

## 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 cincelando 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 posexílica, 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.