico que no se completará), así como para el guía-astrólogo, “inventor del Averno bonaerense, es un modo eficaz de revelar la más verdadera cara de la realidad: “Cacodelphia y Calidelfhia —n dijo [escribe Adán]— no son ciudades mitológicas... Existen realmente [...] o mejor dicho, son dos aspectos de una misma ciudad. Y esa urbe, sólo visible para los ojos del intelecto, es un contrafigura de la Buenos Aires visible. ¿Está claro?”, rema Schultze<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> L. MARECHAL *et al.*, *Claves de “Adán Buenosayres”*, Azor, Mendoza, 1966, p. 16.

<sup>6</sup> L. MARECHAL, *Adán Buenosayres*, Sudamericana, Buenos Aires, 1966, p. 405.

4.3. Al presentar las conclusiones del análisis de *Adán Buenosayres* en primer lugar, incurrí en una especie de desorden cronológico, porque el que debía ocuparlo era el estudio de *Cubagua*, la novela del venezolano Enrique Bernardo Núñez, que se publicó en 1931 (la de Marechal lo fue en 1948 y *Pedro Páramo* en 1955). Sin embargo, como el trabajo sobre Núñez tenía un valor especial por ser uno de los pocos que se han escrito acerca del mismo, prefería dejarlo para el final de la exposición. Por otra parte, ese orden cronológico no tiene ningún correlato, ni valorativo, ni de ningún otro tipo: estoy casi seguro de que ni Marechal ni Rulfo leyeron *Cubagua* antes de escribir sus novelas, y no he encontrado razones para pensar que *Adán Buenosayres* haya tenido que ver con la escritura de *Pedro Páramo*. No obstante, me parece digno de subrayarse el hecho de que ese año de 1930, al final de una década de “regreso a Homero” (para refutarlo o transformarlo), como recuerda Genette, fue aproximadamente el momento en que Marechal comenzó a escribir lo que sería después *Adán Buenosayres*, el momento de auge de obras como las de Giraudoux y de Giono, a quien admiró Rulfo.

4.3.1. Si la hipótesis de partida fuera correcta, no cabría dudar, entonces, de que *Cubagua* y *Pedro Páramo* serían *transposiciones* (hipertextos serios) de un hipotexto común (el motivo “Viaje al Averno”). Pero, así como en la novela de Marechal la relación con el motivo es directa, la que postulamos como existente entre éste y las novelas de Núñez y Rulfo es mucho más indirecta y lejana (inconsciente, podríamos agregar). Además, si con respecto a *Adán Buenosayres* dudaba en considerarla un hipertexto por no ser ella resultado de la transposición de un hipotexto total y masivamente transformado, *Cubagua* y *Pedro Páramo* parecen actualizar el modelo, aunque en la última sólo de manera parcial, en tanto el viaje de Juan Preciado al mundo de la muerte es un viaje sin retorno (a partir de lo que Liliana Befumo Boschi denomina “muerte real” o “absoluta”, mientras que en *Adán Buenosayres* y *Cubagua* estaríamos frente a la muerte “relativa”). Por lo que se refiere a la presencia de los constituyentes fundamentales del motivo tampoco es posible dudar, aun cuando corresponde aclarar que, explícitamente en *Cubagua*, implícitamente en *Pedro Páramo*.

<sup>7</sup> L. BEFUMO BOSCHI, “La quiebra del espacio y el tiempo en la novela latinoamericana”, *Megáfono*, Buenos Aires, 7, 37-51.

mo, habría que tener en cuenta las conexiones con tradiciones mítico-legendarias autóctonas (aspecto sobre el cual en *El texto cautivo* Roa Bastos ha expresado su desacuerdo con Carlos Fuentes, quien relaciona la novela de Rulfo con la mitología y la leyenda griegas, mientras aquél insiste en subrayar que la conexión debería establecerse con la mitología náhuatl).

De acuerdo con el enfoque del análisis de *Adán Buenosayres*, lo primero que resalta en *Cubagua* y *Pedro Páramo* es que (sobre todo comparadas con la novela de Marechal) ambas constituirían desde el punto de vista cuantitativo una forma de reducción del hipotexto. Un tipo especial de reducción entre los varios propuestos por Genette, que éste denomina *concisión*, y que se diferencia de las otras reducciones especialmente porque “tiene por regla abreviar un texto sin suprimir ninguna parte temáticamente significativa, pero lo reescribe en un estilo más conciso, produciendo entonces [...] un nuevo texto que puede, en el límite, no conservar una sola palabra del texto original...” Se trata, pues, de una reducción

que no se apoya sobre el texto a reducir sino de una manera indirecta, mediatizada por una operación mental ausente en los otros [tipos de reducción], y que es una suerte de síntesis autónoma y a distancia operada de memoria, por así decir, sobre el conjunto del texto a reducir, del cual necesita, en el límite, olvidar cada detalle —y por tanto cada frase— para no conservar del mismo en el espíritu más que la significación o el movimiento de conjunto... (Genette, p. 236).

Por supuesto, la reducción (y la expansión) obedecen a criterios opuestos acerca del modo narrativo, épico, podría decirse, en el caso de la ampliación, lírico en el otro, el cual como es posible advertir en *Cubagua* y *Pedro Páramo* comporta no sólo una concisión semántica sino también una concisión estilística, rasgo distintivo tanto de la obra de Núñez como de la de Rulfo.

En ambos relatos se constatan también otras operaciones transformacionales: transfocalización en *Pedro Páramo*, no así en *Cubagua*: cambios de diégesis, pragmáticos, motivacionales (búsqueda del padre, la de la identidad, la del paraíso perdido irreversiblemente, o el secreto de la tierra, respectivamente), por fin, de valores: en *Cubagua* la experiencia del viaje hace protagonista conocer “el secreto de la tierra” (“No ser nada, ni esperar nada”, olvidarse “del petróleo, de los tesoros sepultados

en Cubagua, de su misma vida anterior” y sentir que “el mundo anterior se disipaba lejano, sin interés”) y así poder iniciar una vida más auténtica. En *Pedro Páramo*, lejos del optimismo de *Cubagua*, para comprobar que el mundo es un infierno del que no hay escape posible: Comala microcosmos simbólico, “es un pueblo desdichado; untado todo de desdicha”, en el que la vida no valía más que “un puro carajo”.

ÁNGEL VILANOVA  
Universidad de los Andes

