

## TÓPICOS AMOROSOS DE LOS POETAS ELEGÍACOS LATINOS EN *EL AMOR EN LOS TIEMPOS DEL CÓLERA* DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

ISABEL SANTO-ROSA CARBALLO\*

### RESUMEN

En el presente artículo se estudia la novela *El amor en los tiempos del cólera* de Gabriel García Márquez considerando la influencia que los poetas elegíacos latinos —Catulo, Propertio, Tibulo y Ovidio— han podido tener en el tratamiento que el autor hace del tema amoroso. Tópicos como *SIGNUM AMORIS*, *FUROR AMORIS*, *MILITIA AMORIS*, *SERVITIUM AMORIS* o *EXCLUSUS AMATOR* se analizan dentro de lo que entonces fue una **nueva estética** y se verifica su presencia en esta obra.

Mediante esta labor de rescate, nos atrevemos a afirmar que García Márquez se ha nutrido de los viejos esquemas amorosos, gracias a esa perfecta adecuación que en *El amor en los tiempos del cólera* ha sido capaz de ofrecernos para goce y deleite de la vida.

### PALABRAS CLAVE

Tópicos amorosos, poetas elegíacos latinos, *El amor en los tiempos del cólera*, Gabriel García Márquez.

---

\* Licenciada en Filología Hispánica. Profesora agregada de Bachillerato.

La intuición literaria puede decirse que ha sido el punto de partida de nuestro análisis con el que intentaremos demostrar cómo el tratamiento del tema amoroso en la novela **El amor en los tiempos de cólera** evoca, mágicamente, aquellos tópicos amorosos de los poetas elegiacos latinos, aunque dichos esquemas hayan sido constantes en toda la historia de la literatura.

La obra de García Márquez, por su recientísima aparición, no ha sido objeto de estudio todavía y el único punto de referencia claro que poseemos es la opinión del propio autor que ha confesado su **voluntad folletinesca** al escribir la novela, introduciendo así, una novedad en cuanto al tema, muy distinto de los tratados en sus obras anteriores. Debido quizá a esta opinión inicial, la poquísimas crítica aparecida en revistas y periódicos ha lanzado alguna que otra hipótesis en cuanto al género en el que parece que quiere insertarse la obra: género folletinesco, novela de corte romántico, la más exagerada historia de amor de los últimos años o el reto de una novela muy simple enmarcado, eso sí, en el «buen contar» del escritor, son algunos de los juicios que precipitadamente se han hecho sobre la novela.

Hacer una brevísima referencia a la disposición formal de la obra, es condición indispensable antes de ceñirnos al objeto de nuestro estudio que es **el tema**.

Sigue la novela la trayectoria narrativa ya clásica en G. Márquez en cuanto al tono, la estructura y el ritmo. El tono viene dado por la voz del «narrador» entendido éste como alguien ajeno a lo narrado y que se sitúa cual cronista de unos sucesos que conoce a la perfección y que narra sin comentarlos. Evitar todo tipo de juicios morales, éticos o sociales sobre lo que está ocurriendo es misión única de este narrador. El tono permanece inalterable e imperturbable, sin vaivenes narrativos desde el principio hasta el final de la obra. Ese no transmitir subjetividades, ese no aportar, sólo narrar, contribuye inevitablemente a que el lector no llegue a percibir el hilo conductor de la novela que nunca se rompe, nunca explica, nunca justifica ni nunca matiza, originando el carácter fundamental de la narrativa de G. Márquez que es un continuo fluir, un continuo sucederse.

La estructura es idéntica a la de **Cien años de soledad**; el libro no tiene índice, ni los capítulos tienen títulos; es una estructura en cadena, una continua reiteración. La voz por excelencia -el narrador- conduce la novela haciendo aparecer y desaparecer a los personajes sin respetar demasiado las coordenadas espacio-tiempo. La unidad tonal anteriormente citada, hace que los hechos se acumulen con una soltura inimaginable, con un pulso certero capaz de contagiar al propio lector.

Visto, grosso modo, el mecanismo estructural de la obra, intentaremos sintetizar las concomitancias más o menos claras entre los tópicos amorosos de los ele-

gíacos latinos y el aprovechamiento que de ellos hace García Márquez en su última obra.

Catulo, Propertio, Tibulo y Ovidio contribuyeron a lograr lo que se podría considerar un cambio de actitudes en la moral y en el sexo; en definitiva, un cambio ante el amor teniendo como punto de referencia el desarrollo dado a éste anteriormente. El amor había sido considerado hasta entonces como LUDUS y por tanto derecho exclusivo de goce y posesión de la juventud. Los elegíacos identificaron la poesía con la «poesía del amor». Las innovaciones se inician con Catulo y están unidas al nombre de Lesbia surgiendo, precisamente, de su relación con ella. El epigrama, en combinación con el tema de Lesbia, adoptará una forma propia que más tarde se designará con el nombre de **elegía**. Siguiendo el ejemplo del helenismo con su afición a cantar a herófnas, la sublimación de la amada hace que la elegía heroica, de fuerte carácter objetivo, se rompa. Catulo se alza como el fundador de la **subjetividad** amorosa romana asumiendo el riesgo que dicha subjetividad trae consigo: la vida entregada a la pasión o incluso al fracaso. La poesía subjetiva del amor, que se mantiene gracias a la propia vivencia del amor, lleva a los elegíacos a hacer retornar el mundo de la intimidad.

El concepto de amor era para los elegíacos un concepto real y concreto con una amada-compañera e inspiradora del arte. Catulo con Lesbia, Propertio con Cintia y Tibulo con Delia y Némesis instauran una nueva teoría: **amor para la vida**, donde el concepto «tiempo» no cambiará para nada el amor del amante y donde se espera que la amada haga lo mismo (no modifique su conducta).

Todas estas constantes son claramente apreciables en una primera lectura de la obra de García Márquez. El primero de los tópicos que nos encontramos en la novela es EL AMOR HASTA LA MUERTE. Esta fue una de las principales bases que aparecieron como contrapunto de los viejos esquemas amorosos y en las que los elegíacos fundamentaron su teoría del amor.

Los poetas latinos identificaron **vida** con **poesía** y **poesía** con **amor**. El amor ocuparía sus vidas hasta el final. Propertio defendió esta teoría del «amor hasta la muerte» e incluso «hasta después de la muerte», aunque en él los envejecimientos son ignorados. Habrá que esperar a Tibulo para encontrar una mejor acomodación al problema de la edad.

**El amor en los tiempos del cólera** refleja esa fidelidad de «amor hasta el fin» cuando el amante, Florentino Ariza, tras un preámbulo situacional, dice sus primeras palabras desencadenadoras de todo lo que constituye la base real de la novela:

«Fermina —le dijo—: he esperado esta ocasión durante más de medio siglo, para repetirle una vez más el juramento de mi fidelidad eterna y mi amor para siempre»<sup>1</sup>.

Y un poco más adelante descubre al lector cuál habría de ser la ocupación de su vida:

«Florentino Ariza, en cambio, no había dejado de pensar en ella un solo instante después de que Fermina Daza lo rechazó sin apelación después de unos amores largos y contrariados, y había transcurrido desde entonces cincuenta y un años, nueve meses y cuatro días»<sup>2</sup>.

La conciencia de compromiso ante su amada es clara desde el primer momento de conocerla cuando le manda la primera carta:

«...sólo prometió lo esencial: su fidelidad a toda prueba y su amor para siempre»<sup>3</sup>.

Y cuando en el inicio de su amor fue rechazado, Florentino Ariza, pese a su temprana edad, tenía ya muy claro hacia dónde se encaminaba su vida:

«Florentino Ariza no tuvo nunca más una oportunidad de ver a solas a Fermina Daza, ni de hablar a solas con ella en los tantos encuentros de sus muy largas vidas, hasta cincuenta y un años, nueve meses y cuatro días después, cuando le reiteró el juramento de fidelidad eterna y amor para siempre en su primera noche de viuda»<sup>4</sup>.

Cuando, tras una larga y tormentosa vida vuelven a unirse, ya libres los dos, se plantea el crudo problema de vivir un amor intenso en plena senectud:

«Un hombre que no fuera Florentino Ariza se hubiera preguntado qué podría depararles el porvenir a un anciano como él, cojo y con la espalda abrasada de peladuras de burro, y a una mujer que ya no ansiaba otra felicidad que la de la muerte. Pero él no. El rescató una lucecita de esperanza entre los escombros del desastre...»<sup>5</sup>.

Este derecho al amor en la última etapa de la vida es censurado por todos una y otra vez. Por ejemplo, la hija de Fermina Daza, ya entrada en años también, habla así:

1. García Márquez, G., *El amor en los tiempos del cólera*. Barcelona, Bruguera, 1985, p. 82.
2. García Márquez, op. cit., p. 85.
3. Op. cit., p. 96.
4. Op. cit., p. 157.
5. Op. cit., pp. 465 y 466.

«El amor es ridículo a nuestra edad —le gritó— pero a la edad de ellos es una cochinada»<sup>6</sup>.

Fermina sin embargo no está dispuesta a nuevas censuras:

«Hace un siglo me cagaron la vida con ese pobre hombre porque éramos demasiado jóvenes, y ahora lo quieren repetir porque somos demasiado viejos»<sup>7</sup>.

No es sólo la hija, también el hijo de Fermina no puede comprender cómo se puede tener y gozar de ese sentimiento en una edad tan poco adecuada:

«... pensaba que el amor tenía una edad en la que empezaba a ser una cochinada»<sup>8</sup>.

Pero el concepto de los dos amantes sobre su amor ya octogenario se sintetiza mejor al final de la novela:

«Habían vivido juntos lo bastante para darse cuenta de que el amor era el amor en cualquier tiempo y en cualquier parte, pero tanto más denso cuanto más cerca de la muerte»<sup>9</sup>.

Esta dualidad amor/muerte, cuyos límites están confusos, se da con frecuencia en la novela incluso como elementos superpuestos y explica de alguna manera el título de la obra, donde los conceptos amor/cólera se establecen en contraste con las connotaciones amplias de ambos significados y con una base común esencial: los **síntomas** serán iguales.

Se ha dicho con frecuencia que los temas poéticos son reductibles a dos: **amor** y **la muerte**. Quizá haya que interpretar esto como un eco de las teorías de Freud en el sentido de que son estos dos sentimientos los que dominan la vida humana. De esta forma, creación y destrucción se aúnan en una simbiosis no carente de sentido en la que se mezclan ambas con límites difusos. Todo esto se empieza a notar cuando Florentino, consciente de la boda de Fermina se debate pensando:

«Sabía que iba a casarse el sábado siguiente, en una boda de estruendo, y el ser que más la amaba y había de amarla hasta siempre no tendría ni siquiera el derecho de morirle por ella»<sup>10</sup>.

---

6. Op. cit., p. 467.

7. Op. cit., p. 468.

8. Op. cit., p. 473.

9. Op. cit., p. 499.

10. Op. cit., p. 216.

Existe finalmente un concepto de muerte como «liberación» y es precisamente esta muerte deseada —la del marido de Fermina Daza— a la que se refiere Florentino en estos términos:

«Todo lo que Florentino Ariza había hecho desde que Fermina Daza se casó, estaba fundado en la esperanza de esta noticia»<sup>11</sup>.

Como señalábamos anteriormente, los síntomas del amor y los del cólera son bastantes coincidentes y sus límites son también, a veces, difíciles de precisar por los personajes de la historia.

Con esto haremos referencia a otro tópico frecuente en la novela y característico no sólo de los poetas latinos sino de toda la literatura que vendría después. Los síntomas del amor —**SIGNUM AMORIS**— aparecen por primera vez cuando Florentino conoce y se enamora de Fermina:

«Cuando Florentino la vio por primera vez, su madre lo había descubierto desde antes de que él se lo contara, porque perdió el habla y el apetito y se pasaba las noches en claro dando vueltas en la cama».

«... la ansiedad se le complicó con cagantinas y vómitos verdes, perdió el sentido de la orientación y sufría desmayos repentinos y su madre se atemorizó porque su estado no se parecía a los desórdenes del amor sino a los estragos del cólera»<sup>12</sup>.

Y más adelante:

«Le bastó con interrogarlo insidioso, primero a él y después a la madre, por comprobar una vez más que los síntomas del amor son los mismos del cólera»<sup>13</sup>.

Pero las alteraciones orgánicas no han cesado; vuelven a hacer estragos en el protagonista cuando Fermina Daza aparece después de un largo periodo de separación. El ansia de volver a verla provoca de nuevo estos síntomas:

«No durmió, presa de las mismas ansiedades de náuseas que perturbaban sus primeras noches de amor»<sup>14</sup>.

Los síntomas de amor volverán a repetirse cuando Florentino Ariza, ya viejo, reclama a su musa tras la muerte de su marido. La posibilidad de reconquistar su

---

11. Op. cit., p. 401.

12. Op. cit., p. 97.

13. Op. cit., p. 98.

14. Op. cit., p. 150.

amor juvenil aunque sea al final de su vida, volverá a provocar alteraciones físicas profundas:

«Sufrió una crisis de estreñimiento que le aventó el vientre como un tambor y tuvo que recurrir a paliativos menos complacientes que las lavativas»<sup>15</sup>.

Toda esta sintomatología de pérdida del habla, del apetito o de otra índole, se hermana con esa locura, ese arrebató en el que sucumbe el amante y que, no sólo le lleva a consagrar su vida a su **diosa** a semejanza de los elegiacos, sino que además, el enamorado llega a no poder comprender cómo los demás son subyugados por esa misma fuerza. Muy al principio Florentino Ariza, cuando observa sin atreverse a abordar a Fermina Daza tras dos largos años de ausencia, demuestra con este pensamiento otro tópico amoroso: **FUROR AMORIS**:

«No entendía por qué nadie se transformaba como él con las castañuelas de sus tacones en los adoquines de la calle, ni se le desbordaba el corazón con el aire de los suspiros de sus volantes, ni se volvía loco de amor todo el mundo con los vientos de su trenza...»<sup>16</sup>.

Este proceso de encantamiento es sufrido como un martirio apetecible por Florentino Ariza hasta el final de la obra. La magia y el carisma de su musa, el tremendo poder de atracción que emana de ella no será algo pueril y perecedero, sino que, por el contrario, se prolongará hasta los últimos momentos de su muy larga vida.

Viendo esto, parece posible afirmar que la relación de dependencia y sometimiento, fruto del endiosamiento de la amada, es el único vínculo existente entre la pareja. Sin embargo lo más apasionante de todo es analizar en qué términos se establece dicha relación amante-amada anteriormente citada y que corresponde sin duda a tres nuevos tópicos de los poetas amorosos latinos con bastante claridad, a nuestro modo de ver: **SERVITIUM AMORIS**, **MILITIA AMORIS** y **EXCLUSUS AMATOR**.

Cuando Catulo empezó a adoptar una nueva postura ante la vida, para los jóvenes no significaba ya nada La República. Se advertía su descomposición y aunque las antiguas costumbres se habían orientado hacia la «cosa pública», esto carecía ya de atracción para la gente. Los ojos se volvieron hacia una nueva fuente de inspiración: el amor y la poesía. Los elegiacos proponen una nueva alternativa, un nuevo credo social, prefiriendo **la vida del amor** a la tradicional vida militar ho-

15. Op. cit., p. 403.

16. Op. cit., p. 153.

norable. La defensa del ocio (OTIUM) frente al negocio (NEGOTIUM) hace que estos nuevos poetas conviertan amor y poesía (OTIUM) en la ocupación de su vida (NEGOTIUM) frente a la vida de estima y riqueza que supone la MILITIA.

Hablar de **MILITIA AMORIS** supone hacer una transposición de los esquemas de una vida ortodoxa a la vida de amor que ellos propugnan. **MILITIA AMORIS** surge porque inevitablemente la vida militar y sus costumbres estaban muy cerca. En el trato con la amada, en la conquista de su favor y en la necesidad de correspondencia se pasaba por las mismas experiencias que el romano vivía en la entrega a la RES PUBLICA y en su lucha por ella. La MILITIA era el estado ideal, la carrera de un hombre ambicioso; los elegiacos demostrarán la incompatibilidad de la guerra del amor con la guerra real y al mismo tiempo la violencia de la guerra frente al pacifismo del amor. La vida militar como vida honorable, la consecución de una buena posición, están presentes en la novela de García Márquez aunque con un nuevo tratamiento de los esquemas clásicos que acabamos de citar. De esta forma enfocará el problema Florentino Ariza que no es considerado un pretendiente digno:

«El día en que Florentino Ariza vio a Fermina Daza en el atrio de la catedral, encinta de seis meses y con pleno dominio de su nueva condición de mujer de mundo, tomó la determinación feroz de ganar nombre y fortuna para merecerla»<sup>17</sup>.

Esta lucha por conseguir honorabilidad tiene un desarrollo paulatino en la novela; el trasvase de los esquemas militares a los amorosos «el amor como negocio» se dejará entrever cuando al hacer referencia a las duras y difíciles situaciones laborales a las que se ve sometido Florentino, su tío cree reconocer cuál es la razón que lo motiva:

«...una ambición de amor que ninguna contrariedad de este mundo ni del otro lograría quebrantar»<sup>18</sup>.

«Ninguna clase de trabajo logró derrotarlo por duro o humillante que fuera, ni lo desmoralizó la miseria del sueldo ni perdió un instante su impavidez esencial ante las insolencias de sus superiores»<sup>19</sup>.

Todos estos párrafos vienen a indicar lo mismo: la motivación única era su amor y en base a ella organizó su vida.

17. Op. cit., p. 243.

18. Op. cit., p. 246.

19. Op. cit., p. 247.

La poesía subjetiva del amor, introducida por Catulo y continuada por los elegiacos, es *poesía comprometida*; Tibulo y Propertio adquieren un compromiso de vida de amor frente a la vida convencional y de éxito. Esta nueva vida de dedicación a una amada, nos da pie para analizar qué tipo de relaciones se establece entre amante/amada y es lógica su asociación con dos nuevos tópicos: **SERVITUM AMORIS** y **EXCLUSUS AMATOR**, habituales en los poetas latinos.

La idea de **servicio**, el enamorado como **esclavo**, es una constante reiteradamente asumida por la literatura, aunque no hay que olvidar las diferentes matizaciones que los poetas amorosos plantearon. Mientras que Catulo aspiraba a ser amigo de Lesbia y, por tanto, establecía una relación de AMICITIA más que de protección, Propertio y Tibulo proclamaban ser esclavos de sus amantes. Con ellos, la esclavitud del amor empezaba a tomar forma; ambos popularizaron ese concepto de **esclavo del amor** tal y como lo conocemos hoy, estableciendo, por tanto, en esta nueva actitud una forma provocativa de declarar un también nuevo romanticismo, donde el enamorado se confiesa **esclavo**.

La esclavitud se soporta con grados de aceptación diferentes: resignación, ira, recelo, etc. Cintia es la musa para Propertio igual que Fermina Daza lo es para Florentino Ariza y, fruto de esta especial relación, es de donde surge una frase que se formula en ocasiones especiales en la novela y que se entiende como una especial contraseña del amante a la amada para poder ser reconocido: «**diosa coronada**». Cuando después de la separación él vuelve a verla en el mercado, se dirige a Fermina diciéndole:

«Este no es un buen lugar para una diosa coronada»<sup>20</sup>.

Con este planteamiento de base, es fácil de comprender cómo las relaciones que se establecen entre un hombre normal —a veces llamado en la novela «pobre hombre»— y una «diosa coronada», no han de ser de mucha igualdad. Es lícito pues imaginar que ese confesarse «esclavo», ese sometimiento libremente aceptado, es condición sine qua non para tratar con su diosa.

El grado de aceptación de la esclavitud no fue igual en todos los poetas latinos. Ovidio se llamaba a sí mismo «esclavo por amor», aunque a un nivel demasiado literario; sin embargo, Propertio sugiere un servilismo de la mente y del sentimiento mucho más próximo a nuestro amante Florentino Ariza.

El tópico **SERVITUM AMORIS** fue, para los primeros elegiacos igual que para nuestro protagonista, una forma elocuente de comunicar degradación. Catulo supo descubrir ese proceso consistente en desvelar los dominios del corazón con

---

20. Op. cit., p. 155.

sus amores y odios; supo, de igual forma, contemplarse a sí mismo y, en este proceso degradatorio, arremeter contra su persona.

**SERVITIUM AMORIS** trae como lógica consecuencia una amada divinizada y transpuesta al plano heroico; presentada como **DOMINA** y a la que el amante se rinde con todo su ser; «señora» es la fórmula que Florentino Ariza utilizará cuando, medio siglo después de su incipiente amor juvenil, escriba a Fermina Daza; ella es su «señora» y él se llama a sí mismo «pobre enamorado» sintiéndose cual esclavo:

«Cuando le soltaron se sentía defraudado por la brevedad del cautiverio y aun en los tiempos de su vejez, cuando otras tantas guerras se le confundían en la memoria, seguía pensando que era el único hombre del país que había arrastrado grillos de cinco libras por una causa de amor»<sup>21</sup>.

En esta línea argumental cabría destacar que, si al amante le está permitido ser esclavo independiente, lo que nunca podrá ser es «débil». Un amante débil no tiene nada que hacer frente a una mujer y así se lo manifiesta a Florentino su madre:

«Le recordó que los débiles no entrarían nunca en el reino del amor que es un reino inclemente y mezquino, y que las mujeres sólo se entregan a los hombres de ánimo resuelto porque les infunden la seguridad que tanto ansían para enfrentarse a la vida»<sup>22</sup>.

Sin embargo, alejado ya de los primeros y tímidos balbuceos amorosos, Florentino continuará como amante fiel en un enamoramiento que durmió más de medio siglo pero, también como amante resuelto y decidido dentro de los cánones y convencionalismos sociales, vuelve a postrarse ante su «diosa coronada». La recuperación de su musa fue el principal objetivo de su vida.

El tópico **SERVITIUM AMORIS** es factible independientemente de la actitud de la dama; por el contrario, el último tópico que analizaremos, **EXCLUSUS AMATOR**, sólo tendrá acomodo en el caso de que el amante haya sido rechazado. El amante como **EXCLUSUS**, que se reitera en toda la novela, fue motivo esencial en los poetas elegiacos; Ovidio y Propertio se tratan a sí mismos como **EXCLUSI**, como enamorados no admitidos. **EXCLUSUS** revela a un amante en un papel no glorioso —humillado y solitario—, dos de las constantes que rigieron la vida de Florentino Ariza desde que su amada lo rechazó en los comienzos. La pasión del amante y la

---

21. Op. cit., p. 111.

22. Op. cit., p. 103.

falta de respuesta o respuesta negativa por parte de la amada, se puede intuir en esa frustración y angustia que dominan cada uno de los requerimientos de ese **EXCLUSUS AMATOR**. Hay en la novela un pensamiento de Fermina Daza que puede ser altamente representativo para indicarnos el comienzo de ese tratamiento que inundará poco a poco la novela, de un amante —Florentino— rechazado:

«...pero a diferencia de entonces no sintió la conmoción del amor sino el abismo del desencanto»<sup>23</sup>.

A partir de este momento, Florentino no es ni siquiera humillado sino algo mucho más degradante para un enamorado: **ignorado**.

Para concluir nuestro análisis es necesario explicar cómo la obra tiene un punto de partida: el encuentro de los amantes, y un fin: el reencuentro; entre ambos ejes se desarrolla una narración acompasada que rehuye los extremos y unos protagonistas muy alejados de los héroes latinos y sus musas; son individuos que, sin acometer grandes hazañas, consiguen tener un mundo interior fuerte, lleno de resonancias clásicas que los caracteriza de forma muy especial.

Cada uno de los tópicos latinos analizados aparecen insertados en el engranaje narrativo estructural de García Márquez en un armónico proceso sin cortes, entrelazados a veces, superpuestos otras, posibilitando que **El amor en los tiempos del cólera** consiga ser esa especial estética del romanticismo, esa metafísica del amor aún por descubrir.

## BIBLIOGRAFÍA

Bieler, L., *Historia de la literatura romana*. Madrid, Gredos, 1883.

Büchner, K., *Historia de la literatura latina*. Barcelona, Labor, 1968.

Earle, P., *Gabriel García Márquez*. Madrid, Taurus, 1982.

García Márquez, G., *El amor en los tiempos del cólera*. Barcelona, Bruquera, 1985.

Lyne, R., *The latin love poets from Catullus to Horace*. Oxford University Press, Oxford, 1980.

---

23. Op. cit., p. 155.





Xa. Arriaga

