

DEBOLSILLO Contemporánea

«La voz garciamarquiana alcanza aquí un nivel en el que resulta a la vez clásica y coloquial, opalescente y pura, capaz de alabar y maldecir, de reír y llorar, de fabular y cantar, de despegar y volar cuando es necesario.»

Thomas Pynchon, *The New York Times*

La historia de amor entre Fermina Daza y Florentino Ariza, en el escenario de un pueblecito portuario del Caribe y a lo largo de más de sesenta años, podría parecer un melodrama de amantes contrariados que al final vencen por la gracia del tiempo y la fuerza de sus propios sentimientos, en el que García Márquez se complace en utilizar los más clásicos recursos de los folletines tradicionales. Este tiempo, este escenario y estos personajes son como una mezcla tropical de plantas y arcillas que la mano del maestro modela y fantasea a su placer, para desembocar en los territorios del mito y la leyenda.

**GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ** (1927-2014), Premio Nobel de Literatura en el año 1982 y figura máxima del llamado «realismo mágico», es uno de los nombres indiscutibles de la literatura universal.

Edición especial para escuelas

Incluye material didáctico a cargo de Yannelys Aparicio y Ángel Esteban del Campo

PVP 9,95 €

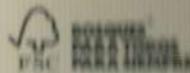
ISBN 978-84-663-4729-7



9 788466 347297

DISEÑO: PENGUIN RANDOM HOUSE (GRUPO EDITORIAL) / SERGI BAUTISTA  
ILUSTRACIÓN: © ALBA DOMINIGO  
FOTOGRAFÍA DEL AUTOR: © MARK OWEN / ABC/ANSA

Debolsillo  
megustaleer  
www.megustaleer.com



GARCÍA MÁRQUEZ

Contemporánea

PREMIO NOBEL DE LITERATURA

# GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

## El amor en los tiempos del cólera

EDICIÓN ESCOLAR



DEBOLSILLO

**Gabriel García Márquez** (1927-2014), nacido en Colombia, es una de las figuras más importantes e influyentes de la literatura universal. Intelectual comprometido con los grandes problemas de nuestro tiempo y en primer término, con los que afectaban a su país de origen y a toda Latinoamérica, fue novelista, ensayista, cuentista y periodista, profesión que ejerció en sus comienzos y que, junto al cine, era uno de sus intereses principales, tal y como atestigua su labor en la Fundación para un Nuevo Periodismo (México) y en la Escuela Internacional de Cine y Televisión (Cuba). Máxima figura del llamado realismo mágico fue, en definitiva, el hacedor de uno de los mundos narrativos más denso en significados que ha dado la lengua española. Entre su obra cabe destacar las novelas *Cien años de soledad*, *El coronel no tiene quien le escriba*, *Crónica de una muerte anunciada*, *El amor en los tiempos del cólera* y *El otoño del patriarca*; los libros de relatos *Los funerales de la Mamá Grande* y *Doce cuentos peregrinos*, y el reportaje publicado por entregas en *El Espectador* que se convertiría en el libro *Relato de un naufrago*. En 1982 recibió el Premio Nobel de Literatura. En 2003 se publicó la que sería primera y última parte de su autobiografía, *Vivir para contarla*.

PREMIO NOBEL DE LITERATURA

Gabriel García Márquez

El amor en los tiempos del cólera

Prólogo y material didáctico

Yannelys Aparicio y Ángel Esteban

DEBOLSILLO

Papel certificado por el Forest Stewardship Council\*



Primera edición: mayo de 2019

© 1985, Gabriel García Márquez

© 1997, 2019, Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. U.  
Travessera de Gràcia, 47-49. 08021 Barcelona

© 2019, Yannelys Aparicio y Ángel Esteban, por el prólogo y la guía escolar

Penguin Random House Grupo Editorial apoya la protección del *copyright*.

El *copyright* estimula la creatividad, defiende la diversidad en el ámbito de las ideas y el conocimiento, promueve la libre expresión y favorece una cultura viva.

Gracias por comprar una edición autorizada de este libro y por respetar las leyes del *copyright* al no reproducir, escanear ni distribuir ninguna parte de esta obra por ningún medio sin permiso.

Al hacerlo está respaldando a los autores y permitiendo que PRHGE continúe publicando libros para todos los lectores. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, <http://www.cedro.org>) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Printed in Spain – Impreso en España

ISBN: 978-84-663-4729-7

Depósito legal: B-7.640-2019

Impreso en Liberdúplex  
Sant Llorenç d'Hortons (Barcelona)

P 3 4 7 2 9 7

Penguin  
Random House  
Grupo Editorial

## PRÓLOGO

### García Márquez o el arte del escamoteo

Casi todos los tópicos relacionados con el amor, mezclados con obsesiones propias del autor, manejan los hilos de la trama de *El amor en los tiempos del cólera*. Es una novela de amor pero también una reflexión sobre la nostalgia y la melancolía, que nos llevan a un tiempo pasado que se siente «mejor», pero quizá no lo fuera tanto; es una disquisición sobre la soledad, sobre todo la de los dos protagonistas principales, Florentino Ariza y Fermina Daza, rodeados durante cincuenta años de personas cercanas —amigos, amantes, familiares, colegas— y a la vez tan solos que, cuando por fin caen en las redes de su mutuo amor, dejan de sentirse solos precisamente en el momento en que lo están, pues dicha soledad es la que, intuitivamente, llevaban buscando desde que eran adolescentes, en un barco puesto en cuarentena. Es asimismo la reproducción contemporánea del tópico de la enfermedad del amor, tratado como una dolencia que puede tener miles de caras, como la peste, la caída, la recaída, la convalecencia, la cronicidad, la obsesión por la salud, etc. Es también la parodia de las novelas folletinescas del siglo XIX, con un narrador que conoce la épo-

ca pero que cuenta los hechos hacia la mitad del siglo xx, y es una especie de manual para enamorados, una enciclopedia del amor, como el libro que Florentino escribió y que nadie quiso nunca publicar. Es igualmente un homenaje del autor a su propia familia y a la literatura que habla del amor —la que propone ciertos tipos de personajes, como el donjuán o el antihéroe, o parejas famosas que encuentran enormes dificultades para consumir su pasión—, y a la literatura relacionada con el mundo de la medicina, tanto la científica como la de ficción, desde las obras medievales que reproducían las teorías de los cuatro humores hasta las más contemporáneas como *La peste*, de Albert Camus. Por último, es una reflexión sobre la vejez o la cercanía de la muerte, tema repetido en algunos de los textos fundamentales de García Márquez, como *El coronel no tiene quien le escriba*, *El general de su laberinto*, *El otoño del patriarca* o *Memoria de mis putas tristes*, y sobre las relaciones entre amor y muerte, eros y tánatos, un *topos* muy trabajado en la literatura occidental desde los griegos hasta los románticos y modernistas.

⊗ Todos estos temas son el armazón literario de la novela. Como ocurre con todas las historias del Nobel colombiano, el tiempo que transcurre entre la primera idea y la puesta en marcha del vehículo narrativo es siempre muy amplio, como lo corroboran las entrevistas en las que Gabo cuenta el proceso de creación de sus novelas. Cerca de veinte años pasaron entre la concepción de la obra y la escritura en *Cien años de soledad* y *El otoño del patriarca*, y unos treinta en el caso de *Crónica de una muerte anunciada* (Cremades y Esteban, 2016). En

*El amor en los tiempos del cólera*, la distancia temporal fue todavía mayor, ya que el de Aracataca comenzó a valorar su idea como una novela hacia comienzos de la década de 1950, cuando estaba escribiendo o tratando de publicar *La hojarasca*. La historia de los amores de sus padres la había escuchado en casa muchas veces en su adolescencia, momento en que tuvo realmente una vida familiar ligada a aquellos, ya que durante los primeros años de su vida residió con sus abuelos. Los padres lo pusieron al tanto de sus «amores contrariados», e incluso fueron entrevistados al respecto en alguna ocasión, por separado. El problema fue que a finales de la década de 1940 y principios de la de 1950, Gabo sentía que todavía tenía mucho que aprender en el arte de escribir. En los primeros años ochenta, con seis novelas y varias decenas de cuentos publicados, un Premio Nobel a cuestas y unos padres que habían colaborado en la recolección de datos, usos lingüísticos de la época y situaciones dignas de ser contadas, el tiempo fue propicio para la escritura concebida con madurez.

⊗ Como ya recogió Ángel Díaz Arenas (2016: 338 y ss.), en el libro de memorias de García Márquez *Vivir para contarla* hay muchos testimonios sobre sus pesquisas y el resultado concreto que estas tuvieron en la redacción de la novela. A veces son palabras, como «enclavijar» (desconocida para Gabo pero natural para un hombre que había trabajado en comunicaciones, pues significa el acto de enlazar una oficina con otra); otras son anécdotas, como la primera vez que su padre trató de hablar con su madre, algo muy complicado porque ella siempre iba acompañada por su tía Francisca (García Már-

quez, 2002: 68-69); el viaje al que envían a Luisa Santiago para que Gabriel Eligio y ella no sigan adelante con sus pretensiones y se olviden el uno del otro (García Márquez, 2002: 69); los viajes por el río Magdalena o la idea de echarse las cartas para conocer el destino de su posible suerte con Gabriel Eligio (García Márquez, 2002: 71). Asimismo, algunas expresiones particulares de la novela están inspiradas en las que circulaban en su familia, como «la edad de Cristo» (se decía del padre de Gabo cuando él era pequeño y en la novela el padre de Florentino muere a esa edad), «el sombrero canotí» (que lleva Florentino cuando se queda calvo), referencias a la fiesta de Pentecostés, al perro que se llamaba como el presidente Wilson, los manatíes y el afecto que siente por ellos el capitán del barco, etcétera.

García Márquez sabe combinar a la perfección elementos nacidos de la experiencia con motivos literarios de la más amplia y variada filiación. Es muy notable el esfuerzo que realiza por adecuar el discurso a la identidad del Caribe continental. Cuando leemos una novela o un cuento del colombiano, tenemos la sensación de que está reflejando estrictamente el mundo mágico o realista de esa zona de América Latina, y nos persuade de que nos encontramos ante un universo cerrado, conocido por el autor o narrador, poseedor de una lógica que hace que, cuando se visitan los lugares donde transcurren las novelas y se conoce a las gentes que los habitan, parece que no existiera mejor forma de relatar lo vivido. Sin embargo, la maestría de Gabo consiste en acomodar el bagaje de la sociedad y la cultura autóctonas a los modelos literarios en los

que se basa y sobre los que investiga constantemente, a veces durante años, para llegar a una solución que solo en apariencia es vernácula. El colombiano es un auténtico genio del escamoteo. Además, esos modelos literarios son diversísimos en el tiempo y en el espacio y, por lo tanto, también en el ámbito de las identidades culturales y sociales.

Para no ser demasiado exhaustivos vamos a poner solo el ejemplo de su novela *El otoño del patriarca*. Se trata de la vida, la obra y la muerte de un dictador típico de la región del Caribe, pero Gabo no solo se documentó acerca de las figuras de su país o países vecinos como Venezuela, Cuba o la República Dominicana, sino que buscó dictadores históricos por todos lados y leyó libros muy diversos sobre personalidades, caudillos, tiranos, etc., como lo ha estudiado a fondo José Manuel Camacho (1997a). Quince años antes de comenzar a escribir su novela presenció en Venezuela la caída del dictador Marcos Pérez Jiménez (1958), hecho que coincidió con la lectura de *Los idus de marzo*, de Thornton Wilder. En un artículo que escribió sobre ello, afirmó que antes de leer esa novela lo único que había conocido sobre la personalidad de Julio César eran los libros de texto del bachillerato y el drama de Shakespeare, lleno de datos inventados. Después de la lectura de Wilder, deslumbrado por la personalidad del César, Gabo leyó con fruición otros textos que le ayudaron a comprender la idea del poder, como los de Plutarco, Suetonio y Carcopino, y los comentarios sobre sus contiendas militares del mismo Julio César. Además del romano, Edipo fue otro de los personajes que le sirvieron de base para la construcción de su patriarca caribeño,

influencia que se manifestó también en el guion que escribió para la película *Edipo Alcalde*, sobre un edil que va a un poblado de los Andes para mantener conversaciones de paz entre campesinos y guerrilleros, pero complica la situación cuando se enamora de Yocasta, la mujer de un habitante de la zona que acaba de ser asesinado.

Las referencias del ámbito hispánico en esa novela fueron mucho más pródigas: leyó sobre Motezuma (México, siglo xvi), Juan Manuel Rosas (Argentina, siglo xix), Juan Vicente Gómez (Venezuela, comienzos del siglo xx), Duvalier (Haití, siglo xx), el doctor Francia (Paraguay, siglo xix), Antonio López de Santa Anna (México, siglo xix), Lope de Aguirre (España, siglo xvi), Anastasio Somoza (Nicaragua, siglo xx), Maximiliano Hernández Martínez (El Salvador, siglo xx), e incluso el dictador español Francisco Franco, ya en sus últimos años de vida cuando García Márquez vivía en Barcelona y estaba escribiendo su novela.

Las fuentes literarias, científicas e históricas de *El amor en los tiempos del cólera* también son variadas y amplísimas, dado que el del amor es un tópico universal que aparece en todas las tradiciones literarias y mantiene posibilidades y matices de muy diversa índole, pues hay tantos tipos de amores como personas, aunque algunos se parezcan a otros. Existe un estudio muy específico de Manuel Cabello Pino (2010b) sobre las fuentes clásicas que pudieron tener influencia en el colombiano. Con toda probabilidad García Márquez no leyó específicamente, a todos los clásicos grecolatinos centrados en los diversos aspectos del amor, pero sí participa de un bagaje cultural que remite de manera constante a

los clásicos, en los que ya están descritas, estudiadas y sintetizadas todas las posibilidades amorosas en forma de tópicos. Temas como la relación entre el amor y la enfermedad, amor y peste, amor y cólera, amor y locura, amor dulce y/o amargo, los síntomas, el diagnóstico y los remedios (el viaje medicinal o del olvido, la sustitución del amor, combatir la ociosidad, la unión sexual con la persona amada), la figura del médico, la enseñanza amorosa, la fidelidad, la esclavitud del amor, el amante pobre, la amada codiciosa, la guerra del amor, la caza de amor, los amores secretos, la amada como diosa, el tormento de amor, el suicidio por amor, el fuego de amor, etc., son algunos de los muchos problemas que aparecen en este verdadero tratado sobre el amor, en el que la misma novela puede ser un trasunto del manual para enamorados que Florentino llegó a escribir, basado en sus propias experiencias amorosas y las de todos aquellos y aquellas que acudían a él para que les escribiera cartas para sus parejas o aquellas personas a quienes deseaban conquistar.

En una larguísima lista de fuentes, Cabello destaca a autores grecolatinos como Eurípides (*Hipólito*), Sófocles (*Las Traquinias*), Safo (de una manera muy especial por lo que se refiere al amor como algo amargo y a la vez dulce, y a la relación con la enfermedad), Ovidio (*Metamorfosis*, *Arte de amar*, *Amores*, *Remedios de amor*), Apuleyo (*El asno de oro*), Catulo, Teócrito (*Idilios*), Platón (*Fedro*, *Banquete*), Horacio (*Sátiras*, *Épodos*), Propertio, Lucrecio (*De la naturaleza*), etc. En cierta medida, estas y otras obras de la Antigüedad clásica están en todas las versiones modernas del amor, en autores de todas las latitudes en el contexto occidental, por

lo tanto también en García Márquez, pero hay otro conjunto nada despreciable de fuentes intermedias que, sin duda, jugaron un papel más directo. El mismo autor reconoció que, para escribir una historia que transcurre principalmente en el siglo XIX se inspiró en novelas y novelistas de ese siglo para conseguir, a finales del siglo XX, una novela de amor como las de cien años antes. En ese sentido, su principal inspiración fue *La educación sentimental*, de Gustave Flaubert. Por lo referente a la relación del amor con la peste, Gabo siguió a Daniel Defoe (*Diario del año de la peste*), Virginia Woolf (*Orlando*), y a Albert Camus (*La peste*) (Cabello, 2007 y 2010). En relación con ciertos tópicos literarios de tradición europea desde la Edad Media, tomó nota de Andreas Capellanus (*Libro del amor cortés*), Baltasar de Castiglione (además de *El cortesano*, varias églogas en las que evocaba *La metamorfosis* y los *Amores* de Ovidio, entre otros autores clásicos), así como de la tradición medieval del amor cortés y los textos de la caballería.

Hay otra línea de influencias directas que tiene que ver con el Romanticismo, por la cantidad de matices que adquieren las historias de amor. De hecho, en el capítulo segundo de *El amor en los tiempos del cólera*, el narrador asegura que Florentino aprendía de memoria a los románticos españoles, más a los poetas que a los novelistas, y concreta que le interesaban más que nada los poemas de amor, sobre todo si el mensaje que portaban era desgarrador y si estaban bien medidos y rimados. El modelo que quizá más se acerque a lo referido es *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, como ha demostrado Cabello (2015), porque Florentino es a la vez un don-

juán clásico (un conquistador magnífico que ha cosechado numerosísimas relaciones durante toda su vida, con actividad sexual hasta en su vejez, que lleva un registro de sus conquistas, que no repara en esfuerzos ni sufre escrúpulos para llevar a cabo sus propósitos, que abandona a las mujeres cuando se cansa de ellas, que se enfrenta al padre de la mujer a quien adora, que en realidad solo ha amado a una en toda su vida y que se redime y salva finalmente por el amor) y un *antidonjuán*, una versión patética, cómica, grotesca o subvertida del mito principal, por su origen poco elevado, su apariencia gris y escuálida, su preferencia por los conquistadores que no alardean de su exitosa condición promiscua, por su timidez y cobardía, y porque en lugar de admiración causa pena y lástima, y ese es precisamente el origen de su éxito. Ortega y Gasset hablaba en su libro *Estudios sobre el amor* sobre un tipo de donjuán que no es el individuo «que hace el amor a las mujeres, sino el hombre a quien las mujeres hacen el amor» (Ortega y Gasset, 1963: 286). Es claramente lo que ocurre en muchas ocasiones en la novela del colombiano, desde el primer encuentro furtivo en el barco, en el que Florentino es introducido con violencia en un camarote por una desconocida, pasando por el segundo asalto a manos de la viuda de Nazaret, empujado casi literalmente por su madre, que en ese momento hace honor simbólico a su nombre, pues a través de ella se produce el tránsito de su hijo desde la inoperancia o supuesta virginidad al universo de la promiscuidad. Todo esto aleja a la obra de la gravedad propia de la mayoría de las historias románticas, que suelen ser trágicas o dramáticas, y lo acerca a la literatura hu-

morística, irónica o grotesca, más moderna que la decimonónica.

Como hemos mencionado, se recurre a la literatura científica asociada a la medicina, que es diferente a la literatura de ficción que trata el amor como una enfermedad. Los conocimientos médicos de Gabo se ponen de manifiesto en su novela por la cantidad de citas de autores y libros del siglo XIX y primeras décadas del XX que atesora, además de los procedimientos anejos a la actividad profesional de Juvenal Urbino. Goodman y Gilman, en su clásico y conocido *Manual de Farmacología y Terapéutica*, cuya primera aproximación al tema data de mitad del siglo XX, afirman que la intoxicación por cianuro puede diagnosticarse por el olor característico de las almendras amargas, lo que nos lleva exactamente a la primera frase de la novela y a un buen puñado de citas en las que el olor de esas almendras aparece ligado a ciertos efectos emocionales. Además se establece un paralelismo entre el suicidio de Jeremiah y el de un amigo del abuelo de García Márquez, cuya historia conoció cuando residía con ellos. El fotógrafo belga don Emilio, refugiado veterano de la Primera Guerra Mundial, que fabricaba mesas de juego y negociaba con joyas, se suicidó después de haberse quedado paralítico, precisamente un domingo de Pentecostés. Juvenal Urbino encarna a uno de esos doctores del siglo XIX con los que el mismo Gabo estaba familiarizado, ya que el padre de Urbino también fue médico y estuvo desde niño integrado en un mundo de doctores, un ambiente proclive al lenguaje médico, historias sobre pacientes, medicinas, epidemias, pestes, curaciones y libros. En la novela se citan algunos de

esos ilustres próceres de la medicina, aquellos que él había conocido en París cuando estudiaba medicina o cuyas obras había leído. En el primer capítulo, justo antes del episodio del loro y la muerte de Urbino, el narrador dice que el doctor tenía esa tarde dos libros a mano: *La incógnita del hombre*, de Alexis Carrell, y *La historia de San Michele*, de Axel Munthe. El primero lo estaba terminando y el segundo era más nuevo, de forma que todavía tenía que abrirle las páginas con el cortapapeles. El libro de Carrell fue muy importante en su época. El famoso doctor había recibido el Premio Nobel de Medicina en 1912 y a comienzos de la década de 1930 publicó ese libro, de inmediato éxito en todo el mundo occidental, que unía unos amplios conocimientos de la ciencia médica con una visión trascendente de la vida, aneja al mundo de la creencia, en un momento en el que la ciencia se separaba cada vez más de la fe y se hacía más autónoma. Para crear el personaje de Urbino, este libro parece, entonces, fundamental. En cuanto a Munthe, publicó su libro en 1929. Las fechas de las dos obras son cercanas a la de la muerte en la novela de Juvenal Urbino, en los años treinta. Munthe es muy interesante en este contexto porque la suya es una obra a mitad de camino entre el discurso científico, la autobiografía y la literatura de ficción, en la que, por cierto, se habla de modo extenso de una epidemia de cólera en Nápoles sobre la que tuvo que actuar con rapidez y determinación.

En otras ocasiones se cita a médicos famosos en los que el colombiano se pudo inspirar para crear al personaje, como el Pasteur juvenil con su barba, al comienzo del capítulo tercero, cuando Urbino

llega de París para instalarse como médico; o como aquellos Charcot y Trousseau de unas páginas más adelante, citados por Urbino «como si fueran sus compañeros de cuarto», algo que lo convertía ante los demás en un pedante, dada la falta de cultura y el exceso de supersticiones de los miembros de aquella comunidad tradicional y nada modernizada; o como Adrien Proust, el padre del escritor Marcel, quien fue profesor de Urbino en París para todo lo que se refiere a la epidemiología. Fernando Sánchez Torres (2014) llega a pensar incluso que Urbino pudo estar inspirado en el famoso doctor francés Dieulafoy, que, además de sabio, utilizaba un porte y unas actitudes similares a las del «Pasteur caribeño». Es decir, el personaje está construido sobre la base de modelos de médicos y textos que ofrecen una imagen muy concreta, definida por José Miguel Oviedo como: «Una figura que encarna un principio de racionalidad y modernidad en un mundo primitivo, dominado por supersticiones y atávicos prejuicios: suele ser un producto de la cultura foránea que trata de cumplir una función cívica y culturizadora, que al mismo tiempo le da un aire de prestigio pero lo aísla de la comunidad: sus intereses científicos y técnicos parecen rarezas que inspiran desconfianza» (Oviedo, 1986: 36).

Así como los temas que enlazan el amor con la enfermedad y los enredos medicinales tienen un origen más literario que vital, aquellos relacionados con la soledad se inscriben en el marco de las experiencias y las emociones más que en fuentes escritas. Si el tema del amor es una obsesión en Gabo porque mezcla el interés del sentimiento universal con el desarrollo de ese sentimiento en la literatura

universal, tal como hemos enunciado, para la soledad hay recetas personales, dado que constituye una obsesión sin aditamentos. La muerte, como tema ligado al amor, es también un asunto literario, pero la experiencia de esta tiene una naturaleza ligada por completo a la soledad. Nadie acompaña a nadie en el trance, y nada puede continuar después del trance. La muerte sería la experiencia más radical de la soledad, pero la vida es también una sucesión de soledades. De hecho, en alguna ocasión el Nobel de Aracataca afirmó que «en realidad uno no escribe sino un libro», que en su caso es el «libro de la soledad» (González Bermejo, 1981: 242). Aunque esta afirmación la hizo, obviamente, al hilo de la génesis de *Cien años de soledad* (el título más sugerente para esa obsesión abarcadora de toda su obra), podemos rastrear las huellas de la soledad en todas las obras de García Márquez: las del coronel que no tiene quien le escriba, que ha perdido a su hijo y que apenas se comunica con su esposa; las de la Mamá Grande, el patriarca o Simón Bolívar, personas que han ocupado lugares tan altos que nadie los ha alcanzado y, cuando han llegado al momento de la vejez o del trance final, se han sentido más solas que en el resto de sus días (del patriarca, por ejemplo, se decía que se iba convirtiendo en «el hombre más solitario de la tierra», hasta que llegó a ser, realmente, un «tigre acostumbrado a la soledad»); las de Santiago Nasar, incapaz de escuchar lo que todo el pueblo clamaba a gritos, sabía y deseaba impedir; las de Eréndira, a pesar de todos los hombres que pasaban a diario por su cuerpo, etc.

En *El amor en los tiempos del cólera* la soledad está ligada directamente a la falta de amor. Florenti-

no pasea su soledad desde la infancia hasta el encuentro final con Fermina: sin relación con su padre, despechado por su amada, desvirgado por una desconocida a quien nunca le puso cara, protagonista de más de seiscientas relaciones más o menos dilatadas en el tiempo más decenas de ellas efímeras, es, sin embargo, un hombre solo, a pesar de que, de alguna manera, a todas las quiso un poco. Pero el amor por Fermina lo arrasaba todo. Solamente en algún lugar como el hotel de las prostitutas «no se sentía solo», aunque allí podía llegar a experimentar, apenas, «los secretos de un amor sin amor». La incomunicación con Fermina y, por ende, con el mundo (ejemplo: no podía escribir cartas comerciales porque su pensamiento y su corazón estaban constantemente con Fermina, y terminaba proyectando el lenguaje amoroso en los textos profesionales) solo se mitiga por las cartas, las numerosísimas misivas que le escribe durante más de cincuenta años. En ellas se manifiesta la ansiedad por la comunicación, hasta el extremo de que, en algunas ocasiones, ni siquiera tiene pensado enviarlas y, en otras, intuye que nunca serán leídas. La fuerza de ese amor/comunicación es tan elevada que, como el agua, busca cualquier resquicio para obtener interacción, como en el episodio de la pareja que consigue acoplarse finalmente y romper su soledad e incomunicación gracias a las cartas que Florentino escribe para los dos.

En el caso de Florentino y su soledad, el remedio final viene dado por lo que Aníbal González ha llamado «la escritura como ágape, como forma de amistad o comunión» (González, 2007: 17). Las cartas hacen su efecto final, pero solo cuando el es-

cribidor cambia de estrategia: Fermina se ablanda no cuando muere su marido, sino más de un año después, cuando Florentino le envía cartas meditativas, filosóficas, que hablan sobre la vida y no sobre el amor que él posee y confiesa desgarradamente. Y ello ocurre porque en la relación que se establece entre literatura, amor y religión, la novela de García Márquez «postula que la autoridad de los textos literarios, como la de la religión y el amor, no emana de la violencia, sino de una especie de seducción» (González, 2007: 17). Y es esa autoridad seductora la que permite la sanación de los males, fundamentalmente de aquellos que se generan por la falta de amor: la soledad y la incomunicación. En el final de la novela, la definitiva comunicación física y emocional de los dos protagonistas destruye sus soledades individuales, que han durado toda la vida, pero esa comunión propuesta a modo de clímax significa el aislamiento definitivo con respecto a todo lo demás: la vida de esa pareja, a partir de entonces, se limitará a un vaivén de lado a lado del río, disfrutando, en una nueva pero muy distinta soledad, de la intensa comunicación deseada desde los orígenes. Y en este punto debemos volver a todo lo que García Márquez le debe a una extensísima tradición literaria que, como siempre, queda escamoteada por la habilidad para proponer un discurso supuestamente autoctonista, «macondiano»: el tópico de las grandes parejas de amantes en la literatura universal, en las que se han cumplido alguno de los dos extremos que acreditaba Vicente Aleixandre en uno de sus mejores títulos: *La destrucción o el amor*. Al final, o hay amor o hay destrucción. El amor es la superación de la soledad y la

destrucción responde a la imposibilidad de dicha superación. Tristán e Isolda mueren, Calisto y Melibea mueren, Romeo y Julieta mueren, pero Florentino y Fermina superarán el peligro de la destrucción refugiándose en el barco que será cómplice y testigo de su amor para «toda la vida», del mismo modo que los novios de Manzoni, Renzo y Lucía, terminan dándose el «sí, quiero» después de muchas vicisitudes, pestes y guerras, hasta que la muerte los separe, y Ulises regresa con Penélope cuando ella está a punto de sucumbir, y se deshace de todos sus enemigos, para poder estar juntos, presumiblemente, hasta el fin de sus días.

YANNELYS APARICIO,  
Universidad Internacional  
de La Rioja

ÁNGEL ESTEBAN,  
Universidad de Granada

## EL AMOR EN LOS TIEMPOS DEL CÓLERA