

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 importantes⁴ 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)⁵.

⁴ Al preguntarse Gisela Pankow acerca del amor de Florentino Ariza por Fermina Daza, «[c]omment peut-on vivre pendant cinquante-trois ans avec un lourd délire érotomane, 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.

⁵ 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»⁷ 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-

⁶ 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.

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