

# El jardín y la caída: mito y parodia en *El amor en los tiempos del cólera*

**E**n *El amor en los tiempos del cólera*, García Márquez vuelve sobre el tema de la soledad, tratado ya en casi todas las obras suyas, pero esta vez desde la perspectiva que ofrece el tema del amor, considerado en todas sus dimensiones físicas y espirituales. La intención paródica se manifiesta, en primer término, en la manipulación de los tópicos procedentes del folletín decimonónico de amor (Fiddian 193). Este procedimiento sirve al autor para explorar los misteriosos recovecos del sentimiento amoroso sin incurrir en lo melodramático. Pero la parodia no se limita a este género literario popular. Llevado por su afán de recrear una novela romántica tardía (Arroyo 1), el autor echa mano de otro recurso que le suministra el romanticismo, a saber, el mito.

Este trabajo quiere mostrar cómo contribuye al manejo paródico de tres elementos pertenecientes al mito bíblico de conflicto —la selva, la ciudad y el jardín—<sup>1</sup> a

la identificación de «culpa» con la víctima de la ironía, el Dr. Juvenal Urbino. La manipulación de estos tres espacios permite al autor proveer a la muerte de este personaje —en un jardín modelo en el edénico— un contexto rico en alusiones al pecado, la culpa y a la redención, conceptos que García Márquez pretende redefinir dentro de la nueva lógica que rige esta historia soteriológica del amor humano.

Northrop Frye ya observó que los mitos y arquetipos simbólicos se organizan en tres categorías, una de las que llama «romántica» (135). En ésta los patrones míticos quedan implícitos en un mundo que se mueve dentro de la experiencia humana. Este mundo, situado entre el mítico de los dioses/demonios y el del realismo es el que recrea García Márquez en esta novela. En este caso preciso, el mito parece colarse por los resquicios de una realidad «abierta» por la parodia. La novela, en este sentido, parece cumplir lo que Frye dice de la literatura irónica que suele empezar en el realismo para luego terminar en el terreno del mito mediante una especie de estilización romántica (Frye 140). García Márquez consigue esa estilización por medio de la parodia.

Pese a sus protestas de lo «rigurosamente histórico» (Arroyo 2) de gran parte de esta novela, el mismo García Márquez ha reconocido la operación de ciertos elementos cuya presencia ignoraba. Lo mítico pertenece al proceso creador tanto consciente como inconsciente. Como manifestación de lo primero, es objeto estudiado de la parodia; en el campo de lo inconsciente, se desliza por el sentido trascendente del amor como vía redentora. En ambos casos, el mito está presente para prestar al conflicto amoroso sus dimensiones cósmicas y convertirlo en una historia prototípica del amor en nuestros tiempos. Las mejores intenciones «realistas» del autor quedan subvertidas y transformadas a cada paso por la parodia de lo mítico y por la percepción irónica que caracteriza toda la novela. A la vez, el mito descubre el velo de una preocupación que va más allá de una mera recreación de la novela folletinesca del siglo pasado. El

<sup>1</sup> Es predecible, dado el marco mítico con el que trabaja nuestro novelista, el paralelo entre esta organización de los espacios y la de Northrop Frye quien redujo a tres los elementos más representativos del mito, a saber, el jardín (bosque), el animal doméstico (oveja) y la ciudad (141). Sin duda el libro del Apocalipsis le ha servido también a García Márquez de «gramática» para sus alusiones.

autor, al preguntarse aquí si es posible redimir de su radical egoísmo (soledad) al hombre moderno, quiere creer que el amor, aunque imperfecto, puede ofrecerle esa vía de escape.

La presencia del mito bíblico queda confirmada en la función destructora de la selva, paralelo de la imaginaria acuática dentro de la literatura apocalíptica; en la ciudad como foco del espacio habitado y en el jardín, alusivo al hogar de la pareja primigenia y a la Caída con sus resonancias de culpabilidad. Dentro de la Biblia estos elementos se desprenden de un tema constante que los estudiosos han denominado el *mito conflictivo o combativo*, comentado en mayor detalle abajo. Esta contiene que sustenta el relato bíblico de la *Heilsgeschichte* o la historia soteriológica de la humanidad, desemboca, según las Escrituras, en la feliz y eterna reunión del Amante divino con su amada (la Iglesia o los redimidos).

No porque sea menos explícita la presencia y función de lo bíblico en esta novela, debe suponerse que no desempeña un papel de radical importancia en la estructuración de la obra. Tampoco es la primera vez que emplea la Biblia para sus fines paródicos este novelista. Al analizar en *Cien años de soledad* ese mismo proceso de descifrar el código bíblico para re-cifrarlo, Morello-Frosch se pregunta por qué emplea García Márquez el texto bíblico con esta intención deformadora. Concluye que el novelista postula un distanciamiento que hace del original algo nuevo (158). En la novela que nos ocupa aquí, se trata de una operación por la que se invocan los elementos conocidos del original a la vez que se les destruye. Este proceso de yuxtaposición abre nuevas pistas para iluminar tanto el original como la nueva escritura. El autor «analiza» el mito que maneja, descubriendo, entre la geografía humana —psíquica y literal— y lo apocalíptico, enlaces que esclarezcan el sentido ulterior de lo que en la comedia humana se viene desarrollando.

No hay duda de que lo mítico cristiano en esta novela está presente como una intuición que le viene al autor más bien por asociación que por algún afán teológico. La ciudad, síntesis de tantas ciudades humanas como divinas, la amenazante selva llena de enfermedad y muerte, el espacio doméstico con su jardín, su árbol y su animal seductor, todo ello acusa la doble presencia de lo mítico-humano en la mente del autor. Lo mítico-cristiano opera aquí en función de aquel grado de ocio («leisure») que caracteriza la ironía en gran parte de la narrativa lati-

noamericana, según Tittler (20). Esa tranquilidad confiada permite a García Márquez ver todo ya no como catástrofe, sino más bien como ironía. De ahí la complacencia con que se mueve la prosa, densa y lenta, desenterrando absurdos, incongruencias y conflictos. La ausencia de lo religioso no elimina la actuación de lo ético. Es precisamente el impulso ético el que lleva al autor por el camino de la parodia y, precisamente, la parodia aplicada al mito bíblico. Quiere con ello emplear las resonancias morales del mito para indagar en los escándalos y verdades del relato «humano».

Es así que el autor logra situarnos ante la problemática que late al fondo de la novela: el amor como única esperanza salvífica para la raza humana. La redención debe entenderse aquí como la liberación de la soledad egocéntrica que impide el ejercicio del amor genuino. Graham Burns, en su estudio sobre el concepto de la soledad en *Cien años de soledad*, descubre que «García Márquez expand the word's [soledad] usual range of meanings to include numerous forms of self-absorption, obsessive behaviour, and even solipsism, as well as the state of madness and the forms of solitariness associated with old age» (22). En esta novela dedicada al amor, la soledad también se va cincelandando en la personalidad de los tres personajes principales, pero, con mayor esmero, en la del Dr. Juvenal Urbino. Terco en su estatismo, el médico es la perfecta contraparte del dinamismo sentimental que manifiestan Florentino Ariza y Fermina Daza. En torno a la figura del médico, al que se dedica enteramente un capítulo —el primero— se desprenden los elementos que entroncan con el mito conflictivo. La operación paródica que descubre las incongruencias y los conflictos está en manos del narrador omnisciente a la vez que intruso quien se ocupa de contraponer los modelos bíblicos con los espacios y personajes novelísticos.

## El mito conflictivo

Convendría hacer un breve *excursus* para trazar los contornos del mito conflictivo que alimenta los tres espacios que estudiamos aquí<sup>2</sup>. El combate cósmico en-

<sup>2</sup> Para una discusión reciente de este mito, léase el excelente estudio de Neil Forsyth, *The Old Enemy: Satan and the Combat Myth*.

tre Dios (Jehová, Cristo) y su adversario (Satanás) no es difícil de encontrar en las Sagradas Escrituras. El mito que empieza con la rebelión del ángel Lucifer en contra de los designios inescrutables del Creador (Isa. 14: 13, 14; Eze. 28: 17) se mueve dentro de una historia en todo momento conflictiva, desde el Génesis (Creación, Caída) hasta el Apocalipsis (restauración definitiva). La historia del Israel veterotestamentario, así como la trayectoria soteriológica del Israel espiritual del Nuevo Testamento son informadas en todo momento por aquella contienda, la cual queda enmarcada entre dos paraísos, el perdido y el restaurado. Pertenecen a esta línea conflictiva todos los episodios importantes de la *Heilsgeschichte* judeo-cristiana, entre los cuales se destacan la Creación, la Caída, la liberación de la esclavitud egipciaca y el cruce del Mar Rojo así como el ritual del sacrificio expiatorio. Todos estos eventos y rituales quedarán fijados en la memoria colectiva del Israel veterotestamentario como evidencias de la protección divina y, más tarde en la época posexiliar, como confirmación de la esperanza apocalíptica de restauración.

En aquella lucha aparece el adversario consagrado en ciertas imágenes constantes: el mar primitivo y turbulento o «las aguas»<sup>3</sup>, los monstruos marinos, la serpiente y la oscuridad. Dentro de los Salmos y los profetas las implicaciones soteriológicas de la contienda quedan simbolizadas en la victoria de Jehová sobre el mar y sobre los monstruos marinos. En su estudio sobre este motivo John Day remite este combate cósmico a la Creación, tal como se constata en los Salmos 74, 89 y 104, entre muchos otros (Day 143, 144). En los relatos de la Creación (Gén. 1, 2), punto de partida del conflicto cósmico en la tierra, la presencia del adversario viene representada por el caos primitivo de «las aguas» que cubren la tierra. La palabra divina es lanzada sobre aquella confusión oscura para extraer el orden. La creación de todas las cosas, así el «jardín» como el ser humano que lo habita, resulta de un proceso ordenador de aquel caos primitivo (Eliade, Retorno 19).

En la dispensación cristina los elementos del mito se recogerán en los exorcismos de Jesús, e inclusive en los dos momentos cuando Jesús calma con la mera palabra el mar tempestuoso, antiguo símbolo de la presencia satánica (Luc. 8: 22-25; Juan 4: 13, 14). El apóstol Juan es quien presta, más que ningún otro autor neotestamentario,

el lenguaje del viejo mito por sentar las bases veterotestamentarias del conflicto en el Nuevo Testamento: Jesús como el Verbo y la Luz (Juan 1); la vieja serpiente (el diablo) y el mar (Apoc. 12). Juan recoge, además, la imagen de la ciudad de David, prototipo de la ciudad de Dios, para redondear el cuadro apocalíptico que va dibujando en el último libro de la Biblia.

García Márquez, también, se propone pintar un cuadro apocalíptico de caos y destrucción en el que situará el conflicto amoroso en términos del conflicto cósmico entre el «bien» y el «mal». En esta historia en la que la pareja que sabe dar queda redimida, el adversario es el personaje que vive voluntariosamente aislado de la influencia redentora del amor. Sin embargo, la redención llegará a unos y a otros por la misma vía: el reconocimiento, tarde o temprano, de que el amor es lo que más importa de la vida.

## El caos y la ciudad

Al explicar el fenómeno religioso en las sociedades antiguas, Mircea Eliade encuentra que estos grupos conciben al mundo como un microcosmos cerrado, más allá de cuyos límites se halla el caos y la muerte. En cam-

*(Princeton: Princeton University Press, 1987). Forsyth se ocupa en dilucidar las raíces del mito según aparece en los testamentos bíblicos (canónicos y apócrifos), tarea que dirige sus excursas a las mitologías babilónica, cananea, egipcia y griega.*

<sup>3</sup> En el Antiguo Testamento el sentido metafórico del mar como mundo de Satanás y de los monstruos marinos que lo representan está estrechamente ligado al relato genesiaco reinterpretado, especialmente en los Salmos, antes y después del Exilio, para afianzar la fe hebrea en su Dios. Sirvan de ejemplos: Salmo 77:16-20; 89, 10 de Isaías 27:1; 51:9-11 donde Jehová recibe alabanzas por haber destruido el monstruo del caos. Este monstruo que lleva diversos nombres —Leviatán, Behemoth, Rahab, dragón— reaparece en el libro neotestamentario del Apocalipsis en la forma de la «antigua serpiente» y «dragón», Satanás (Apoc. 12). Para una discusión general acerca del significado soteriológico del mar en el Antiguo Testamento, véase el artículo «Creation» en *The Interpreter's Dictionary of the Bible*. Los libros de Day y Yarbro-Collins, incluidos en la lista de obras citadas que acompaña a este artículo, ofrecen un estudio teológico sobre el tema. Le llegaría a García Márquez este conocimiento, sin duda alguna, por su propia lectura en la Biblia de cuantía de textos en los libros de Job (9:5-14; 38:8-11; 7:12; 3:8; 40:15-41: 26), Salmos (74; 12-17; 89:10-15; 104; 1-9; 65:7-8; 93; 24), Isaías (27:1; 51:9-11), Jeremías (27:5; 32:19) así como en el libro del Apocalipsis, donde se alude al conflicto de Jehová/Cristo con Satanás en función del mar y de los dragones que en él habitan.

bio, dentro de aquellos límites queda el espacio ordenado y habitado que siempre es amenazado por aquel espacio informe, lleno de demonios, espíritus y oscuridad (Eliade, *Symbols* 37, 38). Dentro del espacio ordenado siempre hay un «centro» sagrado que está ligado al centro del mundo (Eliade, *Symbols* 39). Trabajando con este modelo mítico que encontraría fácilmente en la Biblia (Jerusalén y las naciones enemigas que la rodean, el santuario como centro sagrado), García Márquez lo emplea para convertir la selva en aquel espacio peligroso lleno de enfermedad y muerte que rodea al espacio habitado de la ciudad y, más particularmente, al espacio «sagrado» de la casa en que se encuentra el «jardín».

García Márquez vuelve a emplear aquí lo que Palencia Roth ha denominado «la reducción radical del espacio» (266) con la finalidad de crear un microcosmos cargado de sentido ulterior. En este caso, los tres espacios importantes<sup>4</sup> que maneja el autor son el espacio que rodea a la ciudad, o sea, la selva; la ciudad como una isla o más bien como un barco naufragado en medio de esta selva/mar y el jardín en que se encuentra el árbol y el animal tentador que ocasiona la caída de la víctima. Los primeros dos funcionan como complementos del espacio clave que es el jardín.

El primer espacio por considerar es el de la selva cuya presencia se manifiesta por la lluvia, el calor y en la general ruina que azota la ciudad. A propósito de la naturaleza y función de la selva en esta obra, viene muy al caso lo que observa Gullón acerca de la función literaria del mito selvático. La selva, dice, es «el remanente de la antecreción, de lo informe proliferando de modo libérrimo, anterior —y hostil— a la mano reguladora del creador» (45). Es interesante, por contraste, lo que dice Eliade acerca del papel de la naturaleza en las religiones antiguas. La naturaleza se suele concebir como un cosmos y no como un caos, ya que se trata de la creación de los dioses (*Retorno* 24). No obstante esta concepción generalizada, la selva en la literatura hispanoamericana asume muy otra función: la de devorar y de destruir, y es esta función la que escoge emplear nuestro autor.

Dentro del mito bíblico el mar y las aguas poseen este mismo sentido metafórico de destrucción. García Márquez hace que la selva opere según el mar del mito bíblico en su tenaz tarea de desordenar. Todo el espacio habitado parece quedar sustraído a la descomposición

y a la podredumbre impuesta por las implacables incursiones de la selva. Sin embargo, la selva y «secuaces» (lluvia, calor), en su acecho despiadado de la ciudad y de sus habitantes, no asumen los visos malignos del caos acuático de ascendencia bíblica, sino, más bien, cierta configuración carnalesca que ridiculiza y desbarata. El novelista hace que colaboren aquellos elementos para terminar de socavar las estructuras desvencijadas tanto de las obras físicas (edificios, muros) como de las acciones y creencias de los ciudadanos. Las constantes acechanzas de la selva con su cargazón de ruina, enfermedad y muerte tienen la finalidad de sacudir al hombre de sus ataduras atávicas y dejarlo expuesto al cambio. Es así que se explica la observación del narrador respecto a Florentino frente a los nuevos desafíos de conquistar a Fermina Daza, tras la muerte de Urbino: «Florentino Ariza tuvo la impresión de que aquel desastre de todos [el del diluvio que ha creado un estado de emergencia en la ciudad] tenía algo que ver con el suyo (413).

La ciudad que pertenece al espacio «ordenado», es una «soñolienta capital de provincia» (29) que se erige en el anverso de la ciudad paradisiaca de la restauración, la Nueva Jerusalén, capital de la Tierra Nueva (Apoc. 21)<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Al preguntarse Gisela Pankow acerca del amor de Florentino Ariza por Fermina Daza, «*comment peut-on vivre pendant cinquante-trois ans avec un lourd délire érotomaniacque, et cela sans échouer dans un asile?*», concluye que García Márquez crea a Ariza unos «*points de cristallisation*», o sea, espacios donde puede anclar el delirio amoroso y darle una estructura fija. Una recámara en la casa de su madre se convierte en santuario de amor (72); la misma ciudad en que viven «*juntos*» se transforma en un muro protector que encierra simbólicamente las dos vidas separadas (73); asimismo en el barco Nueva Felicidad («*le bateau de l'amour*») los amantes, reunidos luego de más de medio siglo, se instalan en otro espacio amoroso —la cabina presidencial (74)—. Los espacios que se estudian aquí sirven también de estructuras, pero éstas cobran valor por su poder evocador del sentido recibido asociado con ellos.

<sup>5</sup> Eliade ya ha estudiado la función de axis mundi de la ciudad o templo en las mitologías universales. El templo o la ciudad humana se construyen siguiendo el modelo divino. Inclusive la ciudad terrenal pertenece al mito ya que se da en la concurrencia de dos de las tres zonas cósmicas, a saber, la tierra y el infierno (*Retorno* 23). Conviene considerar aquí lo que dice Eliade acerca de una creencia que existe entre los hebreos, según la cual la roca de Jerusalén cerraba la «*boca de tehom*» o las aguas subterráneas (*Symbols* 41). Con ellos quedan ligados el mito del mar maligno y el de la ciudad/templo, los cuales colaboran, también, en la novela. Además el autor parece ser consciente de la concepción medieval del templo como imago mundi —la idea del santuario como reproducción esencial del universo—. La ciudad aquí, como en todas las novelas del colombiano, viene siendo la esencia de su mundo ficcional.

La ciudad ficcional pertenece a un tiempo apocalíptico, así como la ciudad mítica. Pero allí termina el paralelo, ya que García Márquez invierte todos los otros rasgos que pudieran tener de común: frente al idilio de alegría, fragancia y vida de la urbe bíblica (Apoc. 21, 22), la contraparte novelesca es triste, hedionda y mortífera. Inclusive el río que pasa por esta ciudad humana, contraparte del río de la vida (Apoc. 22), viene henchido ya no de vida sino de los despojos de la muerte: los cadáveres descompuestos de los muertos por las plagas.

Al contrario de la Ciudad Santa que surge triunfante tras la batalla apocalíptica (Apoc. 19: 19-21; 20) García Márquez hace que esta ciudad humana se halle sucumbiendo paulatinamente ante el caos. La historia de esta urbe sin nombre (33-35) es de una ciudadela que va perdiendo la batalla contra la amenaza de una naturaleza, a todas luces, hostil: los muros están destruidos, las flores se oxidan, la sal se corrompe, las calles son «locales nauseabundos» (33), la bahía es un «muladar estancado» (38) cuyo hedor a excremento humano «revolvía en el fondo del alma la certidumbre de la muerte» (35). La imaginería acuática que siempre acompaña la descripción de la ciudad no es gratuita como tampoco lo es la casual observación del narrador acerca del galeón *San José* que se hundió frente a la entrada del puerto y que los historiadores solían evocar «como emblema de la ciudad ahogada en los recuerdos» (35).

El que las aguas poseen una función más carnavalesca que hostil se deja ver en las jugadas que la lluvia hace a los habitantes, especialmente, a los habitantes privilegiados de la sociedad. Azotados por una lluvia feroz, los invitados a la quinta campestre donde celebraban las bodas de plata de la ciudad se apiñan dentro de la casa con su «humor de naufragio» (59). Como en el original bíblico, lo acuático que desordena también está ligado al motivo del olvido, otra dimensión de la soledad. Esta ciudad naufragada vive al margen del tiempo e incluso el hecho de que no tenga nombre —a diferencia de la ciudad divina que lleva los nombres simbólicos de los redimidos en sus puertas y fundamentos (Apoc. 21: 12, 14)— revela cómo García Márquez quiere situar la ciudad en ruinas en una especie de estado precreación cuando las cosas no tenían nombre todavía, solamente que aquí el nombre no está porque ha quedado tan olvidado como la ciudad misma. Esa ciudad necesita encarnar la

soledad apocalíptica de donde nacerá, terco e indestructible, el amor que redime.

## El Jardín

El Dr. Urbino, nueva versión del médico que ya hemos visto, por ejemplo, en *La hojarasca*, viene siendo la figura adversaria que al fin es «vencida» por los poderes desordenadores y azarosos del amor. A Julio Ortega le ha recordado un personaje de Galdós, «poseído por el positivismo científicista, aristócrata patriarcal y benefactor social, base del sentido común familiar, de los tópicos que sustentan el orden burgués» (973). Oviedo ha encontrado que la figura del Médico, cuando aparece en la obra de nuestro autor, suele encarnar una racionalidad que lo aísla de la comunidad (36). Así será con este médico quien vive con su esposa en una mansión en la que se encuentra un patio o jardín. El narrador se expone por varias páginas describiendo las dependencias de la gran casa (35-38). Se ocupa, también, de relatarle al lector la inexplicable e irracional idolatría de la señora de la casa por las flores y por los animales domésticos. La enumeración interminable de aves, reptiles y cuadrúpedos por el narrador pinta el cuadro de una insólita invasión del espacio ordenado de la casa por lo selvático. Sólo la destrucción de todos los animales por el mastín rabioso parece poner fin a la invasión, pero mediante una argucia de Fermín (transparente parodia de la Eva edénica por la que viene la inevitable caída), el marido se ve obligado a comprar un loro.

Tras la feliz intervención del loro frente a unos ladrones, Urbino termina por endiosar al pájaro cuya jaula manda a poner en el árbol de mango dentro del jardín. Establecido firmemente dentro de los afectos centripetos del médico, al loro se le conceden los privilegios que, según el narrador, se les niegan inclusive a la esposa y a los hijos. Este aislamiento afectivo contribuye a confirmar el carácter estático y cerrado de Urbino. En un movimiento de descuido, el loro se les escapa al copo del árbol de donde rehusa bajar. Agotados todos los medios de coger al loro y viendo que el pájaro al fin ha bajado a una de las ramas inferiores del árbol, Urbino se arriesga a subirse a una escalera, pero en el momento de agarrar el pájaro, la escalera resbala y el anciano de 81 años cae al suelo donde muere casi instantáneamente.

La invasión del espacio-casa de los Urbino por el aluvión de fauna es una manifestación simbólica de la presencia desordenadora de la selva con su potencialidad soterialógica frente al orden estático de la soledad egocéntrica del médico. En contraste con esta invasión del espacio ordenado por el desordenado, conviene tomar en cuenta las consideraciones de Roberto L. Sims acerca de la función de los espacios en las novelas de García Márquez previas a ésta. Por una parte, se suele dar el espacio monológico del mundo oficial, dominado por las fuerzas centrífugas que abusan de su poderío. Por otra, el espacio dialógico del mundo carnavalesco, movido por fuerzas centrípetas. El primero se identifica con el orden, la jerarquización y con el discurso unitario. El segundo, con el desorden, el ruido, la desjerarquización y el discurso heterogloto. Lo que importa notar es que los dos espacios están en lucha constante (989). Casi siempre es invadido el espacio carnavalesco por el monológico oficial que lucha por manipular y deshumanizar a aquél.

Nuestra novela parece ser, a la luz de estas observaciones, un nuevo experimento con los espacios antagónicos. El proceso de «coronación/descoronación» mediante el cual el novelista habilita lo marginado y animaliza o cosifica lo oficial vuelve a darse en esta novela. El autor ha conseguido este efecto al parodiar tanto los espacios bíblicos como su propio ordenamiento del espacio novelesco que hasta la fecha ha venido dando. La selva asume aquí el papel carnavalesco y desorganizador para invadir el espacio monológico de la ciudad y, más específicamente, el de la casa donde se efectuará la muerte clave.

## La Caída

Lois Parkinson Zamora ya ha visto bien la relación entre el tema de apocalipsis y la preocupación por la muerte en toda la obra de García Márquez (105). El fin que asigna el autor a la figura adversaria es tanto más importante cuanto contribuye al otro fin, al de los amantes. Por cierto, la improbable muerte de Urbino constituye el evento de mayor trascendencia dentro de la novela. Esta vuelta insospechable de los sucesos es el centro y meollo de la obra, el principio del fin que desembocará en el triunfo del amor. El recuento meticuloso de la vi-

da y personalidad del Dr. Urbino se explica a la luz de este evento que, por su trascendencia dentro de la historia, se encuentra al principio del libro como culminación a toda la caracterización del que protagonizará la caída en el jardín. Indudablemente, sin la información que provee el narrador acerca de la persona de Urbino, al lector le podría parecer gratuita y hasta ridícula la manera en que muere Urbino.

La narración está ordenada de tal modo que no se transparente de inmediato la lógica de esta muerte, a todas luces, absurda, según le pareciera a Prudencia Pitre (415). A Ariza le luce inverosímil esa muerte: «Nada se parece tanto a una persona como la forma de su muerte, y ninguna podía parecerse menos que ésta al hombre que él imaginaba» (401). Pero el narrador se cuida de esclarecer el hecho de que Ariza lo percibe así porque la muerte de Urbino no compagina con el hombre que Ariza «imaginaba». Así logra el autor subrayar y contraponer con la personalidad del médico el carácter «inocente» de este amante empedernido para quien la muerte de Urbino le servirá de redención.

El Dr. Juvenal Urbino, el personaje al que se le adjudica el papel de adversario, aparece como víctima de la ironía implacable del narrador. En su discusión acerca de este tipo de ironía, Muecke caracteriza a la «víctima» como el personaje poseído de cierta ignorancia o inocencia confiada (34). Es decir, para constituirse en víctima el personaje tiene que presentársenos en un estado siempre inconsciente de las contradicciones que suscitan su persona y su vida. Esta «victimización»<sup>7</sup> viene impuesta sobre el personaje no tanto porque ignore las implicaciones de su proceder inconsecuente como por cierta inmodestia, cierto aire confiado que convierte su ignorancia en arrogancia. La víctima crea su propio casti-

<sup>6</sup> Siempre atento a la estructura y simetría de la novela, García Márquez ideó una segunda caída, la que deja a Florentino Ariza en cama por varias semanas (453). Las escaleras intervienen aquí también y, como en la otra escena, recuerdan la caída de Calixto (La Celestina), impuesta por el autor como castigo. Tal vez haya algo de «castigo» o, por lo menos, llamado de conciencia en esta caída ridícula que el autor impone sobre este amante nada inocente. A diferencia de la caída de Urbino, ésta no parece tener más consecuencia que postergar el gozo de la unión amorosa y contribuir al dolor exquisito de la espera.

<sup>7</sup> Para una discusión utilísima sobre esta operación de la ironía, véase la obra de John B. McKee, *Literary Irony and the Literary Audience*.

go y merece lo que le sobreviene. El autor condena a muerte a Urbino, el adversario de Ariza en la batalla amorosa, tanto por su soberbia como por su ingratitud e hipocresía.

De hecho, el narrador no pierde oportunidad alguna para destacar las mezquindades, hipocresías y cobardía del respetado médico de provincia. La muerte del compañero de ajedrez, Jeremiah St. Amour, lo hace lamentar, en un acceso de beatería, que «es la tercera vez que pierdo la misa del domingo desde que tengo uso de razón» (20). De anciano se toma una medicina diferente a cada hora pero a escondidas «porque en su larga vida de médico y maestro fue siempre contrario a recetar paliativos para la vejez: le era más fácil soportar los dolores ajenos que los propios» (21). Como la ciudad por la que profesa un «amor casi maniático» (27), Urbino se resiste a los cambios de uso y moda. Vive «absorto en sus promociones cívicas y culturales» (42) y, siempre pendiente de su buen nombre, se casa con su mujer sin amarla, intrigado más bien por su altivez y vanidad (236). Es, según el comentario irónico del narrador, el «marido perfecto» (324): exigente, hasta desesperar, con las comidas; incomprensivo y abandonado en todo lo que a lo doméstico atañe. Sorprendido en sus amoríos desesperados con la Srta. Lynch, el impenitente Urbino se quejará «no sin cierto cinismo», según el narrador, «que aquellos dos años amargos de su vida no fueron culpa suya, sino de la mala costumbre que tenía su esposa de oler la ropa que se quitaba la familia» (345).

¿En qué consiste la culpa o el pecado de Urbino? La culpa queda sugerida por el narrador al delinear los contornos de una personalidad incomunicada con los demás e inclusive con su propio ser. La soledad aquí es el resultado de la soberbia, el mismo pecado que originó el conflicto cósmico con el que se trabaja aquí. La ausencia de la fe (inclusive en el sentido religioso) y del amor así como la arrogante inconciencia de su cabal ignorancia de estas carencias espirituales, convierten a Urbino en víctima cuya muerte es *expiatoria* de su propia vida «pecaminosa» y *redentora* para quienes siguen creyendo en el amor. Así, en un giro característico, consigue el autor que ni el adversario quede del todo condenado.

El último llamado al médico es por vía de la muerte de St. Amour y, más específicamente, por la carta póstuma del antiguo contrincante de ajedrez. Esta escritura

aunque pertenece cronológicamente al final de la vida de Urbino, aparece al comienzo de la obra por su importancia en el desenlace del relato. Algo como los misteriosos y proféticos papeles de Melquíades, la carta contiene, según el narrador, la clave de salvación para Urbino. Esas «revelaciones indeseables» de Jeremiah St. Amour «habrían podido cambiarle la vida, aun a su edad, si hubiera logrado convencerse a sí mismo de que no eran los delirios de un desahuciado» (26).

La oportunidad de redención se le presenta a Urbino, conmovido frente al cadáver del prófugo caribeño:

No era el miedo de la muerte. No: el miedo estaba dentro de él desde hacía muchos años, convivía con él, era otra sombra sobre su sombra, desde una noche en que despertó turbado por un mal sueño y tomó conciencia de que la muerte no era sólo una probabilidad permanente, como lo había sentido siempre, sino una realidad inmediata. En cambio, lo que había visto aquel día era la presencia física de algo que hasta entonces no había pasado de ser una certidumbre de la imaginación. Se alegró de que el instrumento de la Divina Providencia para aquella revelación sobrecogedora hubiera sido Jeremiah de Saint-Amour, a quien siempre tuvo como un santo que ignoraba su propio estado de gracia. (55)

Sin embargo, Urbino no es capaz de entregarse a la revelación del amor encarnado que podría haberlo salvado: «Pero cuando la carta le reveló su identidad verdadera, su pasado siniestro, su inconcebible poder de artificio, sintió que algo definitivo y sin regreso había ocurrido en su vida» (55). La «Caída» ya se ha efectuado en el espíritu de la víctima.

El narrador insiste en subrayar la resistencia de Urbino a ceder al amor su soledad egoísta, cultivada meticulosamente a lo largo de toda una vida. Lo tiene regresando a su casa, «trastornado por las dos visitas [a la casa de St. Amour y a la de la amante] que no sólo le habían hecho perder la misa de Pentecostés, sino que amenazaban con volverlo distinto a una edad en que ya todo parecía consumado» (38). Encontramos a Urbino en la encrucijada entre el estatismo de su ser y el dinamismo que le ofrece el amor. Al rechazar éste, queda todo listo para la caída física.

Al fin, suspendido un instante en el aire antes de caer, «alcanzó a darse cuenta» de que se moría muy diferente de lo que dictaría la urbanidad que tanto idolatraba en vida: confesión, comunión, despedidas. Sorprendido por la muerte, apenas logra participar un instante en el milagro de la revelación que acaba de despreciar: «... la

miró [a Fermina] por última vez para siempre jamás con los ojos más luminosos, más tristes y más agradecidos que ella no le vio nunca en medio siglo de vida en común, y alcanzó a decirle con el último aliento: «Sólo Dios sabe cuánto te quise» (71-72). El narrador juega con el verbo «alcanzar»: el que creía haberlo alcanzado todo apenas «alcanza» entender en la muerte lo que más importaba saber de la vida. Sin embargo, el narrador cita las últimas palabras del médico para sugerir que efectivamente lo logra alcanzar, aunque fuera en una última ráfaga de iluminación. Al adversario se le exige «pagar su culpa», pero al pagarla, logra redimirse a la vez que abre a otros el camino de la «salvación». De ahí que el autor no deja que muera instantáneamente el médico. Sus últimas palabras le dejan un margen esperanzado de salvación, algo así como el ladrón en la cruz.

Falta considerar dos elementos más del mito que aparecen en este jardín: el árbol y el animal seductor. El árbol y el pájaro no asumen mayor trascendencia en el espacio-jardín. Vienen siendo puntos de referencia que sitúan al lector en el campo mítico donde puedan resonar los diversos sentidos que conllevan: el árbol con el conocimiento (casi siempre prohibido), con la vida eterna, con el centro del mundo, e inclusive con el hombre; el loro con el alma humana y con la muerte. El pájaro, pese a todas sus antiguas asociaciones, es aquí principalmente una variante paródica de la serpiente bíblica<sup>8</sup>. El que se encuentren situados tanto el árbol como el pájaro en medio del espacio doméstico, entronca esta escena con el Edén, primer hogar de la primera pareja humana. En un magistral giro paródico, el autor consigue que la caída que en aquel jardín bíblico trajo la muerte a la humanidad, introduzca la vida dentro de la novela.

El autor ha reconocido, frente a la patente estructura lineal de los demás capítulos, el carácter «globalizante» del primer capítulo dedicado a los últimos días en la vida del Dr. Juvenal Urbino (Arroyo 1). Lo es por la intención del autor ligar estos sucesos a un contexto mayor que suministre un sentido ulterior a aquéllos. Mediante la parodia, García Márquez logra reunir en el entrelazamiento de los tres espacios, los elementos arquetípicos de la eterna lucha entre el amor y la soledad.

Ha sabido mitificar los espacios novelescos para asignarles nuevas implicaciones para la lucha que resuelve a favor del amor. La geografía apocalíptica de asolamiento y plagas que sirve de trasfondo para esta historia conflictiva del amor se explica si entendemos que lo apocalíptico en su formulación bíblica representa la fusión paradójica del alfa y el omega, de la destrucción que es a su vez una nueva creación. En este diálogo entre creación y apocalipsis, se trasluce el optimismo inquebrantable de nuestro autor respecto a la potencialidad renovadora que lleva dentro de sí el ser humano.

**Lourdes E.  
Morales-Gudmundsson**

## Bibliografía

- ARROYO, FRANCESC: «El amor, la vejez, la muerte». *El País* (Libros), Año 7, 321. Madrid, 12 diciembre 1985: 1-3.
- BURNS, GRAHAM: «García Márquez and the Idea of Solitude». *The Critical Review*. 27 (1985):18-33
- CIRLOT, JUAN EDUARDO: *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1981.
- CREATION: *Interpreter's Dictionary of the Bible, The*. Ed. George Arthur Buttrick et al. 5 vols. Nashville: Abingdon, 1962.
- DAY, JOHN: *God's Conflict with the Dragon and the Sea*. Cambridge: Cambridge UP, 1985.
- ELIADE, MIRCEA: *El mito del eterno retorno*. Trad. Ricardo Anaya. Madrid: Alianza/Emecé, 1951.
- . *Images and Symbols: Studies in Religious Symbolism*. Trad. Philp Mairet. Kansas City: Sheed Andrews and McMeel, Inc., 1961.
- . «Birds». *The Encyclopedia of Religion*. 2 vols. New York: MacMillan, 1987.
- FRYE, NORTHROP: *Anatomy of Criticism*. New York: Atheneum, 1967.
- GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL: *El amor en los tiempos del cólera*. Barcelona: Bruguera, 1985.
- GULLÓN, RICARDO: *García Márquez o el arte de contar*. Madrid: Taurus, 1970.

<sup>8</sup> Véase al respecto Cirlot (350) y Eliade (Encyclopedia 224-226).



- MCKEE, JOHN B.: *Literary Irony and the Literary Audience: Studies in the Victimization of the Reader in Augustan Fiction*. Amsterdam: Rodopi, 1974.
- MORELLO-FROSCH, MARTA: «One Hundred Years of Solitude by Gabriel García Márquez, Or Genesis Rewritten» en *Biblical Patterns in Modern Literature*. Ed. David H. Hirsch and Nehama Aschkenasy Chico, California: Scholars Press, 1984.
- MUECKE, D.C.: *The Compass of Irony*. London: Methuen, 1969.
- ORTEGA, JULIO: «García Márquez y Vargas Llosa, Imitados». *Revista Iberoamericana*. 52 (137) (octubre-diciembre 1986): 971-975.
- OVIDO, JOSÉ MIGUEL: «El amor en los tiempos del cólera de Gabriel García Márquez». *Vuelta*. 114 (mayo 1986): 33-38.
- PALENCIA ROTH, MICHAEL: *Gabriel García Márquez: la línea, el círculo y las metamorfosis del mito*. Madrid: Gredos, 1983.
- PANKOW, GISELA: «L'amour absolu et l'espace médiateur». *Esprit* 133 (Dec. 1987): 69-75.
- SIMS, ROBERT L.: «El laboratorio periodístico de García Márquez: lo carnavalesco y la creación del espacio novelístico». *Revista Iberoamericana*. 52 (137) (octubre-diciembre 1986): 979-989.
- TITTLER, JONATHAN: *Narrative Irony in the Contemporary Spanish-American Novel*. Ithaca: Cornell UP, 1984.
- YARBRO-COLLINS, ADDA: *The Combat Myth in Revelation*. Missoula, Montana: Scholars Press, 1976.
- ZAMORA, LOIS PARKINSON: «Ends and Endings in García Márquez's *Crónica de una muerte anunciada* [Chronicle of a Death Foretold]». *Latin American Literary Review*. 25 (junio 1985): 104-116.



## La medicina precolombina\*

**D**urante miles de años, millones de seres humanos se enfrentaron a la enfermedad y la muerte con idénticas bases ideológicas como lo hace el hombre de hoy —restablecer el perdido equilibrio entre el organismo y su medio ambiente— y con una práctica medida primitiva, original y siempre, a lo largo de generaciones y culturas, perfectamente consecuente con la concepción del mal físico como de origen divino.

Y así como el hombre actual cree firmemente en la enfermedad como resultado de modificaciones impuestas por agentes externos, radiaciones, toxinas, virus, bacterias, alteraciones genómicas y celulares, y confía en la técnica y la ciencia para su resolución; así también aquellos otros hombres creían, no menos firmemente, en que el recto curso de su salud dependía de agentes externos que movían dioses y espíritus. La única diferencia entre nuestro padecer y el suyo, entre su búsqueda y nuestra búsqueda de la salud perdida, era el origen sagrado de la enfermedad y el modo de utilizar los medios para recuperarla asentados sobre bases esotéricas y religiones.

Cualquier estudio de la medicina precolombina que olvide su concepción sobrenatural, y ofrezca como conocimiento científico lo que de hecho es sólo creencia mágica, corre el riesgo de resultar un texto artificial y artificioso, una relación de curiosidades bien alejada de la verdadera naturaleza de la práctica precolombina en el arte de curar. Esta injusta tendencia a la simplificación, integrando la medicina de los pueblos precolombinos en lo puramente primitivo, encuentra su mejor disculpa en

\* Francisco Guerra: *La medicina precolombina*. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1990.