

# Reflejos

Revista del Departamento de Estudios Españoles y Latinoamericanos

Facultad de Humanidades, Universidad Hebrea de Jerusalén

Volumen 1, Número 1, Julio 1992

¿Qué se hace con un ángel de carne y hueso? Una interpretación de un relato de Gabriel García Márquez.

Mery Erdal

pp. 20-27

# ¿Qué se hace con un ángel de carne y hueso?

## Una interpretación de un relato de Gabriel García Márquez

*Mery Erdal*

“UN señor muy viejo con unas alas enormes”<sup>1</sup> es el relato de la caída de un ser cuya identidad pareciera coincidir a veces con la de un ángel, otras con la de un pájaro marino. Estas dos captaciones posibles, tan opuestas respecto al sentimiento de veneración que el personaje caído puede suscitar, se alternan a lo largo de todo el relato, residiendo en esta ambivalencia gran parte de los efectos humorísticos que permiten una lectura del texto como sátira paródica.<sup>2</sup>

Tal especificación genérica marca un vínculo significativo del relato con la tradición menipea, la cual se origina como sátira y, aunque el concepto “tradición menipea” trasciende los límites de la sátira, esta modalidad caracteriza a obras importantes que la constituyen.<sup>3</sup>

VCA presenta además otros rasgos propios de dicha tradición; algunos de ellos parecieran derivar de la misma modalidad satírica, e.g., “la estilización de los personajes”<sup>4</sup> y la definición del contenido del relato como “las aventuras de una idea o verdad en el mundo”, en tanto que otros son ya reconocidos como rasgos típicos de la escritura de García Márquez, e.g., “la libertad en la configuración de lo fantástico” y “la combinación orgánica del nivel simbólico con el

nivel realista”.<sup>5</sup> Estos rasgos, cuyo interés radica esencialmente en su carácter de localizadores de la continuidad genérica, se han revelado también como sumamente eficientes para la captación del nivel ideológico y metaliterario del texto, de ya predominante en un relato que se configura como sátira paródica.

Otro aspecto de interés es el significado que adquieren estos elementos en el contexto de la narrativa contemporánea: la conjunción de ellos enfatiza la índole peculiar del texto como un reto a los principios miméticos, y esto, a la luz de la evidente ironía, encuadra al relato en una aserción metafictional inherente a la literatura post-modernista. Cabe señalar que, dado que esta tendencia no es exclusiva de la literatura contemporánea, el rol predominante que en ella juega –tanto por su recurrencia como por su capacidad de investir al texto literario de autonomía ontológica– pareciera encontrar en la tradición menipea una respuesta adecuada a estas intenciones.<sup>6</sup>

La captación del texto como sátira paródica implica que la relación paródica constituye un dispositivo estructural de la sátira y que, para que dicha relación sea percibida como paródica, debe marcar una diferencia respecto al texto parodiado.<sup>7</sup> El procedimiento que generalmente emplea VCA para marcar la diferencia, es la inversión, parcial o total, de sus modelos míticos y literarios. El concepto inversión presupone una relación especular.<sup>8</sup> Dada la marcada ironía del relato, esta especularidad generalmente distorsiona al modelo parodiado, encontrándose el grado de distorsión en relación directa con el grado de ironía aplicado.<sup>9</sup>

El mito ejemplar de VCA es el “mito de la caída”.<sup>10</sup> Este mito es presentado en versiones diversas –y a veces contrarias– a través de la

*Mery Erdal* enseña literatura en el Departamento de Estudios Españoles y Latinoamericanos de la Universidad Hebrea de Jerusalén.

interpretación que los personajes hacen del acontecimiento "la caída del señor viejo". Pero, como todo acontecimiento sobrenatural, la llegada del personaje es anunciada por fenómenos de la naturaleza de carácter extraordinario, y es así como se inicia el relato:

Al tercer día de lluvia habían matado tantos cangrejos dentro de la casa, que Pelayo tuvo que atravesar su patio anegado para tirarlos en el mar, pues el niño recién nacido había pasado la noche con calenturas y se pensaba que era a causa de la pestilencia. El mundo estaba triste desde el martes. El cielo y el mar eran una misma cosa de ceniza, y las arenas de la playa, que en marzo fulguraban como polvo de lumbre, se habían convertido en un caldo de lodo y mariscos podridos (p. 11).

El relato señala el martes -tercer día de la semana- como el día en que se confundieron cielo y mar, en tanto que en el Génesis, respecto al "día tercero", se lee: "Dijo también Dios: Júntense las aguas que están debajo de los cielos en un lugar, y descúbrase lo seco. Y fue así" (Cap. 1, vers. 9). No sólo los elementos difieren -en VCA cielo y mar, en el Génesis mar y tierra-, sino esencialmente la acción -en VCA unión, confusión, en la Biblia separación, distinción. Además, a la frase bíblica "Y vio Dios que era bueno" (Cap. 1, vers. 12) el relato opone: "El mundo estaba triste desde el martes". El texto se configura así, desde su génesis, como una inversión del génesis bíblico. Este "anti-génesis", que diegéticamente cumple la función de presagiar el acontecimiento mítico, se constituye metaliterariamente también como "presagio" o "señal", pero en este caso, de la modalidad paródica que impregnara las posibles interpretaciones del acontecimiento de la caída.

Pelayo y Elisenda son los primeros testigos de la caída del señor viejo:

"Tanto lo observaron, y con tanta atención, que Pelayo y Elisenda se sobrepusieron muy pronto del asombro y acabaron por encontrarlo familiar. 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 muy buen juicio que era un naufrago solitario de alguna nave extranjera abatida por el temporal" (p. 12).

Esta "juiciosa" interpretación, que no es más que ignorancia lindante en herejía, los caracteriza como esencialmente ingenuos y, como tales, ellos serán los únicos beneficiados por el milagro -su hijo se cura y ellos se enriquecen de las entradas al espectáculo del supuesto ángel.

Ellos también son los que aceptarán llanamente la interpretación "angelical" de la vecina y perseverarán en ella a la par del narrador, pese a que no saben con certeza si las intenciones del ángel son buenas o nocivas.<sup>11</sup>

La primera en reconocer la esencia sobrenatural del señor viejo es la vecina, la cual, además de ser chismosa -como toda vecina-, es también experta en los secretos de lo visible e invisible:

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

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" (p. 14).

En opinión de la vecina, el señor viejo puede ser tanto el ángel de la muerte como una de las versiones de Belcebú. Pero estas atribuciones negativas no amedrentan al pueblo, quien acude en masa a observar al viejo con alas, esperando de él milagros propios de un ángel salvador.

El padre Gonzaga, que supuestamente "sabe todas las cosas de la muerte", previene al pueblo sobre los ardides del demonio, y refuerza así la versión de Belcebú que, por otra parte, es totalmente opuesta al carácter pasivo e indiferente del viejo con alas.

En contraste con la afinidad por las escrituras sagradas y argumentos sofistas que caracteriza a la institución eclesiástica, el médico aporta un argumento naturalista que invierte de base el mito de Adán y Eva:

"Lo que más le asombró, sin embargo, fue la lógica de sus alas. Resultaban tan naturales en aquel organismo completamente humano, que no podía entenderse por qué no la tenían también los otros hombres" (p. 18).

Otra relación mítica contenida en VCA es, indudablemente, la de Icaro. Respecto a este mito, el texto invierte elementos como la edad, la naturaleza de las alas y el factor que provoca la caída: viejo vs. joven, alas naturales vs. alas de cera y lluvia vs. sol.

Pero el carácter especular del efecto paródico se hace notorio al enfrentar al texto con otra versión paródica de dicho mito, como lo es "Icaromenippus" de Luciano.<sup>12</sup> El relato invierte la dirección del vuelo -Menipo asciende al Olimpo, el señor viejo desciende a la tierra-, y trans-

forma el carácter activo de Menipo en la pasividad del viejo con alas a través de cambios en funciones narrativas como tipo de narrador y focalización –en “Icaromenippus”, Menipo es narrador protagonista y focalizador del relato; en VCA hay un narrador auctorial y focalización múltiple, pero ésta nunca recae sobre el viejo con alas, correspondientemente a su carácter de acontecimiento y no de protagonista.

Estos cambios son significativos de un *ethos* satírico diferente, que se traduce consecuentemente en un empleo diferente del mito.<sup>13</sup> En “Icaromenippus” el mito es un instrumento para el cambio de perspectiva, a fin de que ésta posibilite una visión empuñadora y general de la sociedad, y el *ethos* es despreciativo. VCA, por el contrario, examina a los hombres a través de su relación con el mito. Pero, dado el intencional diseño confuso del instrumento examinador, este mismo es también un atenuante de la incompetencia humana para reaccionar con propiedad ante la encarnación del mito. El *ethos* expresado por el texto de García Márquez es mucho más benévolo que el de Luciano; CVA bromea y juega con la idea de ciertos milagros que están destinados de antemano al fracaso porque la humanidad los necesita en su estado virtual y no como entes materiales.

Este doble reflejo –la parodia de la parodia–, al neutralizar la inversión primera con otra inversión, recupera ciertos rasgos propios del mito original, como son el fracaso del vuelo que finaliza en la tierra, y de ahí el carácter de víctima de Icaro y del viejo con alas, en oposición al vuelo victorioso de Menipo que llega al Olimpo.

Pero, es en el plano metaliterario en el que este procedimiento adquiere su plena significación, ya que en él se hace evidente su función de procedimiento de renovación que posibilita la continuación del género en una modalidad pertinente a la literatura contemporánea.<sup>14</sup>

El grado de estilización de los personajes es extremo. La “chatedad” de estos –enfáticamente expresada en la total concordancia entre el rol social y el comportamiento, y en la carencia de rasgos individualizadores–, crea estereotipos propicios al desarrollo de la sátira.<sup>15</sup>

Es así que sólo tres personajes poseen nombre: Pelayo y su mujer Elisenda –los beneficiados por la visita del ángel–, y el padre Gonzaga –la autoridad religiosa del pueblo; y ello debido a la importancia de sus roles. Otros personajes como “la vecina”, “el médico”, y aun el hijo

de Pelayo y Elisenda, ni siquiera reciben nombre, y con ello se enfatiza su caracterización de meros “representantes de funciones sociales”.

La presentación de opiniones, dispositivo básico de la expresión satírica, está concentrada en una imagen colectiva –el pueblo que observa al ángel– y en el padre Gonzaga:

“El padre Gonzaga llegó antes de las siete alarmado por la desproporción de la noticia. A esta hora ya habían acudido curiosos menos frívolos que los del amanecer, y habían hecho toda clase de conjeturas sobre el porvenir del cautivo. Los más simples pensaban que sería nombrado alcalde del mundo. Otros, de espíritu más áspero, suponían que sería ascendido a general de cinco estrellas para que ganara todas las guerras. Algunos visionarios esperaban que fuera conservado como semental para implantar en la tierra una estirpe de hombres alados y sabios que se hicieran cargo del universo. Pero el padre Gonzaga, antes de ser cura, había sido leñador macizo” (p. 13).

La lista conforma pues, un representativo inventario de opiniones: escépticos, burócratas, militaristas e idealistas.

Dentro de ese conjunto sobresale la figura autoritaria del padre Gonzaga, quien “antes de ser cura, había sido leñador macizo”. Esta observación sobre el origen del cura debe ser entendida como índice de su pertenencia al pueblo, y como tal, dueño del sentido común que permite distinguir la verdad de los hechos a través de la simple concatenación de datos. Es así que el punto de vista del cura nos enfrenta con “aquel varón de lástima que más bien parecía una enorme gallina decrepita entre las gallinas absortas” (p. 13). Las sospechas del cura sobre el origen no divino del viejo con alas son confirmadas cuando se da cuenta de que éste no sabe latín, su apariencia es excesivamente humana,

“y nada de su naturaleza miserable estaba de acuerdo con la egregia dignidad de los ángeles. Entonces abandonó el gallinero, y con un breve sermón previno a los curiosos contra los riesgos de la ingenuidad. Les recordó que el demonio tenía la mala costumbre de recurrir a artificios de carnaval para confundir a los incautos. Argumentó que si las alas no eran el elemento esencial para determinar las diferencias entre un gavilán y un aeroplano, mucho menos podían serlo para reconocer a los ángeles” (p. 14).

La adhesión del cura a la versión mítica, ante la cual la realidad está en desventaja, constituye un ejemplo iluminador de la subordinación de la parodia a la intención satírica. Análogamente a

la negación de la naturaleza divina de Jesús por el sacerdocio judío, la naturaleza angelical del viejo con alas es denegada por el dogma, el cual exige fe ciega en los milagros religiosos, pese a que ellos contradicen la lógica o el sentido común, con el cual –aparentemente– ha sido dotado el padre Gonzaga. El dardo satírico se agudiza en la descripción de la larga y agotadora correspondencia que tiene lugar entre el cura y sus superiores, quienes exigen saber datos relevantes como:

“si el convicto tenía ombligo, si su dialecto tenía algo que ver con el arameo, si podía haber muchas veces en la punta de un alfiler, o si no sería simplemente un noruego con alas” (p. 16).

Finalmente, y pese a que “su prudencia cayó en corazones estériles” (p. 14), la actitud sospechosa del padre Gonzaga influye en la relación que la gente tiene hacia el ángel; ésta es cautivada por los encantos de “la mujer que se había convertido en araña”, entre otros motivos, porque el significado de esta maravilla era claro y concreto: era el castigo a una desobediencia a los padres y sus partes no se sometían a una confusa generalización sinécdoquica, como la realizada por el padre Gonzaga con las alas.

La libertad en la configuración de lo maravilloso<sup>16</sup> constituye, como ya ha sido señalado, una de las características sobresalientes de la producción de García Márquez. En VCA este rasgo se concretiza no sólo en el acontecimiento central del relato –la caída de un ángel a la tierra–, sino también en la serie de acontecimientos “maravillosos” y milagros que el texto presenta; serie que cubre prácticamente todas la categorías de esta modalidad:<sup>17</sup>

Lo “maravilloso hiperbólico” está configurado en el título del relato y caracteriza también otros fenómenos como la invasión de los cangrejos a la casa de Pelayo; además de todo tipo de obsesiones, en las cuales, al elemento de exageración que presupone la repetición compulsiva de base, se aúna la motivación absurda:

“Vinieron en busca de salud los enfermos más desdichados del Caribe: una pobre mujer que desde niña estaba contando los latidos de su corazón y ya no le alcanzaban los números, un jamaíquino que no podía dormir porque lo atormentaba el ruido de las estrellas, un sonámbulo que se levantaba de noche a deshacer las cosas que había hecho despierto, y muchos otros de menor gravedad” (p. 15).

Lo “maravilloso instrumental” es adjudicable a las alas del señor viejo, en tanto que éste

no es captado como ángel, y a las alas de “murielago sideral” del “acrobata volador”.

Lo “maravilloso exótico” se configura por medio de la inversión irónica: el carácter sobrenatural de las alas es explicado como un producto de la procedencia del señor viejo, la cual es, aparentemente, exótica para los locales: puede que sea un marino noruego y como tal es plausible que tenga alas.

Lo “maravilloso puro” está representado por la captación angelical del viejo con alas y por “la mujer que se convirtió en araña”. Esta última maravilla –en oposición a los maravillosos “dudosos” que invadieron antes el pueblo –y, sin duda, gracias a la distracción del ángel en el cumplimiento de los milagros y a su despreciativa indiferencia–, sí logra ser foco de atracción que provoca la deserción de la gente del espectáculo del ángel:

“Semejante espectáculo, cargado de tanta verdad humana y de tan temible escarmiento, tenía que derrotar sin proponérselo al de un ángel despectivo que apenas si se dignaba mirar a los mortales. Además los escasos milagros que se le atribuían al ángel revelaban un cierto desorden mental, como el del ciego que no recobró la visión pero le salieron tres dientes nuevos, y el del paralítico que no pudo andar pero estuvo a punto de ganarse la lotería, y el del leproso a quien le nacieron girasoles en las heridas. Aquellos milagros de consolación que más bien parecían entretenimientos de burla, habían quebrantado ya la reputación del ángel cuando la mujer convertida en araña terminó de aniquilarla” (p. 17).

Los distintos maravillosos son presentados en abierta competencia respecto a su capacidad de atraer la atención de la gente, reflejando esta presentación la auto-conciencia del texto a las leyes genéricas que lo conforman. La derrota del ángel por “la mujer que se convirtió en araña” es vista así no sólo como la descripción irónica de la frivolidad de la especie humana, fácilmente conquistada por lo anecdótico e unívoco, sino también como una observación metaliteraria que expresa tanto un juicio de valor sobre el inventario de posibilidades del género para la configuración del texto, como una opinión sobre el status del escritor como creador de mundo: “La mujer que se convirtió en araña” derrota al ángel porque –en oposición a los otros maravillosos– ella pertenece, como éste, a la categoría de maravilloso puro; y, esencialmente porque, siendo el paralelo femenino del Gregor Samsa kafkiano, su sello es literario y no simplemente divino como el del ángel. En la competencia entre los dos tipos de creaciones, el arte supera a la religión.

La combinación del nivel simbólico y el realista constituye el rasgo primordial de la caracterización del ángel. El humor, generosamente desperdigado en todo el texto, llega a grados máximos en las reacciones y descripciones del ángel enunciadas por los personajes, las cuales se configuran como una constante contradicción a la imagen mítico-cristiana de éste, sea por medio de la atribución de temporalidad a un ser eterno:

“—Es un ángel —les dijo—. Seguro que venía por el niño, pero el pobre está tan viejo que lo ha tumbado la lluvia (p. 12),

o por la atribución de materialidad a un ser celestial, en este caso lograda a través de la literalización de la metáfora —procedimiento que aquí es irónicamente aplicado a una metáfora trillada:<sup>18</sup>

“Al día siguiente todo el mundo sabía que en casa de Pelayo tenían cautivo un ángel de carne y hueso” (p. 12).

Este ángel, más parecido a un pájaro marino que a un mensajero de Dios,<sup>19</sup> se enferma de varicela juntamente con el hijo de Pelayo y adolece de soplos en el corazón y ruidos en los riñones. Y no sólo que “su única virtud sobrenatural parecía ser la paciencia” (p. 19), sino que al final del relato se patentiza la interpretación maravillosa exótica que expresaron Pelayo y Elisenda al ver al viejo con alas por primera vez:

“Y a principios de diciembre empezaron a nacerle en las alas unas plumas grandes y duras, plumas de pajarraco viejo, que más bien parecían un nuevo percance de la decrepitud. Pero él debía conocer la razón de esos cambios, porque se cuidaba muy bien de que nadie los notara, y de que nadie oyera las canciones de navegantes que a veces cantaba bajo las estrellas” (p. 19).

Esta combinación de niveles es la que propicia el desarrollo casi paroxístico del código hermeneútico. En el plano de la causalidad, esta misma combinación aporta visos atenuantes a la

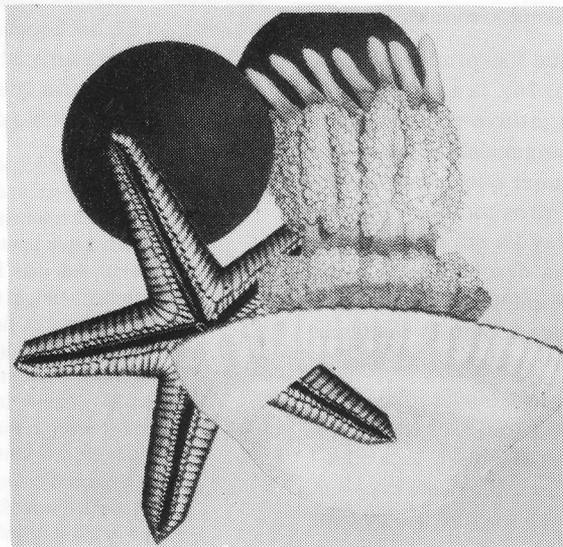
“acusación de culpabilidad” que puede suscitar la relación cambiante de los hombres hacia el ángel.

Sus proyecciones ideológicas están destinadas a agudizar la hipótesis metaliteraria: si la imagen del viejo con alas no corresponde a la imagen mítica del ángel —y en realidad, no corresponde a ninguna imagen mítica conocida—, ello es índice de la esencia imaginaria de los mitos. El texto literario, que también se enfrenta con la misma esencia imaginaria de sus caracteres, se configura así como revolucionario en su capacidad de desmitificar y crear nuevos mitos.

Pero aún esta conclusión es invalidada por la acepción irónica que domina el nivel de enunciación del texto, la cual opone implícitamente a toda observación sobre el relato, el significado inverso de la misma: un texto que se divierte creando mitos que confunden, se burla —aunque con evidente benevolencia— de la misma idea del mito, el cual, pese a su reconocido origen y funcionalidad sociales, no es más que lenguaje.<sup>20</sup> Tanto el mito como la literatura pueden ser captados como enajenantes de la realidad al ser enfatizado el carácter imaginario común a ambos, que se manifiesta en lenguaje.<sup>21</sup>

El contenido del relato es, en esencia, una idea: la “idea del mito” o la “veracidad del ángel”, encarnada en el viejo con alas, es sometida a numerosas pruebas, en las que, por otra parte, fracasa. De hecho, no sería inapropiado subtítular al texto como el relato de un mito desperdiciado.<sup>22</sup>

Los motivos del desperdicio —entendido éste como provocado por el no reconocimiento del mito— se sustentan diegéticamente en la contradicción existente entre la versión mítica y la versión concreta (i. e., la textual); contradicción que se da tanto en la apariencia como en las expectativas respecto a un comportamiento angelical.



En el plano ideológico, la idea de la encarnación del mito apunta a la intención lúdica del autor implícito, la cual se manifiesta en la broma que juega a los personajes al enfrentarlos ante la ardua pregunta de “¿qué se hace con un ángel de carne y hueso?”. La respuesta requerida, pareciera ser –dadas las muchas molestias y los pocos beneficios que el ángel aporta–, que es preferible mantener a los mitos en su esencia conceptual. Desde este punto de vista, y en comparación con la relativa dureza del dardo satírico que es dirigido a la institución religiosa –fértil creadora de mitos inflexibles–, el texto trata casi con bondad a los hombres que son nutridos con esos mitos.

¿Ángel o marino noruego? La broma destinada a los personajes es dirigida ahora al lector. El título del relato, que fue definido como hiperbólico, es también portador de un enigma. Y la constancia en la captación angelical del viejo con alas no es más que un acto de fe hacia el narrador, quien frecuentemente lo denomina “ángel”. En realidad, la explicación “exótica” es dada en cuatro oportunidades. Por Pelayo y Elisenda en su primer encuentro con el viejo con alas:

“Entonces se atrevieron a hablarle, y el 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 muy buen juicio que era un náufrago solitario de alguna nave extranjera abatida por el temporal” (p. 12).

Por las autoridades de la Iglesia:

“o si no sería simplemente un noruego con alas” (p. 16).

Nuevamente por Pelayo y su familia:

“Pelayo le echó encima una manta y le hizo la caridad de dejarlo dormir en el cobertizo, y sólo entonces advirtieron que pasaba la noche con calenturas delirando en trabalenguas de noruego viejo” (p. 19).

Y, finalmente, por el mismo narrador:

“Pero él debía conocer la razón de esos cambios, porque se cuidaba muy bien de que nadie los notara, y de que nadie oyera las canciones de navegantes que a veces cantaba bajo las estrellas” (p. 19).

Al ofrecer como solución posible al enigma de la procedencia del viejo con alas, la identidad de marino noruego, el texto revela una carga considerable de auto-ironía.<sup>23</sup> Esta auto-ironía se percibe a través de la equivalencia implícita que

se crea entre la solución mítica y la exótica, pese a que ésta última es la más inverosímil y, por tanto, la más burlona. Ya que, si la existencia de los ángeles puede ser motivo de discusiones ideológicas, respecto a los noruegos, aun a aquellos noruegos que son marinos, es sabido con certeza que no tienen alas. La burla contenida en esta solución desenmascara el carácter convencional de los elementos maravillosos que configuran el texto y, por ser esencialmente procedimiento de desautomatización, la auto-ironía funciona como auto-parodia.<sup>24</sup>

Análogamente –y quizás bajo la influencia de la modalidad de auto-reflexión del texto– es posible interpretar esta exacerbación humorística como un guiño burlón hacia conceptos de la crítica literaria que encuentran en el relato un objeto para su eficiente aplicación, como lo son “la multiplicidad de significaciones del texto literario”, “la autonomía del lenguaje con respecto a la realidad”, y otras aseveraciones sobre el status paradójico de la ficción auto-consciente.

Puesto que, como Patricia Waugh señala, “In metafiction, the criticism is provided in the work itself by the process which produces the joke or parody, for this method of displacement and substitution carries with it an implicit critical function. Parody in metafiction, despite what its critics might argue, is more than a joke.”<sup>25</sup>

Universidad Hebrea  
de Jerusalén

---

## Notas

---

- <sup>1</sup> Gabriel García Márquez, *La increíble y triste historia de la cándida Erendira y de su abuela desalmada* (Barcelona: Seix Barral Editores, 1972). De aquí en adelante el texto será mencionado por las siglas VCA y el lugar de sus citas se señalará por el número de página de esta edición.
- <sup>2</sup> “D’un côté, il y a (selon la terminologie de Genette) un ‘type’ de genre parodie qui est satirique mais qui vise toujours une ‘cible’ intertextuelle; de l’autre, la satire parodique (un ‘type’ de ‘genre’ satire) laquelle vise un objet hors du texte mais utilise la parodie en tant que dispositif structurel pour réaliser son but correctif”, Linda Hutcheon, “Ironie, satire, parodie”, *Poétique* 46, Avril 1981, 148.
- <sup>3</sup> Respecto a las características de la tradición menipea y sus manifestaciones literarias, véase: Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky’s Poetics* (Manchester: University Press, 1984), pp. 112-119; y, Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1973), pp. 308-312.

- 4 "The Menippean satire deals less with people as such than with mental attitudes. Pedants, bigots, cranks, parvenus, virtuosi, enthusiasts, rapacious and incompetent professional men of all kinds, are handled in terms of their occupational approach to life as distinct from their social behavior. The Menippean satire thus resembles the confession in its ability to handle abstract ideas and theories, and differs from the novel in its characterization which is stylized rather than naturalistic, and presents people as mouth pieces of the ideas they represent. (...) [The Menippean satire] is not primarily concerned with the exploits of heroes, but relies on the free play of intellectual fancy and the kind of humorous observation that produces caricature. (...) At its most concentrated the Menippean satire presents us with a vision of the world in terms of a single intellectual pattern", N. Frye, op. cit., pp. 309-310.
- 5 "The menippea is characterized by an *extraordinary freedom of plot and philosophical invention*. (...) Indeed, in all of world literature we could not find a genre more free than the menippea in its invention and use of the fantastic.
3. (...) We emphasize that the fantastic here serves not for the positive *embodiment* of truth, but as a mode for searching after truth, provoking it, and, most important, *testing it*. (...) In this sense one can say that the content of the menippea is the adventures of an *idea or truth* in the world: either on earth, in the nether regions, or on Olympus.
4. A very important characteristic of the menippea is the organic combination within it of the free fantastic, the even a mystical-religious element with a symbolic, at times extreme and (from our point of view) crude *slum naturalism*", Mikhail Bakhtin, op. cit., pp. 114-115.
- 6 Como ejemplo, véase la producción de Cabrera Infante, cuyos lazos con la tradición menipea han sido estudiados por: Ardis L. Nelson, *Cabrera Infante in the Menippean Tradition* (Newark: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 1983). Otro texto que por su heterogeneidad genérica puede relacionarse a esta tradición es *El libro de Manuel* de Julio Cortázar. En suma, la tradición menipea, como señala Northrop Frye, se convierte por su flexibilidad y riqueza en explicación plausible de las manifestaciones literarias que subvierten las categorías genéricas canónicas. Dada la evidente intención de la literatura contemporánea de transgredir el concepto mismo de género, ésta puede ser nuevamente normativizada en el ámbito de la tradición menipea; lo cual, esencialmente, corrobora el dominio de la intertextualidad como factor estructurador de "la literatura" y permite, desde una perspectiva diacrónica, categorizar a fenómenos que intencionalmente se configuran como "sui-generis". Como señala Todorov: "On sait que chaque interpretation de l'histoire se fait à partir du moment présent, tout comme celle de l'espace se construit à partir d'ici, et celle d'autrui à partir de je. Néanmoins, lorsque à la constellation du je-ici-maintenant est attribuée une place aussi exceptionnelle -point d'aboutissement de l'histoire entière-, on peut se demander si l'illusion égocentrique n'y est pas pour quelque chose (leurre complémentaire, en somme, de celui que Paulhan nommait 'illusion de l'explorateur')", Tzvetan Todorov, *Les genres du discours* (Paris: Editions du Seuil, 1978), p. 45.
- 7 "Bien que les satiristes peuvent toujours décider d'utiliser la parodie comme dispositif structurel, c'est-à-dire comme véhicule littéraire de leur attaques sociales (donc extratextuelles), la parodie ne peut avoir pour 'cible' qu'un texte ou des conventions littéraires", Linda Hutcheon, op. cit., p. 143. "A niveau de sa structures formelle, un texte parodique est l'articulation d'une synthèse, d'une incorporation d'un texte parodié (d'arrière-plan) dans un texte parodiant, d'un
- enchâssement du vieux dans le neuf. Mais ce dédoublement parodique ne fonctionne que pour marquer la *différence*: la parodie représente à la fois la déviation d'une norme *littéraire* et l'inclusion de cette norme comme matériau intérieur", *ibid.*, p. 143.
- 8 La "relación especular" es entendida así en su acepción más amplia de "reflejo"; e. i., no limitada a la auto-reflexión. Desde este punto de vista, toda parodia implica en cierto modo una relación especular, puesto que todo texto parodiante refleja de alguna manera al texto parodiado. En oposición al carácter "narcisista" de la relación especular auto-reflexiva, la parodia es "ex-céntrica". Esta diferenciación no implica, por supuesto, una mutua neutralización: un texto puede ser altamente auto-reflexivo y, al mismo tiempo, sumamente paródico, como es el caso de Don Quijote. Pero es importante subrayar la propiedad del término reflejo para ambos tipos de relación -la intratextual y la intertextual- puesto que si la primera denota esencialmente "auto-conciencia", la segunda expresa una "conciencia genérica" que, tanto en su modalidad imitativa como en la subversiva, coadyuva a la continuación del género. Un caso especial de parodia que es "ego-céntrica" es el de la auto-parodia, cuya presencia en el texto señalaremos oportunamente.
- 9 "Si la parodie possède de l'ironie, voire souvent de l'esprit, c'est que ceux-ci sont les signaux de cette distance critique réclamee spécifiquement par la synthèse parodique", Linda Hutcheon, "Ironie et parodie: strategie et structure", *Poétique* 36, Novembre 1978, 474.
- 10 En efecto, todos estos mitos [los paradisiacos] presentan al hombre primordial gozando de una beatitud, de una espontaneidad y de una libertad que perdió con fastidio a raíz de la caída, es decir, a raíz del acontecimiento mítico que provocó la ruptura entre el Cielo y la Tierra", Mircea Eliade, *Mitos, sueños y misterios* (Bs. Aires: Compañía Fabril Editora, S.A., 1961), p. 76.
- 11 Ejemplos de la captación angelical del viejo con alas, por Pelayo y Elisenda, es posible encontrar en partes del relato focalizadas por estos personajes: "Entonces se sintieron magnánimos y decidieron poner al ángel en una balsa..." (p. 12). Pero cuando salieron al patio con las primeras luces, encontraron a todo el vecindario frente al gallinero, retoyando con el ángel... (pp. 12-13); "y la exasperada Elisenda gritaba fuera de quicio que era una desgracia vivir en aquel infierno lleno de ángeles" (p. 19). Ejemplos de lo mismo concernientes al narrador: "El ángel era el único que no participaba de su propio acontecimiento" (p. 15); "El ángel no fue menos displicente con él que con los demás mortales..." (p. 18); "El ángel andaba arrastrándose por acá y por allá como un moribundo sin dueño" (p. 19).
- 12 "Icaromenippus or Up in the Clouds", en *Lucian Satirical Sketches*, Translated with and Introduction by Paul Turner (Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books Ltd., 1961), pp. 111-132.
- 13 "L'éthos sera donc une réponse dominante qui est voulue et ultimement réalisée par le texte littéraire", Linda Hutcheon, "Ironie, satire, parodie", op. cit., 145.
- 14 "The structure of the parody - based on the imitation, quotation, or distortion of the target text creates a dialectic of imitation and transformation, superseding the act of imitation itself, and uniting the parody work with another text and literary tradition, while at the same time changing the direction of this tradition through its refunctioning of its model", Margaret A. Rose, *Parody//Meta-Fiction* (London: Croom Helm Ltd., 1979), p. 158.
- 15 De hecho, lo que el texto presenta es una doble manifestación de los personajes: paradigmática a través del rol social

- y sintagmática a través de su comportamiento. (Véase: Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, O. Ducrot, T. Todorov. México: Siglo XXI Editores, SA, 1978, p. 263).
- <sup>16</sup> El uso que Bakhtin hace del término “fantástico” es general, puesto que incluye toda manifestación “no realista”, sin detenerse en diferenciaciones entre lo fantástico y lo maravilloso. Luego de las especificaciones aportadas por Todorov al respecto, es necesario puntualizar y denominar “maravillosa” a la configuración de mundo que caracteriza a la escritura de García Márquez. (Véase: Tzvetan Todorov, *Introduction a la littérature fantastique*, Paris: Editions du Seuil, 1970, p. 59).
- <sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 60-62.
- <sup>18</sup> Este procedimiento de interpretación literal de la figura, que ha sido señalado por Todorov como básico para la captación del fenómeno fantástico (Véase T. Todorov, *ibid.*, p. 37) es práctica común de la producción de García Márquez. Brian McHale amplía su campo de aplicación al incluirlo como una de las características de la literatura postmodernista: “Postmodernist writing seeks to foreground the ontological *duality* of metaphor, its participation in two frames of reference with different ontological statuses. This is accomplished by aggravating metaphor’s inherent ontological tensions, thereby slowing still further the already slow flicker between presence and absence. All metaphors hesitate between a literal function (in a secondary frame of reference) and a metaphorical function (in a “real” frame of reference); post-modernist texts often prolong this hesitation as a means of foregrounding ontological structure”, Brian McHale, *Post-modernist Fiction*, New York and London: Methuen, 1987, p. 134.
- <sup>19</sup> “Estaba vestido como un trapero. Le quedaban apenas unas hilachas descoloridas en el cráneo pelado y muy pocos dientes en la boca, y su lastimosa condición de bisabuelo ensoñado lo había desprovisto de toda grandeza. Sus alas de gallinazo grande, sucias y medio desplumadas, estaban encalladas para siempre en el losazal” (pp. 11-12); “aquel varón de lástima que más parecía una enorme gallina decrepita entre las gallinas absortas. Estaba echado en un rincón, secándose al sol las alas extendidas, entre las cáscaras de frutas y las sobras de desayunos que le habían tirado los madrugadores” (p. 13).
- <sup>20</sup> “Nous savons désormais que le mythe est une parole définie par son intention (*je suis un exemple de grammaire*) beaucoup plus que par sa lettre (*je m’appelle lion*); et que pourtant l’intention elle est en quelque sorte figée, purifiée, éternisée, *absentée* par la lettre. [...] Cette ambiguïté constitutive de la parole mythique va avoir pour la signification deux conséquences: elle va se présenter a la fois comme une notification et comme un constat”, Roland Barthes, *Mythologies*, Paris: Editions du Seuil, 1957, pp. 209-210.
- <sup>21</sup> “Telling stories, may not, in fact, be telling lies, but until one has established the nature of ‘truth’ it will be impossible to know. So all metafictional novels have finally to engage with this question of the ‘truth’ status of literary fiction, and of necessity therefore with the question of the ‘truth’ status of what is taken to be ‘reality’,” Patricia Waugh, *Metafiction*, London and New York; Methuen, 1984, pp. 89-90.
- <sup>22</sup> Desde este punto de vista, sería interesante la comparación de VCA con otro relato que aparece en el mismo libro: “El ahogado más hermoso del mundo”, en el cual el pueblo transforma espontáneamente el cadáver de un ahogado en un mito beneficioso. De estas actitudes contrarias al mito que se perciben en los dos relatos, se puede deducir que el escritor no ataca al mito en general, sino más bien a mitos impuestos por las ideologías dominantes, como lo es la ideología de la iglesia católica en América Latina.
- <sup>23</sup> El carácter irónico de la explicación exótica ya fue señalado en el análisis de las categorías de lo maravilloso (p. 9), pero, en ese contexto, la ironía está destinada a los personajes, los cuales suponen que la lejana Noruega puede originar maravillosos análogos a los que Herodoto ubicó en Africa. El hecho de que el narrador auctorial se sume al mismo punto de vista, confiere a dicha ironía caracteres auto-reflexivos.
- <sup>24</sup> “it must also be made explicit that self-parody as it appears in literature is not to be described so much in terms of a self acting in imitation or parody of its ‘self’ as in terms of the self-consciously ironic or satiric imitation of previous works, actions, or texts made by that ‘self’. Literary parody, moreover, may not only take the form of imitation of an author’s previous works, but thereby also show the author in both a different role to that in which he or she normally appears, and as more than the literary works by which he or she was previously known – giving a different picture of the author’s self than given previously, and again serving to ‘expand’ that self”, Margaret A. Rose, *Parody//Meta-Fiction*, op. cit., p. 82.
- <sup>25</sup> Patricia Waugh, op. cit., p. 78.

## Bibliografía

- Bakhtin, Mikhail, *Problems of Dostoevsky’s Poetry* (Manchester: University Press, 1984).
- Barthes, Roland, *Mythologies* (Paris: Editions du Seuil, 1957).
- Ducrot, O., Todorov, T., *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* (Madrid: Siglo XXI Editores, 1978).
- Eliade, Mircea, *Mitos, sueños y misterios* (Bs. Aires: Compañía General Fabril Editora, S.A., 1961).
- Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1973).
- Hutcheon, Linda, “Ironie et parodie: strategie et structure”, *Poétique* 36, Novembre 1978. “Ironie, satire, parodie”, *Poétique* 46, Abril 1981.
- Rose, Margaret, A., *Parody/Meta-Fiction* (London: Croom Helm Ltd., 1979).
- Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique* (Paris: Editions du Seuil, 1970).
- Waugh, Patricia, *Meta-Fiction* (London and New York: Methuen, 1984).