



Artículos

Imagen y palabra en “Un señor muy viejo con unas alas enormes”, de Gabriel García Márquez

*Carlos Rincón**
Universidad Libre, Berlín

Resumen: El estudio sobre “Un señor muy viejo con unas alas enormes” se plantea las siguientes preguntas: ¿Qué clase de ser alado es ese que aparece en el cuento y de dónde llega? ¿Cuáles son las historias y los tópicos reelaborados en este relato y qué ocurre en él? ¿Qué tipo de estrategias discursivas y de recursos estéticos está puesto a prueba, y con qué preocupaciones y debates se articula?, para intentar contestarlas con el análisis de distintas tradiciones de imágenes de seres alados.

Descriptores: García Márquez, Gabriel; Cuento colombiano; “Un señor muy viejo con unas alas enormes”; Imagen; Representación; Ángeles; Tiempo, Alegoría.

Abstract: The study of “Un señor muy viejo con unas alas enormes” poses the following questions: What kind of winged being is the one of the story and where does he come from? Which are the stories and topics remade by the story and what happens within it? What kind of discursive strategies and aesthetic resources are there put to the proof and which preoccupations and debates are articulated?, to be answered with the analysis of different traditions of images related to winged beings.

Key words: García Márquez, Gabriel; Colombian Short Stories; “Un señor muy viejo con unas alas enormes”; Image; Representation; Angels; Time; Allegory.

I. Las paradojas de una ficción ejemplar

Desde la primera publicación en revista en 1969, y su edición en libro, abriendo en 1972 el volumen *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su*

* Subdirector del Instituto Central para América Latina de la Universidad Libre, Berlín. Miembro del Comité de Consultores de *Estudios de Literatura Colombiana*; regczaja@zedat.uni-berlin.de.

abuela desalmada. Seis cuentos, tan esperado entonces, “Un señor muy viejo con unas alas enormes” (1968) es uno de los emblemas literarios de Gabriel García Márquez como escritor.¹ El alto estatus que alcanzó rápidamente dentro de la historia del juicio estético sobre la ficción reciente, como paradigma del innovativo poder creador de la literatura latinoamericana, significó la inclusión inmediata de ese cuento en el silabus de los textos canónicos. Durante casi treinta años, “Un señor muy viejo con unas alas enormes” ha estado indefectiblemente entre los materiales estudiados en los cursos finales de la escuela secundaria en América Latina, y en los introductorios de literaturas y culturas latinoamericanas a nivel universitario, tanto en los Estados Unidos como en Europa occidental. Hasta hoy ese cuento es, junto con tres o cuatro episodios de *Cien años de soledad* (1967), el más socorrido ejemplo para ilustrar las áreas temáticas y formales del realismo mágico. En los setenta fue ocasión bienvenida para catalogar las características de éste, entendido como tendencia o código literario transgresor de las convenciones realistas, sus técnicas de mitificación y sus mecanismos metaforizantes, o para proponer consideraciones de tipo socioliterario sobre marginalidad, supervivencia y resistencia. Luego, en los ochenta, sirvió para ilustrar los procesos narrativos con que, dentro de una literatura carnavalizada, lo sublime estaría sometido a la desmistificación que conlleva su desplazamiento al espacio de la plaza, como lugar de contacto y desentronización pública.

Entre las ventajas suplementarias que ofreció la exégesis pedagógica de ese cuento dentro del contexto de la representación de imágenes culturales, hay una, en particular, que debe destacarse. Los valores de transgresión y subversión estética y sociopolítica que se discernieron en “Un señor muy viejo con unas alas enormes”, constituyeron a ese cuento en ocasión privilegiada para presentar en el aula un texto canónico como diseminador de valores no hegemónicos. El paradójico cometido al que apuntaba esa práctica pedagógica, no era otro que enseñar a subvertir las condiciones institucionales que habían permitido constituirlo en autoridad anti-institucional. En manos de otra tendencia académica paralela, empeñada en la radicalización de las teorías del texto, el cuento sirvió, además, para demostrar en el análisis del proceso de

1 El artículo aquí publicado está en deuda con los participantes en el Coloquio *Nuevos caminos de la investigación sobre América Latina* (invierno de 1998) y en el Seminario *Il paragone: las relaciones imagen-palabra 1960-2000* (verano de 2001), del Lateinamerika-Institut de la Freie Universität de Berlín, en donde se presentaron y discutieron sus tesis y materiales. Nuestros agradecimientos a ellos, lo mismo que a José Antonio Mazzotti, de Harvard University, y al Département des Arts graphiques del Louvre.

lectura, unas veces la tensión entre las funciones semiológicas de la autonomía y la comunicación, y otras, más sencillamente, lo inagotable de la interpretación. Por último, desde los años ochenta el “señor muy viejo” se ha codeado, en cursos propedéuticos de literatura comparada, con diversos tipos de ángeles. Primero se lo cotejó con los ángeles líricos modernistas de Rainer Maria Rilke, los surrealizantes de Rafael Alberti y los vanguardistas de Paul Klee, alegorizados como poshistóricos por Walter Benjamin. En los noventa, en cambio, el cotejo de la historia de Gibreel Farishta-Arcángel Gabriel de *The Satanic Verses* (1988), ha sido no con el cuento de García Márquez sino con pasajes de *El otoño del patriarca* (1975).

Hay, con todo, una curiosa paradoja. A pesar de la constante reiteración de ese cuento en las salas de clase, son muy escasos los análisis o las exégesis publicados sobre él. Es como si los valores temáticos y formales que se estabilizan en las lecturas de “Un señor muy viejo con unas alas enormes”, fueran hasta tal punto autoevidentes, que resulta superfluo consignarlos en un artículo o dentro de trabajos panorámicos y monográficos. Nunca es cuestión, tampoco, de su relevancia dentro del conjunto de la obra narrativa de García Márquez. Se señalan en la historia del “ángel viejo que cae en el patio de Pelayo y Elisenda” uno o dos temas —“la feria”, “el-hombre-que-vuela”—, que aparecerían también en otros de sus textos (Vargas Llosa, 1971, 621-622), o “the incident associated with the fallen angel” que da pie a consideraciones generales: “The whole world of García Márquez is die upside down world where the supernatural will often appear ridiculously human, clumsy, error-ridden, and where the human will exhibit supernatural powers” (Herrera Sobek, 1975, 23). Pero la regla general es no detenerse a analizarlo. Así sucede en volúmenes colectivos de mucho interés (Koenigs, 1985), en tomos de actas de congresos con repercusión internacional, como el organizado por Túa Blesa en Zaragoza en 1992, y en útiles monografías (McMurray, 1977; Bell, 1993). En más de mil doscientas páginas de dos volúmenes con materiales misceláneos, publicadas con el título de *Repertorio crítico sobre García Márquez* (Cobo Borda, 1995), se busca en vano una mención de “Un señor muy viejo con unas alas enormes”.

Precisamente esa situación paradójica, tratándose de un texto considerado paradigmático, y la disponibilidad actual de un instrumental distinto, dadas las condiciones sociales y epistemológicas transformadas para abordar los textos, invitan a releer esa ficción. Más en particular, el llamado *Pictorial Turn* (Mitchell, 1994, 11-34), “la antinomia de palabra e imagen” como *a priori* histórico (Deleuze, 1986), y la “relación infinita entre el lenguaje y la pintura”, “lo visible

y lo articulable” (Foucault, 1966), permite volver sobre la cuestión de la representación, en el sentido de una doble desconstrucción del archivo europeo. Por otra parte, el estudio de Martin Bernal puso sobre el tapete no sólo los orígenes de la Antigüedad griega sino la “Antigüedad clásica” como construcción de los siglos XVIII y XIX (Bernal, 1991). Con el *Cultural Turn*, viejos debates como los que opusieron —y oponen— a investigadores de mitos y rituales, datadas polémicas sobre la “toma del poder del patriarcado” han sido resituados, de modo que es posible un acceso, de acuerdo con la nueva imagen de la Antigüedad, a temas claves en “Un señor muy viejo con unas alas enormes”. Contra la seriedad apologética o misionera que tiende a caracterizar la fase actual de divulgación y recepción de los *Cultural Studies* en América Latina y su variante subalternista, encontramos necesario insistir por esta vía tanto en la variedad y riqueza de los paradigmas teórico-culturales ahora disponibles, como en las posibilidades de juego y entrecruzamiento que conllevan.

La “actitud natural” ante las pinturas, según ha señalado Norman Bryson, hace que por convención se hable de imágenes de seres y cosas como si fueran esos seres o esas cosas (1983, 10). La frase “Ceci n’est pas une pipe” aparece escrita debajo de la pintura de una pipa en el cuadro de René Magritte, *Les trahison des images* (1929). Si tomáramos una reproducción del grabado que sirvió de frontispicio a los *Segmenta Nobil. Signorum et Statuarum quae Romae extant* (1638), de François Perrier, fuente durante generaciones para dibujantes y anticuarios (fig. 1), y escribiéramos, variando la frase de Magritte, “Éste no es un ángel”, la frase sería verdadera literal y figurativamente: lo que vemos es una imagen, el señor muy viejo con unas alas enormes, que muerde el torso de *Apolo Belvedere*: no es un ángel. Lo mismo sería válido para el grabado en que un señor muy viejo corta las alas de un niño (fig. 2). Entre todos los críticos de García Márquez,

Figura 1

Roberto Paoli procedió con la más loable de las cautelas, al resumir en esta forma el argumento del cuento:

Un signore decrepito, munito di enormi ali naturali, che non si sa se sia un angelo o un demonio, un naufrago o un marziano, viene misteriosamente trovato nella casa di due sposi, genitori di un bambino neonato. Il “mostro” ridesta la sbalordita curiosità non solo del paese, ma anche delle piú lontane contrade. I padroni di casa pensano bene d’ingabbiare il prodigio per far pagare la gente che vuol vederlo. E cosí che in breve accumulano quel tanto che consente loro di vivere con agiatezza. Como se avesse portato a termine una sua missione, il mostro sparisce casí misteriosamente como era arrivato, levandosi in volo con le sue ali enormi (Paoli, 1981, 33).

Figura 2

En su notable monografía sobre García Márquez, Gene H. Bell-Villeda también escribió, más recientemente: “there is unmistakable magic in the arrival of the winged humanoid, the apparent angel” (Bell-Villeda, 1990, 136).

Se ha observado que el asombro y con él la formulación de preguntas muy sencillas, eran el punto de partida del trabajo de Erwin Panofsky sobre las imágenes (Molino, 1983). Los interrogantes, tan elementales como necesarios, que es factible solucionar con este cambio de perspectivas, pueden formularse así: ¿Qué clase de ser alado es ese que aparece en el cuento y de dónde llega? ¿Cuáles son las historias y los tópicos reelaborados en este relato y qué ocurre en él? ¿Qué tipo de estrategias discursivas y de recursos estéticos está puesto a prueba, y con qué preocupaciones y debates se articula? A la primera de esas preguntas estarán dedicadas las secciones II y III. La segunda pregunta se responde en las secciones IV y V. La sección VI se propone absolver el último de esos interrogantes.

II. El doble problema

Se ha solido considerar el asombro (*thaumazein*), la actitud de Platón en el *Theaitetos* ante lo comparable y lo diferente, como el comienzo de la filosofía. Una lectura más cuidadosa ha podido mostrar que su intento era, más propiamente, reemplazar un modelo cualitativo de percepción y significado, por otro cuantitativo de verdad absoluta. Las posibilidades de un pensamiento en red de interacciones, la determinación de relaciones, estuvieron así bloqueadas. El encuentro de Pelayo y Elisenda con aquel “hombre viejo”,² cuyas “alas de gallinazo grande, sucias y medio desplumadas, estaban encalladas para siempre en el lodazal” (12) del fondo del patio de su casa, en un villorio caribeño, se ajusta al esquema con que lo extraño se hace corriente: “Tanto lo observaron, y con tanta atención, que Pelayo y Elisenda se sobrepusieron muy pronto al asombro y acabaron por encontrarlo familiar” (12). La reducción de lo desconocido a lo conocido no es, sin embargo, fácil. Tropieza con una anomalía: “Entonces se atrevieron a hablarle, y él les contestó en un dialecto incomprensible pero con una buena voz de navegante. Fue así como pasaron por alto el inconveniente de las alas, y concluyeron con buen juicio que era “un náufrago solitario de alguna nave extranjera abatida por el temporal” (12).

El relato introduce en este punto una interpretación identificatoria. Está basada en el saber acumulado de una autoridad prestigiosa en los límites del villorio, y es sostenida con argumentos que corresponden a su calidad de tal. Gracias a ese saber consigue incluir la figura dentro del imaginario que es común a los habitantes de la localidad e inscribirla en una narrativa trascendente. La anterior opinión de Pelayo y Elisenda resulta, retrospectivamente, un tejido de errores:

Sin embargo, llamaron para que lo viera a una vecina que sabía todas las cosas de la vida y la muerte, y a ella le bastó con una mirada para sacarles del error.

—Es un ángel —les dijo—. Seguro que venía por el niño, pero el pobre está tan viejo que lo ha tumbado la lluvia.

2 La primera edición del volumen *La increíble historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada. Seis cuentos* fue publicada simultáneamente por Editorial Sudamericana (Buenos Aires), Editorial Hermes (México D.F.), Monte Ávila Editores (Caracas) y Barral Editores (Barcelona). Todas tienen la misma paginación. “Un señor muy viejo con unas alas enormes” está impreso en las páginas 9 a 20. Las cifras entre paréntesis remiten a esa edición. Bell-Villeda señala que la traducción al inglés lleva como subtítulo “A Tale for Children” (1990, 136).

Al día siguiente todo el mundo sabía que en casa de Pelayo tenían cautivo un ángel de carne y hueso. Contra el criterio de la vecina sabia, para quien los ángeles de estos tiempos eran sobrevivientes fugitivos de una conspiración celestial, no habían tenido corazón para matarlo a palos (12).

En el curso del relato, el narrador en tercera persona adopta la perspectiva de los personajes incluidos en él, de manera que la denominación “ángel” aparece una y otra vez a lo largo del texto. Debe repararse, sin embargo, en que por lo menos uno de los habitantes del poblado pone en duda, al principio de manera casi perentoria, esa identidad, aunque es para inscribir a la criatura alada en una variante imprecisa de la historia de las confusiones producidas por el Maligno, para extravío del género humano. Los argumentos del padre Gonzaga no brillan por su complejidad teológica, pero su familiaridad con asuntos de ángeles y demonios le basta para sentirse llamado a prevenir contra la ingenuidad. A alertar contra las artimañas, los artificios de carnaval de que, según él, acostumbra echar mano Satanás “para confundir a los incautos” (14). Su raciocinio es consignado *in extenso*: “Argumentó que si las alas no eran elemento esencial para determinar las diferencias entre un gavián y un aeroplano, mucho menos podían serlo para conocer a los ángeles” (14). Lo notable no es, entonces, que pobladores y visitantes del villorio coincidan en aceptar como válida la identidad de “ángel” del hombre muy viejo con las alas enormes. Lo digno de subrayarse es su aceptación por parte de los críticos, dado el estatus de lectores especializados que reclaman. Algunos de los mecanismos que funcionan en este caso los ilustra la siguiente interpretación, formulada en el marco de un acercamiento filológico a las técnicas de mitificación en el cuento:

Desde cierta perspectiva, la mitificación en el relato se cumple por medio de la ampliación de lo individual a lo universal, es decir, de lo histórico a lo mítico. Desde otra, la mitificación procede de manera inversa: lo universal o lo mítico sólo cobra existencia por medio de lo concreto, de lo histórico, de las hazañas de un personaje singular (por ejemplo, Pelayo o su esposa Elisenda). Precisemos: teniendo en cuenta el título del relato, el mito de la caída de los ángeles (en especial, de Lucifer) viene a concretarse en la historia de un señor muy viejo dotado de alas. Paradójicamente, dicha concretización del mito produce simultáneamente su desmitificación, ya que es difícil considerar a este viejo, “tumbado boca abajo” en el lodo, como uno de esos seres que según Tomás de Aquino consisten en pura esencia, fuera del tiempo y del espacio humanos. Mito sí, pero mito a la vez desmistificado (Palencia-Roth, 1983, 133).

En este último punto el crítico tiene sobrada razón. Considerada esa o cualquiera otra de las vicisitudes por las que pasa, resulta muy difícil adjudicarle al señor muy viejo con las alas enormes, el estatus de ser exclusivamente espiritual, que tendría dentro de la angelología tomística. La aceptación de la identidad angélica, sin embargo, le produce rendimientos. Gracias a ella puede afirmar, sin invocar pruebas, la presencia de un mito preciso —“la caída de los ángeles”— como asunto central en el relato de García Márquez y, en un segundo paso, considerar el tratamiento que recibe como desmistificador. El mito así retrabajado sirve para confirmar la identidad de ángel inicialmente afirmada, la identidad angélica postulada es reconfirmada gracias al mito en que se inscribe, la técnica de mitificación cuyo funcionamiento se cree discernir también lo está. Sin que tenga por ello nada de intimidante, el problema es, pues, doble. El cuento comienza con la irrupción del ser mitológico en la vida cotidiana y concluye con su partida. ¿Qué ocurriría si la mitología en donde el señor muy viejo tiene su razón de ser, fuera otra por completo distinta a aquella a la que pertenecen los ángeles caídos? ¿Qué ocurriría si el señor muy viejo con unas alas enormes no fuera un ángel?

El cuento de García Márquez imagina situaciones crueles e ignominiosas: “La única vez que consiguieron alterarlo fue cuando le abrasaron el costado con un hierro de marcar novillos, porque llevaba tantas horas de estar inmóvil que lo creyeron muerto” (15-16). Los pintores de la *École française* en tiempos de Louis XIV imaginaron, por su parte, situaciones que producían signos visibles de desasón o desconcierto en señores muy viejos con alas enormes. Es franco el desagrado ante el hecho de que una dama apoye las hojas en que escribe sobre sus alas (fig. 3). La situación que presenta un grabado de Pierre Subleyras parece aún más drástica: otra dama, tocada con un casco empenachado, impide volar a un anciano alado, encadenándolo (fig. 4).

Figura 3

Figura 4

III. Actualidad e historia de los ángeles

La creencia en los ángeles y sus poderes está hoy en Occidente más extendida, y es más acendrada que la fe en el dios cristiano. Para explicar la pasmosa actualidad que poseen los ángeles en la religiosidad, la cultura mediática y la reflexión teórica actuales, se vienen siguiendo dos caminos. En primer lugar, se ha recopilado cuanto se sabe sobre ellos, negándose a reducirlos a un fenómeno de moda. En segundo término, se han establecido diversos tipos de filiaciones y tradiciones con cuya ayuda se intenta hallar criterios para decidir en dónde radicaría la originalidad de la creciente preocupación contemporánea por los ángeles, y del marco de la fe que se cifra en ellos. Por esos caminos no sólo se han aumentado los conocimientos en los terrenos más heterogéneos, como pueden serlo el papel de artistas como Giotto y William Blake en la imagen contemporánea de los ángeles, hasta la función de los ángeles en las obsesiones de la *New Age* y en esa fe sincrética, tan diferente del cristianismo europeo o de los catolicismos latinoamericanos y africanos, que Harold Bloom ha estudiado como *The American Religion* (1992). Lo que era en los años en que García Márquez publicó su cuento un saber especializado, accesible en publicaciones eruditas dirigidas a un público que se suponía enterado, no sólo se ha acrecentado de manera notable. Es información de muy alta circulación no especializada. De los tratados teológicos y los estudios de inspiración iconográfica (Hophan, 1956; Rosenberg, 1967), los ángeles han saltado al Internet. El saber actual, que comenzó a estar disponible en obras de consulta obligatoria tan regocijantes como *A Dictionary of Angels* (1967), de Gustav Davison, es por eso mismo enciclo-

pédico y minucioso. Entre sus logros está el establecimiento, análisis y revisión de procesos históricos capitales como los de transmisión de la herencia de mesianismo y ángeles legada por el Zoroastrismo iraní al Judaísmo, la Cristianidad y el Islam, la secuencia de religiones occidentales que le siguieron. La lucha de Ormuzd y Ahriman que concluye con el triunfo apocalíptico del primero, y la angelología, forman parte de las doctrinas de Zoroastro, el profeta iraní del más antiguo monoteísmo, llegadas a través de vías musulmanas a esas religiones. Hoy sabemos que la genealogía de los ángeles, trátase de los de Mantegna, Milton, el profeta mormón Joseph Smith, los que celebra Tony Kushner en *Angels in America* (1995), o hace objeto de culto la religiosidad popular andina, arranca con la milenaria imaginación iraní.

Provistos o desprovistos de alas, masculinos pero también muchas veces femeninos, jóvenes o adultos, los ángeles ya desempeñaron los oficios de embajadores y mensajeros entre los sumerios, los babilonios, en Egipto y más tarde entre los griegos y en Roma. Muy raros en la Biblia hebrea, los escasos que aparecen en narrativas bíblicas muy tempranas como el *Yahwist*, y en el libro de *Daniel* o el apócrifo del etíope *Enoch*, llevan la impronta del Zoroastrismo. La influencia de las doctrinas de esa religión se transmitió a través de textos como los mencionados, tanto a la comunidad del Qumran y a las revelaciones apocalípticas de Juan, como, de manera paralela, entre el Islam y los sufís shiitas. Miguel y Gabriel, los ángeles armados de Israel, marcaron el comienzo de la miríada de ángeles que luego se precipitó, dentro de la que está incluido Metatron. Ese ángel, la principal visión tomada por Enoch de la cosmogonía zoroastriana, es también figura central en el *Zohar*, uno de los grandes libros de la *Cabala*. Pero ni siquiera en *Daniel*, el último de los libros de la Biblia hebrea, había un principio del mal independiente de Dios, y en el libro de *Job*, como se reitera una y otra vez, Satán no era un demonio ni podía obrar por fuera de la voluntad de Yahweh. Sólo en *Enoch* surge como rebelde.

Por otra parte, Norman Cohn (1993) ha ratificado el origen babilónico de los nombres de los ángeles, y la dependencia de doctrinas iraníes que inspiran las ideas acerca de la naturaleza malvada de los ángeles caídos (Cohn, 1993). En cuanto a éstos se refiere, sus primeras representaciones surgen en el Occidente medieval. La caída, propiamente tal, casi nunca fue representada de manera aislada. Como lo documenta el *Hortus deliciarum* (1175-1185), se la trató uniéndola con una prehistoria —la rebelión de Satán—, y dentro de conjuntos iconográficos mayores, del tipo de las *Seis jornadas de la Creación*. En este caso, como se apreciaba en ese célebre libro de la Abadesa Herrad von

Landsberg, la separación de las tinieblas y las luces corresponde con la de los ángeles malos y los ángeles buenos (Cames, 1971).

El nombre y las características de Satán son producto de múltiples amalgamas y de interpretaciones cristianas distorsionantes de la Biblia hebrea. La mayor es la que hizo de él la serpiente del Edén (di Nola, 1987). En su historia de *The Old Enemy: Satan and the Combat Myth* (1987), Neil Forsyth hace remontar sus antecedentes hasta Huwawa, el contrario de Gilgamesh, y a Humbabu, su equivalente sumerio. La Biblia hebrea no conoció ángeles caídos y mucho menos un jefe que los comandara. Para Saulo-Pablo, el triunfo de Cristo equivalía a la derrota de los ángeles. Hechos superfluos como mensajeros o mediadores, todos los ángeles eran, en principio, ángeles caídos. El cristianismo paulino precisó de ellos y de un cabecilla para ponerlo al frente de sus derrotadas legiones. Continuando las líneas iraní y paulina, el gran innovador narrativo fue Agustín. A él se debe el núcleo del relato de la rebelión de los ángeles, que alcanza en *De civitate Dei* (XI, 9) papel estratégico dentro de la narrativa cristiana: la hizo *anterior* a la creación de Adán, de manera que la seducción de la primera pareja tuvo un agente identificable.

Recientemente, en la sección que dedica a “The Fallen Angels” en su libro *Omens of Millennium. The Gnosis of Angels, Dreams, and Resurrection* (1996), Harold Bloom propone otro tipo de precisiones:

Though angels, of our sort, originated in Persia and Babylonia, any account of the fallen angels probably should begin with the Hellenistic, second-century c.e. author Apuleius, best known for his splendid romance, *The Gold Ass*, but more influential ultimately as the author of an essay, *On the God of Socrates* (1996, 62).

Sobre el resto de pasos intermediarios en la narrativa de los ángeles caídos, Bloom propone un esquema sistematizador tripartito:

A great leap, in kind as well as degree, takes place in the New Testament, where the Satan of the Revelation of Saint John the Divine is the full-scale archetype of the rebel angels ever since. [...] The story in the Revelation is the first phase of the three-step down fall of the rebel angels, in which Saint Paul’s vision dominates the second phase, and Saint Augustine’s doctrines will provide the third, definitive stage of the development (1996, 68).

Como se habrá reparado, este esquema no incluye al *Doctor angelicus*. Hoy se dice, a propósito de su doctrina sobre los ángeles, que, comparada con las de los cabalistas, los sufís y, en general, el Islam, peca por poco visionaria. En lo que no cabe mayor duda es en la pertenencia de la idea de los ángeles como inteligencia pura, seres absolutamente espirituales, en sentido platónico; no creados por Dios, sino emanados de él para imitarlo en forma perfecta, mientras la imitación de los hombres es por naturaleza imperfecta, al reverberar de conceptos, metáforas y silogismos de la escolástica de los dominicos en el siglo XIII. En cuanto a su célebre jerarquía de los ángeles de acuerdo con nueve rangos, divididos en tres grupos, se trata de la reelaboración de la propuesta, formulada en el siglo IV, por el notabilísimo y muy poco cristiano Pseudodionisio en *De caelestis hierarchia*. Sin embargo, lo que en realidad contó es otra cosa: su papel determinante como ordenador de la doctrina católica romana.

Las representaciones cristianas de los tres primeros siglos hicieron de los ángeles hombres sin alas, como el Huésped que aparece en *Teorema*, la película de Pier Paolo Pasolini, estrenada en el mismo año en que García Márquez escribió su cuento. A partir del siglo IV, los ángeles se convirtieron en seres asexuados, provistos de alas y de un nimbo. En contadísimas ocasiones, como en el apsis de Santa Prudenziana en Roma, aparecen desnudos. En cambio, en la Iglesia bizantina, esos seres alados rodean a Cristo y a María trajeados con atuendos cortesanos. A inicios de la Edad Media adoptan una gama amplia de ademanes y aparecen como seres poderosos. Que el arte gótico los haya hecho muy jóvenes, vistiéndolos de diáconos, y en el siglo XIII aparezcan ángeles infantiles, parece obedecer, no al abandono de doctrinas antes firmemente enraizadas, sino a que los cuadros dejan de tener carácter ante todo didáctico, y a la orientación hacia representaciones más emotivas. Giotto fue el primero en poner a actuar a los ángeles en escenas cuyo repertorio se hizo estable, mientras Piero della Francesca fue a su vez el primero en retornar, en la *Natividad* que se exhibe en la National Gallery en Londres, al tipo de ángel sin alas. En la Reforma católica, se destacan dos hechos. El arte barroco trabajó, por una parte, la imagen protectora del ángel de la guardia y, por otra, dentro del proceso de la multiplicación permanente de las imágenes, hizo de la caída de los ángeles uno de sus temas pedagógico-edificantes más reproducidos. Sus programas iconográficos hicieron ostensible la equivalencia entre la caída de los ángeles y la caída y aplastamiento de la Reforma protestante. En su radical iconoclastia, aquélla hizo de un libro, sobre la base de la purificación filológica y

la literalidad de una traducción controlada, el punto de partida de la fe. No hay lugar en ella para ángeles ni para ninguna otra clase de mediaciones.

De lo visto hasta ahora, se desprenden dos comprobaciones que creemos plausibles. El conocimiento que hoy se tiene sobre los ángeles ofrece elementos de identificación suficientes para determinar la filiación de las creencias de la vecina que conoce de las cosas del mundo en el cuento de García Márquez. Es portadora no consciente de la herencia de imaginaciones iraníes, noticias de Apuleius y de la gran narrativa elaborada por Agustín, con sus derivaciones barrocas, en un ir y venir de imágenes y textos. La identificación que hace del señor muy viejo con unas alas enormes, no tiene, empero, absolutamente nada de probatorio acerca de la naturaleza angélica de éste. De esas dos comprobaciones se desprendería esta hipótesis, igualmente plausible. Lo que estaría mostrando la narración, desde una perspectiva que no tiene nada de nacionalista ni de moderna, características que le han sido adjudicadas (Zapata, 1988, 39), es la subjetividad de la vecina sabia o la subjetividad de la población del villorio caribeño y la región de la que forma parte: cómo viven, a través de mediaciones culturales y estéticas que les resultan tradicionales, la realidad.

IV. De los seres híbridos femeninos

Hay en el cuento de García Márquez una figura episódica cuya naturaleza híbrida es intrigante. El comienzo de su historia tiene resonancias del lenguaje bíblico en sus versiones en castellano:

Sucedió que por esos días, entre muchas otras atracciones de las ferias errantes del Caribe, llevaron al pueblo el espectáculo triste de la mujer que se había convertido en araña por desobedecer a sus padres. La entrada para verla no sólo costaba menos que la entrada para ver al ángel, sino que permitían hacerle toda clase de preguntas sobre su absurda condición, y examinarla al derecho y al revés, de modo que nadie pusiera en duda la verdad del horror. Era una tarántula espantosa del tamaño de un carnero y con la cabeza de una doncella triste. Pero lo más desgarrador no era su figura de disparate, sino la sincera aflicción con que contaba los pormenores de su desgracia; siendo casi una niña se había escapado de la casa de sus padres para ir a un baile, y cuando regresaba por el bosque después de haber bailado toda la noche sin permiso, un trueno pavoroso abrió el cielo en dos mitades, y por aquella grieta salió el relámpago de azufre que la convirtió en araña (16-17).

La forma como el encuentro con la mujer-araña es vivido, la convierte en una figura que contrasta con la del señor muy viejo. El espectáculo que ofrece, según consigna el narrador, “cargado de tanta verdad humana y de tan terrible escarmiento, tenía que derrotar sin proponérselo al de un ángel despectivo que apenas si se dignaba a mirar a los mortales” (17). El tema del castigo ha sido remitido a fuentes folklóricas (Herrera Sobak, 1975, 189), pero nadie se ha detenido en la morfología de la figura. Si de fuentes se tratara, lo mismo se podría invocar la visión representada en los grabados de José Guadalupe Posada —con terribles castigos divinos (fig. 5) y sea suya o no la *Calavera huertista* (fig. 6)—, que la fascinación ejercida entre la vanguardia histórica por intrigantes insectos simbólicos. Hormigas, escorpiones y arañas fueron constante reiteración de Luis Buñuel. La *mantis religiosa*, por su figura y la equivalencia entre instinto sexual y canibalismo, fue tema para el pintor André Masson, para Roger Caillois y Walter Benjamin. Se podría citar, además, parte de la gama de nombres que hay en el lenguaje popular caribeño para el sexo femenino, o una canción popular con ritmo de paseo: “Yo vi una araña con pelos/ en el solar de mi casa,/ con rabo y en cuatro patas/ y tenía cuerpo de cangrejo.// ¡La araña te va a picar!/ Agárrala por detrás./ La araña picó a Gustavo/ porque le tocaba el rabo”. Pero la cuestión no es de fuentes sino de construcción y funciones: “La mujer convertida en araña” (16) es equiparable, desde esos puntos de vista, con otros seres cuya cabeza o tronco es de mujer y el resto de animal. Más en particular, su morfología híbrida es semejante a la de algunos de los seres ambivalentes que protagonizan la mitología griega. La Esfinge es mujer, ave y

Figura 5

Figura 6

león; las Arpías, mujeres-aves; Echidona, hermana de las Gorgonas, es mitad mujer y mitad serpiente carnívora devoradora. En todos esos casos, la parte superior tiene formas femeninas y la inferior es de un animal con asociaciones fálicas.

En el último cuarto de siglo, las concepciones acerca del mito y la mitología han dejado de ser las que predominaron hasta entonces (Detienne, 1980; Green, 1980), y que todavía imperan en los estudios latinoamericanos. Se ha conseguido enfocar la capacidad que tienen los mitos de unir a la expresión del inconsciente, usualmente reprimido, ideas que se presentan en forma convencional y socialmente permitida. El empleo del contenido emocional unido a esas ideas para dinamizar las funciones no emocionales del mito, ha recibido así renovada atención, en la medida en que el mito proporciona una respuesta social a necesidades psíquicas específicas de quienes conforman la respectiva sociedad. La Esfinge o Echidona son, ante todo, figuras constituidas dentro del mito *teogónico* griego. El rasgo clave de su elaboración de las cuestiones cosmológicas y teológicas es, precisamente, que la realiza en términos de configuraciones familiares, con cuestiones de genealogías, progenie y sucesión, sobre todo en las relaciones padre-hijo e hijo-madre. Es decir, que tales cuestiones, inherentes al mito como un tipo de pensamiento y fuente de categorías cognoscitivas, están elaboradas dentro de estructuras que responden a necesidades psíquicas intensas, en la tensión entre preceptos y conceptos.

Las criaturas híbridas mitad mujer y mitad animal representan la curiosidad del niño masculino por las partes no visibles de las mujeres, ante todo de la madre. Las define una amenazante e insaciable oralidad devoradora. Lo que está en cuestión es la fantasía temprana acerca de la madre que posee un falo, con el suplemento concomitante de la “madre fálica” castrativa. Con la nueva importancia que el niño le va a conceder más tarde a la diferencia entre los sexos y a lo que la constituye, se abrirá ante él la posibilidad de que el deseo sea encadenado a la Ley, se torne uno con la Ley, se le robe su capacidad de significar. Además, las antiguas fantasías denegadas pueden retornar en situaciones en donde se experimenta con pavor el poder terrible de la madre o de las mujeres castradoras. No pretendemos aquí racionalizar lo aleatorio, privando de su opacidad a la figura, pero el hecho es que a quienes pagan por entrar a ver a la “tarántula espantosa del tamaño de un carnero y con cabeza de doncella triste”, les está deparado poder satisfacer toda su curiosidad. No sólo pueden “examinarla al derecho y al revés” (16), sino que ellos pueden hacer “toda clase de preguntas sobre su absurda condición” (18). Las “bolitas de carne” con que la alimentan, no se reducen a culminar irónicamente el juego con los dobles sentidos. Forman una polaridad con las “papillas de berenjena” (15), de frutos (senos), el alimento para infantes del señor muy viejo con las alas enormes.

La Antigüedad clásica conoció seres que tuvieron también alas parecidas: figuras femeninas aladas, mensajeras de triunfo representadas durante siglos. ¿Cabe formular aquí como hipótesis fantasiosa, que la figura central del cuento de García Márquez llega al villorio en donde Elisenda, la mujer de Pelayo, acaba de dar a luz un niño, como producto de una tardía mezcla y a través de vericuetos medievales y renacentistas, de clacisismos y neoclacisismos, desde el mismo espacio mitológico en donde Nike y Victoria despliegan sus majestuosos vuelos?

En el siglo I a.C. se produjo una amalgama entre figuras míticas seculares, entre el Tiempo, *Chronos*, con el Titán Cronos, cuya genealogía dentro del mito teogónico griego se remonta hasta Urano y Gaya, la primera pareja de los dioses, y con el dios latino Saturno. El rasgo distintivo de éste era la melancolía, causada por saber que el transcurrir del tiempo es irreversible. Expulsado del cielo por Júpiter, fue a parar al Latium. Allí hizo que la paz y la abundancia florecieran. Les enseñó a los hombres la agricultura y su reino fue la llamada “Edad de oro” (Klibansky, Panofsky y Saxl, 1964). El proceso cumplido luego es semejante al de otras figuras y constelaciones de la mitología clásica (Panofsky, 1932). Chronos-Cronos-Saturno, como complejo de imaginaciones abstractas

que no se diferenciaban completamente entre sí, fue personificado alegóricamente por la imaginería medieval, acompañándolo de objetos de contenido simbólico que se convirtieron en sus atributos, y puesto a realizar acciones provenientes de proverbios, fábulas y episodios literarios. La alegoría del Tiempo es un señor muy viejo con unas alas enormes.

V. Del mito teogónico a la alegoría del tiempo

El cuento de García Márquez exige volver, de manera sucinta, sobre el mito teogónico griego. La incesante actividad sexual es la función esencial de los dioses celestes dentro de las lecturas recientes de ese mito, transmitido en monumentos literarios como la *Theogonia* de Hesiodo y los textos homéricos (Ballabriga, 1998; Lücke, 1999). Aquí no nos interesa cómo se hace un dios, sino la historia de dos rebeliones. Urano como dios celeste y Gaya, diosa de la tierra, fueron los primeros padres de los dioses. Urano concibe con Gaya a los ocho Titanes, pero la constante actividad sexual del dios celeste les impide abandonar el cuerpo de Gaya. El relato de la primera rebelión, con la que siete de los hijos de Urano, que se encuentran todavía simbólicamente dentro del cuerpo de Gaya, lo privan de su poder, de la soberanía sexual, incluye tres elementos: 1. Encabezados por Cronos y ayudados por Gaya, los Titanes atacan a Urano y lo castran. 2. De la castración de Urano surgen otros dioses. Afrodita, la diosa que representa la sexualidad, se desprende metonímicamente del falo cortado, con lo que la instauración del símbolo del deseo está precedida por ideas asociadas a la castración. 3. Después de haber derrotado a Urano, los Titanes tienen, a su vez, acceso a la sexualidad. Rhea, la diosa de la tierra que Cronos esposa para ser el nuevo señor de los cielos, es como hermana de Cronos un doble de Gaya, la madre del Titán. Los demás Titanes también esposan a otras de sus hermanas.

El reinado de Cronos es asociado en distintos relatos teogónicos con una raza áurea original de mortales, que viven en el paraíso en una edad de oro intemporal, situada de algún modo al comienzo y al fin de la existencia. La *Odisea* se refiere a él como los Campos Eliseos, y el psicoanálisis reciente distingue, en el paso entre la existencia prenatal y posnatal, ese estadio en que no existe percepción de sí como ser separado de otros seres, estado simbiótico de fusión, transformando así la concepción de lo que Freud fijó como fase oral. Cronos no procede como Urano ante el dilema de que sus hijos permanezcan incorporados al cuerpo de la diosa de la tierra o al suyo, para evitar la pérdida

de su poder. Opta por aprisionarlos dentro de su propio cuerpo: los devora tan pronto nacen, lo mismo que hace Saturno. Algunas versiones del mito teogónico hacen que Zeus, uno de esos hijos, sea llevado a Creta y crezca allí. En lo que coinciden es en poner en escena la segunda rebelión, la de los hijos de Rhea y Cronos contra éste, como la lucha en que los Olímpicos, encabezados por Zeus, derrotan a los Titanes, que son confinados en el Tártaro. Tres de los Olímpicos, Zeus, Poseidón y Hades, se dividen el mundo, correspondiéndole la autoridad suprema —la sucesión— a Zeus, el hijo menor. El universo es poblado por él de dioses, semidioses y mortales. Para que no se repitan con él las historias de Urano y de Cronos, esposa a hermanas, primas y tías —entre ellas se encuentran dos hermanas de su madre Rhea, y dos diosas de la tierra—, instaurando una primaria ley exogámica, que diferencia entre relaciones permitidas y prohibidas. Si desde Freud hasta Jacques Lacan la problemática del deseo, elaborada en el mito teogónico griego, aparece sometida a un orden conservador del inconsciente, en términos de Ley, castración y significado, no sobra agregar que el sacrificio de la relación hacia el exterior ante el altar de la interioridad, ha sido puesto en cuestión desde los tiempos de la antipsiquiatría y de *L'Anti-Œdipe*.

Con esto podemos retornar a la alegoría del Tiempo. La filosofía neoplatónica parece haber sido el fermento que permitió la amalgama, como entrecruzamiento y superposición de elementos y representaciones procedentes de narraciones de distintas mitologías, de Chronos-Cronos-Saturno. Ya en la época romana se había personificado a la Muerte y se la había dotado de atributos, entre los que se encontraba la guadaña. Ésta, junto con la clepsidra, un par de muletas y la serpiente enrollada como símbolo del eterno retorno, forman parte de la utilería simbólica que acompañó al anciano alado como alegoría del Tiempo. El *sensus allegoricus* de la personificación no presentó dificultades, su elaboración no hizo de ella una “abstruse allegory”, a la manera de la *Prudencia* de Ticiano (Panofsky, 1955, 167). El estudio clásico sobre la alegoría del Tiempo, con la que algo no visual en sí mismo se personalizó, es el célebre trabajo de Panofsky, titulado “Father Time”, incluido en su libro *Studies in Iconology* (1962). El frontispicio de Perrier (fig. 1) es la lámina XXIV reproducida en él. Su personificación está inscrita en la larga duración, con imágenes producidas en el arte europeo desde entonces hasta comienzos del siglo XX.

Una selección de ellas fue presentada en dos de las secciones de la exposición *L'Empire du Temps. Mythes et créations*, organizada en el Louvre a mediados del año 2000, bajo los títulos: *Le Temps personnifié* y *Proverbes et*

leçons.³ Como es hoy de usanza en la selección de materiales en las exposiciones temáticas, las piezas exhibidas no se sometieron a los límites de tipos de artes ni de materiales. Dentro del primero de esos apartados se presentaron, entre otros, una imagen del poder político o militar en delirio que intenta someter al Tiempo, titulada *La Force enchaînant le Temps* (1730?) (fig. 4), de Pierre Subleyras, y la estatua en mármol, ingresada a las colecciones del Louvre en 1999, de *Saturne dévorant l'un de ses enfants* (1690) (fig. 9), debida a Simon Hurtrelle. Al segundo pertenecen piezas como el grabado en piedra sobre papel *L'Histoire écrivant sur les ailes du Temps*, de alrededor de 1670, en donde Clío, la musa de la historia, escribe soberana y tranquila teniendo como pupitre las alas del terrible e irritado Tiempo (fig. 3), y un bajorelieve en metal que ilustra un adagio: *Le Temps découvrant la Vérité* (fig. 8). Producido a comienzos del siglo XIX, de autor no conocido, su interés es iconográfico, según precisa el Catálogo. Junto al Tiempo, anciano alado, se incluyen la clepsidra, la guadaña, la serpiente en forma de círculo, como utilizaría desmembrada, alrededor de un proverbio: *Veritas filia temporis* (Saxl, 1975). La Verdad, hija del Tiempo, es revelada desde las profundidades: sale de un pozo, llevando un espejo en la mano, mientras el Tiempo la muestra desnuda, al arrancar el velo que la cubría. Su representación fue reiterada durante siglos. El catálogo cita un ejemplo anterior: “On trouverait une image assez proche chez Rubens, dans une peinture du cycle de Marie de Médicis (Paris, Louvre), où le Temps élève sa belle enfant

Figura 7

3 *L'Empire du Temps. Mythes et créations* se presentó en el Musée du Louvre en París entre el 10 de abril y el 10 de julio de 2000. Sus curadores fueron Annie Caubet, Patrick Pouysségur y Louis-Antoine Prat. El proyecto fue coordinado por Marie-France Cochetoux (Département des Expositions de la Réunion des Musées Nationaux) y Marielle Pic. Fue parte de las celebraciones del año 2000 en Francia. Las ediciones de la RMN publicaron el catálogo con el mismo título en París, 2000, 289 páginas. Las cifras entre paréntesis remiten a él.

nue, la Vérité, vers l’azur où Marie de Médicis se réconcilie (temporairement) avec Louis XIII, son fils” (184).

Le Temps coupant les ailes de l’Amour es el título de otro grabado de Perrier, antes aludido (fig. 2). La cita de la segunda de las *Bucolicas* (V. 69) de Virgilio, *Omnia vincit Amor; et nos cedemos Amori*, que lleva al pie, lo comenta.

Entre las imágenes de la alegoría del Tiempo presentadas en *L’Empire du Temps. Mythes et créations*, hay tres surgidas en el interminable ir y venir de imágenes y palabras, que conviene retener para relacionarlas con el cuento de García Márquez. La primera toca con la identificación del señor muy viejo con unas alas enormes como alegoría del Tiempo, en cuya génesis se mezclaron elementos provenientes de diversas mitologías. Se trata de un dibujo a pluma sobre piedra de Raymond La Fage, de la segunda mitad del siglo XVII, con el título: *Saturne mutilé par le Temps* (fig. 7). Cronos-Saturno, a la izquierda, es un ser alado que apoya los pies en el globo terráqueo mientras sostiene el zodíaco. Chronos-Tiempo, a la derecha, aparece en pleno vuelo, llevando una guadaña. La acción evoca el mito del Titán Cronos castrando a Urano (160). Las otras dos son óleos sobre tela: *Le Temps vaincu par l’Amour, Venus et l’Espérance* (fig. 10), una obra maestra de Simon Vouet que existe en dos versiones (1627, en el Prado; 1645-1646, en el Musée de l’Hotel Lallemand de Bourges), y *Le*

Temps montrant les ruines qu’il amène, et les chefs-d’oeuvre qu’il laisse ensuite découvrir (1822) de Jean-Baptiste Mauzaisse. En la exposición del año 2000 se mostró un boceto de ella.

En el cuadro de Vouet las figuras bellas y nobles de Venus y la Esperanza han triunfado sobre el Tiempo, al que se ve caído por el suelo. Las dos y Amor arrancan plumas de sus alas, “pillan a su propio ladrón”, según reza la leyenda que acompaña un grabado de Michel Dorigny sobre esta tela (184). En el cuento de García Márquez no son la Belleza y la Esperanza, sino “los

Figura 8

baldados” en medio del alboroto del mercado, quienes arrancan plumas de las alas “para tocarse con ellas sus defectos” (15). A propósito de la otra imagen, el Catálogo comenta que en ella la figura del Tiempo, de dimensiones colosales, parece más bien caer sobre los espectadores que levantar el vuelo. Sobre el fondo de un cielo nocturno y borrascoso, parece presta a desplomarse sobre un paisaje de desolación. En el óleo se ven, en primer plano, dos pirámides egipcias y las escaleras de la Acrópolis en ruinas, mientras el señor muy viejo con unas alas enormes muestra dos de las obras mutiladas más célebres de la Antigüedad, la *Venus de Milo* y el *Torso del Belvedere*. En el boceto, en lugar de esas obras se ven fragmentos de *Laocoön*, un busto de Homero y otro del Duque de Berry. Se trataba de un heredero al trono que acababa de ser asesinado (193).

Figura 9

Al comienzo del relato de García Márquez, “el cielo y el mar eran una misma cosa de ceniza” (11), y apenas existe luz al medio día. Pero no es éste un paisaje “apocalíptico”, como se ha afirmado (White, 1982, 2). Tendría más bien algo del Caos inicial: nace un niño y Chronos-Cronos-Saturno, como alegoría del Tiempo, está entre los mortales. Lo interesante es, por eso, qué sucede con ese niño, cuyos padres andan tan atareados desde que, recién nacido, su madre tuvo “la buena idea de tapiar el patio y cobrar cinco centavos por la entrada para ver el ángel” (14). La productividad del deseo como contenido latente, unido a la problemática psíquica elaborada en el mito teogónico griego, de cuyo universo proviene la alegoría del Tiempo, está representado en diversas instancias del contenido explícito del cuento, sin que esto quiera decir que haya una garantía de exhaustividad. Entre el niño y Pelayo, quien con la bonanza económica de su familia y del poblado renuncia “para siempre a su mal empleo

de alguacil” y se dedica a “un criadero de conejos cerca del pueblo” (18), no hay siquiera una sombra de relación ni menos de rivalidad. En todo caso, lo que el cuento sí relata es que “antes de que el niño mudara los dientes se había metido a jugar dentro del gallinero” (18), con el señor muy viejo. Es con él con quien el niño hace las paces: con quien de alguna manera establece una identificación. El señor muy viejo “soportaba las infamias más ingeniosas con una mansedumbre de perro sin ilusiones” (18), los dos contraen la varicela a un mismo tiempo. ¿Podría decirse que esta relación desplaza las estructuras y funciones del famoso triángulo-prisión que une al niño con un objeto de deseo y con la figura que le impide acceso a él?

Figura 10

El cuento alude a la transición desde el mundo en donde el niño convive con el señor muy viejo y sus atareados padres, al de la sociedad: “cuando el niño fue a la escuela, hacía mucho tiempo que el sol y la lluvia habían desmantelado el gallinero” (18-19). Meses después —“a principios de diciembre” (19)—, “empezaron a nacerle en las alas unas plumas grandes y duras”. A diferencia de lo que ocurre con las transformaciones del cuerpo de los adolescentes, el señor muy viejo parece “conocer la razón de esos cambios” (19), y luego, un día cualquiera, partirá.

VI. Alegoría, modernismo, ironía

Partir de la pregunta sobre las relaciones imagen-texto en “Un señor muy viejo con unas alas enormes”, permite también abordar el vuelco de ciento ochenta grados a que se someten las cuestiones formales y las estrategias discursivas de la literatura moderna en ese cuento. La narración de García Márquez es un *laboratorio del relato* en la medida en que al optar por una temporalidad cultural alternativa, puede invertirla del proceso del arte moderno, y utilizar materiales y medios marginados o desechados por él. Tal es el caso de la alegoría.

Situada en el cruce entre el eje de la representación y el de la comunicación, con la alegoría la concepción de la literatura como modo de representación de algo con algo para algo, por una instancia que asume el acto de representar, está tematizada en el cuento, más allá de las formas en que el arte moderno desafió los modelos representacionales. La configuración fundamental de la alegoría en cuanto relación entre imágenes, textos y lectura, se torna aporética ante el no-desciframiento de la personificación alegórica como un mensaje hipercodificado.

El repudio de la alegoría, condenada por Hegel, duró más de un siglo. En tiempos del estructuralismo semiótico, en su *Opera aperta* (1962), Umberto Eco puso la relación figura-símbolo-alegoría bajo el signo de la crisis: *Caosmica* liberación de los términos retóricos en la virtualidad de una antiestructura ideal o platónica, una *struttura assente*, recibida por James Joyce de Tomás de Aquino. Sólo a principios de los setenta, con el debate filosófico y teórico-cultural sobre Benjamin y sus tesis acerca del drama barroco alemán, se consiguió la reivindicación de la alegoría, más allá de su interés puramente histórico (Lindner, 2000, 50). Convertida en paradigma postestructuralista, en la alegoría se enfrentan y resultan irreductibles estructura retórica y función hermenéutica, según los nuevos estándares para el tratamiento de la *metaphorical diction*, resumidos por Paul de Man en *Allegories of Reading* (1979). En *Cien años de soledad*, con la adopción del narrador en tercera persona y de la perspectiva propia de los personajes, símbolos y metáforas son materializados, la naturaleza resulta dotada de *anima*, subvirtiéndose así las convenciones de la mimesis realista y de la literatura moderna, para conectar al lector con el mundo de fuera de la página. Esta mutación contribuyó decisivamente a hacer de esa novela “un modelo para la ficción posmoderna en los años setenta y ochenta” (McCaffery, 1985, XXV). La construcción de obras como multiplicidad de niveles metafóricos en las alegorías clasicistas de Carlo Maria Mariani, o como hibridación entre códigos del arte clásico y la plétora de detalles realistas en Peter Blake, fueron por ese tiempo la regla.

Antes de emprender la composición de su carnavalizada saga de Macondo, y después de asistir en Caracas al derrocamiento del dictador venezolano general Marcos Pérez Jiménez, y a los juicios en un estadio de béisbol de La Habana contra esbirros del depuesto régimen del dictador cubano general Fulgencio Batista, García Márquez emprendió a comienzos de los años sesenta la primera redacción de lo que vendría a ser *El otoño del patriarca*. La concibió como un “monólogo” del dictador depuesto ante el tribunal que lo juzgaba, para el que se apoyó en recursos formales provenientes del repertorio de la literatura moder-

na: “monólogo dramático” dirigido a una audiencia silenciosa, “soliloquio” en que hablaba consigo mismo, pero también “monólogo interior”, como representación de pensamientos no dichos, en el estilo de la corriente de conciencia. Al volver al proyecto después de *Cien años de soledad*, rebasó esas soluciones. En la serie de textos cortos iniciada precisamente por “Un señor muy viejo con unas alas enormes”, experimentó con recursos formales y estrategias discursivas que prepararon la pasmosa solución que le dio en su novela a los problemas de la voz narrativa y a la construcción-desconstrucción de la figura del Patriarca-dictador, en relación directa con el discurso de la nación.

Lo decisivo parece residir en un aspecto de la alegoría, sobre el que se viene insistiendo otra vez recientemente: la personificación (Knapp, 1985; Menke, 1998). Transladada a un poblado del Caribe y con esto a un horizonte de significación en cuya memoria cultural no hay sitio para ella, la alegoría clásica del Tiempo, antimimética y sometida a un código convencional, va a ser objeto en cuanto personificación de un tratamiento realista-mimético. La cuestión para García Márquez no es, como lo fue para Panofsky, qué legitimación de los sentidos alegóricos sería caduca. El relato de la confrontación maravillosa entre la personificación alegórica y la rutina de la vida cotidiana y de la feria en el mundo del Caribe, se ajusta a las perspectivas existenciales de los habitantes del lugar, a la vez que su tratamiento incluye una distancia semejante a la que tienen las hipérbolos en *Cien años de soledad*.

No se trata sólo, entonces, de que dos formas de representación y dos universos imaginarios se desconstruyen mutuamente, ni de una “autodesconstrucción” como la que señala Jacques Derrida al tratar la alegoría de la Justicia (1990). A pesar de que se encuentren y se desencuentren formas de vivirlo, el tiempo sería hoy, sobre todo, “una frontiera della conoscenza” (Romano, 1981). El experimento narrativo irónico-paródico realizado en el cuento, se basa en dos procesos simultáneos. El primero es el traslado, sobre el eje de la representación, de la alegoría del Tiempo desde el espacio supratemporal de las imágenes visuales clásicas al relato mágico-realista. El segundo es el desconocimiento, sobre el eje de la comunicación, con la adopción de la misma perspectiva de los habitantes del villorio en donde se sitúa la acción, del contrato alegórico que preside la construcción clásica de la figura del señor muy viejo con unas alas enormes y su desciframiento o lectura. Su escritura es así la demostración maravillosa y archicómica de la simultánea necesidad e imposibilidad de representación visible o narrada de lo no representado y no representable, que mueve al empleo de la alegoría y a la dicción metafórica. La forma como el

cuento consigue apropiarse de motivos mitológicos unidos a Chronos-Cronos-Saturno difiere, por tanto, de las incluidas en las tipologías que buscan dar cuenta de los modos de recepción de temas de la Antigüedad en la literatura europea actual (Konstantinou, 1995), sin que haya, tampoco, propiamente una “añoranza de la antigüedad” (Düll, Neumaier y Zecha, 2000). Su punto de partida no es el archivo clásico. Es en la confrontación con él y en su desconstrucción como puede revestir para el escritor otra clase de fuerza inspiradora.

La onomástica, los nombres que se les da a los personajes, son en el cuento otro elemento *post*, en dos sentidos. Tal como el relato juega con el no-desciframiento de la identidad de la alegoría del Tiempo, los nombres de Pelayo y Elisenda juegan con las convenciones realistas y las tradiciones esencialistas del nombre. Desde la perspectiva realista, la separación e individualización resultantes del acto de darle un nombre propio a una figura, crean la ilusión de una existencia ontológica. La sucesión de cierto tipo de experiencias, la adopción de cierto tipo de actitudes, unidas a la repetición del nombre propio, hacen que en la lectura se asocien a él determinados rasgos, cualidades y valores. Dentro de la tradición esencialista, darle nombre a una figura le confiere un destino, con lo que se torna en un objeto en las manos de quien acciona los mecanismos de la intriga de la historia relatada. Esos dos manejos de la función de bautizar figuras, están subvertidos en el cuento por la castellanización y modificación ironizadas: los nombres de “Pelayo” y “Elisenda”, repiten los de “Pelléas” y “Mélisande”, que sirvieron de título al *antidrama* de Maurice Maeterlinck y a la gran *antiópera* de Claude Debussy, ejemplos de la estética negativa del modernismo, en los que nada se explica ni tiene causas precisas.

Las tradiciones realistas y esencialistas para dar nombre a las figuras están desplazadas en el cuento de García Márquez por una aproximación ceremonial-paródica a la función onomástica, que remite a relaciones autoriales, a la existencia cultural y socio-histórica del escritor, las figuras y los lectores involucrados en su ficción. El estilo modernista de *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck y de Debussy, era resultado de una estética basada en el concepto de la obra de arte como símbolo, opuesta a la síntesis romántica del estilo y la Idea, y a los excesos de su teatralización por Richard Wagner, en favor de un arte que se limitaba a sugerir. Con la negación o transfiguración simbolista de la significación otorgada de ordinario a los signos, se emparejó el proyecto del fracaso necesario de la representación, unido a la anulación de la comunicación que se produce, según Stephan Mallarmé, cuando se transfiguran técnicas de significación establecidas o convertidas en lugares comunes. Se trata de un ras-

go definitorio que, curiosamente, escapó a Theodor W. Adorno en su actitud polémica contra Debussy (1970, 227). Sólo a través de la negación o de la subordinación de la representación, la imaginación conseguiría acceso a la Idea, cuyos poderes evoca la obra; he ahí el credo de Maeterlinck, Debussy y Mallarmé.

Podría afirmarse, entonces, que el cuento de García Márquez recapitula los mundos estéticos y culturales a los que debe su existencia en dos formas: 1. con uso de la ironía y la parodia tanto para trasladar “mágicamente” imágenes visuales del perdido saber humanista a un texto narrativo, como para hacer objeto de reflexión al modernismo estético; 2. con empleo de la focalización realista-localista de una personificación alegórica, de modo que los dos códigos se hallan simultáneamente transformados, en función de una *coincidentia oppositorum*. En el ir y venir en que se entretajan imágenes y palabras, junto al papel de obligatorias mediaciones culturales y estéticas que tienen las llamadas tradiciones y creencias regionales, toman relieve así otras dos dimensiones. Puede describírselas como la exacerbada superposición y traslape de una multiplicidad de redes en la construcción de significados y valores, y la eficacia de particulares relaciones de clase, género y religión en los modos y procesos de legitimación cultural.

Los avatares exaltantes y devastadores que marcaron los comienzos de la época moderna en Europa, dieron lugar a cuatro grandes complejos temáticos y a cuatro caracteres arquetípicos: Fausto, Don Juan, Don Quijote y Hamlet. *El otoño del patriarca* fijó otro arquetipo, aporte decisivo de la novelística latinoamericana a la literatura mundial, con el que se elaboran las experiencias del fallido proceso de constitución de la nación: el Patriarca-dictador. ¿Se puede convertir a alguien como el Patriarca-dictador en una (meta)ficción, y, si la respuesta es positiva, cómo hacerlo? Apenas un lustro después de su aparición, desde *Midnight's Children* de Salman Rushdie, la novela de García Márquez se convirtió en modelo para la novela poscolonial de los ochenta y los noventa. Una propuesta de lectura de *El otoño del patriarca* como “novela alegórica de múltiples significaciones”, hecha por Jacques Joset en “Cronos devorando al otoño, su hijo descomunal”, la primera de sus *Saturnales*, permite relacionar el cuento con esa novela de García Márquez. Su tema básico sería “la muerte de Dios, dueño del Tiempo, o sea la agonía de Cronos” (Joset, 1984, 67). Aunque no sea sostenible de manera tan general, la propuesta ayuda a enfocar un aspecto central de los alcances de “Un señor muy viejo con unas alas enormes” dentro del proceso de desarrollo que siguió la narrativa de García Márquez hasta mediados de los setenta. En cuanto al elemento autobiográfico que uniría

a Melquíades y al señor muy viejo con el baldado orfebre belga suicida de la infancia de García Márquez, que aparece transpuesto en *La hojarasca* (1954) y *El amor en los tiempos del cólera* (1986), se trata de una prehistoria que apenas se ha comenzado a rastrear.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. "Ästhetische Theorie" (1970), en: Theodor W. Adorno. *Gesammelte Schriften* (ed. R. Tiedemann). Frankfurt/M.: Suhrkamp, t. VII, 1990.
- Ballabriga, Alain. *Les fictions d'Homère. L'invention mythologique et cosmologique dans l'Odyssée*. Paris: PUF, 1998.
- Bell, Michael. *Gabriel García Márquez. Solitude and Solidarity*. New York: St. Martin Press, 1993.
- Bell-Villada, Gene H. *García Márquez. The Man and his Work*. Chapel Hill, London: University of North Carolina Press, 1990.
- Benjamin, Walter. "Ursprung des deutschen Trauerspiels" (1925), en: Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften* (ed. R. Tiedemann y H. Schweppenhäusser). Frankfurt/M.: Suhrkamp, t. I, 1, 1980.
- Bernal, Martin. "Black Athena. The Afroasiatic Roots of Classical Civilisation", en: *The Fabrication of Ancient Greece (1785-1985)*. London: Vintage, t. I, 1991.
- Blesa, Túa (ed.). *Quinientos años de soledad. Actas del Congreso Gabriel García Márquez 1992*. Zaragoza: Anexos de Tropelías, 1997.
- Bloom, Harold. *The American Religion*. New York: Simon & Schuster, 1992.
- _____. *Omens of Millennium. The Gnosis of Angels, Dreams, and Resurrection*. New York: Riverhead Books, 1996.
- Bryson, Norman. *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*. New Haven: Yale University Press, 1983.
- Cames, Gérard. *Allégories et Symboles dans l'Hortus deliciarum*. Leiden: 1971.
- Cobo Borda, Juan Gustavo (ed.). *Repertorio crítico sobre García Márquez*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, t. 2, 1995.
- Cohn, Norman. *Europe's Inner Demons: the Demonization of Christians in Mediaval Christendom*. London: Pimlico, 1993.
- Davison, Gustav. *A Dictionary of Angels*. New York: Free Press, 1967.
- Deleuze, Gilles. *Foucault*. Paris: du Minuit, 1986.

- Derrida, Jacques. “Force de Loi, le fondement mystique de l’autorité/Force of Law. The Mystical Foundation of Authority”, en: *Cardozo Law Review*, 11, 1990, 5-6.
- Detienne, Marcel. “Une mythologie sans illusion”, en: *Le temps de la réflexion*, 1, 1980, 27-60.
- Düll, Siegrid, Otto Neumaier y Gerhard Zecha (eds). *Düll – Das Spiel mit der Antike zwischen Antike Sehnsucht und Alltagsrealität. Festschrift zum 85. Geburtstag von Rupprecht Düll*. Möneseesee: Bibliopolis, 2000.
- Eco, Umberto. *Opera aperta*. Milano: Bompiani, 1962.
- Foucault, Michel. *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard, 1966.
- Forsyth, Neil. *The Old Enemy: Satan and the Combat Myth*. Princeton: Princeton University Press, 1987.
- Green, André. “Le mythe: un objet transitionnel collectif”, en: *Le temps de la réflexion*, 1, 1980, 99-132.
- Herrera Sobek, Maria. *The Fonction of Folklore in Gabriel García Márquez*. London: UMI, 1975.
- Hophan, Otto. *Die Engel*. Luzern: Räber, 1956.
- Joset, Jacques. *Gabriel García Márquez. Coetáneo de la eternidad*. Amsterdam: Rodopi, 1984.
- Klibansky, Raymond, Erwin Panofsky y Fritz Saxl. *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*. London: Welson, 1964.
- Knapp, Steven. *Personification and the Sublime*. Cambridge: Harvard University Press, 1985.
- Koenigs, Tom (ed.). *Mythos und Wirklichkeit. Materialien zum Werk von Gabriel García Márquez*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1985.
- Kostantinou, Evangelos (ed.). *Europäischer Philhellenismus. Antike griechische Motive in der heutigen europäischen Literatur*. Berlin et al.: Peter Lang, 1995.
- Kushner, Anthony R. *Angels in America: a Gay Fantasia on National Themes*. New York: Theatre Communications Group, 1995.
- Lindner, Burkhard. “Allegorie”, en: M. Opitz y E. Wizisla (eds.). *Benjamins Begriffe*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2000, 50-94.
- Lücke, Hans-K. y Susanne Lücke. *Antike Mythologie. Der Mythos und seine Überlieferung in Literatur und bildender Kunst*. Reinbek: Rowohlt, 1999.
- Man, Paul de. *Allegories of Reading*. New Haven: Yale University Press, 1979.

- McCaffery, Larry. *Postmodern Fiction: A Bio-Bibliographical Guide*. New York, Westport, London: Greenwood, 1985.
- McMurray, George R. *Gabriel García Márquez*. New York: Frederick Ungar, 1977.
- Menke, Bettina. "Allegorie, Personifikation, Prosopopoeie. Steine und Gespenster", en: E. Horn y M. Weinberg (eds.). *Allegorie. Konfiguration von Text, Bild und Lektüre*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1998.
- Mitchell, W. J. T. *Picture Theory*. Chicago, London: University of Chicago Press, 1994.
- Molino, Jean. "Allégorisme et Iconologie. Sur le méthode de Panofsky", en: Centre Georges Pompidou. *Pour un temps/Erwin Panofsky*. Paris: Pandora, 1983, 27-47.
- Nola, Alfonso di. *Il diavolo. Le forme, la storia, le vicende di Satana y la sua universale e malefica presenza presso tutti i popoli, dall' antichità ai nostri giorni*. Roma: Newton Compton, 1987.
- Palencia-Roth, Michael. *Gabriel García Márquez. La línea, el círculo, las metamorfosis del mito*. Madrid: Gredos, 1983.
- Panofsky, Erwin. "Tizian's Allegory of Prudence: A Postscript", en: *Meaning in the Visual Art. Papers in and on Art History*. Garden City: Doubleday & Company, 1955, 146-168.
- _____. "Father Time", en: *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York/Evanston: Harpen & Row Publishers, 1962.
- _____ y Fritz Saxl. "Classical Mythology in Medieval Art", en: *Metropolitan Museum Studies*, 4, 1932, 228-280.
- Paoli, Roberto. *Invito alla lettura di García Márquez*. Milano: Mursia, 1981.
- Romano, Ruggiero (ed.). *Le frontiere del tempo*. Milano, Il Saggiatore, 1981.
- Rosenberg, Alfons. *Engel und Dämonen. Gestaltwandel eines Urbildes*. München: Prestel, 1967.
- Saxl, Fritz. "Veritas filia temporis" (1963), en: R. Klibansky y H. J. Paton (eds.). *Philosophy & History. Essays presented to Ernst Cassirer*. Gloucester: Smith, 1975, 197-222.
- Vargas Llosa, Mario. *García Márquez. Historia de un deicidio*. Barcelona: Barral, 1971.
- White, Luisa. "Los Apocalipsis de García Márquez", en: *Caribe*, 3, 1982, 1-2.
- Zapata, Cristóbal. "García Márquez: La universalización de una experiencia nacional-popular", en: *El hipocampo blanco*, 1, 1988, 35-43.

Ilustraciones

1. François Perrier. *Le Temps dévorant les œuvres d'art*. Grabado. Frontispicio de *Segmenta Nobil. Signorum et Statuarum quae Roma extant* (1638), 23,3 x 15,5.
2. François Perrier. *Le Temps coupant les ailes de l'Amour*. Grabado, 28,2 x 18,5. Louvre.
3. Ecole Française. *L'Histoire écrivant sur les ailes du Temps* (hacia 1670). Piedra negra sobre papel azul, 31 x 24. Louvre.
4. Pierre Subleyras. *La Force enchaînant le Temps* (1730?). Piedra negra sobre papel beige, 23,9 x 38,3. Louvre.
5. José Guadalupe Posada. *Ejemplo: La tierra se tragó a José Sánchez por dar muerte a sus hijos y a sus padres* (hacia 1890). Grabado, 8,5 x 14. Instituto Nacional de Bellas Artes.
6. José Guadalupe Posada (atribuido). *Calavera huertista*. Grabado, 21,7 x 21,7. Instituto Nacional de Bellas Artes.
7. Raymond La Fage. *Saturne mutilé par le Temps* (1680). Pluma, tinta sepia sobre piedra negra, 21 x 29,5. Louvre.
8. Anónimo. *Le Temps découvrant la Vérité* (comienzos del XIX). Bajo relieve en aleación, 65 x 75 x 13. Louvre.
9. Simon Hurtrelle. *Saturne dévorant l'un de ses enfants* (1690). Mármol, 64 x 22 x 24. Louvre.
10. Simon Vouet. *Le Temps vaincu par l'Amour, Venus et l'Espérance* (1645-1646). Óleo sobre tela, 187 x 142. Musée de l'Hotel Lallemand (Bourges).