

**APROXIMACIÓN LITERARIA AL DISCURSO INTERTEXTUAL DE LA  
OBRA *ANFISBENA, CULEBRA CIEGA* DE JOSÉ MANUEL BRICEÑO  
GUERRERO.**



**UNIVERSIDAD DE CARABOBO**  
**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN**  
**DIRECCIÓN DE POSTGRADO**  
**MAESTRÍA EN LITERATURA VENEZOLANA**



**APROXIMACIÓN LITERARIA AL DISCURSO INTERTEXTUAL DE LA  
OBRA *ANFISBENA, CULEBRA CIEGA* DE JOSÉ MANUEL BRICEÑO  
GUERRERO.**

Autor(a): Lic. Criseida Barrios  
Tutor: Msc. Christian Farías

Bárbula, Abril 2013



**UNIVERSIDAD DE CARABOBO  
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN  
DIRECCIÓN DE POSTGRADO  
MAESTRÍA EN LITERATURA VENEZOLANA**



**APROXIMACIÓN LITERARIA AL DISCURSO INTERTEXTUAL DE LA  
OBRA *ANFISBENA, CULEBRA CIEGA* DE JOSÉ MANUEL BRICEÑO  
GUERRERO.**

**Trabajo presentado ante la Dirección de Postgrado de la Facultad  
de Ciencias de la Educación de la Universidad de Carabobo, para optar  
al Título de Magíster en Literatura Venezolana.**

Autor (a): Criseida Barrios

Tutor: Msc. Christian Farías

Bárbula, Abril de 2013

## AUTORIZACIÓN DEL TUTOR

Dando cumplimiento a lo establecido en el Reglamento de Estudios de Postgrado de la Universidad de Carabobo en su artículo 133, quien suscribe: Christian R. Farías A titular de la cédula de identidad Nº V- 5 441 456 en mi carácter de Tutor del Trabajo de Especialización Maestría Tesis Doctoral titulado: “**APROXIMACIÓN LITERARIA AL DISCURSO INTERTEXTUAL DE LA OBRA ANFISBENA, CULEBRA CIEGA DE JOSÉ MANUEL BRICEÑO GUERRERO.**” presentado por el (la) ciudadano (a) Criseida Barrios Arias titular de la cédula de identidad Nº V-13.733.596, para optar al título de Magíster en Literatura Venezolana, considero que dicho trabajo reúne los requisitos y méritos suficientes para ser sometido a la presentación pública y evaluación por parte del jurado examinador que se le designe.

En Valencia a los 20 días del mes de Abril del año dos mil 13

---

Firma

C.I.: 5.441.456

## AVAL DEL TUTOR

Dando cumplimiento a lo establecido en el Reglamento de Estudios de Postgrado de la Universidad de Carabobo en su artículo 133, quien suscribe Christian R. Farías A titular de la cédula de identidad Nº V- 5 441 116, en mi carácter de Tutor del Trabajo de Especialización Maestría titulado: **“APROXIMACIÓN LITERARIA AL DISCURSO INTERTEXTUAL DE LA OBRA ANFISBENA, CULEBRA CIEGA DE JOSÉ MANUEL BRICEÑO GUERRERO.”** presentado por el (la) ciudadano (a) Criseida Barrios, titular de la cédula de identidad Nº V- 13.733.596, para optar al título de Magíster en Literatura Venezolana, hago constar que dicho trabajo reúne los requisitos y méritos suficientes para ser sometido a la presentación pública y evaluación por parte del jurado examinador que se le designe.

En Valencia a los 20 días del mes de Abril del año dos mil 13.

---

Firma

C.I.: 5.441.456



**UNIVERSIDAD DE CARABOBO**  
**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN**  
**DIRECCIÓN DE POSTGRADO**  
**MAESTRÍA EN LITERATURA VENEZOLANA**



**VEREDICTO**

Nosotros, miembros del jurado designado para la evaluación del Trabajo de Grado titulado: **APROXIMACIÓN LITERARIA AL DISCURSO INTERTEXTUAL DE LA OBRA ANFISBENA, CULEBRA CIEGA DE JOSÉ MANUEL BRICEÑO GUERRERO.**, presentado por la ciudadana Lic. Criseida Margaret Barrios Arias, titular de la cédula de identidad N° 13.733.596. Para optar al título de Magíster en Literatura Venezolana, estimamos que el mismo reúne los requisitos para ser considerado como:

---

Nombre, Apellido, C.I., Firma del Jurado

---

---

---

Bárbula, Julio 2013

*Para ti, mi Juan Pablo.*

## **AGRADECIMIENTOS**

A los profesores Gustavo Fernández, María Consuelo de Bianchi y de forma muy especial a Christian Farías, mi tutor, por su influencia y gran soporte académico a este trabajo.

A mi madre, Carmen Arias de Barrios por su confianza y apoyo incondicional en todas las circunstancias y a mi esposo Martin Silva, transcriptor y corrector filosófico de mis ideas.

A mi compañera Lolimar Pinto por ser mi mayor colaboradora, motor que nos impulso siempre a continuar sin desmayar. A ti te debemos, nuestro grupo, el no haber abandonado nuestros proyectos. Gracias siempre amiga.

A mis amigos Geraudi González y Néstor Mendoza por sus ideas esclarecedoras. Sin Uds. hubiese sido difícil ver otros panoramas para culminar este proyecto.

## ÍNDICE GENERAL

DEDICATORIA . . . . .	
AGRADECIMIENTOS . . . . .	
RESUMEN . . . . .	
INTRODUCCIÓN . . . . .	
<b>CAPÍTULO I</b>	
<b>PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA . . . . .</b>	<b>19</b>
El problema . . . . .	19
Objetivos de la investigación . . . . .	32
Justificación e importancia. . . . .	32
<b>BASES TEÓRICAS . . . . .</b>	<b>34</b>
El discurso intertextual y el dialogismo . . . . .	34
Metodología . . . . .	45
<b>CAPÍTULO II</b>	
<b>LA UBICACIÓN DEL CONTEXTO DE ESTUDIO EN EL CONTEXTO</b>	<b>48</b>
<b>CAPÍTULO III</b>	
<b>LA ESTÉTICA NARRATIVA EN VENEZUELA: UNA VISIÓN INTEGRADA DEL CONTEXTO LITERARIO DE LA MODERNIDAD A LA POSTMODERNIDAD. . . . .</b>	<b>60</b>

<b>CAPÍTULO IV</b>	
<b>GUERRERO Y LA SIERPE INFINITA. ANÁLISIS DEL DISCURSO INTERTEXTUAL Y DIALÓGICO PRESENTE EN LA OBRA ANFISBENA, CULEBRA CIEGA. . . . .</b>	<b>78</b>
<b>CONCLUSIÓN. . . . .</b>	<b>97</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA . . . . .</b>	<b>100</b>

República Bolivariana de Venezuela  
Universidad de Carabobo  
Facultad de Ciencias de la Educación  
Área de Estudios de Postgrado  
Maestría en Literatura Venezolana

**Aproximación literaria al discurso intertextual de la obra  
*Anfisbena, Culebra Ciega* de José Manuel Briceño Guerrero.**

Autora: Lic. Criseida Barrios Arias.  
Tutor: Magíster Christian R. Farías  
Abril 2013

**RESUMEN**

Esta investigación es un aporte interpretativo y analítico acerca del discurso intertextual del escritor venezolano José Manuel Briceño Guerrero, a partir de su novela *Anfisbena, Culebra Ciega*. La obra ofrece una temática sobre el ser social y universal del hombre y su condición más distintiva como lo es el lenguaje. Es una modalidad de ensayo-novela que aborda múltiples aspectos de la existencia humana, temas de la vida social, familiar e íntima del individuo, a través de formas expresivas y recursos estilísticos manejados con mucha originalidad, ironía, humor y cierta complejidad en el cruzamientos de contenidos. En este trabajo se aborda como problema fundamental la presencia de la intertextualidad como elemento dialógico de la narrativa literaria en el tránsito de la literatura de la modernidad venezolana hacia la estética postmoderna. El estudio se justifica por cuanto la obra en cuestión presenta rasgos característicos que la posicionan como una obra de transición de lo moderno a lo postmoderno, mereciéndole un espacio importante dentro de la literatura venezolana de fines del siglo XX. Para la fundamentación teórica del análisis llevado a cabo se siguieron los postulados de Kristeva, Geannette y Bajtin sobre la intertextualidad y el dialogismo en la novela, obteniendo como resultado una valoración equilibrada de la yuxtaposición de elementos discursivos-filosóficos de la tradición cultural clásica de Occidente con elementos finiseculares de la llamada postmodernidad.

**Palabras claves:** Intertextualidad, *Anfisbena*, Filosofía, palabra.

**Línea de investigación:** Literatura venezolana y postmodernidad.

República Bolivariana de Venezuela  
Universidad de Carabobo  
Facultad de Ciencias de la Educación  
Área de Estudios de Postgrado  
Maestría en Literatura Venezolana

**Literary approach to the intertextual discourse of the novel Anfisbena,  
Culebra ciega, written by José Manuel Briceño Guerrero.**

Author: Lic. Criseida Barrios Arias.  
Tutor: Magíster Christian R. Farías  
Abril 2013

This investigation is an interpretative analytical work about the intertextual discourse of the Venezuelan writer Jose Manuel Briceño Guerrero and his novel Anfisbena, Culebra ciega. This novel tries to explain the social and universal condition of the human and the most important human condition like the language. This novel is a hybrid because mix novel and essay into the narrative text. It presents typical aspect about the human social and personal life. Into the text appear a lot of narrative recourses like irony, humor and intertextuality. But the propose of this investigation is analyze the intertextuality into the novel like a dialogic element of the Venezuelan literature in transit between the modernity and postmodernity. The study is justified because the novel Anfisbena, Culebra ciega has characteristic features that position it as a work of transition from modern to postmodern, having an important place in the Venezuelan literature of the late twentieth century. For the theoretical analysis, we will use the Kristeva, Bajtin and Geannette theories about the intertextuality and dialogism in the novel, resulting in a balanced assessment of the juxtaposition of discursive and philosophical elements of the cultural tradition of the West Classic with elements of the so-called postmodern.

**Keywords:** Intertextuality, amphisbaena, Philosophy, word.

**Investigation line:** Venezuelan literature and postmodernism.

## INTRODUCCIÓN

La literatura venezolana se ha visto influenciada por los grandes cambios de pensamiento y por el contexto cultural, histórico y social; nuevos recursos literarios, formas discursivas novedosas y mixtas que recogen la esencia de finales del siglo pasado y la efervescencia de este siglo que se inicia, se presentan como la representación de un nuevo tiempo: la postmodernidad.

Dentro del espacio literario, la intertextualidad, entramado de textos, es uno de los recursos propios de la postmodernidad, sin embargo, Briceño Guerrero, nuestro autor, quien no es expresamente catalogado como escritor postmoderno, utiliza la intertextualidad y la fusiona, creando un rico tejido narrativo que se debate entre lo modernidad y postmodernidad.

En este trabajo se pretende estudiar la intertextualidad como elemento dialógico de la narrativa literaria en el marco de transición de la modernidad a la postmodernidad, tratando de ubicar la obra de este insigne autor en un espacio epocal.

Para ello se ha tomado en cuenta las teorías de Kristeva, Bajtin y Geanette en aras de vislumbrar los aspectos intertextuales insertos en la obra Anfisbena, Culebra ciega, objeto de estudio de este trabajo. Es importante hacer notar que Briceño Guerrero a pesar de ser uno de los autores más prolíficos de nuestro país, es al mismo tiempo uno de los menos estudiados, al menos su obra narrativa, por cuanto se considera necesario realizar aportes sustanciales que permitan analizar y valorar su obra literaria dentro de los predios de la literatura venezolana.

En este orden de ideas se expone en este trabajo en primer lugar, la importancia de la obra de Briceño Guerrero para luego analizarla a partir de los postulados que hacen los teóricos antes mencionados sobre la intertextualidad. Del mismo modo, se hace referencia a la crítica sobre el autor y su obra por parte de algunos estudiosos venezolanos que han visto diversos matices escriturales en la obra de Briceño.

Finalmente cabe destacar que esta investigación es un humilde aporte a la crítica literaria que se ha hecho a la obra de este insigne autor y con ella solo se pretende dar a conocer a este apureño que con su verbo sencillo, ha enseñado a las nuevas generaciones a conocer y amar la literatura y a disfrutar de la lectura reflexiva en búsqueda de una apreciación de nuestras raíces y sobre todo de aquello que nos configura: el lenguaje.

## **CAPÍTULO I**

### **PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA**

#### **EL PROBLEMA**

La literatura surge y se desarrolla en contextos históricos-sociales determinados. Forma parte fundamental de la cultura lingüística, idiomática, semio-sociológica, histórica, emocional y afectiva de los pueblos y naciones. En ella están representadas las ideas, las tradiciones, las creencias y las interpretaciones que el hombre tiene de su entorno. Igualmente, el hecho literario acontece como la más elaborada máscara de la crítica, de la subversión o de las formas vanguardistas, que en sus respectivos momentos, emergen como combustible para el progreso intelectual de las naciones y de la humanidad entera.

En este sentido, la literatura como un hecho social y de lenguaje, engloba una relación del texto con el contexto, del autor con el lector. A partir de esas interacciones, se puede decir que el ser humano, como lector, se ve estimulado en sus inquietudes y deseos por descubrir nuevas formas de su imaginario, redescubrir patrones de vida y de comportamientos, acercarse a lo novedoso, y jugar así, en su imaginación o en sus sueños, a las posibilidades de formar un nuevo mundo. Desde esa perspectiva, la palabra es, ha sido y será el instrumento fundamental y el objeto de la literatura, entendida como alteridad, como imaginario paralelo a la vida normal y cotidiana.

Al hablar de la literatura de finales del siglo XX, nos acercamos inevitablemente a la existencia de dos conceptos: la modernidad y la postmodernidad. La modernidad surge, inicialmente, como la búsqueda de lo nuevo, como la ruptura con lo tradicional, como proceso de cambios socio-culturales; y significó, sobre todo, el inicio o implantación de las bases para la estructuración, formación y desarrollo de una nueva sociedad en la historia de los últimos tres siglos de la civilización occidental.

En cuanto a lo estético, se definió una particular y dicotómica rebeldía creativa, la renovación de las artes y por ende, de las formas literarias, la experimentación con formas nuevas y polémicas de la palabra en toda su extensión, cuyo gran referente es la realidad social, histórica y su dinámica contradictoria, conflictiva y en sentido progresivo, frente a la cual se asumen posiciones críticas, de cuestionamiento o de aprobación y celebración; es decir, el pesimismo o el optimismo. Así se infiere de lo expresado por Díaz (1999):

El discurso moderno se caracterizó justamente por la explicación de la realidad, pero de forma renovada mediante una concepción distinta, esto es, el discurso moderno se constituiría bajo los siguientes términos: "determinismo, racionalidad, universalidad, verdad, progreso, emancipación, unidad, ahorro, mañana mejor. (p.15).

El surgimiento progresivo de la modernidad y su consolidación ocurre como parte sustancial de lo que se conoce como el maquinismo y el industrialismo europeo, que son fenómenos inherentes al auge del capitalismo industrial que rápidamente se extendió como una promesa de bienestar y progreso en toda Europa y más allá de sus fronteras. En Latinoamérica, la modernidad se materializa, tanto en su aspecto socio-económico como cultural y literario, de forma progresiva y desigual. Cada

país la asimiló a su manera, se adecuó de acuerdo a su situación y transformó sus propias estructuras a partir de sus condiciones sociales y culturales. En general, se considera que este proceso cubre un periodo que se inició a finales del siglo XIX y recorre todo el siglo XX. Sin embargo, hoy, se sigue hablando de la necesidad de modernizar las condiciones de vida de la mayoría de pueblos y naciones del continente.

Por su parte, la idea de la postmodernidad aparece como un corte en el proceso ulterior de la modernidad. Irrumpe como una pluralidad de paradigmas y como un nuevo escenario para el pensamiento múltiple y la depuración de las ideas innovadoras del modernismo. Pero, destaca también la identidad nacional y los aspectos culturales con sus nuevas formas de representación. En este orden de ideas, ambos conceptos no sólo definen lo contemporáneo, sino que lo configuran. De acuerdo a lo expresado por Habermas (1988), la tendencia de lo moderno se percibe en la obra de Baudelaire durante el siglo XIX; se extreman en las corrientes de vanguardia de las primeras tres décadas del siglo XX y, por último, se transforma (cien años después) en lo que hoy denominamos postmodernidad.

La postmodernidad se mostrará, entonces, como la etapa caracterizada principalmente por una crisis abierta de valores espirituales, morales y éticos en el mundo occidental moderno. Está sujeta a un proceso de acomodación de las estructuras jerárquicas en el contexto de una sociedad globalizada, marcada por la crisis del cientificismo, del principio de autoridad y de las formas y procesos de producción del conocimiento. En definitiva, la postmodernidad entraña una crisis de los grandes relatos sobre los cuales se construyó el mundo moderno; vale decir, las concepciones ontológicas que, desde la filosofía, definen al hombre como especie; y las bases epistémicas

sobre las cuales se erigieron los saberes, las ciencias, las artes, los valores de la vida social y cultural.

Si la modernidad es progreso en la armonía, innovación dentro del orden, certeza en el presente y seguridad en el futuro, sobre la base del avance del conocimiento, la ciencia y la tecnología; lo postmoderno presupone una crisis epistemológica en todas sus direcciones. En el ámbito literario, por ejemplo, Ardiles (2005) señala en su trabajo de grado titulado *La Novela Polifónica como Discurso de la Postmodernidad*, que: "las características principales de la postmodernidad son la constante tendencia a la ruptura, lo transitorio, lo fugitivo y lo contingente; tomando en cuenta lo que sienten, piensan y han visto en el mundo que les rodea" (p. 5).

Desde esa perspectiva, la postmodernidad se convirtió, para muchos sectores de Latinoamérica, en una espera sin respuesta, por cuanto al tiempo que generó cierto ánimo y entusiasmo intelectual, como fenómeno emergente de una crisis sistémica de la modernidad capitalista, no logró trascender los marcos ideológicos, conceptuales y estéticos prevalecientes en la cultura latinoamericana. Esta situación nos muestra que la literatura latinoamericana se orienta más hacia los intentos de dar siempre una representación real de su propio mundo circundante, que hacía otra cosa. Sin embargo, muchas veces esta representación puede resultar desdibujada por la multiplicidad de perspectivas que se funden en las manifestaciones ideológicas y culturales como en el hecho literario. En este caso, la literatura actúa como manifestación estética plural, polifónica, diversa y dialógica de lo social.

Autores como Habermas (1994) y Paz (1990), cuando se refieren a la postmodernidad, se plantean las siguientes interrogantes: ¿Cabe decir que

Latinoamérica está viviendo este periodo a plenitud? ¿Esta realidad europea se adapta a la diversidad cultural y psicológica de América? ¿Quiénes han hablado realmente de postmodernidad latinoamericana? La postmodernidad, al igual que otros conceptos, se ha adaptado a medias a nuestro entorno; es tardía su comprensión en nuestro continente, y se texturiza de tal modo, que sus características en Latinoamérica son totalmente distintas a las de Europa o a las de Asia. Por esta razón, conviene destacar las características que indican la oleada postmoderna en territorio hispano.

Ahora bien, si observamos esta gran desigualdad en cuanto a la manera cómo es aceptada, entonces ¿en qué momento descubre Latinoamérica que ha abandonado la modernidad y ha entrado en la postmodernidad? Esta situación marcará un punto trascendental en el estudio de la postmodernidad en América Latina, hecho al cual se refiere Richards (1996), al decir que la postmodernidad nos tomó por sorpresa cuando aún nos adaptábamos a los cambios modernos. Al respecto, la autora refiere que "las relaciones de encuentro y desencuentro en América Latina son complejas de analizar". (p. 271) debido a la mezcla y el todo vale implícitos en la naturaleza complicada y plural, de la postmodernidad, así como por los rasgos que se le atribuyen en nuestro continente:

Por lo esquivo de los rasgos que nombran esta configuración dispersa titulada 'postmodernidad' sin la garantía de una definición fiel. Una mezcla de modos (la sospecha en filosofías; la parodia y simulacro en estética; la deconstrucción en teoría crítica, el escepticismo en política( ... ) hace que la confusión entre postmodernidad y postmodernismo sea la marca envolvente en un sentir difuso que acompaña a los cambios epocales signados por la diseminación y la contaminación del sentido: crisis de totalidad y pluralización del fragmento, crisis de unicidad y multiplicación de las

diferencias, crisis de centralidad y desbordamiento proliferante de los márgenes” (1996: 272).

Lo anterior, corrobora la tesis planteada por muchos autores en cuanto a la confusión y polémica que aún se mantiene en torno a la existencia de una postmodernidad latinoamericana.

Por otra parte, es necesario comentar que los géneros literarios, de acuerdo a lo planteado en los diversos estudios de la poética postmoderna, han generado también un cambio singular en su estructura tradicional. El narrador de esta época, el escritor postmoderno, es temerario, descubridor de nuevos contextos, vincula nuevas perspectivas literarias, juega a transformar y convertir lo tradicional en una forma discursiva que asume todas las tendencias posibles en un insólito pastiche o collage que convoca los sentidos; y además, es capaz de remover lo profundo del ser lector. Este escritor asume la hibridación de géneros como su bandera, echa mano a la realidad e intenta redescubrirla a partir de diversas voces de las cuales él se erige como intérprete individual.

Los nuevos discursos, los textos literarios publicados en las dos últimas décadas, se alejan cada vez más de los patrones convencionales, produciendo un acercamiento hacia estructuras más atractivas, en las cuales la fusión consciente de géneros juega un papel crucial en la construcción textual; así lo comenta Gladys Mora (s/f) en su ensayo "La hibridación en la novela, tendencia o género a fin del milenio" en el cual expone que "Más allá de los textos que demarca la preceptiva, más acá de los textos que se confían a la tradición, se asientan los subgéneros, postgéneros, los géneros híbridos y fronterizos, los géneros mestizos”.

Asimismo, las utopías se transforman en multiplicidad de voces, contrafiguras, alteridades del yo fragmentado del autor, con intenciones específicas. Los diversos modos y hablas de la lengua castellana enfocados en el lenguaje cotidiano, van configurando una suerte de apreciación de un significado existencial en la memoria colectiva, que el autor utiliza como procedimiento del relato.

Las diversas coloraturas propias del lenguaje llano, sirven de soporte a un conjunto de variables semánticas ideológicas y literarias, en donde se da claramente una representación discursiva en una plurivocidad. En el caso del autor y la obra centro de este estudio, no hay una voz corpórea, más bien subsisten personajes irreales (la conciencia lingüística) con los personajes reales que servirán para dar vida a los recuerdos y remembranzas de su autor, José Manuel Briceño Guerrero, logrando en última instancia su cometido: mostrar la palabra desnuda y configuradora del ser.

La intertextualidad, la polifonía, la oralidad secundaria, los desperdicios verbales, la voz colectiva y los símbolos recurrentes, son elementos que se encuentran fusionados dentro de la obra narrativa del autor venezolano José Manuel Briceño Guerrero, quien esgrime su discurso entre la novela y el ensayo; y se pasea por diversas concepciones filosóficas que matizan un discurso de fondo, una preocupación por el lenguaje y el ser humano; y mucho más por el hombre latinoamericano y su presencia dentro del orden social imperante.

En la obra de Briceño Guerrero encontramos la intertextualidad como uno de los rasgos preponderantes. Muchos autores han coincidido en afirmar que es la condición base de todo texto: cada nueva obra tiene sus antecedentes y en su estructura es posible cotejar el grado de elementos que la

emparentan con otras creaciones. En lo referente a la intertextualidad, fue Julia Kristeva quien acuñó el término en 1967, a partir de sus estudios de la obra de Bajtin. La idea de intertextualidad, según Aguirre Romero (2001), tiene una implicación evidente: ningún sujeto puede producir un texto autónomo. Al decir “autónomo” se hace referencia a un texto en el que no se encuentran vínculos con otros textos, un texto que ha surgido limpio, impoluto, de la mente del sujeto que lo concibe. Esto implica, continúa explicando el autor español, que los sujetos producen sus textos desde una obligada vinculación con otros. El sujeto, pues, no es una entidad autónoma, sino un *cruce*, una intersección discursiva, un “diálogo”, en última instancia. Por otra parte, Geanette (1989) ha ofrecido una distinción bastante lúcida y la describe como “*una relación de copresencia entre dos o más textos*”(p 10.).

También, Riffaterre (citado en Geanette, 1989), se refiere al intertexto como la percepción, por parte del lector, de relaciones entre una obra y otras que la han precedido o seguido (p. 11). Por este motivo, el conocimiento de mitos, tradiciones, simbologías, arquetipos y la gran gama de sugerencias que por lo general distingue al discurso intertextual, se unen para formar un tejido creativo en todas las obras de Briceño Guerrero; destacan en todo momento el culto a la América como continente y más aún, su permanente relación con el lenguaje. Esto último ha de destacarse como elemento preponderante en todos los textos del autor, al punto tal que, ensayo o novela, se convierten en espacios literarios en los cuales convergen la filosofía del lenguaje y la clara visión del autor sobre el hombre.

De este modo, encontramos trazos de *El origen del lenguaje* en fragmentos de las novelas *Trece trozos y tres trizas* o en el compendio ensayístico *El laberinto de los tres minotauros*. De igual manera, la visión antropocéntrica del hombre, el intercambio social, los valores sociológicos,

las relaciones instintivas, son presentadas al lector con un vocabulario rico en venezolanismos y lleno de simbologías arquetipales que han sido características principales de los textos de José Manuel Briceño Guerrero.

Es casi seguro que sin proponérselo, tal como conceptualmente ha sido concebido, Briceño Guerrero se ha acercado al cambio moderno (y postmoderno al mismo tiempo) de lo literario, integrando un nuevo discurso salvaje que muestra el sentir latinoamericano por un lado, y la preocupación filosófica del lenguaje y de los problemas existenciales del ser humano, por el otro.

En su obra *Anfisbena* se encuentra el paralelismo de historias que pertenecen a una sola voz interior, pero a la vez se trasforma en dos planos narrativos temporales integrados a un mismo tiempo y diferenciados solamente por un espacio: la ciudad de Barquisimeto de los años cuarenta, cuna de las peripecias lingüísticas del personaje en cuestión: un guerrillero que desmadeja sus recuerdos más susceptibles y vivificadores a la par con su dolorosa partida simbólica del aeropuerto, rumbo al exilio, al silencio inerte de la palabra.

Aquí hace uso de un artificio, que bien denomina Bello (1997) como basura verbal, que a simple vista son simples cadenas de asociaciones disparatadas, formantes de un juego fonético de afinidades sonoras, cuya intención aparente no es más que la de paladear las palabras y frases populares y coloquiales venezolanas. Sin embargo, estos denominados desperdicios verbales van formando un tejido textual verdaderamente rico, que se declara como un reflejo de la multiplicidad de lenguajes que van dando su configuración particular del yo a lo largo de la historia de un sujeto

y de su cultura; además de demarcar un espacio narrativo particular del cual hace uso en toda la obra: la intertextualidad.

En relación a la obra objeto de este estudio, ya en su nombre se detecta el símbolo recurrente de Briceño Guerrero: El ser humano, pero esta vez representada por la Anfisbena. La dualidad está personificada simbólicamente por la serpiente, las dos cabezas que forman el infinito ser humano perfecto, configurado por la complementación de lo femenino y masculino y que al mismo tiempo es la misma serpiente, la personificación de la configuración real del hombre acaecida luego del fatídico episodio en el cual el hombre despierta a su primer encuentro con la palabra; posterior al despertar de su conciencia y pensamiento humano, libre ya de ese estado de gracia supremo e inmaculado en el que nos encontramos antes del encuentro con el descubrimiento del lenguaje.

*Anfisbena* se convierte en una novela de corte filosófico, cuyas disertaciones sobre la presencia del ser humano y su encuentro con el lenguaje, no son más que la voz de Briceño Guerrero a través de su propia experiencia. Es la expresión enriquecida de un pueblo que demuestra tímidamente la configuración de conciencias a través del proceso de apropiación de la lengua, representado vividamente por este personaje que nace y se gesta bajo el influjo florido de la palabra; pero, luego es enviado al silencio castigador del exilio. No es más que la situación lingüística implícita en el devenir humano, los silencios y las notas lingüísticas que transcurren en lo cotidiano y el diálogo eterno entre lo sagrado, lo social y la conciencia particular de los hablantes.

El relato se llena de los distintos niveles de significación, constituido por el exilio que no es tal, sino la representación simbólica de la expulsión de la

patria del lenguaje y el cruce a la frontera del silencio, marcando la visión mítico-religiosa del texto. Al respecto, Fernández (2004) expresa que a ciencia cierta, es el nomadismo de la conciencia el que se impone en la aventura existencial definitoria de los personajes-pensamientos de José Manuel Briceño Guerrero.

Es así como Jonuel Brigue o José Briceño Guerrero, se ha entregado a la práctica de escarbar su sensibilidad, alimentando su imaginación con las voces de fantasmas personales, con lo cual reconoce la derrota de la utopía racionalista, propia de los primeros textos.

La obra de este destacado autor, descansa entre dos géneros absolutamente distintos, el ensayo y la novela; pero, tal como se presenta en *Anfisbena*, acercan sus particularidades y se complementan forzosamente el uno con el otro. La imagen de las serpientes besando sus cabezas, estará presente continuamente en la obra de Briceño Guerrero. De hecho, dos escenas muy cercanas se presentan en *DoulosOukoon* y en *Anfisbena*: la primera se refiere al relato del sueño de la morrona besando sus cabezas, referenciando la trascendencia filosófica del contacto sexual y espiritual de un hombre y una mujer; y la segunda se refiere a la complementariedad perfecta que representa la obra de Dios.

Este sueño se transforma luego en *Anfisbena*, se toma simplemente en lo magnánimo e infinito del hombre y su universo a través de la perpetuidad del lenguaje, representado por la dualidad de la serpiente. Se introducen uno en el otro, desde una perspectiva sin identidad o perfil propio y la subyacente imposibilidad de la totalización teórica. Sea a través del ensayo o de la novela, polifónica e intertextual, ciertamente no cabe duda que este autor,

maestro de la palabra, atrapa sin remedio al lector curioso que se acerca a su inusual pero instintiva prosa.

En sus libros queda perfectamente demostrado su versátil discurso pleno de analogías que colindan con temas paradigmáticos como el esoterismo, el costumbrismo e indagaciones sociológicas e historicistas del acontecer de nuestro continente. Sus escritos mantienen un cariz academicista dentro de las ciencias sociales y con la visión de quien hace suyo el devenir sociológico. Sin embargo, Briceño Guerrero se enmarca en la narrativa de un modo inusual, con textos como *Anfisbena*, *Culebra ciega* (motivo de esta investigación) *El diario de Saorge*, *El pequeño arquitecto del universo*, entre otros; despliega toda su imaginación y juega a la fusión de géneros, esto es, usar el ensayo y la novela en un mismo espacio escritural.

En *Anfisbena* la muestra es más palpable y ya no se nombran simplemente los juegos, sino que se presentan como un elemento intertextual que transforma la narración completamente:

Al día siguiente, lunes por la mañana, en la escuela no puse atención a la clase. Escribo en mi cuaderno muchas veces Elisa, Asile, Liesa, Elasi, Siale, Selia, Alesi, Silea, Lasie, Salei, Ilesa, liase, Isael, Iseal, Leisa, Lisea, Alise, Eisal, Eilas, Aisle, Aesil, Ailes, Isela, Isale, Lesia, Laise, Ileas, Elais. En esa magia estaba cuando el hermano de ella, mayor que yo, sentado a mi lado, se dio cuenta de mi juego y se encolerizo. (p. 19).

Ciertamente, sería muy arriesgado decir que toda la obra de Briceño Guerrero es postmoderna. Sin embargo, no resulta descabellado valorar en la novela *Anfisbena* elementos y rasgos muy propios de una obra literaria de transición, en este caso, modernidad-postmodernidad. Ello, respetando, por

supuesto, la condición clasicista del autor, proveniente del mundo filosófico en el cual se debate; no obstante, juega con un elemento que hace ver su identificación momentánea con lo postmoderno, esto es la intertextualidad.

En ese sentido, el propósito de este trabajo se refiere, justamente, al estudio de estas características intertextuales que están presentes en la obra de Briceño Guerrero. Es esa la motivación esencial de la investigación realizada, en la cual se describen y analizan los aspectos que identifican la novela *Anfisbena*, *Culebra ciega* como una obra portadora de una significativa carga de transición entre la modernidad y la postmodernidad, en la cual, por supuesto, se interrelacionan, interactúan y se integran de manera amena, con humor y mucho sabor aspectos propios de ambos períodos.

Partiendo de ese planteamiento de la intertextualidad como problema, se formularon algunas preguntas como elementos referenciales a partir de los cuales se orientó la investigación: ¿Hasta qué punto y en qué sentido la novela *Anfisbena*, *Culebra ciega* puede considerarse como una muestra significativa de la oleada de la literatura postmoderna en Venezuela? ¿La presencia consistente de rasgos intertextuales pueden hacer de esta novela una obra efectivamente representativa de la literatura postmoderna en Venezuela?; O por el contrario, ¿es esta obra una muestra en la cual el autor retoma lo clásico a través de los elementos postmodernos, sin realmente quedar ubicada en la corriente postmoderna?

El tema propuesto tiene, como es obvio, sus soportes teóricos en los planteamientos de investigadores como Julia Kristeva, Gerard Genette y Mijaíl Bajtin, que forman los referentes principales de esta investigación.

## **OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN**

### **Objetivo general**

Analizar la presencia de la intertextualidad como elemento dialógico de la estética narrativa en el tránsito de la literatura moderna venezolana hacia la postmoderna, a partir de la novela *Anfisbena, culebra ciega* del escritor venezolano José Manuel Briceño Guerrero.

### **Objetivos específicos:**

- Ubicar la obra en el contexto histórico literario moderno-postmoderno venezolano.
- Determinar la presencia de la intertextualidad y el dialogismo en la novela *Anfisbena, Culebra ciega* de Briceño Guerrero.
- Valorar *Anfisbena* como novela de transición entre la estética moderna y la postmoderna

## **JUSTIFICACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN**

La narrativa venezolana siempre ha estado influenciada por autores de gran talla en el ámbito internacional. Pero, afortunadamente, también está muy marcada por la historia de nuestro país, al punto de que buena parte de ella se ha convertido en reflejo del sentir social en sus diferentes aspectos. Ya a la llegada de lo postmoderno sigue existiendo la necesidad de comunicar, pero el panorama abre un abanico de opciones que resulta

interesante, tal como se mostrará más adelante. Por tanto, este trabajo tiene su justificación en el propósito mismo de desarrollar una interpretación del funcionamiento de la intertextualidad y el carácter postmoderno en la obra de José Manuel Briceño Guerrero.

Con ello se ha pretendido incorporar nuestro modesto aporte al proceso de la crítica en torno a la obra y el autor objetos de este estudio, en el contexto del debate sobre la presencia de una literatura posmoderna en la Venezuela de finales de siglo XX que aún pugna por alcanzar metas fundamentales de su propia modernización. En tal sentido, la idea es que se siga propiciando la polémica y el estímulo para que los interesados puedan fijar sus propias posturas y enriquecer así la sana confrontación al respecto. Lejos de crear una visión unívoca, lo que se propone es una lectura abierta, plural, diversa; una confrontación de perspectivas para proporcionar un balance.

En esa perspectiva, es importante destacar también la necesidad de ofrecer una lectura atenta sobre la crítica postmoderna y su presencia en Latinoamérica, que permita mostrar, de este modo, los diferentes matices y opiniones, acercándonos esta vez a valoraciones y sistematizaciones que puedan luego ofrecer algunas conclusiones coherentes con el contexto. Ello puede permitir la posibilidad de organizar y clarificar mejor las ideas que han surgido en torno al tema. No se puede perder de vista que ahora América Latina forma parte de los cambios que operan en la cultura y, en particular, en la gran literatura de este tiempo, sólo que nuestra realidad ubica lo postmoderno que viene de Europa y Estados Unidos, en un contexto mestizo, periférico, con valores diferentes y manifestaciones sostenidas hacia la mezcla variadísima de razas que nos caracteriza.

De igual manera, es pertinente analizar la importancia e influencia que ha tenido la vida y la obra de este autor apureño, que ha sido un gran maestro para una buena parte de las nóveles generaciones de narradores y poetas venezolanos, por lo cual resulta interesante y preciso ubicar su obra y la influencia de ésta en la nueva literatura venezolana de finales del siglo XX.

Autores como José Manuel Briceño Guerrero, han vencido las imposturas y han roto los paradigmas binarios, excluyentes, enfrentando dialógicamente dos géneros totalmente opuestos, en donde la razón es el centro de uno y la imaginación, del otro. Briceño se ha caracterizado por ser un autor de veta clásica, rasgo éste totalmente comprobable al leer su obra; pero, dentro de ello está la presencia atractiva de esa fusión particular de elementos discursivos dentro de una sola estructura textual (no admitida en el patrón literario tradicional, convencional, pero que el autor impone hábilmente en su discurso literario), donde aparecen, por ejemplo, el tratado filosófico y el lenguaje como protagonistas.

De esta forma, sin considerarse un escritor de oficio, ha legado su pensamiento y acción a través de la palabra que según él, simplemente son juegos de escritura. Sin embargo, su influencia entre las nuevas promociones literarias es resaltante. He aquí la notable importancia de este trabajo que busca sobremanera dar reconocimiento a este singular escritor venezolano.

## **BASES TEÓRICAS**

### **El discurso intertextual y el dialogismo.**

La etimología de la palabra intertextualidad está conformada por el prefijo “inter” que significa correspondencia, reciprocidad, entrelazamiento, y por el

vocablo “textualidad”, que alude a los atributos y elementos constitutivos que hacen del texto un discurso coherente y funcional, con un propósito comunicativo y creativo.

La intertextualidad, entonces, considera el texto como un tejido o una red, un terreno donde se cruzan y se ordenan pasajes que proceden de muy distintos discursos. Es, por así decirlo, la condición base de todo texto: cada nueva obra tiene rasgos que la vinculan con otros escritos; una convergencia de lenguajes, estilos y maneras que remiten a un antecedente. Estos rasgos son más visibles en algunos textos en contraste con otros. Depende, en cierto modo, del grado de influencia, no siempre detectable. Sin embargo, es posible cotejar el grado de elementos que lo emparentan con otras creaciones.

En relación con el uso más o menos reciente del término intertextualidad, es necesario ahondar en algunas consideraciones teóricas que lo fundamentan. Al respecto, Julia Kristeva (1981), en su muy conocido libro *Semiótica*, dice lo siguiente:

[...] la palabra (el texto) es un cruce de palabras (de textos) en que se lee al menos otra palabra (texto). En Bajtín, además, esos dos ejes, que denomina respectivamente *diálogo* y *ambivalencia*, no aparecen claramente diferenciados. Pero esta falta de rigor es más bien un descubrimiento, que es Bajtín el primero en introducir en la teoría literaria: 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*. (p. 190).

En la postmodernidad, las voces narrativas tienen los alcances que logran las determinadas voces humanas, vale decir, son provenientes de una

situación histórica, social, política, geográfica y cultural. Esto nos remite al concepto de diálogo que aparece dentro de la novela y, en algunos otros géneros, que permearon ciertos modos dialógicos permisibles.

Concretamente, el concepto de intertextualidad deriva, entonces, de los términos “polifonía”, “dialogismo”, “ambivalencia” y “heteroglosia”, desarrollados por Bajtin respecto al discurso novelesco, especialmente, en torno a la obra de Dostoievski.

Tomando en cuenta lo citado anteriormente, Mijaíl Bajtin (1987) explica que todo emisor ha sido anteriormente receptor de otros textos. Estos, albergados en la memoria del emisor, son superpuestos de forma inevitable en su producción escrita. Este fenómeno es descrito por Bajtin como la plurivocidad que puede encontrarse en un texto, promoviendo el dialogismo, en este caso, la dependencia de los enunciados que la conforman, entre sí.

En la sección titulada *El texto como escritura-lectura*, Kristeva señala que “el texto literario se inserta en el conjunto de los textos: es una escritura-réplica (función o negación) de otro (de los otros) texto (s)” (p. 235). También ha dicho que “el libro remite a otros libros y mediante los modos de intimación (aplicación en términos matemáticos) da a esos libros una nueva manera de ser, elaborando así su propia significación.”. (p. 237).

Barrada (2007), parafraseando a Bajtín, señala que el investigador ruso estudia el individuo y su relación con la sociedad, ya que él insiste en que hay una relación inseparable entre el individuo y la sociedad, y rechaza cualquier idea que los separe. Señala, asimismo, que a pesar de que el individuo emplea el lenguaje de forma libre, condiciona esta libertad con las reglas del lenguaje como una forma de comunicación condicionada, es decir,

por factores espacio-temporales e histórico-sociales que rodean a todo individuo.

Por otra parte, la idea de intertextualidad, según Aguirre Romero (2001), tiene una implicación evidente: ningún sujeto puede producir un texto autónomo. Al decir “autónomo” se hace referencia a un texto en el que no se hallan vínculos con otros textos, un texto que ha surgido limpio, impecable de la mente del sujeto que lo concibe. Esto implica, continúa explicando el autor español, que los sujetos producen sus textos desde una obligada vinculación con otros. El sujeto, pues, no es una entidad autónoma, sino un cruce, una intersección discursiva, un “diálogo”, en última instancia.

En torno a la intertextualidad propuesta por Kristeva, Barrada (2001) explica que deviene como una extensión de la polifonía, expresión medular para los formalistas rusos, ya que tras un período en que predominan las producciones, cuyos héroes eran individuos, surge el formalismo ruso que abre camino a producciones donde emergen los diálogos en vez de los monólogos: la intertextualidad, como fenómeno que mezcla lo personal con el influjo de textos anteriores. Kristeva, con el estudio de la intertextualidad, legitima lo que era calificado antes como plagio de otros autores. Por último, Barrada añade que, para esta autora, una construcción intertextual es el resultado de varios textos culturales y que, por ende, la intertextualidad se basa sobre todo en el “imperativo dialógico”, propuesto por Bajtín.

Bengoechea (citado en Barrada, 2001) menciona que el análisis intertextual es un instrumento clave para entender las contradicciones en las creencias y representaciones socioculturales que encontramos en un texto dado. También plantea que, el fenómeno intertextual se centra en la producción del significado allí donde varios textos, puntos de vista y

perspectivas entran en conflicto y se articulan. Asimismo, Goytisolo (citado en Barrada, 2001), respecto al escritor, detalla de manera muy creativa, su estrecho vínculo con la intertextualidad:

Es una criatura voraz y vandálica que entra a saco en lo que halla a su alcance, se apodera de cuanto le interesa, manipula, digiere e integra cualquier clase de materiales en la armadura o ensamblaje de su propia creación. Todo, absolutamente todo, influye en él: un libro meditado o leído por causalidad, un recorte de periódico, un anuncio callejero, una frase captada en un café, una anécdota familiar, la contemplación de un rostro, grabado o fotografía.

Por otra parte, Geanette (1989) adopta un término amplio y genérico que abarca varias categorías: la transtextualidad. Esta denominación es “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos”. La transtextualidad, según el investigador francés, sobrepasa e incluye varios tipos de relaciones transtextuales; la primera de ellas es la intertextualidad:

Una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica de la *cita* (con comillas, con o sin referencia precisa): en una forma menos explícita y menos canónica, el *plagio* (en Lautréumont, por ejemplo), que es una copia no declarada pero 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, no perceptible de otro modo... (p. 10).

Seguidamente, Geanette incluye un segundo tipo de relación transtextual: la paratextualidad. Ésta consiste en una “relación menos explícita y más distante”; tales ejemplos se hallan en los títulos, subtítulos, prefacios, epílogos, prólogos, notas al margen y a pie de página, epígrafes, etc., que integran un texto.

El siguiente tipo que explica Genette, es la metatextualidad, la cual consiste en la relación que une un texto a otro que habla de él sin citarlo, e incluso, en el límite, sin nombrarlo. La metatextualidad es, por excelencia, “la relación crítica”, asevera el autor francés. Otro tipo de transtextualidad existe, asimismo, en el ejercicio metacrítico, en la crítica de la crítica y que Genette denomina tentativamente “metametatexto”. Esto tiene que ver, por ejemplo, con “ciertos metatextos críticos, y la historia de la crítica como género.” (p.13).

La cuarta modalidad es la architextualidad. A continuación, una cita de Genette donde explica ampliamente esta tipología:

Se trata de una relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual (títulos, como en *Poesías*, *Ensayos*, *Le Roman de la Rose*, etc., o más generalmente, subtítulos: la indicación *Novela*, *Relato*, *Poemas*, etc., que acompaña al título en la cubierta del libro), de pura pertenencia taxonómica. 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 cualidad genérica. La novela no se 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. En último término, la determinación del estatuto genérico de un texto no es asunto suyo, sino del lector, del crítico, del público, que están en su derecho de rechazar el estatuto reivindicado por vía paratextual. (p. 13).

Esta relación de architextualidad, se explicita en el cambio de apreciaciones a la que se somete una obra literaria. Tales son los casos de *La divina comedia* y las obras homéricas. A través de los años, y esto es

evidente, la recepción de la obra varía. Según Geanette, el largo poema de Virgilio y las narraciones de grandes epopeyas de Homero ya “no se perciben hoy como pertenecientes a la poesía, cuyo concepto se ha ido restringiendo poco a poco hasta identificarse con el de poesía lírica”. Sin embargo, estos cambios de perspectivas no merman el valor artístico de cada una ellas: “la percepción genérica, como se sabe, orienta y determina en gran medida el horizonte de expectativas del lector, y por lo tanto, la recepción de la obra.” (p.14).

Además de las relaciones transtextuales anteriormente citadas, Genette menciona un nuevo término: la hipertextualidad, y lo define de este modo: “entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario.” (p.14). En líneas posteriores enfatiza que “es un aspecto universal de la literariedad: no hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque otra, y, en este sentido, todas las obras son hipertextuales”. (p. 19).

También se hace presente otro procedimiento transtextual que Genette define como “transformación”. Este consiste en que un hipertexto (texto B) no refleje explícitamente su relación con su hipotexto (texto A). Esta idea es puntualizada por Genette mediante la comparación de dos obras capitales de la literatura clásica y moderna: *La Eneida* de Virgilio y el *Ulises* de James Joyce. Veamos:

*La Eneida* y el *Ulysse* son, en grados distintos, dos (entre otros) hipertextos de un mismo hipotexto: *La Odisea*. Como puede comprobarse a través de estos ejemplos, el hipertexto es considerado, más generalmente que el metatexto, como una obra propiamente literaria- por esta razón simple, entre

otras, de que, al derivarse por lo general de una obra de ficción (narrativa o dramática), queda como obra de ficción, y con este título cae, por así decir, automáticamente, a ojos del público, dentro del campo de la literatura”. (p. 15).

Estas obras, en este caso, vienen a ser dos ejemplos claros y particulares de transformación: “La transformación que conduce de *La Odisea* a *Ulysse* puede ser descrita como transformación simple o directa, que consiste en transponer la acción de *La Odisea* al Dublín del siglo XX.” (p.15). Por su parte, exhorta Geanette, que “la transformación que conduce de la misma *Odisea* a *La Eneida* es más compleja y más indirecta, pese a las apariencias (y a la mayor proximidad histórica)”.

Virgilio, en este caso, no trasplanta la acción de *La Odisea* de Ogigia a Cartago y de Ítaca al Lacio: sólo cuenta una historia distinta, es decir, las aventuras de Eneas y, en ningún caso, de Ulises. Virgilio toma los patrones temáticos y estructurales que hereda de Homero y de la épica griega para darle vitalidad a una historia donde el personaje (Eneas) desarrolla acciones concretas. En resumidas cuentas: “Joyce cuenta la historia de Ulises de manera distinta a Homero, Virgilio cuenta la historia de Eneas a la manera de Homero.” (p. 16).

Por último, Geanette advierte que cada uno de estos tipos de transtextualidad no se encuentra aislado ni se da por separado. Por el contrario, es posible hallar en un mismo texto la coincidencia de varios de ellos.

Geanette reconoce, luego de esta clasificación, tres grandes géneros hipertextuales; a saber: la parodia, el travestimiento y el pastiche. No obstante, seguidamente se retracta de esta reducción y plantea un nuevo giro que diversifica su planteamiento interpretativo: “Será preciso, pues, ir

sensiblemente más lejos, comenzando por estas prácticas manifiestas y llegando hasta otras menos oficiales- aunque ningún término las designe como tales y tengamos que inventar algunos” (p.19). Sobre esta clasificación, el investigador Rodríguez S. (2003) expresa:

Geanette ofrece algunas definiciones clave para entender estas variedades de hipertextualidad (Ibid.: 36-8). En primer lugar, establece una distinción básica entre la “parodia”, a la que atribuye la connotación de sátira e ironía, frente al “pastiche”, que concibe como un término más neutro y técnico. De este modo, define la primera como una desviación del texto por medio de un mínimo de transformación que opera en un régimen lúdico, mientras que el segundo requiere la imitación de un estilo sin función satírica. A su vez, define el “travestimiento” como una transformación estilística con función degradante, mientras que dota a la “transposición” de un tono serio. Lo mismo se puede decir de los dos tipos de “imitación” que distingue: la “satírica”, o “charge”, que realiza el pastiche heroico-cómico de un texto, mientras que la “imitación seria”, o “forgerie”, excluye el tono satírico.

La transformación incluye la parodia, el travestimiento y la transposición. La imitación incluye el pastiche, el charge, imitación satírica, y la forgerie, imitación seria. Para diferenciar los dos tipos de derivación (transformación e imitación), menciona Rodríguez Salas, es necesario aclarar que el que hace una parodia o un travestimiento se ocupa esencialmente de un texto, y accesoriamente de un estilo; por el contrario, el imitador se ocupa esencialmente de un estilo y accesoriamente de un texto.

Todos estos procedimientos, como los tipos mismos de transtextualidad, no deben concebirse desvinculados, ni como habitantes independientes de los textos; sino que, por el contrario, todos ellos mantienen una estrecha vinculación que hace difícil desligarlos a la hora de su definición y análisis.

Respecto al pastiche (recurso empleado por José Manuel Briceño Guerrero en su novela *Anfisbena*), Geanette revela:

Del pastiche puro, como de tantas otras cosas, el inventor podría ser Platón, capaz, como quizá nadie lo será después de él hasta Balzac, Dickens y Proust, de *individualizar* (ya sea a costa de imitaciones literarias) el discurso de sus personajes. Recordemos, entre otros, *El Banquete*, en el que Fedro se expresa a la manera de Lisias, Pausanias a la de Isócrates, Agatón a la de Gorgias (más dos versos improvisados en su propio estilo poético) y Aristófanes, Alcibíades y naturalmente el mismo Platón en sus estilos muy diferentes y fuertemente caracterizados. Y desde luego *Fedro*, con ese discurso de Lisias del que nadie, desde hace veinticuatro siglos, ha podido decidir si se trataba de un apócrifo o de una (larga) cita. (p. 119).

El término pastiche, según Geanette, aparece en Francia a finales del siglo XVIII en el vocabulario de la pintura. Es un calco del italiano *pasticcio*, literalmente pasta, que designa en principio una mezcla de imitaciones diversas, y después una imitación singular. En líneas generales, ha sido una técnica utilizada en las artes y en las letras, y que consiste en la imitación de diversos textos, discursos, estilos o autores en una misma obra: es una variedad paródica de géneros y estilos mezclados, ampliamente ensayado en el discurso literario postmoderno.

Ahora bien, ¿en qué momento de la historia literaria se plantea el problema de la intertextualidad? ¿Cuándo comienza a hacerse más evidente entre los narradores? La intertextualidad, aunque sus orígenes se rastreen en obras clásicas, es en la llamada época moderna (y, con mayor énfasis, en la postmoderna) cuando toma por asalto todos los rincones del quehacer novelesco. Kristeva lo expresa más certeramente en el párrafo que sigue:

La novela que engloba la estructura carnavalesca es denominada *polifónica*. Entre los ejemplos que da Bajtín, se puede citar a Rabelais, Swift, Dostoievki. Podríamos añadir la novela “moderna” del siglo XX - Joyce, Proust, Kafka - precisando que la novela polifónica moderna, al tiempo que tiene con respecto al monolingüismo un estatuto análogo de la novela dialógica de las épocas anteriores, se distingue netamente de este último. A fines de siglo XX tuvo lugar un corte permanente al nivel representativo, ficticio, en tanto la novela polifónica de nuestro siglo se hace “ilegible” (Joyce) e interior al lenguaje (Proust, Kafka). Es a partir de ese momento (de esa ruptura que no es únicamente literaria, sino también social, política y filosófica) cuando se plantea como tal el problema de la intertextualidad (diálogo intertextual). (pp. 198-199).

Para Kristeva ese lenguaje poético, ese “diálogo intertextual”, aparece como un diálogo de textos, debido a que toda secuencia se hace con relación a otra que proviene de otro corpus, de tal suerte que toda secuencia está doblemente orientada: hacia el acto de la reminiscencia (evocación de otra escritura) y hacia el acto de la intimación (la transformación de esa escritura).

Como se planteó brevemente en párrafos anteriores, en nuestra obra objeto de estudio se observa un singular uso de algunas tipologías transtextuales (según la nomenclatura de Geanette). Vale decir, la intertextualidad, en sus distintas modalidades; y la hipertextualidad, específicamente en el pastiche.

En este sentido, la voz colectiva, la memoria y los símbolos recurrentes, entremezclados, son elementos que se encuentran dentro de la obra narrativa del autor venezolano José Manuel Briceño Guerrero, quien esgrime su discurso entre la novela y el ensayo; se articula un discurso donde las influencias y las alusiones a otros textos y a otros lenguajes, determinan la estructura de la obra.

## **METODOLOGÍA**

Esta es una investigación descriptiva y de diseño documental. Su objetivo es la descripción del objeto de estudio, en este caso, la novela *Anfisbena, culebra ciega*. Las referencias son netamente documentales y teóricas. De acuerdo con lo expresado por Hurtado (2008), la investigación descriptiva tiene como propósito esencial, estudiar y detallar las características del evento estudiado, enumerando de manera detallada y concreta sus rasgos, sustentados en una serie de planteamientos teóricos puntuales, con los cuales se desarrolló el estudio del objeto de investigación ya identificado.

Respecto al diseño de investigación, la misma autora comenta que “el diseño se refiere a dónde y cuándo se recopila la información, de modo que se pueda dar respuesta a la pregunta de investigación de la forma más idónea posible” (p. 146).

Por lo anteriormente citado, esta investigación tiene un diseño documental, por cuanto las fuentes de información utilizadas para sustentar este trabajo no son fuentes vivas, sino documentos y textos que confieren el carácter de documental a nuestro diseño de investigación.

El método de análisis utilizado en este trabajo será el estudio hermenéutico del texto. Esto se refiere a la lectura y comprensión de los textos, en la búsqueda de la aclaración, explicación e interpretación, y comprende la obra como un sistema compuesto de varios niveles de sentido. Tomando en cuenta esta premisa, el estudio se centrará en definir

el sentido autónomo del autor, la actividad y relación del lector con el texto y la auto-comprensión del sujeto, descubierto a partir del contacto con el texto estudiado. Este método de análisis es propuesto por Paul Ricoeur desde la perspectiva del estudio hermenéutico textual, y es señalado por Agis (2007) en su artículo "Paul Ricoeur. Los caminos de la hermenéutica". Los teóricos principales que sustentan este trabajo son Julia Kristeva, Gerard Genette y Mijaíl Bajtin, de cuyas teorías tomamos particularmente lo relacionado con la intertextualidad, aplicada al discurso narrativo de la novela *Anfisbena culebra ciega* de Briceño Guerrero en su contextualización como posible novela postmoderna.

En el caso especial de Bajtin(1987), tomamos como referencia principal su trabajo sobre polifonía, del cual se derivan el resto de los postulados presentados por otros autores afines. Este estudioso de las letras plantea la existencia de tipos de géneros discursivos simples y complejos. Los primeros son aquéllos que, usados sin un carácter netamente esteticista, se transforman y; a posteriori, forman parte de los recursos intertextuales (centro real de la investigación) que conforman los géneros discursivos complejos. En otras palabras, las cartas, los diarios, las canciones, frases populacheras, entre otras, que pertenecen a un género discursivo primario, pasan a formar parte de uno complejo cuando el escritor hace uso de ellos para enriquecer el texto.

La postmodernidad ha traído consigo una nueva gesta discursiva, producto de esa evolución social generada por el ritmo de la misma crisis constante de lo moderno. De acuerdo con esto, algunos autores refieren la postmodernidad como la clausura; pero, también la reinención del pensamiento de la modernidad; otros, simplemente, se refieren a ella como una moda intelectual y unos pocos proclaman la

inexistencia de este periodo. Lo que sí es cierto es la existencia de una transformación cultural y social que ha permitido la apropiación de nuevos paradigmas y la libertad de recurrir a ideas execradas en otras épocas por su novedad. También es cierto que esos cambios convergen en una necesidad ontológica de redefinición del ser y de su condición esencial.

La novela ha sido por excelencia uno de los géneros literarios que cuenta con suficiente amplitud para albergar otras muestras discursivas literarias. Es así como la novela se sabe crisol de lo existente y soporta la mixtura `porque en ella cabe todo lo que pueda expresar la existencia misma. En ella, el sistema lingüístico permanece abierto en cuanto a las formas que se refieren a circunstancias de la vida y el hombre, tal cual como el lenguaje configurador que nos provee de nuestra esencia. Del mismo modo, la novela asume la esfera humana como un retrato fidedigno o metaforizado, una mimesis o una transgresión, memoria fotográfica del tiempo o multiplicidad de espejos plasmados sobre una misma realidad.

En este sentido, vale proponer lo siguiente: “Anfisbena, culebra ciega” está conformada por un discurso intertextual, tal como lo plantean Geanette y Kristeva, pero también, por diálogos no solo entre lenguajes o hablas, sino también entre imágenes e imaginarios, entre fuerzas sociales, campos culturales y tiempos históricos. Todo ese universo multidualógico es posible a través de la vida del guerrillero, quien antes fue un niño y su contexto resultó ser la estructura modeladora del pensamiento y del lenguaje, en un entorno cultural prolijo de frases de la filosofía popular; y luego del silencio sombrío procedente de la misma norma social y política: el exilio.

Pero, postmoderna o no, lo que sí es sabido es la complejidad del sentir latinoamericano; y quién mejor que Briceño Guerrero para expresar lo anteriormente dicho: la multiplicidad étnica, la superposición de discursos y el más fino entramado discursivo, siendo la oportunidad de mostrar lo denominado por Walter Ong (1994) como oralidad secundaria. Todo esto atendiendo a los tres elementos principales que nombra Bajtin (1987): el contenido temático, el estilo y la composición, parámetros de fondo para atender la novelística de Briceño Guerrero, la cual expresa sentidamente el devenir de una nación, de un pueblo, de un hombre, situación que no es más que el encuentro con el verbo mismo, mantenido infinitamente.

## **CAPÍTULO II**

### **LA UBICACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO EN EL CONTEXTO**

Latinoamérica ha vivido procesos de cambio de su realidad histórica, social, cultural, presentando grandes transformaciones en sus espacios geográficos, sus sistemas políticos, la estructura económica, su dinámica cultural. Desde esa perspectiva de la continuidad del elemento modernizador, se llegó a las fronteras entre una modernidad no alcanzada en su totalidad, ni superada, y una posmodernidad que se acerca más, precisamente, a ese proceso de transformación socio-cultural moderno en términos más liberales.

El proceso vivido a partir de la segunda mitad del siglo XX, hace suponer un agotamiento ideológico de la modernidad para autosustentarse, y nos traslada a una línea fronteriza dentro del conocimiento y sus paradigmas hasta los límites de la civilización occidental y su sistema socioeconómico tecno-científico capitalista. En correspondencia con esa situación, las nuevas estructuras narrativas y artísticas, en general, exigen formas de mayor amplitud. Particularmente en el ámbito de la literatura, se impone una interacción de géneros sin las pretensiones de la eficacia social. El reflejo de la realidad aparente se convierte más bien en una búsqueda de un estrato social y antropológico en el discurso.

De algún modo, se trata de superar la experimentación formal por sí misma; hecho que ha disminuido el alcance de la recepción al igual que el arte contemporáneo que se aleja del público y se sacraliza dejando al descubierto una masa de excluidos, culturalmente hablando, e intenta abordar esa realidad fronteriza y amorfa, híbrida y mestiza, mágica y

violenta, desde el riesgo que supone el ser intérprete de una sociedad con un tiempo histórico y campo cultural absolutamente plurilingüístico, donde cada vez pesa más el accionar de las contraculturas y de las minorías históricamente excluidas, con la ausencia de una capacidad colectiva estructurante y modeladora.

Es desde ese riesgo moral, que la experimentación formal y la interacción de géneros encuentra su justificación, resulta necesaria, coincidiendo con el discurso y con el contenido sociocultural de la propuesta estética. Es así como se multiplican las auténticas funciones sociales de la literatura, tal como su efectiva función social o filosófica en sociedades poseídas por la anomia y la asimetría, mediante la construcción y la comunicación verbal con los variados rangos de lo real.

Pero esas nuevas formas literarias, deben partir de nuestras propias identidades culturales con todos sus procesos de interrelación entre los diversos campos culturales y sus condiciones socioeconómicas, privilegiando las formas performativas y vivas de la tradición oral y de la reconstrucción urbana y marginal con su lúcida y creativa resistencia lingüística. Esto es, a las culturas populares que sobreviven ante las culturas elitescas. El escritor busca apropiarse de lo mejor de la cultura dominante, enriqueciéndola con la siempre viva palabra de ese amplio y complejo espacio donde se mueve lo popular. Allí se encuentra lo más fresco, nuevo e ingenioso de las formas parateatrales, paraliterarias, festivas, culinarias, musicales; en fin, las estructuras estéticas elementales que por razones dialécticas han conservado su autenticidad y no han perdido contacto con lo real.

Sin embargo, ese proceso de creación se realizaría ya no dentro de una perspectiva exclusiva y excluyente; sino en una actitud integral que se

amalgame con lo intercultural, en un amplio proceso sincrónico y diacrónico absolutamente polisémico. No se estaría discutiendo acerca de campo o ciudad, novela histórica o de costumbres, revolución o ambigüedad literaria comprometida; o sobre el papel del escritor en la sociedad, la objetividad o la subjetividad y otras polémicas que llenaron infinitas páginas de revistas literarias y suplementos culturales en los años precedentes.

En este sentido, nos acercamos a una narrativa íntimamente superpuesta a sus raíces culturales e identificadas con los valores humanos más trascendentes. Con ello, reivindicamos al creador y la palabra como vehículos de la utopía, pero ya no vista desde la esfera ideológica, sino desde la básica aspiración idealista al pleno disfrute de la existencia.

El escritor ordena el caos que le presenta una realidad fracturada, pero no a través del discurso racional, sino del texto literario donde los símbolos y signos se entretajan y se esfuerzan por corresponder dialécticamente a sus personajes, a su entorno y al lenguaje que los legitima o los niega. La novela y la narrativa en general serían, entonces, tal y como lo plantea Bajtin (1989), no solamente diálogo de personajes, sino, y ante todo, diálogo de lenguajes, de imágenes e imaginarios, de fuerzas sociales, de campos culturales, de géneros literarios y de tiempos históricos.

En otras palabras, se trata de responder la afirmación de muchos especialistas, en el sentido de establecer en qué medida la nueva narrativa latinoamericana representa la conciencia, o más bien las conciencias, de una comunidad de países que poseen una historia, una lengua y un destino común, a pesar de las diferencias que son las que, sin lugar a dudas, enriquecen y le dan profundidad a un continente que pugna por encontrar su

propio camino y su realización cultural en el sentido más ampliamente antropológico de la palabra.

Ahora bien, en Venezuela es notoria la evolución de la literatura durante el siglo XX. En cuanto al momento cronológico que nos corresponde comentar, Bohórquez (2007) comenta que la modernidad literaria en Venezuela se produce en el mismo momento en que nuestros escritores buscan una escritura propia, distinta, fundada en el dialogo, generando una identidad propia que comulga con las formas discursivas anteriores; pero, que genera una oposición abrupta entre *“lo propio y lo extraño, entre América y Europa”* (p. 46). De este modo la modernidad encontrara asiento en Venezuela aproximadamente entre 1890 y 1935, aperturando la forma artística del relato y la aparición de lo que denomina Bohórquez como narrador artista. Por otra parte, durante este periodo (y específicamente durante su crisis), se conforma la novela; en ella se hace uso de un nuevo discurso en el cual el monologo interior, los símbolos, la metáfora y la construcción psicológica de los personajes ampliarán notablemente la significación y configuración de la novela venezolana.

Posteriormente, la creación de una literatura nacional se convierte en objetivo claro de los autores de la época con la intención de destacar nuestros orígenes pero también mostrando un deseo civilizador, acercando la literatura venezolana al código de la modernidad. De esta forma, autores como Teresa de la Parra o Rómulo Gallegos oponen los espacios urbanos, la ciudad incipiente con los olores, formas y colores de lo rural. Es la ciudad la nueva protagonista.

Luego, años más tarde, con los cambios políticos y sociales de la nación, se yergue una literatura radical, subversiva, que reconoce en la poesía, el

cuento y la novela sus medios de expresión fundamentales. Ya no es el personaje culto quien funge como héroe, ya no hay oposición de realidades, más bien se inicia la confrontación de un espacio histórico social a través de nuevos personajes más urbanos, críticos y sórdidos en una ciudad alienante que respira crudeza y modos violentos de la palabra. Estas manifestaciones se identifican con las llamadas vanguardias tardías de los años sesenta y setenta. Pasado este periodo y ante un nuevo cuadro social, político, cultural que se configura a partir de los años ochenta llega el discurso postmoderno, representando un cambio en el proceso de formación del relato y con éste, la experimentación en la construcción del discurso a través de la mixtura de géneros.

### **El autor y su obra**

José Manuel Briceño Guerrero, nacido en el seno de una familia conservadora, es uno de los intelectuales más ilustres de nuestra nación y reconocido en el mundo por su obra ensayística y literaria. En la actualidad, labora en la Universidad de los Andes en la ciudad de Mérida, Venezuela. Estudioso de diversos temas como la filosofía, el lenguaje, el ser humano y lo americano. Ha publicado muchas veces bajo el seudónimo de Jonuel Brigue, demostrando un claro e inusual enfoque sobre el pensamiento latinoamericano. En sus libros, queda perfectamente expresado su discurso versátil, lleno de completas analogías que colindan con temas paradigmáticos, tales como el esoterismo, el costumbrismo e indagaciones sociológicas e historicistas del acontecer de nuestro continente. Sus escritos mantienen una fisonomía academicista dentro de las ciencias sociales y con la visión de quien hace suyo el devenir sociológico. Briceño Guerrero se presenta como uno de los filósofos venezolanos más importantes en la actualidad, cuyo pensamiento pervive a través de sus escritos y disertaciones públicas.

Este autor se ha entregado a la práctica de escarbar su sensibilidad; esto, apelando a las múltiples voces identitarias de nuestra cultura, que se reproducen en formas sinuosas en su discurso y marca así, un producto narrativo que desconoce las fronteras del género. Se acerca a estructuras disímiles; reencuentra, fusiona concepciones de corte social, filosófico, configura una visión de la filosofía del lenguaje que acerca al lector a la realidad circundante.

Su cercanía al sentir del nativo de las tierras centrales, lo hace partícipe de la reconstrucción de las voces de las regiones populares, inmortalizadas como ejemplos claros de una diversidad cultural extremadamente rica en nuestro país. Pero, no contento con eso, integra dos mundos paralelos en sus historias: el clasicismo griego y el sentir latinoamericano, a través de escritos que demarcan un expresivo matiz oral y la identificación determinante de dos discursos distintos que repiten incesantemente nuestro carácter mestizo, no sólo en la piel, sino también en el pensamiento y la cultura.

Para Rodríguez (2009), Briceño Guerrero ha rebasado la barrera del conocimiento del pensamiento de Occidente, más bien se ha acercado a indagar profundamente el pensamiento latinoamericano y a través de él cómo el hombre comprende el mundo, además de entender la influencia del discurso originario europeo y el discurso salvaje dentro de nuestra civilización.

De igual manera, Fleires (2004) comenta en su trabajo **“Exegesis del discurso de J.M. Briceño Guerrero”** que el producto literario de este autor es, sin duda, *“metafórico, despoja de sus significados propios y los traslada a un interregno, donde la experiencia e imaginación del escritor fraguan el*

*otro significado que será completado a su vez por la imaginación del lector”* (p.11). La autora bien expone la esencia del trabajo de Briceño; en su obra literaria no pierde la posibilidad de disertar sobre el hombre y el lenguaje; pero, al mismo tiempo, permite al lector completar ideas, generar opiniones y, sobre todo, realizar una propia construcción significativa de sus textos de acuerdo a la experiencia del lector. Tanto así que descubre la posibilidad de enunciar no solo ideas, sino imágenes, incentivar la memoria haciendo que el lector busque las innumerables voces que representan la realidad circundante y en la cual nos vemos inmersos. Al respecto Fleires expone:

El discurso de Briceño Guerrero está impregnado de rasgos orales que demuestran espontaneidad; y de rasgos formales que muestran la elaboración de un pensamiento, es por eso que el lector lee y escucha al mismo tiempo. (p. 7).

Su obra se alimenta del conocimiento y de la inquieta necesidad de conocer el origen y funcionamiento del lenguaje. Pero, al mismo tiempo, expresa el recuerdo, la experiencia misma, el mundo a través de los ojos de Briceño, pero abierto para las múltiples interpretaciones del lector. Sus personajes incorpóreos son en realidad pensamientos, voces que acercan a través del discurso literario, a la propia reflexión sobre el Ser y su relación con el lenguaje.

Cuando se inicia la producción literaria de Briceño, finalizando los setenta, ya existe una clara renovación de la narrativa venezolana con la existencia de un discurso nuevo, experimental y transformador que se acerca a la crítica acendrada de la situación política del país; pero, al mismo tiempo, plena de una tendencia esteticista que lo muestra como un discurso atractivo y lleno de nuevas formas literarias, retomando el tema urbano. Durante este periodo, que parece iniciarse con las vanguardias y luego se condensa con la

literatura subversiva de los setenta, se observa la reconstrucción del texto haciendo uso de la ironía, el humor negro, la propuesta psicoanalítica, la voz colectiva, los símbolos. Ya no basta con la narración lineal, es necesario romper tiempo y espacio y adentrarse en el inconsciente colectivo, creando nuevas voces partidizadas que reconstruyen el todo.

Fernández (2005) ubica a Briceño Guerrero en una corriente denominada "Nocturna" en la cual un grupo de escritores venezolanos se ven insertos por su marcada tendencia anti moderna, esto es, expresan un rechazo frontal a las promesas de la modernidad y se acercan más bien al misticismo religioso y a la filosofía

Haciendo referencia a lo anterior, el discurso de Briceño Guerrero no posee características únicas, propias de un movimiento literario en particular. Por un momento, durante la lectura, sus personajes nos recuerdan a aquellos presentados durante el modernismo, intelectuales, bohemios, los hombres cultos que abandonaron el país huyendo de la barbarie, rumbo a Europa en busca de respuestas y que regresaron derrotados, fracasados o con nuevos aires. Pero, al mismo tiempo, se encuentran en su obra formas expresivas híbridas, polifónicas, cercanas más bien a la narrativa de finales del siglo XX. Expresando temáticas atemporales más bien clásicas, como el origen del hombre o el encuentro del Ser con la palabra.

Se permean dos espacios epocales: el de la infancia, cuando la modernidad literaria en Venezuela está en pleno apogeo. Al mismo tiempo, los clásicos de la literatura lo acogen y es allí el primer encuentro con la palabra. Luego, vendrá el devenir académico de la adultez que le permite interaccionar con otras visiones al percibir la estética europea, la forma de pensamiento de occidente desde los sesenta hasta finales de los

setenta. Esto repercutirá en su producción literaria siendo sus primeros libros de corte filosófico netamente, recurriendo al ensayo; y posteriormente, durante los ochenta, experimenta con la literatura.

Resulta interesante analizar los personajes de Briceño. Atendiendo a esto, Bello (1997) comenta que estos se presentan como *“individuos de una profunda e intensa vida interior”*. Es notoria la formación cultural, su intensa búsqueda de respuestas ante las interrogantes de la vida y, sobretodo, muestran la interacción con el mundo y la evolución de sus ideas y percepciones. Bello comenta que estos personajes en su totalidad *“son hombres educados, leídos, al tanto de una tradición filosófica y religiosa que han intentado responder esas interrogantes”*(p. 160)mostrando de forma inequívoca a Briceño Guerrero y su entorno.

Cercano, desde muy pequeño, a la lectura de los clásicos, a la palabra que poco a poco lo enamora, pero también a las grandes interrogantes del ser humano, Briceño se recrea con la estela de la modernidad, pero al mismo tiempo deviene su mayor interés en los clásicos griegos al punto que aprende lenguas antiguas como el griego, hebreo, latín y otras para leer y comprender los textos que tanto llaman su atención, en sus propias lenguas. Esta pasión por el lenguaje lo hace titularse como profesor de idiomas en 1951. Pero, lo que realmente resulta interesante es la evolución de su pensamiento a través de la experiencia y que luego vemos vertida en su obra.

Durante su juventud vive de cerca la presencia de los valores modernos, presentes en los valores sociales de la época, el racionalismo imperante, el discurso lineal, el marco de valores que construyen de forma efectiva una sociedad. Briceño se acerca a la palabra cuidada, a la literatura enmarcada

en los movimientos literarios imperantes (romanticismo, costumbrismo, realismo, naturalismo) que marcarán el uso cuidado de la palabra dentro de su discurso literario. Durante sus múltiples viajes, se acerca a patrones culturales distintos a los nuestros y redescubre la literatura a través de las nuevas formas literarias que se regodean con el postmodernismo, allí se encuentra entre un discurso fragmentado, llamativo, fronterizo.

En cuanto a **Anfisbena, culebra ciega**, obra con carácter autobiográfico, Bello(1997) comenta:

El narrador de *Anfisbena* toma conciencia de sí mismo en el proceso de jugar con las palabras y ejercitar su talento lingüístico con total libertad frente a la vida responsable del adulto. El adulto que recuerda los juegos lexicales deja libre curso a las asociaciones ofrecidas por la dimensión fonética de la lengua y se deja llevar por la corriente alimentada por un afán de risa y humor. Finalmente se reconoce el narrador como un hombre de palabras y reacciona con violencia ante el determinismo que lo obliga a compartir esencias existenciales y espirituales con una colectividad hablante. El verse moldeado por esa lengua a la que tanto amor y atención dedicó, provoca su rebelión. Ahora intenta zafarse de los condicionamientos de un vocabulario y una sintaxis. (p. 152).

**Anfisbena, Culebra ciega** es una de sus producciones literarias que recoge la hibridez, el plurilingüismo, la intertextualidad y la carnavalización como características esenciales; y denota, por un lado, la preocupación de un personaje por conocer el mundo desde las entrañas del lenguaje (siendo éste, el mismo Briceño Guerrero hablando desde el cuerpo del filósofo); y por otro lado, la vivencia inocente y cotidiana de un niño; luego joven y, por último, adolescente que cuenta sus experiencias vividas y reflexiona desde

una perspectiva común y corriente sobre la vida y todo lo acontecido en la suya propia.

Respecto a su estilo, el mismo autor comenta que son simplemente ejercicios de escritura, pero estos le han valido premios de literatura a nivel nacional y el reconocimiento internacional, pues se le conoce más su obra en el exterior que en su propia tierra. Números y letras marcan la importancia del capítulo y muestran las historias aisladas. La filosofía del lenguaje será introducida por un grafema y el código matemático iniciará el recuerdo y la experiencia mística del desarrollo de un hombre.

**Anfisbena...**refleja la dualidad, que al mismo tiempo se complementa y obedece al símbolo mitológico de la serpiente de dos cabezas; añade a esta figura un toque americanista al comentarla bajo el nombre que ostenta en estos predios: la morrona. Hace uso de ella, manipulando tercamente su forma hasta convertirla en el infinito matemático que toma forma y muestra la convergencia y complementariedad de los opuestos.

Flores(2009) destaca la presencia del dialogismo dentro de la obra, pues, la esencia de ésta radica inicialmente en dos aspectos: primero, en el diálogo entre el guerrillero y el filósofo; y en segundo lugar, la evocación a través de la memoria. Esto a través de la presencia de intertextos que nos remite a obras, fragmentos de obras clásicas, canciones populares y frases que recuerda Briceño a través del niño, el adolescente y luego el adulto guerrillero que es exiliado.

La voz de Briceño se fragmenta entre el recuerdo y la reflexión. Un sello inequívoco en sus obras es el uso de números o letras para nombrar los capítulos, en Anfisbena las letras representan el dialogo entre A y B, el

pensador reflexivo y el hombre común representado por el guerrillero. Ahora bien el nombre de la obra, *Anfisbena* es una representación consciente del dialogismo que se presenta en la obra, A y B son las dos cabezas de la morrona, enfrentadas ante una realidad que es la pregunta universal ¿Quién soy? Flores sugiere una lectura por partes, esto es, primero los capítulos representados por las letras para poder descubrir el diálogo existente entre el filósofo y el exiliado y luego leer la sucesión de números que representan el recuerdo de Briceño de una época, el Barquisimeto de los años cuarenta y su expresión oral. En cuanto al carácter intertextual Flores comenta:

También el extraordinario relato del nacimiento del andrógino y las alusiones mitológicas (Gilgamesh, Kurushetra, Osiris, Hércules, Dionisio, Afrodita, entre otros), convierten a esta novela en una verdadera joya de múltiples lecturas, que ante el discurso pesimista de la vida contrapone a cada instante la visión afirmativa y vitalista, con una prosa envolvente y sugerente a la vez, cuyo ritmo es muy vertiginoso y en la que hay una permanente ruptura del espacio –tiempo narrativos. (p. 120).

Finalmente, es importante señalar que **Anfisbena, culebra ciega** no es una obra dirigida solamente al lector común, es un acertijo, un compendio de citas para remitir al lector a recordar otras obras y, sobre todo, a jugar con el conocimiento del destinatario de su producción literaria.

### **CAPÍTULO III**

#### **LA ESTÉTICA NARRATIVA EN LATINOAMÉRICA Y VENEZUELA: UNA VISIÓN INTEGRADA DEL CONTEXTO LITERARIO DE LA MODERNIDAD A LA POSTMODERNIDAD.**

La modernidad, como propuesta cultural, procura regir con el dominio de la razón todos los ámbitos donde el hombre se desenvuelve. Cada disciplina y área del conocimiento, cada oficio, cada acción; en fin, los diferentes niveles filosóficos, científicos, éticos, religiosos y políticos, están necesariamente condicionados por la conducta racional que promueve la modernidad: tiene la convicción de expandir y dar pasaporte universal a las ideas. En pocas palabras: una transnacional que exporta métodos y modelos adaptables a otros ámbitos y territorios, capaz de ajustarse a numerosas circunstancias.

Esta tentativa totalizante acarrea la militancia en la razón del hombre, del sujeto, en la firme y absoluta fidelidad a los hechos de la historia oficial, al apego a un posible progreso ascendente y sostenido, al desarrollo de la técnica. El auge de la modernidad se debe, en cierto modo, a la formación y consolidación de un complejo proceso de varios siglos que mezcló acumulación de riquezas, conocimientos, técnicas, así como también la incursión de componentes novedosos: el surgimiento de clases, una nueva mentalidad ideológica e instituciones que se produjeron y desarrollaron en medio de confrontaciones dentro de una sociedad que intenta dejar atrás varios siglos de costumbres feudales para abrir paso a un estado burgués e industrializado.

La modernidad ordena sus ideas, primordialmente, en la promesa de la fe en el progreso del conocimiento y el progreso moral de la humanidad. Los ideales de la sociedad moderna son aquéllos que reivindican el poder de la razón y la libertad, la emancipación del sujeto materializada en el saber científico. Para Baudrillard (citado en Burgos, 1985), es la expresión de un síntoma que acusa el desarrollo de una particular crisis histórica, pero nunca la manifestación de un concepto aprehensible y determinable como categoría, ya que “no es un concepto de análisis, no hay leyes de la modernidad, hay sólo rasgos, delineamientos de la modernidad”. El investigador Burgos afianza lo anterior cuando expresa que:

La modernidad no es una estructura en sí misma, es inexistente como una categoría histórica y como un sistema revelador de una estructura y de leyes, su acontecer no representa el omnívoro desplazamiento de la linealidad del progreso, por el contrario es discontinuo y fragmentario; sin embargo su no sujeción a la regularidad de una estructura o sistema no la convierte en una expresión ahistórica por cuanto parte importante de su génesis está vinculada a una serie de transformaciones socio-económicas ocurridas en el siglo diecinueve, y su transcurso posterior relacionado a las sucesivas modificaciones tecnológicas y mutaciones culturales de nuestro siglo. (p. 49).

La noción de modernidad ha sido analizada desde diversas perspectivas. Quienes se han preocupado por asir sus significados han coincidido en que este período histórico aún permanece vigente en la escena crítica. Uno de los intérpretes que ha teorizado sobre el tema ha sido Habermas (1988); este autor anuncia que “El proyecto de la modernidad formulado en el siglo XVIII por los filósofos de la Ilustración consistía en sus esfuerzos por desarrollar la ciencia objetiva, la moralidad y la ley universales, y el arte autónomo, de acuerdo con su lógica interna” (p. 95).

Ahora bien, como elemento clave, el autor francés cita la palabra *proyecto*. Esto significa que los paradigmas de la modernidad (filosóficos, políticos, sociales, económicos y estéticos) están cimentados bajo un cuerpo articulado y planificado de ideas, bajo unas bases premeditadas, enfocadas en el poder racional del hombre. Se pretendía, por tanto, “liberar los potenciales cognitivos de cada uno de estos dominios para emanciparlos de sus formas esotéricas”. (p. 95).

A pesar de los avances preconcebidos por los ideales modernos, éstos no trajeron siempre resultados totalmente satisfactorios. Habermas enfatiza que si bien la modernidad condujo a algún tipo de avance en diversas disciplinas, únicamente se vieron favorecidos aquéllos que idearon ese paradigma, es decir, Europa. En consecuencia, este proyecto no se adecuó cómodamente a las diferentes realidades socio – económicas y políticas existentes. Por el contrario, provocaron más bien una desigualdad, partiendo de la proposición del capitalismo en la sociedad moderna de “sujetos individualmente libres pero también de sujetos individualmente egoístas. Porque en el poder del dinero está el poder de la diferenciación”. Esto conduce, entonces, al predominio de los poderes y a la certidumbre que ofrece la razón moderna, a los proyectos que generan la creencia en esa fe del progreso y el enriquecimiento continuo y progresivo. Díaz (1999), por su parte, examina el paradigma moderno de esta manera:

El espíritu de las luces dieciochesco -es decir, La ilustración o madurez moderna- defendió la idea progresista de la historia. Concibió la cultura conformada por tres esferas: la *ciencia*, la *moralidad* y el *arte*. Estas esferas se validaban, respectivamente, por medio de la *verdad*, el *deber* y la *belleza*. Además, convergían al orientarse por el ideal de unidad de la ideología del Progreso. Pues, en tanto y en cuanto la razón gobierna las acciones humanas, la

humanidad se dirige hacia su perfección. Los tres ámbitos podrían en un futuro confluir en una unidad plena. En esa unidad suprema se fundirían todos los deseos y las opiniones particulares. La subjetividad concentraría su posibilidad máxima accediendo a la universalidad de la razón, gran ideal de la “humanidad”. (p. 13).

En otro orden de ideas y desde la perspectiva del discurso que manipula la modernidad, Díaz refiere que las leyes universales constituyen y explican la realidad: el determinismo, la racionalidad, la universalidad, la verdad, el progreso, la emancipación, la unidad, la continuidad, el ahorro, entre otros. En contraste con lo anterior, el discurso que ofrece la postmodernidad, insiste la autora, sostiene que sólo puede haber consensos locales o parciales, diversos juegos de lenguajes o paradigmas inconmensurables entre sí.

La modernidad ha sido caracterizada por un elemento fundamental: la negación del pasado. Lo moderno apoya incondicionalmente el bienestar de un futuro prominente y superior. Cada paso hacia adelante es sinónimo de progreso y desarrollo. Es el corolario de un amplio lapso de la historia universal que muestra componentes de continuidad y de quiebra. A propósito, Palacios (2004) expresa lo siguiente:

El faro de la modernidad ha iluminado con igual tenacidad los nexos y las rupturas, las filiaciones y los parricidios, pero aún cuando parece que encarnan dos maneras distintas y hasta opuestas de enfocar la modernidad, una subrayando la tradición y otra insistiendo en la transgresión, ambas provienen del mismo lente: comparaciones y relaciones causalistas que dejan a un lado la autonomía, las sincronías y el dinamismo propio de procesos donde la imaginación, la memoria, la intuición y la emoción tienen un papel decisivo.(p. 7).

En lo concerniente a Latinoamérica, ha asumido diversas posturas no exentas de discusiones y opiniones encontradas. Zea (1994), en su trabajo “Latinoamérica y el problema de la modernidad”, escribe que “Para entrar a la Modernidad, en el siglo XIX la inteligencia de América Latina intentó borrar la única historia que tenía, la formada por tres largos siglos de coloniaje.”. Más adelante, y en el mismo párrafo, reafirma que “Había que cambiar la piel y lavarse el cerebro. Renunciar a una identidad impuesta por el coloniaje y apropiarse de la identidad de los pueblos que eran motor del progreso y la civilización de la Modernidad”.

Por consiguiente, sigue explicando el autor, había que utilizar las filosofías y doctrinas que se suponía habían hecho de Europa Occidental y Estados Unidos los adelantados de la modernidad. Intentar alcanzar este paradigma implicaba para los latinoamericanos enfrentar y vencer hábitos y costumbres impuestos a lo largo de tres siglos y, por añadidura, sobreponerse de las rencillas internas producidas por un rígido modelo de castas, heredado de los primeros colonizadores. Es justamente en esa búsqueda de identidad cultural en donde se va instalando de manera paulatina el proyecto de la modernidad literaria latinoamericana.

La concepción acerca de la postmodernidad es igualmente diversa: el consenso que se tiene al respecto no es unívoco. Díaz (1999) ha expresado que durante la modernidad se profesaba que la ciencia, la política y la moral conseguirían legitimación desde un gran relato emancipatorio o especulativo. La razón estaría, a su vez, garantizada por la autonomía, la neutralidad y la independencia de los sujetos comprometidos en el hecho científico. Sin embargo, enfatiza la investigadora, esta unidad inmaculada se resquebraja en la cultura actual. El gran relato pierde credibilidad. La ciencia entra en crisis interna y externa.

Cuando el proyecto moderno fue acusado de excluyente, de un productor de masa de consumo en el cual se originaron conflictos bélicos, muertes, terrorismos, pérdida de valores, en donde no hubo cabida a lo subjetivo, es cuando los intelectuales empiezan a proclamar que el proyecto de la modernidad entra en conflicto y ahora habrá que dar paso a una reinterpretación y que, por consiguiente, las generaciones posteriores entren en otra tendencia ideológica.

En cuanto a la postmodernidad, han surgido innumerables incógnitas: ¿Existe una línea divisoria categórica entre modernidad y posmodernidad? ¿Existe una continuidad o ruptura entre ellas? Díaz escribe al respecto que “La modernidad era dialéctica; la posmodernidad, tensional. El discurso hegeliano o el marxista culminaban en síntesis “superadas de los conflictos”. La realidad posmoderna, en cambio, asume la existencia de conflictos irresolubles.” (p.37). Mucho se ha escrito al respecto; sin embargo, el debate aún sigue vigente. Por tal motivo, Sánchez Vázquez (1990) cuestiona el prefijo *pos* que precede al término modernidad:

El prefijo *Pos* no basta para fijar esa relación ya que sólo hace referencia a una sucesión temporal en la que una realidad viene después de otra. Pero sí nos sugiere que la segunda realidad –posmoderna –no puede prescindir de la primera –modernidad – sea para continuarla, negarla, radicalizarla o despedirse de ella. El *Pos* de la posmodernidad, a la vez que alude una nueva realidad, indica la inclusión de ella (...).

Como se ha podido notar, la posmodernidad no se deslustra totalmente de la modernidad. Existen huellas: secuelas de un antecedente inmediato que es objeto de una constante revisión crítica. El pensamiento posmoderno, según Sánchez Vázquez, niega la superación, la historia, el sujeto, el

progreso, la novedad: “Frente a la negación moderna del pasado y al énfasis en la novedad y la apertura al futuro, el posmodernismo siente una nostalgia del pasado y, al mirar hacia atrás, reivindica la autoridad y la tradición”. Por su parte, Brito García (1994) describe la mentalidad postmoderna en los términos siguientes:

El pensamiento postmoderno descalifica al Sujeto en varios planos. Ante todo, niega que el Sujeto racional y consciente pueda ser el centro autónomo e individual de conocimiento y de calificación del mundo. Luego rechaza que exista un Sujeto histórico, una persona, élite o clase que pueda constituirse en protagonista del devenir de la historia, y le presta sentido o posibilidad de desenvolvimiento a ésta.

Con el advenimiento de la postmodernidad, la historia oficial -aquella historia unilateral y sin fisuras- entra en una nueva etapa de autocrítica. La realidad fechable comienza a mostrar síntomas de pluralidad. Sánchez Vázquez (1990) formula que se “trata pura y sencillamente de que no hay historia, de que si la ha habido ha llegado a su fin y de que estamos en la poshistoria. Se disuelve la historia como proceso unitario dotado de cierta coherencia y racionalidad.” Asimismo, remata la idea al afirmar que “cambia nuestra conciencia del tiempo ya que la tecnología de la información tiende a deshistorizarla al reducir los acontecimientos al plano de la contemporaneidad y simultaneidad.”

La presencia de la postmodernidad se hace más evidente con la conciencia que se tiene respecto a ella. Es decir, la plena vigilancia de lo que implica cohabitar un entorno heredero de un paradigma venido a menos y que, por su misma esencia, propicia una autocrítica sin concesiones. La conciencia de esta condición posmoderna, dice Sánchez Vázquez, es necesaria para contribuir a que la autodestrucción de la humanidad no se

convierta en una realidad. La gran crisis social y moral que ocurrió en las guerras de este siglo XX ha hecho que se ponga al descubierto las taras de la modernidad y esta conciencia crítica posibilita una relectura de la realidad más cercana a la naturaleza cambiante de cada sociedad y a las necesidades que afectan al hombre como ser individual y colectivo.

Sin sujetos que encarnen las cualidades típicas de la modernidad, quienes se enfrenten al dilema de la mentalidad postmoderna deben tener en cuenta que ese sujeto ya no gira alrededor de la seguridad que dan los postulados racionales, verificables a través de un estudio sistemático y lineal. Antes bien, debe afrontar el juego de máscaras, la relatividad, la inventiva y la diversidad que niegan la legitimidad absoluta de la historia y la ciencia modernas. Seguidamente, Brito García reitera:

La crítica postmoderna del sujeto individual, racional y autónomo postulado por la modernidad coincide con la contestación de marginalidades y periferias al plantear otras categorías de sujetos, a veces individuales (el visionario, el rebelde, el chamán) a veces colectivo (tribus, etnias, colectividades religiosas y estéticas) como entes actuantes y protagonistas de procesos significativos. Si el sujeto, al igual que Dios, no existe, es precisamente para que exista la libertad de inventar.

Lo postmoderno -afirma Lyotard (1989) sería aquello que alega lo impresentable en lo moderno y en la representación misma; aquello que se niega a la consolación de las formas bellas, al consenso de un gusto que permitiría experimentar en común la nostalgia de un imposible. Para Eco (1990) la respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse, lo que hay que hacer es volver a visitarlo irónicamente, sin ingenuidad. El desgaste de fe en las ideologías duras, que Vattimo (1990) ha denominado "blanduras de pensamiento", más

que una negación metódica de lo anterior, produce una simultaneidad de presencias que se constituye en una de las características más preponderantes de la época.

La postmodernidad, según Toro (1997), defiende la hibridación, la cultura popular, el descentramiento de la autoridad intelectual y científica y da lugar a que la periferia participe activamente en el acontecer social. Cabe preguntarse desde estos supuestos y asunciones, el origen de esto, ¿Si desde 1984 FrancoisLyotard habla de postmodernidad, cuándo se puede reconocer en el ambiente cultural latinoamericano? ¿Desde cuándo se establece la ruptura entre modernidad y postmodernidad en el discurso? O acaso, ¿se puede afirmar tajantemente que la modernidad ha caducado? El debate aún está más vigente que nunca y no cesan de aparecer detractores y defensores de una y otra postura crítica.

Habermas, por otra parte, ha manifestado que el siglo XX ha acabado con el optimismo racionalista y progresista del proyecto de la modernidad: todo el desarrollo científico se ha distanciado de la comunidad cotidiana. Así se observa, por ejemplo, cómo el desarrollo industrial y técnico, la emancipación y el poder de la razón han roto el equilibrio y han propiciado un abismo entre los diferentes actores de la sociedad moderna. A propósito, Juan Carlos Santaella (1999),siguiendo la visión de varios teóricos (Morin, Glucksman, Foucault, Deleuze, Cioran y Baudrillard) ofrece una personificación aproximativa de la posmodernidad:

La posmodernidad nace de una crisis profunda de la noción de realidad; crisis que se origina al término de la Segunda Guerra Mundial, se desarrolla a lo largo de tres tormentosas décadas y por último estalla a finales de los años sesenta y comienzo de los setenta. Digamos que esta fecha marca la

gran derrota ideológica occidental y el fin de dos grandes sistemas políticos, como el marxismo y el capitalismo, en provecho del advenimiento de un espíritu cargado de un hondo escepticismo social y moral.” (p. 92).

Estas apreciaciones repercuten también en el plano artístico. La estética posmoderna proviene de una herencia moderna muy rica y contradictoria. Esa “crisis profunda de la noción de realidad”, que acota Santaella, ha afectado el desarrollo del arte, luego de la proliferación de las corrientes de vanguardia. Sobre el tema, el mismo autor especifica:

Si lo moderno es una tradición, también lo es la posmodernidad, puesto que ésta, al fin y al cabo, vendría a insertar dentro de sus contenidos estéticos una especie de continuidad espiritual. Entonces, la condición posmoderna no sería ni tan nueva ni tan revolucionaria como parece. La ruptura con cierto orden simbólico que propone el humanismo posmodernista no es más que el volver a retomar formas clásicas, redimensionar el espacio que representa el cuerpo y su entorno social dentro de figuraciones más abiertas, más libres y más heterogéneas. (p. 96).

Estas características definitorias de la estética posmoderna se evidencian en la pluralidad y el sincretismo del arte de las últimas décadas. Por este motivo, Umberto Eco (citado en Arráiz Lucca, 2009), menciona que “La respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse – su destrucción conduce al silencio –, lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad.” (p. 67). En concordancia con esto, Díaz argumenta:

Cuando la fiebre de los modernos, la renovación y lo transgresor comienzan a disminuir, se suele volver a formas de vida y de pensamiento que creíamos superadas. Llega un momento en que lo moderno, es decir, lo opuesto a lo

clásico, no puede seguir desarrollándose y comienza a moverse en el vacío. La destrucción del pasado nos reduciría al silencio. Cuando se desea clausurar definitivamente el pasado, no sólo las subjetividades se empobrecen sino que también la gran historia se queda sin texto. (p. 25).

El arte postmoderno, insiste Díaz, a diferencia del culto al progreso y al futuro de la modernidad, no se esfuerza en negar el pasado, sino que “se fusiona con el pasado. El pasado puede tener futuro. Ahora se trata de actualizarlo, de leer el pasado desde la ironía y la recreación. Pero ya no se cree únicamente en una continuidad progresiva.” (p. 27). Es así como el movimiento postmoderno “se opone al racionalismo en la distribución de los espacios. Rescata la multiplicidad de códigos y descrea de los postulados funcionales.” Para Díaz, el momento posmoderno es una especie de disolución de los postulados universales que regían con el estructuralismo:

Si se mira con detenimiento, se trata de un proceso de deconstrucción del yo (cogito) y de la racionalidad totalizadora, surgido desde el riñón mismo del arte moderno. Pues de las tres esferas de la cultura específicamente analizadas en este libro (ciencia, estética, ética) es en la estética moderna donde conscientemente se comienza a establecer la ruptura con una unidad plena de sentido. (p.37).

Ahora bien ¿Existe una división tajante entre las nociones del arte moderno y posmoderno? ¿Se excluyen mutuamente? O por el contrario, ¿Una es la prolongación de la otra y aún no se ha escrito el acta de defunción de la modernidad entre nosotros? ¿De qué manera se presentan estos postulados en el discurso literario? Todas estas interrogantes, lejos de ser una enumeración accesoria, posibilitan un acercamiento menos unívoco al discurso moderno y postmoderno. Con ello, se busca crear un punto donde

ambas nociones se acerquen y afecten al discurso narrativo y amplíen el panorama creativo.

Los temas tratados en la novela postmoderna, más que cuestionar la moral, buscan denunciar las causas de cohibición del individuo por la moral, porque ya no es posible encadenar los estereotipos a la conciencia del hombre, puesto que los factores postindustriales asociados al flujo permanente de la información a través de los medios de comunicación y la internet, representan un cambio de paradigma en la narrativa actual para que compita con estos medios de comunicación de masa e información. La escritura novelesca, en este mismo sentido, asume una nueva dimensión. Así lo manifiesta Burgos (1984):

Desde la creación de una novela intentada como desborde y placer de lo estético, donde el color toma el cuerpo de la palabra y la poesía el tono de la prosa, como construcción donde lo imaginario, la desrealización y el campo de lo puramente estético (lenguaje, ritmo, musicalidad, color, palabra, símbolo, signo poético) potencian la libertad del arte como sorpresa frente al acoso de la hosca e incipiente ciudad industrial (Martí), hasta el ornamento de una acumulación barroca que como exceso es el encono y la violencia de una propuesta en contra de otra acumulación: la economía de su sociedad trata de imponer (Sarduy), la escritura de la modernidad hispanoamericana ofrece- a través de variados modos y vías- el enfrentamiento de su propia autonomía y el poder de negarse a la asimilación omnímoda con la que la seduce su modelo social, por consiguiente la exposición de las contradicciones resultantes de su oposición. (p. 94).

Aquí se inserta plenamente lo que ha desarrollado Burgos respecto a la novela moderna – y postmoderna- latinoamericana, cuando define que el desarrollo de la idea de modernidad como el de una sensibilidad y una escritura presentes en nuestra literatura desde el modernismo

hispanoamericano hasta las actuales expresiones postmodernas supone el desempeño y escrutinio de un discurso crítico susceptible de operar en el plano de intertextualidad y diálogo que las obras de la modernidad ofrecen como manifestaciones multifacéticas, peculiares de su propia esencia: la inauguración de una dimensión y espacios proteicos. Y estos espacios, a su vez, otorgan un matiz particular donde intervienen un amplio repertorio de estilos. Así lo expresa Burgos: “El movimiento de oposiciones se resuelve en la dialéctica de una modernidad plural; la similitud de sus expresiones es un signo que confiere sentido de totalidad y densifica el acontecer de la escritura hispanoamericana.” (p. 122).

Madrid (1991), en el capítulo dos de **La novela latinoamericana internacionalizada. Tendencias actuales**, de su libro **Novela Nostra** brinda una clasificación temática y estilística de las tendencias actuales de la moderna novela latinoamericana. La primera tendencia es la *Novela de exilio*; en ese apartado, la autora asevera que “el exilio del escritor latinoamericano, a partir de la segunda mitad del presente siglo, se extiende a casi todos los países del continente” (p. 39). Partiendo de ese hilo temático común, Madrid divide la novela del exilio en dos vertientes: “la del exilio en la literatura, es decir, aquella literatura sobre el exilio propiamente dicho y la de la literatura escrita en el exilio” (p.14).

En la sección titulada **Sobre el exilio**, la escritora dice que “*se trata en este caso del tema del exilio y sus repercusiones en la psiquis del exiliado, del desarraigo y la incapacidad del escritor para adaptarse a la nueva realidad, viviendo vidas prestadas, alienados en su propia realidad*” (p. 41). Algunos de los autores que se adhieren a esta *realidad* son, por ejemplo, Julio Cortázar en **Rayuela** y **El libro de Manuel**, y Bryce Echenique, con su novela **La vida exagerada de Martín Romaña**.

En la novela **Desde el exilio**, Madrid explica que “se refiere a las novelas escritas en el exilio, con ambientación estrictamente nacional o local, localizada en el país original y sin presentar ninguna clase de concesiones, ni en la ambientación, ni en las situaciones y personajes, al país receptor del exiliado.”(p.43). Por consiguiente, ambas caras del exilio proporcionan un enriquecimiento estilístico de la obra literaria y estimula una conciencia más crítica respecto al oficio creativo.

Otra tendencia que analiza la autora es **La novela de autor o novela intelectual**. Sobre este tema, explica:

La novela del autor o novela intelectual nace con categoría de subcorpus, paralelamente con la reestructuración de la novela latinoamericana contemporánea (Arguedas, Rulfo, Carpentier, Fuentes, García Márquez...) y se consolida en los sesenta, para continuar en los setenta y ochenta (Sábato, Onetti, Vargas Llosa, Cortázar, Donoso, Roa Bastos, Sarduy, Puig, del Paso; de nuevo, Fuentes...) al incorporar, con intención experimentadora y, casi diría, con pretensiones científicas, el punto de vista del autor (p. 47).

Además de su carácter científico y experimental, Madrid menciona varias características fundamentales de la novela de autor: el *questionamiento de la novela*, el *autocuestionamiento del escritor* y la *reflexión sobre el acto de escribir*. En la primera de ellas, el novelista duda de los valores literarios dentro de la misma obra. En la segunda, el oficio de escritor se desacraliza y es objeto de una autocrítica mordaz y sin concesiones. Y, en relación con la tercera característica, el escritor reflexiona teóricamente sobre los recursos empleados para construir la novela. Las obras que se vinculan con este tipo de vertiente (**Yo El Supremo**, **Rayuela**, **Palinuro de México**, **Cobra**) diversifican estos recursos y ofrecen un matiz particular y distintivo.

**La novela del dictador** aparece como la tercera vertiente. Sobre este asunto Miliani (citado en Madrid, 1991) examina tres grupos de novelas:

Las novelas de una dictadura, en las que el objeto narrativo es un sistema dictatorial concreto; las de un dictador, en las que el objeto narrativo es una figura dictatorial concreta; y, las novelas del dictador, en las que el objeto narrativo es el dictador y/o la dictadura como símbolo, modelo sincrético o abstracción que intenta aludir referencialmente a la realidad dictatorial de todo un continente. (p. 53).

El inicio de esta vertiente, según Madrid, se puede ubicar en la segunda mitad del siglo XIX, con la publicación de **El Matadero** (1838) de Esteban Echeverría y con *Amalia* (1851), de José Mármol, sobre la dictadura del argentino Juan Manuel de Rosas (1829-1852).

Asimismo, se cuenta con una nutrida lista de novelas que desarrollan los grupos enumerados por Miliani: **Facundo** (1845) de Sarmiento, sobre la dictadura de Rosas en Argentina; **El hombre de hierro** (1907) de Blanco Fombona, sobre la dictadura de Cipriano Castro; **El señor Presidente** (1946) de Miguel Ángel Asturias, **El reino de este mundo** (1949) de Alejo Carpentier, sobre la dictadura de Henri Chistophe; **El gran solitario del Palacio** (1971) del mexicano René Avilés; **General a caballo** (1980) del cubano Lisandro Otero y **La fiesta del chivo** (2000) de Vargas Llosa, sobre la dictadura de Rafael Leónidas Trujillo en República Dominicana, entre muchas otras.

Madrid enumera cinco elementos centrales de la novela del dictador: *La soledad del dictador*, donde el dictador es “héroe negativo, único, solitario, inasible, difuso, sombrío” (p. 58). Este ejemplo se observa en la novela *El recurso del método*, de Carpentier. *La impostura, la máscara, el disfraz*, que

hacen que el personaje se presente enmascarado, travestido como en **Yo el Supremo** (1974). *El silencio. La contención del lenguaje*, que presentan misterios en la vida del dictador, un sentido tergiversado, distorsión de las palabras. *La fascinación ante el poder*, relacionado con el deslumbramiento del dictador ante la capacidad de mantener el poder más allá de sus posibilidades humanas, “se trata, en este caso, de un vacío voraz e insaturable que sólo puede ser llenado con más poder” (p. 63).

Y para cerrar, *La restitución de la realidad por el lenguaje*, donde el novelista restituye los significados pervertidos por el discurso demagógico de los dictadores. Para ello, utiliza recursos tales como la hipérbole, la iconoclastia, la sátira, el enmascaramiento, la parodia, el ludismo, etc.

La cuarta vertiente es **La novela histórica**. En este tipo de novela “el personaje central es siempre un individuo histórico” (p.64). Georg Lukács (citado en Madrid, 1991) revela lo siguiente:

La configuración de los “individuos históricos” a través de sus victorias o de su fracaso en el cumplimiento de su misión histórica, elimina de los personajes todo lo mezquino y anecdótico de la narración biográfica, sin que por ello su destino tuviera que renunciar a su emotividad humana. Pues se han convertido en “individuos históricos... porque... el más íntimo núcleo personal de su naturaleza, sus más apasionados afanes personales, se hallan vinculados estrechamente a la tarea histórica que debían cumplir... (p. 25).

Madrid, a su vez, desglosa la novela histórica y detalla sus componentes medulares. Dice que la novela debe poseer tres elementos imprescindibles: un personaje histórico o real, una época cronológica determinada y reestructurada por el novelista y, por último, la documentación bibliográfica

correspondiente, tanto a la época como al personaje. También expone tres planos: el *plano histórico*, vinculado con la historia social y política de la época seleccionada; el *plano biográfico*, referente a la historia de la vida real del personaje; y el *plano narrativo*, relacionado con el lenguaje y el estilo.

La novela histórica latinoamericana de las últimas décadas, en palabras de la ensayista trujillana, tiene sus raíces en la novela del argentino Domingo Faustino Sarmiento, **Facundo** (1845), que vuelve ficción la biografía del caudillo Facundo Quiroga. Euclides Da Cunha ofrece otro ejemplo con su novela **Os Sertoes** (1902), vinculada con la Guerra de Canudos (1897) en el Sertón Norte del Estado de Bahía, Brasil.

Más recientemente, en el contexto venezolano, ha surgido un significativo grupo de narradores que han dado continuidad a la novela histórica: **La luna de Fausto** (1983), de Herrera Luque; **Lope de Aguirre** (1984) de Miguel Otero Silva; **La tragedia del Generalísimo** (1983) y **La esposa del Dr. Thorne** (1987) de Denzil Romero. Y, en el panorama continental, **Las naves quemadas** (1982) y **Los perros del paraíso** (1983), del argentino Abel Posse. Con esta última caracterización, Madrid cierra el capítulo dos vinculado con las tendencias narrativas actuales.

En suma, Burgos (1985), en su ensayo **La novela moderna hispanoamericana**, desarrolla una idea bastante clara sobre una periodificación tentativa relacionada con las tendencias narrativas actuales:

Un período no encierra sólo hechos, está cubierto de paradojas, tendencias diversas, cierres y aperturas. En verdad para poder hablar de período habría que concebir la redescrición y la reinterpretación como procesos constantes, aceptar sus brechas y proyecciones,

confabular sus articulaciones al pasado y al futuro, operar en sus contradicciones internas. (...) La relectura, la dinámica de nuevas sensibilidades y percepciones frente al cambio y el descubrimiento, la posibilidad de actualizar cada vez la tradición como un fondo dispuesto siempre a su reinención no toleran el estaticismo de aproximaciones que fijan la fluctuación de lo estético a objeto, a forma circunscrita. (p. 84).

La novela latinoamericana actual, aquella novela que podría darse llamar postmoderna, goza de un extenso abanico de posibilidades expresivas. El camino se ha bifurcado y los novelistas se decantan de acuerdo a sus criterios creativos, sin dejarse llevar únicamente por modelos establecidos ni por la fidelidad total de los antecedentes inmediatos. El período actual de la narrativa latinoamericana está signado por *tendencias diversas*. Estas, articulan voces que provienen de los distintos rincones de América Latina: se traducen en técnicas que redescubren y diversifican el lenguaje y la estructura novelesca.

## **CAPÍTULO IV**

### **GUERRERO Y LA SIERPE INFINITA. ANÁLISIS DEL DISCURSO INTERTEXTUAL Y DIALÓGICO PRESENTE EN LA OBRA ANFISBENA, CULEBRA CIEGA.**

Es posible hallar en el quehacer creativo de José Manuel Briceño Guerrero una firme investigación en torno a las posibilidades infinitas del lenguaje para comprender la problemática del ser humano en general y de los latinoamericanos y venezolanos, en particular. Es desde ese lugar de la cultura, precisamente, donde radica parte de su condición filosófica con un espacio propio en el continente. Por supuesto, sin dejar atrás el goce estético con el que plantea el abordaje de temas de raíces locales, pero con alcance universal.

Briceño Guerrero ha fundado una comarca sensorial para revelar y analizar las escrituras arcaicas y actuales (entre ellas, las hebreas, griegas, chinas, latinas, japonesas, petroglifos, sánscrito, árabe, códices medievales y mayas, números y grafías convencionales). Intenta propiciar lazos significativos entre las distintas manifestaciones culturales y señalar que la presencia de la palabra gráfica, convertida en literatura, es una forma de acercamiento individual, colectivo y cultural que van revelando el secreto de los lenguajes y desacralizando las viejas nociones de los géneros en las letras. El autor apureño, al respecto, ha mencionado en una entrevista hecha por Luis Manuel Pimentel (2009) para Corneta, semanario cultural de Caracas con motivo de la Filven 2009, una aguda opinión sobre su concepción de los géneros literarios:

Una cosa que yo he intentado hacer desde hace muchos años es romper la separación entre los géneros, y poder escribir en un lenguaje que no respete los géneros, que tenga cambios de actitud y de clima, de temática súbita, siguiendo los cambios de la conciencia, con el peligro de caer en una escritura caótica pero no sucede así, porque todas esas cosas diferentes que se han pasado a géneros distintos están en cadenas y tienen sentido.

Esta transgresión genérica que practica Briceño Guerrero, ha desembocado en una exploración constante, en la reflexión en torno al lenguaje vivo del hombre y en la permanencia de un imaginario familiar y colectivo. Su obra ha sido, como bien lo indica Fernández Colón (2004), “la dramatización del pensamiento de J.M. Briceño Guerrero”. Este investigador ha escrito que la producción del autor de *Anfisbena* revela la unidad de propósito de un amplio proyecto de indagación del Ser, y que además, extiende su objeto de reflexión desde las honduras de la conciencia, donde concluye la memoria y se hurga la Nada, hasta las fibras más menudas de los múltiples discursos culturales que componen la compleja trama de la vida social.

Fernández Colón (2004), de igual manera, parafraseando al autor, ha expresado al respecto que el mayor aporte intelectual de Briceño Guerrero es haber indagado a fondo las paradójicas relaciones de la cultura latinoamericana con la modernidad de Occidente, a través de un universo creativo en que los límites de los géneros literarios se difuminan. Igualmente, ha dicho que este discurso teórico propicia el encuentro de muchas voces que funcionan como alegorías de la búsqueda filosófica y mística de la trascendencia espiritual.

Antes de analizar propiamente los aspectos intertextuales y el lenguaje de la novela que nos ocupa, *Anfisbena, culebra ciega*, conviene ofrecer una breve revisión del origen del nombre que le da título. Según la mitología griega, Anfisbena era una culebra bicéfala incapaz de ver. En cada extremo de su cuerpo existía una cabeza, y podía, de este modo, desplazarse en ambos sentidos, hacia atrás y hacia adelante.

Refieren que Anfisbena brotó de la sangre que derramó la cabeza de Medusa cuando la llevaba Perseo montado sobre Pegaso. La sangre de la Gorgona cayó en las arenas del desierto libio y de este modo, surgió la Anfisbena. Poseía un veneno letal que le hacía obligatorio tener dos bocas para poder esparcirlo. Esta serpiente poseía una capacidad regenerativa: cuando la atacaban, la parte mutilada se reponía instantáneamente. Esta herencia mitológica se articula a la obra de Briceño Guerrero espontáneamente: tiene un desempeño medular que permite una relectura del pensamiento del hombre moderno a la luz de la cultura occidental.

Ahora bien, la novela *Anfisbena. Culebra ciega*, presenta atributos expresivos muy particulares y diversos. Los capítulos se encuentran numerados en letras y números. Las letras remiten a la disertación filosófica, antropológica, al ensayo en sí. Pero, al mismo tiempo, introduce el diálogo entre A y B; al respecto, Flores Ortega (1999) comenta:

Dos voces: A y B. El guerrillero ha sido capturado y condenado al exilio, está en una situación límite, como diría Heidegger, y toma consciencia de su propia finitud. Entonces actúa la voz de B. Intenta, inicialmente, una búsqueda de lo verdadero, de lo inmutable, de lo esencial. Pone en tela de juicio, como en una reducción o epojé, todas las cosas sabidas hasta ahora (p. 116).

He aquí donde encontramos el verdadero simbolismo de Anfisbena: La dualidad y la otredad. Son dos visiones que al mismo tiempo se oponen y se entrecruzan. Un dialogo en el cual Briceño Guerrero pone de manifiesto su pensamiento y al mismo tiempo responde a él desde la mirada opuesta de quien comprende y arguye el mensaje originario. Hablamos, entonces, de emisor y destinatario, de juego de voces que buscan en todo momento discernir sobre la esencia del hombre mismo a través de la palabra, la confrontación del Ser, confrontando e interpelando, al decir de Flores Ortega, uno al otro al punto tal de generar una lectura escondida e independiente dentro de la trama original.

Ahora bien, los números subsiguientes como marcadores de capítulos, muestran la experiencia misma del autor: populachera, mosaical, llena de citas, un collage ordenado de pensamientos y reinterpretaciones, un juego cargado de desperdicios orales que se unen en forma de pastiche. Unas veces serán frases de la Biblia; otras, pensamientos filosóficos reinterpretados como citas indirectas, algunos con vehementes pensamientos teológicos, frases populacheras y canciones propias de la tradición oral.

Todos estos fragmentos, estos *desperdicios verbales*, a pesar de su aparente arbitrariedad, tienen su fundamento. Así lo explica Fernández Colón(2005) en su libro *La corriente nocturna*: “*Estas cadenas de asociaciones aparentemente disparatadas van tejiendo una estructura textual organizada mediante la yuxtaposición de fragmentos lingüísticos disímiles, heterogéneos, en los que se mezclan citas de la literatura clásica, coplas populares, chistes obscenos, trabalenguas infantiles...*” (p. 10). A continuación, un texto perteneciente al capítulo 13 de *Anfisbena*, para hacer más explícita la presencia de los *desperdicios verbales* como recurso central:

Hipócrita, Cambur pintón. Curruchácurruchá. Niño chiquitico, niño parrandero. Hay que hacerle la paja al furruco con las manos dormidas. Hay que leer letras que escriben las maracas en el aire. Déme mi aguinaldo aunque sea de ají, si no me lo da me le cago aquí. Chica débil, chica fuerte, aguardiente claro, un brazo desnudo con una pica en la mano sale de las ramas. San José y la Virgen, la mula y el buey. No pongan el niño hasta el veinticuatro. ¿Pongo cagajones y bosta en el pesebre? La estrella sí. Yo amo a mi mamá. Mi mamá me mimá. Váyanse a jugar afuera que la cocina es de las mujeres. ¡San Herodes! ¡San Herodes! Cuando yo estaba chiquito me cargaban en los brazos, ahora que estoy grandecito me carga a toletazos. Me doy calentura e pollo, me dio sarampión morao. Sin pecado original concebido. (p. 30).

En esta sucesión de frases se hallan fragmentos de villancicos, oraciones y refranes populares. Juntos, conforman un bloque de desperdicios verbales que buscan ese afán totalizador del lenguaje. A propósito, Fernández Colón señala que mediante esta estrategia estética y estilística, Briceño Guerrero logra llevar hasta las últimas consecuencias formales aquella exploración de la memoria verbal que se ha identificado como constante temática de su creación literaria. En otras palabras, *“el reflejo de la multiplicidad de lenguajes que van dando su configuración particular al yo, a lo largo de la historia del sujeto y de su cultura.”* (p. 10). Específicamente, con el motivo medular de la obra, Briceño Guerrero muestra tres perspectivas distintas de la serpe *Anfisbena*: vale decir, la serpiente como objeto lúdico, religioso y cotidiano. En el siguiente texto, esboza, de cierta forma, la imagen lúdica de *Anfisbena*:

Si las culebras se chuparan la cola no morderían, pero no se la chupan. Si una culebra lo pica a uno, uno grita y corre. Echá una carrerita pa ver. Si es tragavenado la culebra tal vez lo pasa por el guargüero sin darle tiempo de decir pío. La culebra ciega tiene dos cabezas. Anfisbena. A la víbora

de la mar. Al que le picó la culebra, bejuco le para el pelo. Coral, cuatronarices, mapanare, cuaima, cascabel. Culebrilla, sale por un costado y se va extendiendo, delgadita, por la espalda y por la barriga; si se muerde la cola uno se muere. De poco calibre la culebrina. Culebrinas en el cielo. El venado corre culebreando. ¿De dónde venís? Del palo quemao. ¿Qué traes? El rabo esollao. ¿De qué? De tanto correr. Ulises quería que la culebra de su viaje se mordiera la cola, quería morir. (p.14).

En esta descripción, el motivo de la serpiente se transforma en esencia lúdica. La cadencia rítmica de las palabras, el empleo de coloquialismos y la reiteración constante de preguntas, reafirman esta primera perspectiva. Por otra parte, se suceden una serie de frases desperdigadas, que al parecer no tienen sentido alguno, pero forman parte de un entramado perfecto que se relaciona con el tema de cada capítulo. Así observamos, por ejemplo, en el capítulo 10 que muy bien podríamos relacionarlo con la imagen de la serpiente, que todas las citas, frases disparatadas, son complementos populacheros de la imagen de la sierpe, es decir, es la explicación popular y la presencia de la imagen de la serpiente en el imaginario universal. Seguidamente, la imagen de la serpiente como objeto religioso se evidencia en este párrafo:

Mas la serpiente era astuta. Bien sabe Dios que no moriréis, antes bien seréis como dioses sabiendo el bien y el mal. Maldita tú entre todos los animales domésticos y todas las fieras salvajes; te arrastrarás sobre el vientre y comerás polvo toda tu vida (el hombre es polvo); pongo hostilidad entre ti y la mujer, entre tu linaje y el suyo, ella herirá tu cabeza cuando tú hieras su calcañar. (p. 14).

Allí, se puede entrever la influencia del texto del Génesis: los pasajes bíblicos se articulan en el discurso narrativo como un elemento intertextual trascendente. Por último, la perspectiva que alude a la experiencia cotidiana

(la costumbre, el remedio casero y la creencia), permite completar esta tríada:

En una botella de aguardiente se mete una culebra ciega. El que se quiebra un hueso bebe de ese aguardiente, entonces la culebra le camina por dentro, por todo el cuerpo, llega al hueso roto y lo remienda. Al que bebe de ese aguardiente con todos los huesos sanos, la culebra le camina también por dentro, por todo el cuerpo, y al no encontrar fractura, camina de patrás y le quiebra un hueso sano. Si la culebra ciega se corta en dos con un machete, los dos pedazos se vuelven a pegar. (p.14).

Con este tercer fragmento, el remedio casero, tan usual en varias comunidades venezolanas, se ensambla con la vieja herencia mitológica de la serpiente Anfisbena: lo cotidiano se mitifica y viceversa. Por otra parte, la hibridación, asimismo, hace presencia y nos muestra en realidad una novela ensayo hecha de retazos de pensamientos, de paráfrasis de las ideas de otros escritores, de la reinterpretación misma de la vida hecha por el autor, de la evocación, de la unión de sus obras, pues hallamos otras ideas que se encuentran en *El pequeño arquitecto del universo* o *DouloosOukon*, novelas híbridas escritas por él. De este modo, ambas caras (la disertación filosófica y la experiencia familiar del autor) se intercalan, se superponen, se alternan; ofrecen una perspectiva doble que proviene de una misma inquietud: la inquietud del hombre por la reflexión del ser y la vivencia cotidiana.

Los capítulos A Y B de *Anfisbena* representan la reflexión. El primero, inicia con una despedida hacia el exilio, la premura por la desaparición de éste que ha hecho perder tiempo, pues ha buscado el conocimiento, el reencuentro consigo mismo. Aparece como la imagen del combatiente, pero en realidad es una metáfora. El combatiente representa al hombre que lucha consigo mismo para buscar su esencia, que batalla con su ser para encontrar

quién es en realidad. Y la palabra es el arma, el ente configurador. En el capítulo A, el combatiente va al exilio, pero al exilio de la palabra. En el capítulo B encontramos una explicación sobre el hombre y su esencia. Una visión metafísica del ser humano:

...¿Quién soy yo? No por el nombre solo me conozco; otros se llaman o podrían llamarse como yo. Ni por las características del cuerpo o el alma; todas se encuentran por ahí repartidas en porciones desiguales y no es un juego de cantidades mi esencia... (p. 2).

Tomás de Aquino hacía referencia a que una cosa es inteligible por su esencia; por lo tanto, Briceño Guerrero expresa la existencia del ser por su esencia e identidad propia, tal como lo podían expresar los filósofos griegos como Platón o Aristóteles. Volvemos entonces nuevamente a la reflexión, partiendo del concepto y definición del hombre a través de su esencia.

Más adelante, explica el proceso de construcción del ser humano: “Erré, creí saber y me equivoqué...” (p. 10); y luego, más adelante, expresa cómo el hombre es construido en sociedad, pero a través de la palabra. Señala el autor que somos formados bajo un patrón cultural: se nos enseña a creer en determinadas doctrinas, se nos enseñan patrones, tenemos creencias, ideales, conocimientos que resultaron simplemente una forma de ver el mundo a través de los ojos de otros.

Finalmente, expresa desde el punto de vista sociológico los procesos inherentes al hombre: la aculturación y socialización, simples actos de adopción de roles, como bien lo dice al final de este capítulo. Concluyendo, observamos una preocupación por el ser humano, su esencia y los procesos sociales y antropológicos que pesan sobre el hombre para crear un producto

donde la esencia no se respeta; somos masa, la verdad le pertenece a unos pocos, y el conocimiento y su búsqueda a otros tantos:

Forzarme a creer...Alguien llega irresponsablemente a un oficio que no le gusta; pero puede con dedicación y buena voluntad llegar a practicarlo con eficiencia y amarlo. Yo había llegado involuntariamente a un sistema de creencias, es decir, a una cultura y había encontrado que no tenía fundamento infrangible ¿Por qué no tratar de apegarme a él, de afirmarme en su inmanencia hasta el punto de sentirlo incontrovertible? (p.3).

En el capítulo cinco Briceño Guerrero habla de su primer amor de infancia, Elisa, hija de un médico francés que trabajó en el pueblo y vivió un tiempo allí. De este modo, vemos una hermosa descripción infantil, la evocación del recuerdo de aquella niña hermosa de crinejas largas y grandes ojos. Inicia las comparaciones propias de la gente del llano:

De vez en cuando separaba las hojas para mirarla, era como un trompo que se bailaba en una uña, como una chupita cuando detiene en vuelo, el pico en una flor, con las alas casi invisibles, vibrando: era como la palmeta del maestro un segundo antes de llegar a la palma de la mano. (p.18).

Esta adoración continuará en la escuela, en el recordatorio obligatorio en clase haciendo juegos de palabras con su nombre; he allí otro recurso utilizado por el autor: los juegos populares, el recordatorio de la magia de las palabras con el simple juego del anagrama. Divertido el juego hasta que el hermano de Elisa lo descubre y le rompe el cuaderno y la boca, gritándole que no juegue con el nombre de su hermana.

A partir del capítulo 6, el personaje principal de *Anfisbena*, a los 7 años, conoce a Andrés. De este encuentro queda un recuerdo importante además de la experiencia, una correa: “Que todavía tengo después de tantos años, la llevo puesta mientras espero la partida en el aeropuerto” (p. 23). Y aparece un nuevo concepto aprendido gracias a Andrés: el símbolo y la palabra fetiche.

Ciertamente, Andrés se convierte en el símbolo de la libertad. Es el joven fuerte, libre, realengo, con experiencia, aquél que provoca admiración, el que no juzga y te lleva a los derroteros más recónditos, que por regla moral, tu familia te impide acceder. Es la manzana del conocimiento mundano, la vida misma que se presenta ante Briceño para aprender, aculturarse a lo desconocido, a la vida del hombre mundano con ideas simples, pero libres de ataduras.

Encontramos, asimismo, una cita que explica el poder de esta relación de amistad, esto es la relación de Enkidu con Gilgamesh en el poema épico mesopotámico que data del siglo VII a.C. Enkidu, representado por Andrés, es lo salvaje, aguerrido, atrevido de la vida, pero al mismo tiempo el amigo por el cual se da todo. Gilgamesh es Briceño, inocente, hermoso, pero ávido de conocer el mundo común, fuera de palacio. Una relación cercana que lo influirá.

Asimismo, la cita es una mixtura en la cual une varios personajes de la antigüedad: Glauco y Diomedes, Jonathan y David, Enkidu y Gilgamesh, Aquiles, etc. Todos, representantes de la amistad incondicional: “Jonathan dijo a David: No temas, no te alcanzará la mano de mi padre. Entonces Glauco y Diomedes se apearon... Nos apartábamos de los compañeros para conversar tú, Aquiles y yo, solos...” (p. 24) Esto nos lleva, por un lado a un “deja vu”, vale decir, una sensación de lo ya leído que se produce en el lector

al percibir la naturaleza intertextual del párrafo, pero al mismo tiempo, nos acerca al pastiche postmoderno, rasgo esencial de *Anfisbena*.

Durante su infancia Briceño Guerrero, en un pueblito apartado del alto Apure y bajo la tutela de unos padres cuya práctica más común es la lectura acendrada de los evangelios, enseña que su concepción de la realidad esté estrechamente vinculada a la religión católica. Por ello, es bastante frecuente en sus textos hallar alusiones directas o indirectas de lo moral o amoral, del acto litúrgico. En el siguiente fragmento de *Anfisbena*, perteneciente a la sección 5, se lee:

Me sentí como en la misa cuando tocan la aguda campañilla en el momento más solemne y toda la feligresía se persigna y se arrodilla ante el Santísimo con la cabeza baja mirando el suelo o cerrando los ojos. (...) Me sentí como cuando, en los novenarios, voces de soprano cantan las letanías. (p. 5).

Este vínculo antes citado, también se halla en la perspectiva de quien narra: es capaz de discernir y dar una interpretación sociológica que no se distancia de los principios religiosos, otro elemento de naturaleza intertextual:

Fingir creer para compartir el mundo de mis congéneres. En fin de cuentas, la aculturación y socialización son actos teatrales consistentes en la adopción de roles. Luego se consolidan y afirman. Pero si yo mantenía el fingimiento a plazo indefinido, no sería más que un vil parásito, siempre externo, indigno incluso del destino de Rut. Tu pueblo será mi pueblo, tu Dios será mi Dios. (p. 3).

El autor prácticamente se desdobra en cuerpo y pensamiento en esta y todas sus obras. Briceño Guerrero es un apureño particular, un hombre que vive del juego de la palabra, que ama el acertijo y cuya curiosidad lo ha llevado a conocer otros espacios que han nutrido su obra.

Resulta curioso cómo un niño percibe a la niña que le llama la atención. Luego apela a su recuerdo del rito eclesial, haciendo ver que, al visitar la casa de Elisa, su sentir se acerca a la sensación de adoración de lo que no se puede ver, pero que tiene conciencia de que está allí, de lo anhelado e idolatrado, pero que no se puede tocar. Aquí, encontramos un intertexto muy llamativo con el cual hace recordar las letanías de Nuestra Señora en latín; remite al conocimiento sobre la iglesia, sus ritos, lo religioso: “Turriseburnea, stella matutina, virgo potens, virgo veneranda, virgo praedicanda, iunacaeli...FürElis”. (p. 5). Esto significa, según la traducción, *torre de marfil, estrella matutina, virgen poderosa, virgen digna de veneración, virgen digna de alabanza, puerta del cielo*. Como texto final, culmina la letanía con una frase en alemán: *FürElise*, que quiere decir *Para Elisa*.

A partir de este momento, Elisa será su objeto inmaculado de adoración. Esta adoración, del mismo modo, continúa en la escuela, en el recordatorio obligatorio en clase haciendo juegos de palabras con su nombre. He allí otro recurso utilizado por el autor: los juegos populares, el recordatorio de la magia de las palabras con el simple juego del anagrama: “Escribí en mi cuaderno muchas veces Elisa, Asile, Liesa, Elasi, Siale, Selia, Alesi, Silea, Lasie, Salei, Ilesa, Ilase, Isael, Iseal, Leisa, Lisea, Alise, Eisal, Eilas, Aisle, Aesil, Ailes, Isela, Isale, Lesia, Laise, Ileas, Elais.”(p. 5).

De igual forma, encontramos la presencia de lo erótico, visto desde las experiencias infantil, adolescente y adulta. Briceño nos enfrenta a la imagen del amor puro, pero también del amor profano en manos de Elisa. Además de mostrarnos la cultura erótica de nuestra nación, desde el pueblo hasta la ciudad. Estamos en presencia de la interpretación del amor humano a través del ejercicio verbal. El amor es puro, pero también el amor secreto destruye la vida. El amor enfrenta obstáculos, trasmuta, revolotea. Pero al mismo

tiempo nos reconfigura, como la palabra. De hecho, al final del capítulo nos explica el descubrimiento mágico de la palabra a través de la combinatoria y la permuta. Es el lenguaje, arte de cada uno, y fluye tal cual como fluye el amor: el amor es el equivalente al descubrimiento gradual del poder de la palabra.

En líneas posteriores, el mismo personaje confesará el motivo del juego de palabras: “Yo pronuncié tu nombre, Elisa, y lo escribí, y permuté sus letras y lo contaminé con otras, disimulando. ¿Podrás perdonarme? No entré en los Reinos de los Cielos y sí me han ocurrido cosas graves que no podían predecir.” (p. 6). Esta hermosa metáfora traduce la importancia que tiene para el personaje y, en extensión, para Briceño Guerrero, la presencia, plasticidad y versatilidad del lenguaje humano. Este y otros capítulos mantienen la misma estructura y sustento: ha hecho de la muy conocida frase de Heidegger, “el lenguaje es la morada del ser”, una permanencia recurrente y vibrante.

La presencia de estos elementos parecieran haber sido colocados como un juego, pero en el cual la palabra, el verbo, son los verdaderos protagonistas. Careciendo de lógica, pareciendo una locura más del autor, en realidad nos sirve de fichero universal para remitirnos a otras obras, al punto de mostrarnos las que le gustan, las que lo han marcado y las que unidas luego y reinterpretadas, muestran su pensamiento filosófico.

Siguiendo la nomenclatura de Genette, el pastiche, como género hipertextual, consiste en la imitación de textos disímiles, discursos, estilos o autores en una misma obra: es una pluralidad paródica de géneros y estilos mezclados, ampliamente ensayado en el discurso literario postmoderno. Briceño Guerrero enumera, a partir de este recurso, una sucesión

aparentemente desordena de palabras; una suerte de ejercicio de escritura automática que se guía sólo por el fluir espontáneo del pensamiento, que va de la cabeza al papel:

El libro de geografía aprendido de memoria. Odiseo, Ulises, Lis fundó a LispolisLispolLisbol Lisboa en su último viaje desde Ítaca; había dicho: No nació el hombre para vivir como los animales, sino para buscar virtud y ciencia se adentró en el mar océano con sus fieles compañeros en su cóncava en su encorvada logró ver la montaña del Purgatorio expelida por el diablo mientras caía en el centro de la tierra; pero su negra nave también se inclinó hacia el centro de la tierra y se hundió como un pato en el mar cara de borracho. (...) En el globo de la escuela Andrés y yo calculamos y vimos el lugar donde naufragó: Puerto de Nutrias. (p. 11).

La tradición clásica, expresada mediante el pasaje mitológico, se une a la vivencia diaria: el recorrido espontáneo del verbo hace posible ese diálogo. Fernández Colón, por otra parte, ha expresado que, luego del primer acercamiento a la obra por parte del lector, “La primera impresión que causa su lectura es la de un extremado ejercicio de dislocación de las palabras como pocas veces se ha producido en la literatura nacional.” (p.71): existe un “juego fonético de afinidades sonoras”. Este recurso, de igual modo, ha sido empleado por Briceño Guerrero en otros libros, tal es el caso de *Amor y terror de las palabras* (1989).

Este libro es el testimonio de una enfermedad que avanza a medida que el protagonista crece, descubre y teme. Allí, descubrimos un personaje que repite palabras incesantemente hasta provocarse cierto grado de afasia semántica: "lo que más me agradaba era quedarme a solas, sin testigos, para desatar las palabras de su significado, para soltarlas; repetía en voz alta una

palabra cualquiera y la seguía repitiendo, a veces en grito pleno, a veces en susurro, hasta que perdía todo contenido, toda referencia a las cosas" (p. 5).

El personaje central de *Amor y terror de las palabras* repite sin cesar, hasta que la palabra pierde todo sentido y se vuelve balbuceo sonoro; grito desprovisto de significado. Busca otro tipo de vínculo con las palabras: una revelación escondida tras una vocal, o el simple placer de convivir íntimamente con ellas, más allá de su función comunicativa. Quien habla trata de liberar las cosas del peso convencional, de sus nombres comunes:

Me abracé a su tronco como en otras ocasiones, pero esta vez para liberarla y liberarme de las palabras. Con los ojos cerrados le fui arrancando nombres: magnolia, árbol, hoja, ramas, corteza, flor... arranqué alta, frondosa, sombría, acogedora, fuerte, bella, querida... arranqué en el medio del huerto, en el patio de la casa, sobre el suelo, bajo el altísimo cielo. Quedamos solos ella y yo, mi corazón cerca de su sabia. Quité sabia y corazón. Quité ella y yo. Entonces una corriente extraña me arrastró hacia no sé dónde mientras me iba perdiendo y olvidando. Quité corriente extraña, quité arrastrar, perderse, olvidar, saber, quité dónde. (p.25).

Como se ha visto, este recurso ha estado presente en el resto de la producción del autor apureño. El problema del hombre, su existencia a través del lenguaje, han sido tratados desde perspectivas lingüísticas y filosóficas. Volviendo a la obra que nos ocupa, el personaje central, según Bello (1997), "relata su ingreso a la comunidad de los hombres al tomar posesión de los juegos y herramientas proporcionadas por la lengua" (p. 150). Este narrador, al igual que el narrador de *Amor y terror de las palabras*, "toma conciencia de sí mismo en el proceso de jugar con las palabras y ejercitar su talento lingüístico con total libertad frente a la vida responsable del adulto." (p. 152).

Otro rasgo substancial de **Anfisbena...** es la oralidad. En esta obra, intenta reproducir una dicción particular de una región de Venezuela. Bello desarrolla esta apreciación, siguiendo una perspectiva bajtiniana:

Si intentáramos identificar, siguiendo el método bajtiniano, la tradición de Anfisbena, bien pudiéramos remitirnos a aquellos libros que han intentado ofrecer la ilusión de oralidad. La novela de Jonuel Brigue ofrece una imagen de la capital larense limitándose exclusivamente a mostrar un retrato sonoro de sus actos lingüísticos. Anfisbena. Culebra ciega es un libro que se aprecia más al ser leído en voz alta, e individuos con más de cincuenta años tendrán mayor capacidad de apreciar los rasgos de su humor al identificar juegos de palabras hoy en desuso. (p. 150).

Esta fuerte presencia de oralidad, se hace explícita en muchos pasajes de la novela **Anfisbena...** Los giros coloquiales acentúan aún más ese papel protagónico del lenguaje que se intenta enfatizar. Así se observa en el siguiente fragmento:

Luz amarilla. Luna amarilla, arepa con mantequilla. La noche se la va comiendito, pero la barriga de la noche es el fondo del mar. El río es el gazzate gargüero guargüero, ha de pasarme por el gazzate y el requesón. La llorona corre llorando con su niño empalado, no se come a nadie pero asusta. El finfín sí. Tiene un saco con los huesos del papá y de la mamá y de los hermanos, se los comió a todos, ahora se come a los niños que están solos en los lugares oscuros o acostados pero sin dormirse. (p.13).

Abundan en cada capítulo las frases y juegos de palabras populares intercalados con anécdotas, además de frases de otros autores puestos al descuido sin citar siquiera “Mi hermana mayor había recibido un relojito y un frasco de perfume en su reciente cumpleaños (...) Tinmarín de dos pirigüé, cúcaramácaratíirijué. Todas las almas piden perdón, menos la tuya perro

cagón.” (p. 19). Y, más adelante, aparece “Tengo hambre. Coma calambre. Levante la pata y coma calambre.” (p. 20). Por último, y con un acento escatológico, Briceño Guerrero reescribe un poema del poeta colombiano Clímaco Soto Borda (1878-1919) “Si pública es la mujer que por puta es conocida, todo aquel que se reputa de república ser hijo, debe ser, apunto fijo, un hijo de la gran puta.” (p. 85).

Ahora bien, ¿qué lugar ocupa el lenguaje en la obra y la vida de José Manuel Briceño Guerrero? De manera proverbial, escribiré lo siguiente: “Te llamo desde las fronteras de las palabras. Cuando la cruces callaré para siempre. Despídete. Pronúncialas por última vez. Una dimensión del ser donde no hay verbo te espera. El verbo es el hijo pródigo; regresa al silencio del padre.” (p. 51). “Mi patria es la palabra”, sentencia nuevamente. Y eso ha significado para el autor apureño la expresión viva del hombre, el poder evocador y acendrado del lenguaje en todas sus dimensiones. Existe en *Anfisbena* un intento por dislocar la estructura lógica de la sintaxis, esa coherencia que a veces petrifica la movilidad de la frase espontánea y silvestre:

La herida es la palabra. Se derrama en mundos cada vez más sombríos y más caóticos sostenidos por la ilusoria coherencia del lenguaje. Abandónalos. Destruye esa falsa coherencia. Ven a mí, vayamos a la palabra inicial, madre sangrienta de todas las palabras... (p. 91).

La palabra también es verbo genésico: cuando se nombra un objeto se invoca, se revive, recibe un nuevo estatus dentro de la realidad. Al menos, ese es el sentido que recibe en *Anfisbena*:

El veneno es la palabra. La consciencia mutua inmediata, la circulación de reencontrarse y compartir debió convertirse en palabra. Sutil velo los separó, la palabra mediaba. Nombres

para todas las cosas, discurso articulado. No bastaba ser y tener conciencia de ser; era necesario decir. Restablecer con la palabra la comunicación interrumpida por la palabra. (p. 101).

A fin de cuentas, ¿qué significado tiene para Briceño Guerrero el símbolo de la serpiente Anfisbena? Esta culebra edénica es también aquella que se desplazó para tentar a Adán y a Eva, aquella que los arrojó del Paraíso y les convenció de probar la manzana del árbol del conocimiento:

... de inmediato apareció ante mí el inmenso territorio, casi desierto casi tundra, lejos del mar, lejos de la montaña, y en su centro el huerto, y en el medio del huerto la colina mullida y la pareja feliz recostada conversando sobre la hierba menuda. Para gran asombro de ellos, que nunca la habían visto como tal, la anfisbena, su nodriza, se elevó en el aire con su forma de número ocho gigantesco, se desenroscó adoptando la forma circular, las cabezas en ósculo se desplazaron en el sentido de la corriente y el círculo se empequeñeció hasta quedar frente a la pareja atónita, como argolla de tamaño humano, con las cabezas besándose en la parte superior. (p. 102).

Además, esta serpiente le ha dado al hombre la capacidad y el don de la palabra. Así lo narra Briceño Guerrero: “Yo, tu nodriza, diosa de la palabra, te dividí en dos polaridades para enseñarte a hablar. Tus dos partes han aprendido ya, se conocen la una a la otra y saben restablecer la unidad mediante la comunicación verbal.” (p. 103). El primer veneno de Anfisbena, según Briceño Guerrero, es la palabra:

Una vez, cuando la pareja dormía, despertó a la mujer y le habló con la cabeza de voz grave y solemne, mientras dejaba la cabeza de voz aguda dormir sobre la hierba al lado del hombre dormido. Eva, ¿dónde está Adán? ¿Somos hijos suyos o de Satán? A la mujer le gustó esa voz cálida, apasionada, susurrante.

Mediante este recurso, la alusión bíblica adquiere vigor. De ese texto base (El Génesis), o hipotexto, según Genette, surge un hipertexto (El símbolo de Anfisbena como diosa de la palabra). De acuerdo con este análisis, ¿es posible considerar la novela *Anfisbena Culebra ciega*, como una obra de transición entre la modernidad y la postmodernidad? Como se ha hecho notar en el capítulo I de este trabajo, la postmodernidad no se deslustra totalmente de la modernidad. Existen rastros: secuelas de un referente inmediato que es objeto de un constante examen crítico. El pensamiento posmoderno, según Sánchez Vázquez (1990), niega la superación, la historia, el sujeto, el progreso, la novedad: “Frente a la negación moderna del pasado y el énfasis en la novedad y la apertura al futuro, el posmodernismo siente una nostalgia del pasado y, al mirar hacia atrás, reivindica la autoridad y la tradición.” **Anfisbena...** por tanto, no es una obra que se deshace de la herencia, pero tampoco la recibe servilmente y sin cuestionamientos: es una obra de transición entre la modernidad y la postmodernidad porque la formación clásica de Briceño Guerrero se articula con técnicas intertextuales, con estrategias verbales que ocupan un orden inédito dentro de su discurso: transgrede los límites de los géneros literarios y el lenguaje. Por esta razón, recobra su fluir espontáneo.

Briceño Guerrero se entrega a la escritura bajo un código propio. A ratos toma en sus manos el sentir moderno al hacer gala del uso lenguaje y la cultura elevada de la modernidad; sin embargo, también juega a codearse con formas distintas como la oposición de lenguajes (culto versus coloquial) sin que esto origine una fractura del sentido de la obra, produciéndose la redimensión sustancial del texto, apartándolo de la modernidad y acercándolo a la postmodernidad. *Anfisbena* presenta la relación inequívoca de dos realidades; no por mero capricho su

nombre deviene de un animal confuso, dual, mítico. En este aspecto particular se observa el gusto por retomar símbolos clásicos.

Al respecto, Flores (2009) comenta: *“En realidad, todo el discurso de B no es sino la primera de las dos miradas del engañoso reptil bicéfalo, y estamos tentados a sospechar, conociendo el manejo diestro que el autor hace de la ironía, que se trata de la mirada invidente de su cola”* (p. 118) Se presenta un discurso fragmentado y polifónico, en el cual los personajes ideas como el guerrillero, son la voz participe del autor desde su trinchera del yo. *“A” se muestra como la otredad, como alteridad que revela la esencia, como destinador el sujeto en la búsqueda de la comprensión de sí mismo y del mundo*” (p. 118) Flores (2009) expresa claramente en la cita anterior la existencia de la relación dialógica con el otro lado del discurso, representado por los personajes reales que forman parte de la evocación (segundo rasgo moderno transformado) de la infancia y los recuerdos nostálgicos sobre el contacto del niño con la palabra, el entorno cultural y su propio yo que se decanta a medida que crece. *“B es el destinatario de los mensajes de A (...) «Los mensajes de la dimensión superior son sibilinos»,”* se dice a sí mismo, y continúa el interminable relato de lo vivido” (p. 118)

Existen, entonces, dos diálogos distintos que se entrecruzan en **Anfisbena...** y que, por una parte, permiten dar dos lecturas totalmente paralelas: una a modo de ensayo y otra con la estructura lógica de la novela tradicional intervenida con un pastiche de citas, voces populares, formas orales venezolanas. Este segundo plano discursivo nos acerca a los recuerdos de la infancia feliz en *Memorias de Mamá Blanca* (1929), obra modernista de la venezolana Teresa de la Parra, quien acude a la evocación del pasado feliz, lleno de olores y vivencias que

transportan al lector hacia este espacio de la niñez de la autora. La nostalgia del pasado en Briceño Guerrero se convierte en un acto autobiográfico, en el cual a través de la remembranza muestra al lector su espacio, sus vivencias, las coloraturas lingüísticas de su época, su amor por los libros, la memoria colectiva de un contexto histórico y cultural referencial, todo esto a modo de conocer al personaje real que dialoga constantemente en la trama con los personajes-ideas. La desestructuración aparente en la obra de Briceño Guerrero permite, a quien la lee, dar varias lecturas a la obra, dependiendo esto del nivel cultural de quien tome entre sus manos a Anfisbena, culebra ciega. Y es que no cabe duda que esta es una novela escrita para ser entendida desde la simplicidad inocente de un lector que se inicia, hasta la mirada aguda de un lector experimentado que detalla, palmo a palmo, las innumerables citas de filósofos, de obras literarias de la antigüedad, de textos religiosos, entre otros. Al lector curioso que es remitido a otras obras, probablemente decida leerlas para entender la razón por la cual las usa Briceño Guerrero en Anfisbena, culebra ciega, y he allí la intención del autor: remitirnos como un gran fichero a otras obras clásicas interesantes que elevarían el nivel del lector curioso que se inicia en estas lides y conformaría el recordatorio de lo leído para el lector experimentado. He allí nuevamente una transformación de la modernidad. Briceño evoca y convoca a un espacio culto que pueda estar al alcance de todos. El saber no le pertenece a una élite: el saber se encuentra en las formas primitivas más simples como el verbo coloquial y florido que es el primer escalón del origen del lenguaje.

El uso de los clásicos no representa por sí misma una característica moderna en la obra; sin embargo, en ella se permea el

conocimiento elevado del mundo y sus ideas. *Anfisbena, culebra ciega*, no es un texto para un lector común, es una novela que reta el nivel cultural de quien la lee; el buen lector será capaz de comprender la realidad filosófica del ser que se encuentra inserto en la obra.

De lo anteriormente expuesto, se desprende que nuestro autor no se presenta en su totalidad como un autor moderno, sin embargo, su relato no se asume como postmoderno pues aunque sí utiliza lo fragmentario en sus obras, no busca en ningún momento romper su vínculo estético con el lenguaje, por el contrario, en todo momento aparece como su personaje principal implícito en sus escritos, en una constante disertación sobre su origen y su presencia configuradora en el hombre.

Por otra parte, Briceño hace uso de un narrador que se desdobra en el texto, un narrador protagonista que es él mismo y que se fragmenta, se convierte en un ser plurivocal a través de los personajes ideas que presenta, y que no son más que él mismo dialogando desde diferentes perspectivas del discurso. Briceño toma para sí nuevas formas escriturales, pero sigue siendo fiel al buen uso del lenguaje: solo sale de este canon para presentar, de forma intencional, la riqueza del lenguaje oral de nuestro país; muestra la presencia del discurso mantuano que se opone al discurso salvaje, ambos conviviendo dentro de **Anfisbena, culebra ciega**. A través de la interpretación del texto, hemos de catalogar a Briceño Guerrero como un escritor “límbico”, es decir, no categorizable en una corriente narrativa única, pues asume rasgos de una y otra (la influencia estética moderna y postmoderna) y se decanta hacia una forma discursiva única, cuyo fin inmediato es mostrar la esencia del ser.

## CONCLUSIONES

1.- De acuerdo con la revisión crítica realizada sobre la documentación referida a la obra de Briceño Guerrero y su relación con la intertextualidad como rasgo inherente a la literatura de todos los tiempos, pero con mayor acentuación y resonancia en la literatura de la postmodernidad, por un lado; y con base en la lectura y análisis de la obra *Anfisbena culebra ciega*, se puede decir que la primera conclusión de este trabajo es que, efectivamente, en la obra de Briceño Guerrero hay, por un lado, una clara inclinación referencial hacia los clásicos, especialmente hacia la literatura de la antigüedad greco-romana, medieval y renacentista; y en yuxtaposición con ello y como recursos narrativos, una significativa presencia de juegos discursivos enraizados en la tradición oral popular que bien corresponden a la tipificación intertextual y dialógica, reconocidos por la crítica como formas paradigmáticas de las narrativas postmodernas.

2.- El carácter autobiográfico del discurso novelesco mostrado en *Anfisbena culebra ciega*, ofrece en su estructura superficial una influencia clásica consciente, una lucidez que deslumbra en su erudición, en su riqueza referencial que trasciende las fronteras del llano venezolano y de las tierras cálidas de Lara. Pero, en su estructura profunda se percibe la fluidez de una narrativa que pareciera más bien inconsciente, muy lúdica y experimental. De esa manera, el autor somete el lenguaje a su doble designio psicoanalítico: ser símbolo canonizado de la cultura, portador de la historia y tradiciones de la civilización; y ser río subyacente de significaciones del ser profundo de la conciencia, juego, impulso, pulsación, instinto. Así, el lenguaje se convierte en un verdadero objeto de manipulación y de realización en manos de Briceño Guerrero. Con ello, este autor pone en marcha un plan de

exploración del ser a través de su propia experiencia de vida, de representación de los flujos y reflujos de su propia personalidad. He allí un proyecto de instrumentación de la literatura para la indagación y la experimentación acerca del ser poniendo en tensión la capacidad enunciativa a través de las múltiples formas del lenguaje. De este modo, el autor fusiona, igualmente, dos espacios epocales dentro de su narrativa: el cuidadoso universalismo del lenguaje de la modernidad y el juego fragmentario, dialógico, descentrado, escindido, de la postmodernidad.

3.- Lo anterior evidencia, además, la puesta en marcha de una dinámica textual en la cual se percibe la intencionalidad o la invitación a una reflexión renovada en torno a los signos y símbolos de la modernidad europea; pero no en el plano de la expresión simple y directa; sino a partir de las connotaciones, metáforas, simulaciones y demás artificios y divagaciones discursivas, que se entrecruzan y mezclan con la narración autobiográfica y los elementos ficcionales, cuya intención encubierta y profunda no puede ser otra que la de generar en el lector preguntas sobre el Ser; y, por otro lado, el recuerdo de lo ya leído, la recreación y reelaboración del saber.

4.- Finalmente, Briceño Guerrero genera una obra literaria que tiene, entre sus características, la virtud de condensar varios periodos de la literatura venezolana dentro de una contextualidad discursiva moderna/postmoderna. Por lo tanto, sí puede ubicarse como una obra de transición por cuanto no revela un estilo narrativo único que permita hacer una clara disyunción canónica o ubicarla en un periodo de forma exclusiva, bien de uno u otro espacio epocal dentro de la narrativa venezolana. En definitiva, más que ser una obra que se integre con vetas modernas, cabe considerarla, también, como una representación lúcida muy cercana al misticismo y a la reflexión filosófica, que integra coherentemente una variedad de elementos disímiles

con base en el uso de técnicas narrativas postmodernas, tales como el pastiche, la cita implícita o el diálogo de costumbres, voces y lenguajes, corroborando así que su obra transgrede espacios pero no se desprende de la modernidad entrando en la postmodernidad.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARRAIZ LUCCA, R. (2009). *Literatura venezolana del siglo XX*. Caracas: Editorial Alfa.

BAJTIN, M. 1989. *Estética de la creación verbal*. Madrid: Taurus.

BELLO, RICARDO (1997): *África y la teoría literaria: Lectura de Briceño Guerrero*. Valencia: Publicaciones de la Universidad de Carabobo.

BOHÓRQUEZ, DOUGLAS (2007) *Del costumbrismo a la vanguardia. La narrativa venezolana entre dos siglos*. Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana.

BRICEÑO GUERRERO, J. (2002) *Anfisbena, culebra ciega*. Mérida: Dirección general de cultura y Extensión de la Universidad de Los Andes.

BRICEÑO GUERRERO, J. (2002) *El origen del Lenguaje*. Barinas: Fundación Cultural Barinas.

BRICEÑO LINARES (2006): *Del mestizaje a la hibridación: Discursos Hegemónicos sobre cultura en América Latina*. Caracas: Fundación de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos.

BRITO GARCÍA, LUIS. (1993). *Literatura y Posmodernidad*. Estudios. Revista de Investigaciones literarias. Caracas: USB. Nro. 2. pp 61-67.

- BURGOS, F. (1985). *La novela moderna hispanoamericana*. Madrid: Discursos. Orígenes.
- DÍAZ, E. (1999). *Posmodernidad*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- FERNÁNDEZ COLÓN, G. (2005): *La corriente nocturna*. Caracas: Monteávila Editores Latinoamericana
- GEANETTE, (1989): *Palimpsestos*. Madrid, Taurus Alfaguara S.A.
- HABERMAS, J (1994) *Ciencia y técnica como ideología*. Madrid, Tecnos.
- HABERMAS, J. (1988). *Modernidad y postmodernidad*. Madrid: Alianza Editorial.
- KRISTEVA, J (1981) *Semiótica I*. España. Editorial Fundamentos. 2da edición.
- KRISTEVA, J (1981) *Semiótica II*. España. Editorial Fundamentos. 2da edición.
- LYOTARD, J (1989) *La condición postmoderna .Informe sobre el saber*. Madrid, Editorial Cátedra.
- MADRID, A. (1991). *Novela Nostra*. Caracas: Fundarte.
- ONG, W (1987) *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Fondo de cultura económica. México.

- ORCAJO, A. (1998): *La postmodernidad o la fractura de las ilusiones*. Valencia: Publicaciones de la Universidad de Carabobo.
- PAZ, O. (1990) *La otra voz, Poesía y fin de siglo*. Barcelona. Editorial Seix Barral.
- PEÑA GUTIÉRREZ, I. (1988). *Manual de literatura latinoamericana*. Bogotá: Educar Editores.
- PINEDA, M. (1997): *La condición Postmoderna*. Valencia: Publicaciones de la Universidad de Carabobo.
- POUILLON, J.(1970): *Tiempo y novela*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- RICHARD, NELLY (1996) *Latinoamérica y la postmodernidad*. Revista Escritos del Centro de Ciencias del Lenguaje. Número 13-14, Enero-Diciembre de 1996, pág. 271-280.
- SÁNCHEZ VÁSQUEZ, A. (1990). *Radiografía del postmodernismo*. *Nuevo Texto Crítico*, 1 (6).
- SANTAELLA, J. (1999). *El huerto secreto*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- SULLA, E. (2001): *Teoría de la novela: Antología de textos del siglo XX*, 2da Edición. Barcelona: Nuevos Instrumentos Universitarios.
- TORO, A. (1997) *Postmodernidad y Postcolonialidad*. Breves Reflexiones sobre Latinoamérica.

VATTIMO, G. (1990) *En torno a la postmodernidad*. Madrid: Alianza.

ZABALA ALVARADO, L. (2001): *Manual de análisis narrativo*. Madrid: Trillas.

ZEA, LEOPOLDO.(1994)*Latinoamérica y el problema de la modernidad*. Cuadernos Americanos. Universidad Autónoma de México. Nueva Época Nro. 46 Julio/ Agosto 1994. Año VIII. Vol. 4.

### **Electrónicas:**

AGUIRRE, JOAQUÍN (2001)*Intertextualidad: algunas aclaraciones*. Disponible en:<http://literaturas.com/16colaboraciones2001jmaguirre.htm>[consulta: 2011, julio 23]

BARRADA, ADIL (2008).*Intertextualidad y traducción: la alusión como elemento primordial en la traducción de los textos literarios del árabe al español*. Disponible en:  
<http://adilbarrada.blogspot.com/2008/12/intertextualidad-y-traduccin-la-alusin.html>[consulta: 2011, diciembre 1]

FLORES, BERNARDO (s/f) “*Otredad y carnavalización estética en Anfisbena, culebra ciega de J. M. Briceño Guerrero, premio nacional de literatura venezolana 1996*.” Actas XIII Congreso AIH. (Tomo III) Centro Virtual Cervantes. Disponible en:  
[http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih\\_13\\_3\\_017.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_3_017.pdf)[consulta: 2011, diciembre 1].

FLEIRES, NULIBE (2004) "*Exegesis del discurso de J.M. Briceño Guerrero*"  
Universidad del Zulia. Revista de Literatura Hispanoamericana nº 48, edición  
Enero-Junio, 2004: 40-57 Disponible  
en: <http://revistas.luz.edu.ve/index.php/rh/article/viewFile/3136/30>  
20[consulta: 2011, diciembre 1]

GARCÍA BEDOYA, C. (s/f). *Postmodernidad y narrativa en América Latina*.  
Disponible en: <http://celacp.perucultural.org.pe/textos/art5.pdf>[consulta:  
2011, Julio 23]

PIMENTEL, LUIS (2009). *Entrevista al homenajado de la V FILVEN 2009*. El  
secreto de los lenguajes desde Briceño Guerrero. Tomado  
de: [http://www.corneta.org/no\\_71/entrevista\\_a\\_jose\\_manuel\\_briceno\\_guerrero.html](http://www.corneta.org/no_71/entrevista_a_jose_manuel_briceno_guerrero.html)[consulta: 2011, marzo 25]

REQUENA, ISIDORO. (s/f) "*La literatura: experiencia de pensamiento*" Disponible: <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/18845/2/articulo1.pdf>[consulta: 2011, marzo 25]

RODRÍGUEZ, GERARDO (2003) *La marginalidad como opción en Katherine Mansfield: postmodernismo, feminismo y relato corto*. Disponible en:  
<http://digibug.ugr.es/bitstream/10481/4584/2/CAP%C3%8DTULO%20IV.pdf> [consulta: 2011, diciembre 1]

RODRÍGUEZ, MIGUEL (2009). "*Anfisbena culebra ciega de Jonuel Brigue: el goce larense del discurso en el combate de la palabra cimarrona y la educación encorsetadora del habla*" Anuario Grhial. Universidad de los Andes. Mérida. enero-diciembre, nº 3 pp. 131-142. Disponible

en:<http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/30877/1/articulo7.pdf>[consulta: 2011, diciembre 1]

SALAS, NELLYANA(2007) *José Manuel Briceño Guerrero: Una escuela de humanidad*. Disponible en línea:<http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/21171/1/articulo6-3.pdf>[consulta: 2011, marzo 25]