

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 Melquiades, 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.

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

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.

- 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.