

Silva, Orlando da. *Manuel Laranjeira, 1877-1912, Vivências e Imagens de uma Época*. Vergada: Gráfica da Vergada, 1992.

Unamuno, Miguel de. *Obras Selectas*. Madrid: Pleyade, 1946.

---. *Por Tierras de Portugal y de España*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1989.

PRESENCIAS ANGÉLICAS EN "UM MOÇO MUITO BRANCO"
DE JOÃO GUIMARÃES ROSA Y "UN SEÑOR MUY VIEJO CON UNAS
ALAS ENORMES" DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Ignacio Ruiz-Pérez
University of California, Santa Barbara

I. Mínima liminar

Al decir de Jorge Luis Borges, en la:

imaginación de los hombres ha figurado tandas de monstruos (tritones, hipogrifos, quimeras, serpientes de mar, diablos, dragones, lobizones, ciclopes, faunos, basiliscos, semidioses, leviatanes y otros que son caterva) y todos ellos han desaparecido, salvo los ángeles [...] a cualquier poesía, por moderna que sea, no le desplace ser nidal de ángeles y resplandecerse con ellos (67).

Desde *La Biblia* a *La divina comedia*, pasando por *Lost Paradise* de John Milton, la literatura está poblada por una galería de ángeles que son una verdadera muestra de la vitalidad del motivo:¹ génesis de una expulsión y agente de la anunciación, en el primer caso; antípoda de la Santísima Trinidad, en el segundo (Impotencia, Ignorancia y Odio *versus* Poder, Conocimiento y Amor); y encarnación del pecado que origina una caída interminable, similar al castigo que es en realidad muerte sin fin de Sísifo, en el tercero. Lo que persiste es siempre un motivo de carácter mítico que se torna imagen, alegoría y hasta metáfora de la condición humana: elevación o caída.

El presente estudio se concentra en el motivo del ángel en un par de cuentos, "Um moço muito branco" de João Guimarães Rosa y "Un señor muy viejo con unas alas enormes" de Gabriel García Márquez. Este acercamiento comparativo podría entrañar ya el problema y la trampa de aproximar dos series culturales

1 Entiendo aquí la palabra "motivo" tal como se ha utilizado en el estudio del folklore: *imago* o detalle recurrente en distintas series culturales. Sin embargo, es necesario notar que la palabra "motivo" en crítica literaria aparece asociada a otro concepto, el de tema. Para Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov este último término designa una "categoría semántica que puede estar a lo largo del texto o aun en el conjunto de la literatura ('el tema de la muerte'); motivo y tema se distinguen, pues, ante todo por su grado de abstracción y, por consiguiente, por su capacidad de denotación" (257). La repetición de un motivo—un objeto—en una serie cultural puede dar lugar a un tema; la rosa como motivo estético, así, aparece ligada a dos temas: el *collige, virgo, rosas* ausoniano y el *carpe diem* horaciano. En cambio, la aparición frecuente de un motivo en un relato puede dar lugar a un *leit motiv*, de manera similar a lo que ocurre en música (Beristáin 350).

distintas, a saber, las tradiciones literarias brasileña y colombiana. Sin embargo, las similitudes entre el autor brasileño y el colombiano pueden ser mayores que las disyunciones. Intentaré explicarme.

En primer lugar, tanto Guimarães Rosa como García Márquez parten de una particularidad geográfica latinoamericana, salvando, claro está, los distintos y variados matices: *o sertão* brasileño y el caribe colombiano, respectivamente; los dos toman como punto de arranque, empero, lo que Antônio Cândido ha llamado “universalidad de la región” vía “el refinamiento técnico, gracias al cual se transfiguran las regiones y se subvierten sus contornos humanos, llevando los rasgos, antes pintorescos, a descarnarse y adquirir universalidad” (353). En ese sentido, la novela es también forma, estrategia narrativa, discurso: conciencia de la escritura. No es otra cosa lo que desvela y conmueve a los protagonistas de *São Bernardo* de Graciliano Ramos y *Dois irmãos* de Milton Hatoum: cómo narrar lo que de hecho se está narrando. Reflexión en sus dos sentidos: como reflejo de un estado—el del escritor que se sienta a crear o comienza a recordar un mundo que es el suyo—y como acto consciente: el “escribo que escribo” al que se refiere también el mexicano Salvador Elizondo en *El grafógrafo* y que, guardadas las debidas diferencias, es el núcleo temático de *Cien años de soledad*: el acto de lectura da la apariencia de ser simultáneo al acto de escritura. Esta reflexión, este procedimiento cíclico o metanarrativo que recuerda las alucinantes paradojas borgianas así como los juegos de espejos y espejismos de Escher, es uno de los grados del cuestionamiento de la “inmutable” cotidianidad de la vida.

El “refinamiento técnico” conduce a un segundo plano: el empleo en ambos escritores de un lenguaje riquísimo, lleno de giros coloquiales que contienen una carga de gozoso humor. Los juegos lingüísticos pueden ser portadores de un enredo—véase “Famigerado” de Guimarães Rosa—o de la carnavalización y subversión de los acontecimientos narrativos—como ocurre, por ejemplo, en “Blacamán el bueno, vendedor de milagros” de García Márquez. Humor que, en tercer lugar, revela las disonancias, lastres y esplendores del entorno de la América Latina: “[c]ontinente de textos sagrados,” nos dice Carlos Fuentes, “Latinoamérica se siente urgida de una profanación que dé voz a cuatro siglos de lenguaje secuestrado, marginal, desconocido” (30).

El cuarto argumento se deriva de los puntos ya mencionados. Desde que Alejo Carpentier lo afirmó por primera vez, es ya un lugar común señalar que a una realidad nueva, la de América en general, corresponde una nueva manera de nombrar, un “[b]arroquismo² creado por la necesidad de nombrar las cosas” (38).

2 El “barroquismo” al que hace referencia Carpentier bien podría ser visto como otro de los rasgos indicativos de una conciencia del lenguaje—Antônio Cândido diría: del

Acto que además supone una actitud edénica y adánica situada en un tiempo sin tiempo, el de un pasado inmemorial y a ras siempre del lenguaje: el mito es cuando se verbaliza—añado: cuando se reactualiza—, y la palabra encierra la paradoja de ser sucesión: diacronía y sincronía. Esta concepción mitológica consciente conduce a una suerte de ontología que postula una manera y una razón de ser que han sido sintetizadas por Irleamar Chiampi en dos puntos: (1) retórica barroquista y (2) causalidad interna meta-empírica (125-26). El primer aspecto se caracteriza por las paradojas, la circularidad de las tramas, el hiperbolismo que satura las dimensiones de lo cotidiano, la superabundancia de personajes, la proliferación de tramas que se entrecruzan *ad infinitum*, los juegos de espejos entre personajes o historias, así como la convivencia de lo grotesco y lo sublime (Bustillo 46). El segundo rasgo se corresponde con estructuras de orden mítico y son generalmente revestimientos de ciertos paradigmas que pertenecen al imaginario; o, para ser más exacto, de la reactualización de una lengua y, a través de esta, de una serie de imágenes y arquetipos. El acto creativo se levanta entre esos dos ejes. Borges sintetizó de manera admirable el movimiento que va del mito a la creación: “el intelecto (la vigilia) piensa por medio de abstracciones, la poesía (el sueño), por medio de imágenes, de mitos o de fábulas” (2, 291). Tanto la lengua como los mitos conforman un sustrato común a todos los hombres de todos los tiempos.

II. Mito y motivo

Una lectura rápida de “Um moço” y de “Un señor “ revela un puñado de semejanzas textuales que la crítica pareciera haber pasado por alto.³ Sin embargo, vistas con mayor cuidado las semejanzas se tornan particularidades que a fin de cuentas se despliegan de manera distinta en el tejido narrativo de cada relato. La juntura entre ambos textos está dada a través de la yuxtaposición de mito y motivo (el ángel caído); y la disyunción, en los tratamientos de personajes y hechos. Pero incluso en los tratamientos es posible distinguir una serie de similitudes que aproximan a los cuentos señalados: el humor, los juego de paradojas y la participación de distintas voces narrativas que enfatizan la polifonía discursiva—es decir, distintos y variados registros de lengua—a través de consejas y proverbios matizados en el discurso mismo de la voz narrativa. El cuento de Gabriel García Márquez está articulado de tal manera que pareciera ser una respuesta al texto de

subdesarrollo—que recorre lo que Fuentes llama la “Nueva Novela Latinoamericana:” flujo de conciencia, tendencia a los juegos lingüísticos como el calambur, etc.

3 La nómima de análisis comparativos entre Guimarães Rosa y García Márquez no es muy amplia. Hay referencias en los siguientes artículos: “Una aproximación a la idea de barroco en Latinoamérica” de Carmen Bustillo y “Visions of Violence: From Faulkner to the Contemporary City Fiction of Brazil and Colombia” de Elizabeth Lowe.

distintas, a saber, las tradiciones literarias brasileña y colombiana. Sin embargo, las similitudes entre el autor brasileño y el colombiano pueden ser mayores que las disyunciones. Intentaré explicarme.

En primer lugar, tanto Guimarães Rosa como García Márquez parten de una particularidad geográfica latinoamericana, salvando, claro está, los distintos y variados matices: *o sertão* brasileño y el caribe colombiano, respectivamente; los dos toman como punto de arranque, empero, lo que Antônio Cândido ha llamado “universalidad de la región” vía “el refinamiento técnico, gracias al cual se transfiguran las regiones y se subvierten sus contornos humanos, llevando los rasgos, antes pintorescos, a descarnarse y adquirir universalidad” (353). En ese sentido, la novela es también forma, estrategia narrativa, discurso: conciencia de la escritura. No es otra cosa lo que desvela y conmueve a los protagonistas de *São Bernardo* de Graciliano Ramos y *Dois irmãos* de Milton Hatoum: cómo narrar lo que de hecho se está narrando. Reflexión en sus dos sentidos: como reflejo de un estado—el del escritor que se sienta a crear o comienza a recordar un mundo que es el suyo—y como acto consciente: el “escribo que escribo” al que se refiere también el mexicano Salvador Elizondo en *El grafógrafo* y que, guardadas las debidas diferencias, es el núcleo temático de *Cien años de soledad*: el acto de lectura da la apariencia de ser simultáneo al acto de escritura. Esta reflexión, este procedimiento cíclico o metanarrativo que recuerda las alucinantes paradojas borgianas así como los juegos de espejos y espejismos de Escher, es uno de los grados del cuestionamiento de la “inmutable” cotidianidad de la vida.

El “refinamiento técnico” conduce a un segundo plano: el empleo en ambos escritores de un lenguaje riquísimo, lleno de giros coloquiales que contienen una carga de gozoso humor. Los juegos lingüísticos pueden ser portadores de un enredo—véase “Famigerado” de Guimarães Rosa—o de la carnavalización y subversión de los acontecimientos narrativos—como ocurre, por ejemplo, en “Blacamán el bueno, vendedor de milagros” de García Márquez. Humor que, en tercer lugar, revela las disonancias, lastres y esplendores del entorno de la América Latina: “[c]ontinente de textos sagrados,” nos dice Carlos Fuentes, “Latinoamérica se siente urgida de una profanación que dé voz a cuatro siglos de lenguaje secuestrado, marginal, desconocido” (30).

El cuarto argumento se deriva de los puntos ya mencionados. Desde que Alejo Carpentier lo afirmó por primera vez, es ya un lugar común señalar que a una realidad nueva, la de América en general, corresponde una nueva manera de nombrar, un “[b]arroquismo² creado por la necesidad de nombrar las cosas” (38).

2 El “barroquismo” al que hace referencia Carpentier bien podría ser visto como otro de los rasgos indicativos de una conciencia del lenguaje—Antônio Cândido diría: del

Acto que además supone una actitud edénica y adánica situada en un tiempo sin tiempo, el de un pasado inmemorial y a ras siempre del lenguaje: el mito es cuando se verbaliza—añado: cuando se reactualiza—, y la palabra encierra la paradoja de ser sucesión: diacronía y sincronía. Esta concepción mitológica consciente conduce a una suerte de ontología que postula una manera y una razón de ser que han sido sintetizadas por Irleamar Chiampi en dos puntos: (1) retórica barroquista y (2) causalidad interna meta-empírica (125-26). El primer aspecto se caracteriza por las paradojas, la circularidad de las tramas, el hiperbolismo que satura las dimensiones de lo cotidiano, la superabundancia de personajes, la proliferación de tramas que se entrecruzan *ad infinitum*, los juegos de espejos entre personajes o historias, así como la convivencia de lo grotesco y lo sublime (Bustillo 46). El segundo rasgo se corresponde con estructuras de orden mítico y son generalmente revestimientos de ciertos paradigmas que pertenecen al imaginario; o, para ser más exacto, de la reactualización de una lengua y, a través de esta, de una serie de imágenes y arquetipos. El acto creativo se levanta entre esos dos ejes. Borges sintetizó de manera admirable el movimiento que va del mito a la creación: “el intelecto (la vigilia) piensa por medio de abstracciones, la poesía (el sueño), por medio de imágenes, de mitos o de fábulas” (2, 291). Tanto la lengua como los mitos conforman un sustrato común a todos los hombres de todos los tiempos.

II. Mito y motivo

Una lectura rápida de “Um moço” y de “Un señor “ revela un puñado de semejanzas textuales que la crítica pareciera haber pasado por alto.³ Sin embargo, vistas con mayor cuidado las semejanzas se tornan particularidades que a fin de cuentas se despliegan de manera distinta en el tejido narrativo de cada relato. La juntura entre ambos textos está dada a través de la yuxtaposición de mito y motivo (el ángel caído); y la disyunción, en los tratamientos de personajes y hechos. Pero incluso en los tratamientos es posible distinguir una serie de similitudes que aproximan a los cuentos señalados: el humor, los juegos de paradojas y la participación de distintas voces narrativas que enfatizan la polifonía discursiva—es decir, distintos y variados registros de lengua—a través de consejas y proverbios matizados en el discurso mismo de la voz narrativa. El cuento de Gabriel García Márquez está articulado de tal manera que pareciera ser una respuesta al texto de

subdesarrollo—que recorre lo que Fuentes llama la “Nueva Novela Latinoamericana.” flujo de conciencia, tendencia a los juegos lingüísticos como el calambur, etc.

³ La nómina de análisis comparativos entre Guimarães Rosa y García Márquez no es muy amplia. Hay referencias en los siguientes artículos: “Una aproximación a la idea de barroco en Latinoamérica” de Carmen Bustillo y “Visions of Violence: From Faulkner to the Contemporary City Fiction of Brazil and Colombia” de Elizabeth Lowe.

Guimarães Rosa pues, como veremos más adelante, los acontecimientos de "Um moço" están subvertidos y hasta carnavalizados en "Un señor."

Los cuentos incluidos en *Primeiras estórias* de Guimarães Rosa fueron escritos alrededor de 1962, en tanto "Un señor" de García Márquez fue concebido en 1968.⁴ Me atrevo a señalar dos hipótesis que podrían explicar, aunque parcialmente, las notables semejanzas entre ambos cuentos. La primera es que el autor colombiano haya pensado en el texto del escritor brasileño al concebir "Un señor." Ignoro si el escritor colombiano leyó la obra de João Guimarães Rosa dada la relativa cercanía geográfica entre Brasil y Colombia, así como el hecho de que era moneda común entre los escritores latinoamericanos de la época—me refiero a los años que van de 1950 a 1970—una cierta tendencia excéntrica no en el sentido peyorativo del término, sino como actitud que los llevaba a leer la literatura que se hacía fuera de sus países. Gabriel García Márquez ha confesado, por ejemplo, haber leído a Juan Rulfo y seguirlo muy de cerca al escribir *Cien años de soledad*, a la par que Rulfo señaló en una ocasión ser lector de João Guimarães Rosa; asimismo es bien conocido que en las obras de colombiano, mexicano y brasileño es posible apreciar una lectura común: William Faulkner (Monegal 56). Lo cual significa que el contacto entre el escritor colombiano y brasileño podría ser más tangencial y fortuito que consciente: influencias de influencias o huellas de huellas.

Ahora bien, en una entrevista realizada en 1967, el autor colombiano señaló:

la simplicidad estilística de los cuentos infantiles me pareció buen purgante para la indigestión del pasado [la novela *Cien años de soledad*]. Empecé entonces con "Un señor muy viejo con unas alas enormes". Se lo leí a mis niños, y sentí que me tenían mucha lástima. Me dijeron: "No creas que los niños son tan tontos." Como de todos modos yo tenía un plan de escribir siete cuentos, seguí escribiéndolos como purgante, sin pensar en los niños. (citado por Palencia-Roth 131)

El volumen estaba destinado a ser un libro de cuentos maravillosos, un volumen de textos infantiles. La afirmación de García Márquez en la entrevista me sirve para sustentar mi segunda hipótesis: si se considera que los relatos maravillosos contienen imágenes consagradas por el imaginario popular (el motivo del ángel) e identificados con los cuentos de hadas, quizá esto explique los puntos de convergencia entre el relato de Guimarães Rosa y García Márquez.⁵

4 El cuento más antiguo incluido en *La increíble y triste historia...* es "El mar del tiempo perdido," escrito en 1961.

5 El mito del ángel caído ha sido recreado por otros autores de habla española. Véanse, por ejemplo, "El cuento del padre," perteneciente a la trilogía "Las divinas personas" del venezolano Pedro-Emilio Coll; "El ángel caído" del mexicano Amado Nervo; y "Entrevista con el ángel" de la uruguaya Cristina Peri Rossi. Agradezco al Prof. Jorge Luis Castillo del

Para Carlos Fuentes, la "Nueva Novela Latinoamericana" es mito, lenguaje y estructura (20). Estas palabras encaminadas a definir un género, la novela, bien podrían hacerse extensivas a otro, el cuento. A la linealidad que enlaza la idea de un futuro—la idea de un continuo sucederse de instantes que componen la Historia y la progresión que Fuentes identifica con la novela burguesa—se opone una nueva manera de articular el lenguaje, manera que se apoya en "la universalidad de la imaginación mítica, inseparable de la universalidad de las estructuras del lenguaje" (22). Esta tríada conceptual—mito, lenguaje y estructura—es posible verla en "Um moço" de João Guimarães Rosa y "Un señor" de Gabriel García Márquez.

Lo primero que podríamos preguntarnos es el porqué del triángulo mito-lenguaje-estructura aplicada a los cuentos del brasileño y del colombiano. Respondo al primer concepto: el mito. En ambos textos me parece constante el movimiento imperceptible que va de lo histórico a lo mítico, y viceversa, de lo mítico a lo concreto, a lo histórico: el mito sólo cobra sentido y se cumple en la medida en que aparece revestido por lo histórico. En los textos que nos ocupan podemos trazar esa línea de confluencia. En "Um moço" la marcación de la temporalidad se corresponde con la idea de una linealidad casi histórica. El comienzo del texto es bastante elocuente: "Na noite de 11 de novembro de 1872, na comarca do Serro Frio, em Minas Gerais, deram-se fatos de pavoroso suceder, referidos nas folhas da época e exarados nas Efemérides" (99). La primera frase marca lo que será una constante del cuento y una alternancia con otra forma: la oralidad, el "Disse-se" (104) de las leyendas y los mitos; esta oralidad se encuentra relacionada con dos de los elementos de nuestra tríada: lenguaje y estructura. De ser un relato de acontecimientos notables, de ser una crónica, la historicidad es cuestionada por el imaginario colectivo y por el tiempo que acarrear versiones de un mismo hecho, que a su vez marca una manera de contar: la autorreferencialidad, la estructura. Veamos un ejemplo: "Seja que da maneira ainda hoje se conta, mas transtornado incerto, pelo decorrer do tempo, porquanto narrado por filhos ou netos dos que eram rapazes, quer ver que meninos, quando em boa hora o conheceram" (100).

Un caso particular, fechable y definido espacialmente pone en movimiento el mito del ángel caído. En el caso de García Márquez se trata no de un acontecimiento fechable, sino de un acontecimiento sin tiempo pero reducido a un conjunto de personajes bien definidos: Pelayo y Elisenda. O, siguiendo a Michael Paciencia-Roth, "teniendo en cuenta el título del relato, el mito de la caída de los ángeles (en especial de Lucifer) viene a concretarse en el caso de un señor muy viejo dotado de alas" (133). En el cuento de Guimarães Rosa se cumple esta idea y

Departamento de Español y Portugués de UC Santa Barbara, las pistas bibliográficas que me proporcionó previo a la redacción de este trabajo.

me parece que la semejanza entre ambos títulos es más que evidente. Desde la inespecificidad—el “un” del cuento—se articula la especificidad, el caso concreto, el acontecer capaz de cambiar la vida en el caso del brasileño, y tan sólo de alterarla, en el caso del colombiano. La especificidad de ambos cuentos es la misma: una suerte de mínimo diluvio que casi destruye la comarca. Lo cual nos devuelve al nivel del mito, idea esta última en diálogo con la de temporalidad. El mito es el tiempo sin tiempo, y ambos cuentos aluden a una situación específica—la lluvia—que rememora una situación universal—el diluvio bíblico, el que está también en el *Popol Vuh* y en *Las metamorfosis* de Ovidio—; paradoja manifiesta en un espacio que se convierte, a su vez, en el sitio de desencuentro de las asimetrías: el relato.

Ahora bien, otro punto de contacto, sin duda el más evidente, está marcado desde el título mismo. La identidad del personaje-motivo que se convertirá en el eje de los acontecimientos está elidida en los títulos de ambos cuentos. En el caso del texto de García Márquez el circunloquio, no obstante, posee algunos atributos que podrían tematizar en primera instancia la adscripción a la idea de un personaje maravilloso: las alas. Sin embargo, es otro atributo lo que termina por contradecir la imagen que el lector pueda hacerse del personaje: la vejez. El título no sólo rodea la mención al ángel, sino también subvierte y sustituye con una antifrase una imagen tradicional con otra poco convencional, pero que está más cerca del tono irreverente y jocosos del relato, al cual por cierto motiva e impulsa temáticamente. La carnavalización en el relato, de esta forma, absorbe al personaje, el cual es convertido en una suerte de espectáculo de circo que con el paso del tiempo, y a raíz de su nula capacidad para realizar milagros, es dejado en el olvido. Doble lectura y doble descenso: al caer el personaje reactualiza el mito del ángel caído, pero al mismo tiempo lo subvierte. Más aún: enfatiza la caída haciéndola ridícula y gozosamente más profunda al ubicarla en el gallinero.⁶

“Um moço,” en cambio, se apega más a la imagen tradicional del ángel. El motivo está investido con un atributo, la blancura, que de entrada no dice nada de la posible procedencia divina del personaje; el origen será develado líneas más adelante, sin desdeñar la hipotética procedencia divina del personaje, tal como ocurre en el texto de García Márquez. En el relato del autor brasileño, en cambio, se habla de “um moço branco” que figuraba tener “por dentro da pele uma segunda

6 Esta tendencia paródica y lúdica de “Un señor” ha sido señalada por Sandro Abate en “Breves notas sobre la imagen de Lucifer en un cuento de García Márquez” y por Eduardo Chirinos en “Del quetzal al gallinazo...” El primero resalta los elementos grotescos del cuento garciamarquiano y señala que el texto parodiado es la *Divina comedia* de Dante. El segundo, en cambio, enfatiza lo carnavalesco y propone como relato parodiado el cuento de Amado Nervo “El ángel caído.”

claridade" (99). Se trata de un ser aurático: Luzbel-luz bella. La ausencia de un referente que aluda al ángel es llevado a tal extremo que, de hecho, forma parte del factor sorpresa en el relato, en virtud de que el lector sólo se entera al final de que el aurático visitante tiene alas: "Com a primeira luz do sol, o moço se fora, tidas asas" (104). Sintetizo: el texto de Gabriel García Márquez es más que una transposición una carnavalización de la imagen popular del ángel caído. Añado: una desmitificación. El ángel es viejo y aparece:

vestido como un traperero. Le quedaban apenas unas hilachas descoloridas en el cráneo pelado y muy pocos dientes en la boca, y su lastimosa condición de bisabuelo ensopado lo había desprovisto de toda grandeza. Sus alas de gallinazo grande, sucias y medio desplumadas, estaban encalladas para siempre en el lodazal. (11-12)

El ángel del cuento de García Márquez es la imagen de la desolación y la tristeza: un ángel caído en el muladar de un gallinero, en tanto el de Guimarães Rosa cae tan sólo en el patio de una hacienda.

Otro de los rasgos que enlaza ambos cuentos está en los personajes. En ambos cuentos encontramos la presencia de un sacerdote que da cuenta de lo sucedido a sus superiores. En el caso de "Um moço" se trata del Padre Bayão, mientras en "Un señor" es el Padre Gonzaga. Ambos intentan comunicarse con el ángel, el cual no parece poseer distinción alguna entre pasado y futuro, en el caso de Guimarães Rosa: presente continuo, presente sucesivo. O más bien: tiempo sin tiempo ni espacio: el tiempo del mito que de pronto troca su especificidad en universalidad: *in illo tempore*. El tiempo del mito, nos dice Mircea Eliade, sucede en aquel tiempo ejemplar del relato mítico (373). Nuevamente: el cuento es lenguaje y estructura, forma de narrar, procedimiento narrativo. En el caso de García Márquez el ángel habla en un lenguaje parecido al noruego antiguo de los marineros, lo cual vendría a acentuar su terrenalidad. El padre Gonzaga intenta comprobar y/o desarticular la sacralidad del ángel viejo al hablarle en latín, la lengua sagrada en la que se comunican las criaturas del Señor. Nueva vuelta de tuerca que es al mismo tiempo una inversión: al desarticular la sacralidad del ángel, el Padre Gonzaga no sólo comprueba la terrenalidad del ángel viejo, sino también su temporalidad, lo cual vendría a desdeñarse la idea de que el mito sucede *in illo tempore*: se trata de un ser contingente, viejo, pesado, con alas de gallinazo.

El otro personaje que crea la identidad entre ambos cuentos es el ciego. En el texto de Guimarães Rosa, el invidente es una presencia que aparece a la mitad y al final del relato:

Mas a porta da igreja se achava um cego, Nicolau, pedidor [...]. Ora, estando o cego debaixo do sol, e corrido de suor, a almas cristãs devia de causar meditação o contraste de tanto padecer o calor do astro-rei aquele que nem as belezas da luz podia gozar [...]. Então o cego guardou [a

dadiva], que só foi plantada após do remate dos fatos aqui *ainda por narrar*: e deu um azulado pé de flor, da mais rara e inesperada. (101-02, las cursivas son mías)

Este hecho milagroso contrasta con la inversión del milagro de la que un ciego es objeto; el ángel de "Un señor" presenta, según el narrador, desórdenes mentales "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 soles en las heridas" (17). Si el ángel de "Um moço" realiza milagros capaces de suspender más tarde la cotidianidad, según nos refiere la voz narrativa, el de "Un señor" es capaz de realizar anti-milagros; en el primer caso los milagros traen consigo un adelanto temporal—el *ainda por narrar* al que se refiere la voz narrativa—que implica asimismo consecuencias estructurales no evidentes, sino más bien subterráneas: el presente de la enunciación invoca acontecimientos que serán "presente" más adelante, en el futuro, de tal forma que el lector puede ya esperar un acontecimiento que "sucederá." El procedimiento es efectivo y ha sido utilizado por Gabriel García Márquez no en "Un señor," sino en *Cien años de soledad*: "Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el Coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo" (79). En una sola frase se pueden condensar y conjugar todos los tiempos: el mito a fin de cuentas es la suspensión de las categorías temporales, puesto que las contiene todas.

III. Conclusiones

Los puntos de contacto entre "Um moço" y "Un señor" nos han servido para establecer un puente entre dos producciones estéticas que corresponden a series culturales distintas, pero al fin y al cabo cercanas geográficamente y con ciertas concomitancias, algunas de ellas ya referidas en las primeras líneas de este trabajo. Las identidades, sin embargo, se convierten en divergencias desde el momento en que cada texto mantiene ciertas necesidades internas a las que responden y de las cuales son tributarios personajes, espacios, motivos y lenguaje. Los distintos tratamientos de un solo mito y motivo conllevan ya la formación de dos entidades narrativas disímiles.

El ángel, así, aparece todavía descrito con un cierto halo aurático en "Um moço"—es tan bello físicamente que Viviana, hija del cacique Duarte Dias, llega a sentir atracción por el forastero—, mientras en "Un señor" la imagen del ángel está degradada, desmitificada. Esta desmitificación opera, sin embargo, en los dos relatos. En ambos cuentos existe una relativización de acontecimientos que va de la intercalación de más de una versión de los hechos en el caso de Guimarães Rosa—el "segundo diversa tradição" y el "disse-se" intercalados en el discurso del narrador—, y los distintos personajes que toman voz implícitamente a través del

narrador en el de García Márquez. Los ejemplos son abundantes: "Los más simples pensaban...", "Otros de espíritu más áspero...", "Algunos visionarios...", etc. Los entrecruzamientos de motivos, temas y personajes en "Um moço" de Guimarães Rosa y "Un señor" de García Márquez, amén de las particularidades ya advertidas, convienen en la necesidad de un estudio más sistemático que se enfoque en las convergencias y bifurcaciones entre las poéticas del autor brasileño y del colombiano, así como de las disyunciones e identidades entre las tradiciones literarias brasileña e hispanoamericana.

Bibliografía

- Abate, Sandro. "Breves notas sobre la imagen de Lucifer en un cuento de García Márquez." *Quaderni Ibero-Americani* 81-82 (1997): 17-23.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1997.
- Borges, Jorge Luis. "Historia de los ángeles." *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Seix Barral, 1993.
- . *Obras completas*. 2 vols. Buenos Aires: Emecé, 1974-89.
- Bustillo, Carmen. "Una aproximación a la idea de barroco en Latinoamérica." *Proceedings of the Xth Congress of the International Comparative Literature Association*. 3 vols. New York: Garland, 1982. 44-50.
- Cándido, António. "Literatura y subdesarrollo." *América Latina en su literatura*. Ed. César Fernández Moreno. México: Siglo XXI, 1972. 335-53.
- Carpentier, Alejo. *Tientos y diferencias*. Montevideo: Arca, 1967.
- Chiampi, Irleamar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- Chirinos, Eduardo. "Del quetzal al gallinazo: la percepción popular del ángel en dos cuentos hispanoamericanos." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 42 (1995): 221-31.
- Coll, Pedro-Emilio. "El cuento del padre." *Pedro-Emilio Coll*. Caracas: Fondo de Publicaciones de la Fundación Shell, 1966. 231-35.
- Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México: Siglo XX, 1985.
- Eliade, Mircea. *Tratado de historia de las religiones*. México: Era, 1995.
- Forradellas, Joaquín y Angelo Marchese. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 1986.
- Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1969.
- Forradellas, Joaquín y Angelo Marchese. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 1986.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Madrid: Cátedra, 1986.
- . "Un señor muy viejo con unas alas enormes." *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. Buenos Aires: Sudamericana, 1972. 9-20.
- Guimarães Rosa, João. "Um moço muito branco." *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1962. 98-104.
- Jozef, Bella. "O Romance Brasileiro e Ibero-Americano na Atualidade." *Guimarães Rosa*. Ed. Eduardo F. Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. 187-97.
- Lowe, Elizabeth. "Visions of Violence: From Faulkner to the Contemporary City Fiction of Brazil and Colombia." *Proceedings of the Xth Congress of the*

- International Comparative Literature Association*. 3 vols. New York: Garland, 1982. 14-19.
- Monegal, Emilio. "Em busca de Guimarães Rosa." *Guimarães Rosa*. Ed. Eduardo F. Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. 47-61.
- Nervo, Amado. "El ángel caído." *Obras completas*. 2 vols. Madrid: Aguilar, 1955. 397-400.
- Palencia-Roth, Michael. *Gabriel García Márquez. La línea, el círculo y las metamorfosis del mito*. Madrid: Gredos, 1983.
- Peri Rossi, Cristina. "Entrevista con el ángel." *Desastres íntimos*. Barcelona: Lumen, 1997. 155-67.
- Perrone, Charles A. "Guimarães Rosa through the prism of magic realism." *Tropical Paths. Essays on Modern Brazilian Literature*. Ed. Randal Johnson. New York: Garland, 1993. 101-22.
- Portella, Eduardo. "A Estória cont(r)a a História." *Guimarães Rosa*. Ed. Eduardo F. Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. 198-201.