

GÉNESIS Y CONTEXTOS DE *EL AMOR EN LOS TIEMPOS DEL CÓLERA,* O CUANDO GABO SE DESPIDIÓ DE MACONDO

VICENTE CERVERA SALINAS

Universidad de Murcia

Resumen: El artículo se vertebra en torno a los contextos que rodearon la génesis de la novela *El amor en los tiempos del cólera* de Gabriel García Márquez, la primera obra del colombiano escrita tras la concesión del Premio Nobel de literatura, donde se aleja del espacio arquetípico de Macondo y modula el fatalismo de la saga de los Buendía hacia un argumento novelesco de signo positivo, basado en testimonios autobiográficos de sus padres.

Palabras claves: García Márquez, *El amor en los tiempos del cólera*, Macondo, biografía, amor.

Abstract: The article is structured around the contexts in the genesis of the novel *El amor en los tiempos del cólera*, the first work of Colombian Gabriel García Márquez written after the Nobel Prize for literature, which leaves the archetypal space of Macondo and modulates the fatalism in the Buendía's saga to a novel with an argument positive, based on autobiographical testimonies of their parents.

Keywords: García Márquez, *El amor en los tiempos del cólera*, Macondo, biography, love.



Cuando Gabriel García Márquez publica la novela *El amor en los tiempos del cólera* (1985), el llamado “boom” de la literatura hispanoamericana ha superado con creces su momento de mayor expansión (desde finales de los años sesenta hasta principios de los ochenta del siglo XX), aunque la obra todavía estaría conectada con los últimos chispazos de tal movimiento editorial y novelístico. Si *Cien años de soledad* (1967) se sitúa en la primera fase del mismo, cabría decir que *El amor en los tiempos del cólera* inicia su declive. Los dieciocho años transcurridos han sido fundamentales para la proyección internacional de los más importantes escritores de la América hispánica en nuestro país, que han podido así ampliar la mucho más escasa difusión que tuvieron sus predecesores, es decir, las promociones de novelistas y cuentistas hispanoamericanos nacidos a principio del siglo XX. Con el “boom” de la literatura hispanoamericana de los años sesenta, la novela se sitúa a la vanguardia del interés y de la repercusión pública del fenómeno literario internacional. Autores como Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Guillermo Cabrera Infante o Mario Vargas Llosa, impulsan definitivamente el camino que emprendieran en los años cuarenta y cincuenta Jorge Luis Borges, Arturo Uslar Pietri, Juan Rulfo, José María Arguedas, Ernesto Sábato, Miguel Ángel Asturias o Alejo Carpentier.

Al respecto, en su incombustible *Historia personal del “boom”* (escrita en 1971), declara José Donoso, partícipe “de facto” del movimiento que analiza, la circunstancia de que, durante un periodo muy breve de tiempo – que para el chileno vendría a comprender la década de los años sesenta – “en veintiún repúblicas del mismo continente (...) aparecieron tanto las brillantes primeras novelas de autores que maduraron muy o relativamente temprano –Vargas Llosa y Carlos Fuentes, por ejemplo-, y casi al mismo tiempo las novelas cenitales de prestigiosos autores de más edad –Ernesto Sábato, Onetti, Cortázar-, produciendo así una conjunción espectacular” (Donoso, 1972: 12-13). Él mismo ilustra, como lector, el hecho de que “en un periodo de apenas seis años, entre 1962 y 1968, yo leí *La muerte de Artemio Cruz*, *La ciudad y los perros*, *La Casa Verde*, *El astillero*, *Paradiso*, *Rayuela*, *Sobre héroes y tumbas*, *Cien años de soledad* y otras, por entonces recién publicadas. De pronto había irrumpido una docena de novelas” – señala Donoso – que funcionarían a modo de reclamo del ámbito hispanoamericano en el panorama literario y editorial español y, por ende, europeo. En cuanto al caso concreto de la novela del colombiano, también Donoso se ocupa de ella en las páginas de su “personal historia” de este fenómeno libresco y también publicitario que fue bautizado con ese anglicismo de progenie bélica (no olvidemos que la tristemente famosa Guerra de Vietnam sacudió por los mismo años la conciencia planetaria), y llega a

afirmar sin ambages que fue precisamente el colombiano quien firmó y selló el documento definitivo de la novela hispanoamericana que estallaba en el mercado internacional:

La novela hispanoamericana no salió verdaderamente al mundo hasta pasada la segunda mitad de la década, partir del triunfo escandalosamente sin precedentes de *Cien años de soledad*, escrita por un colombiano con un prestigio tan reducido que su nombre apenas figuró en el Congreso de Intelectuales de Concepción de 1962, pese a que ya había publicado *El coronel no tiene quien le escriba* (Donoso, 1972: 98).

Y precisamente teniendo en cuenta la alusión a novelas como *El coronel no tiene quien le escriba* y, sobre todo, *Cien años de soledad*, cabría señalar que una de las características que con mayor claridad demuestran la evolución de la novelística de García Márquez, dentro y fuera del “boom”, sería la progresiva desatención que se observa en su escritura con respecto a los elementos propios del llamado “realismo mágico”. Éstos, muy abundantes y fecundos en las textos de los años sesenta y setenta, comienzan a decaer a partir justamente de *El amor...*, novela en que son muy poco relevantes los procedimientos narrativos y los aspectos temáticos determinantes de dicha corriente estética. En su prodigiosa exégesis de la literatura del colombiano, establece Mario Vargas Llosa todo un muestrario de técnicas, procedimientos y análisis de recursos temáticos y estilísticos que darían cuenta de la construcción de esa “novela total” que para el peruano será *Cien años de soledad*. El repertorio de posibilidades que se insertarían, a modo de despliegue de mundo posibles, a partir de la categoría de “lo real imaginario”, determina en el estudio de Vargas Llosa los siguientes puntos: lo mágico; lo milagroso; lo mítico-legendario y lo fantástico. Todos ellos conformarían ese ámbito de lo “real imaginario” que, junto a lo “real objetivo”, comprenderían la “materia total” de la novela. Al centrarse en el aspecto concreto de “lo mágico”, evidencia Vargas Llosa la mayor inclusión de sucesos extraordinario –y mágico- en la novela “en los primeros tiempos históricos (o, mejor, durante la prehistoria) de Macondo”. Y especifica con sagacidad que “se trata, principalmente, de gitanos ambulantes, que deslumbran a los macondinos con prodigios. El gran mago realizador de maravillas es Melquíades, cuyo imanes pueden atraer “los calderos, las pailas, las tenazas y los anafes” de las casas (...). Dice “poseer las claves de Nostradamus” y es un experto en conocimientos marginales y esotéricos; trae la alquimia a Macondo y trata, sin éxito, de persuadir a Úrsula de “las virtudes diabólicas del cinabrio”. A Melquíades” –añade Vargas Llosa- “no le ocurren cosas imaginarias: él las provoca, gracias a sus artes mágicas, a ese poder sobrenatural que le permite regresar de la muerte hacia la vida “porque no pudo soportar la soledad”.” (Vargas Llosa,

2006: 578). Pues bien, cabría extrapolar esa idea del peruano y plantear que también en el itinerario novelísticos de García Márquez hay un progresivo alejamiento del mundo mágico, o al menos de la estética del “realismo mágico”, a favor de tratamientos narrativos más centrados en el universo romántico-costumbrista (*El amor en los tiempos del cólera*), histórico-legendario (*El General en su laberinto*) o confesional y mnemónico (*Memoria de mis putas tristes*).¹

Nos hallamos ante la octava novela de García Márquez, después de *La hojarasca* (1955), *El coronel no tiene quien le escriba* (1961), *La mala hora* (1962), *Cien años de soledad* (1967), *Relato de un naufrago* (1970, sobre un reportaje periodístico publicado en 1955), *El otoño del patriarca* (1975) y *Crónica de una muerte anunciada* (1981). Tras *El amor en los tiempos del cólera* aparecerán *El general en su laberinto* (1989), *Del amor y otros demonios* (1994) y *Memorias de mis putas tristes* (2004). No se tiene en cuenta en esta nómina la abundante producción cuentística y periodística del colombiano, así como autobiográfica, con la publicación de *Vivir para contarla* (2002), primer volumen y, hasta el momento, último de la esperada autobiografía completa del autor. Además, *El amor...* es la primera novela escrita después de la concesión del Premio Nobel en 1982, lo que cabría considerar un dato relevante, por diversas cuestiones que iré abordando a lo largo de esta obra. Principalmente destaca el hecho de que en esta nueva novela abandona García Márquez la marca de un fatalismo negativo, como hilo conductor y denominador común de sus fábulas e historias, abriendo el horizonte del “*fatum*” a la participación de la voluntad humana en la construcción del destino o, al menos, haciendo factible la realización de los deseos y aspiraciones de los sujetos, más allá de toda determinación extrínseca, como más tarde se especificará.

En este sentido, la génesis de la novela nos ha sido detallada con pormenor en la excelente biografía de Gerald Martin, *Gabriel García Márquez, una vida*:

¹ Hablando de *El amor...* señala Thomas Pynchon, a quien más adelante nos referiremos: “No obstante, en esta novela estamos a una distancia significativa de Macondo, el pueblo mágico de *Cien años de soledad*, donde normalmente la gente navega por los aires y los muertos participan con los vivos en las conversaciones cotidianas: hemos descendido, tal vez en cierto modo por las mismas aguas, siempre río abajo, a la guerra y la peste y las confusiones urbanas, hasta los confines de un Caribe menos azotado por la muerte individual que por una historia que ha abatido espantosamente a muchos que nunca hablaron, o que hablaron y no fueron oídos, o que siendo escuchados, nadie registró sus palabras.” (Pynchon, 1988: 37).

“A finales de agosto de 1984, García Márquez había escrito tres capítulos – más de 200 páginas- del total de seis que planeaba, y la novela empezaba a tener forma. Supuestamente estaba hablando con sus padres para obtener una impresión general de la época y hacerse una idea cabal de su noviazgo (...). Declaró en *El País* que el libro podía sintetizarse en una sola frase: “Es la historia de un hombre y una mujer que se aman desesperadamente y que no pueden casarse a los veinte años porque son demasiado jóvenes, y no pueden casarse a los ochenta, después de todas las vueltas de la vida, porque son demasiado viejos” (Martin, 2009: 506).

Martin relata también algunos aspectos interesantes para la demarcación de las circunstancias que rodearon su concepción. Por un lado, interesa enmarcar la escritura de la obra en el seno de las relaciones paterno-filiales y, por extensión, familiares. Después de sesenta años de relativo silencio, Gabo reanuda un coloquio con su padre Gabriel Eligio, paralelo al que mantiene con su madre Luisa Santiaga, conversaciones que no sólo servirían para concretar los aspectos históricos y costumbristas de la novela². En cuanto a los aspectos temáticos de la novela dijo al respecto el colombiano que se trataba de una obra muy arriesgada por el hecho de estar sirviéndose de tantos elementos procedentes de la cultura de masas, como más adelante comprobaremos. Según Gerald Martin, “es de suponer que por esa razón había decidido situar su novela en el pasado: quizá ni siquiera García Márquez se veía con ánimos de salir airoso de una historia de amor con final feliz ambientada a finales del siglo XX y que lo tomaran en serio” (Martín, 2009: 502). Las declaraciones a Eric Nepomuceno en su artículo “García Márquez afronta en una nueva novela los peligros de una novela rosa”, aparecido en *El País*, el 28 agosto 1984 plantean estas premisas de una obra todavía demediada.

En una entrevista de gran interés documental, que concedió el novelista a Francesc Arroyo, nada más aparecer la novela en España, y que fue publicada en el suplemento “Libros” del diario *El País*, el 12 de diciembre de 1985, insistió en los aspectos temáticos de la novela vinculados al contexto familiar del autor, y más concretamente a los relativos a la figura paterna. Comienza Arroyo recordando la frase de García Márquez en su libro-

² “No debió de ser fácil, en absoluto. Gabriel Eligio era el hombre que le había arrebatado a su madre y luego había vuelto, años después, para apartarlo de su querido abuelo, el coronel, infinitamente superior a los ojos de Gabito. Gabriel Eligio, aunque en modo alguno un maltratador, siempre parecía amenazar con la violencia para mantener su autoridad arbitraria, a menudo inconsecuente...” (Martin, 2009: 501).

entrevista *El olor de la guayaba*, donde se refería a su padre en los siguientes términos: “Creo que muchos elementos de mi vocación literaria me vienen de él (...), que escribió versos en su juventud, y no siempre clandestinos, y que tocaba muy bien el violín cuando era telegrafista en Aracataca.” Y apostillaba el periodista: “Ahora, Florentino Ariza (...) es un telegrafista que toca el violín, escribe versos y se enamora perdidamente de una muchacha. La oposición familiar, primero, y un cambio en ella, después, harán inviable el matrimonio (...). “Añadía que “algunas de las aventuras” amorosas que viven los protagonistas son –según testimonio explícito del autor de la novela– “rigurosamente históricas” y “relatan los amores de sus padres” (Arroyo, 1985: 1). En el cuerpo de la entrevista, reproduce una de las reflexiones de su personaje Florentino Ariza en la novela: “Uno empieza a ser viejo en el momento en que empieza a parecerse a su padre”, y se explaya en este asunto de los vínculos paterno-filiales, tan importantes en la vida de García Márquez y que, de algún modo, será motivo de expiación y catarsis a través del personaje de Florentino Ariza:

“Respecto a mi padre, todo el episodio del viaje de ella y la comunicación telegráfica es rigurosamente histórico. Los amores de mi padre y mi madre. Casi palabra por palabra. Y es, en cierto modo, el punto de partida de la historia. A mí me llamó siempre mucho la atención el matrimonio de ellos. Siempre fue una unión que tuve la sensación de que había existido desde siempre. Y me contaron mucho el episodio de la oposición que habían tenido a sus amores y el viaje en que se lo llevaron a él y el enclavijado que hizo con todos los telegrafistas de la región para mantenerse en contacto con ella” (Ápud. Arroyo, 1985: 2).

La novela está plagada de este tipo de evocaciones del universo familiar de García Márquez. No sólo de los recuerdos concretos, de anécdotas y episodios vitales que pudieron ser relatados al autor en distintos momentos de su vida, sino también de otro tipo de rememoraciones, más o menos implícitas, veladas o inconscientes. Por ejemplo, uno de los rasgos que componen la personalidad de Fermina Daza proviene de su agudizado sentido de la percepción olfativa. Son bastantes los fragmentos de la novela en que el narrador alude a esta faceta sensitiva de su personaje, que procede en realidad de una peculiaridad de Luisa Santiaga Márquez, la madre del autor, como queda evidenciado en algún pasaje de su autobiografía, *Vivir para contarla*:

“Tuve la suerte de que mi madre estuviera sola en la cocina y me llevó al dormitorio por los senderos del jardín para que no se enterara papá. Tan pronto como me ayudó a quitarme la camisa empapada, la apartó a la dis-

tancia del brazo con las puntas del pulgar y el índice, y la tiró en el rincón con una crispación de asco.

-Estabas con la fulana –dijo.

Me quedé de piedra.

-¿Cómo lo sabe?

-Porque es el mismo olor de la otra vez –dijo impasible-. Menos mal que el hombre está muerto.

Me sorprendió semejante falta de compasión por primera vez en su vida. Ella debió advertirlo, porque lo remachó sin pensarlo.

-Es la única muerte que me alegró cuando la supe.

Le pregunté perplejo:

-¿Cómo supo quién es ella?

-Ay, hijo –suspiró-, Dios me dice todo lo que tiene que ver con ustedes.”

(García Márquez, 2010: 387).

Una vez concluida su novela, envió el autor su original a su agente literaria. Cuando Carmen Balcells recibe la copia en Londres, se cuenta que su reacción fue muy parecida a la de algunas de las mujeres que pueblan el universo narrativo de García Márquez, llorando durante varios días sobre el manuscrito (Martín, 2009: 509). Esta reacción de la agente literaria del autor prefigura también el éxito “melodramático” que acompañará al texto a lo largo de su existencia, pues consiguió desde su publicación, en diciembre de 1985, el aplauso unánime del público y la aprobación magnánima de la crítica especializada y de los periodistas más acreditados³. Seguramente, *E/*

³ La novela apareció, como recuerda Gerald Martin, tras una sucesión de trágicos acontecimientos en Colombia: “Todavía estaba ausente de Colombia cuando tuvo lugar uno de los momentos políticos que marcarían la historia del siglo XX del país. La tensión del M-19 –movimiento colombiano que surge en 1970 como reacción ante fraudes electorales, y que tomará proporciones de guerrilla en los años ochenta– había ido en aumento y el 3 de julio habían renunciado al alto el fuego de Betancur (...). El 9 de agosto el propio García Márquez había dicho que el ministro de Defensa, Miguel Vega Iribe, debía dimitir por las acusaciones de tortura. El 28 de agosto, Iván Marino Ospina, el nuevo líder del M-19 había sido asesinado por la policía. El 6 de noviembre, finalmente, los guerrilleros del M-19 asaltaron el Palacio de Justicia, sede del Tribunal Supremo en Bogotá, y dieron pie don ello a una serie de acontecimientos que dejarían horrorizados a los espectadores del mundo que siguieron el

amor... habría de convertirse en uno de los títulos más queridos por su autor, ya que no haría sino refrendar su condición de escritor laureado universalmente, mediante una novela que cabría definir como uno de los últimos clásicos de la literatura hispanoamericana del siglo XX.

Según Gerald Martin, nos hallamos ante la “novela más querida” por el autor. Casi veinte años después de la aparición de *Cien años de soledad*, fue el segundo título que brindó un “deleite absoluto” a la crítica y al público. “Su éxito alentó a García Márquez a seguir escribiendo acerca de las relaciones humanas y el ámbito privado como una de sus principales preocupaciones, y a hacer de ello el centro de su regreso a la actividad cinematográfica” (Martin, 2009: 512). Su nombre ya no estará unido tan sólo a los ámbitos temáticos del realismo mágico, las sagas, las cosmogonías y los apocalipsis, sino también –como sagazmente indica su biógrafo– “a la nostalgia, con una mirada a las viejas costumbres del pasado, a los caminos y los ríos de antaño: el olor de la guayaba y los aromas de la memoria” (Martin, 2009: 512). En efecto, el factor nostálgico apuntala en *El amor...* la construcción novelística de una historia presidida por el ámbito sentimental proyectado hacia el pasado, hacia un pretérito idealizado (la época de juventud de sus padres y de madurez de sus abuelos), pero que al mismo tiempo está pasado hábilmente por el tamiz de la parodia artística del modelo literario con el que trabaja, tal como comprobaremos más adelante. La nostalgia será, pues, el sentimiento primordial, pero una nostalgia que quiere salirse de los canales tópicos de su representación artística, para lo cual se sirve de la parodia como recurso artístico.

La novela fue, además, uno de los textos más apreciados por su autor. Según testimonio personal a su biógrafo, reconoce García Márquez, quince años después de haberla escrito, su sorpresa y admiración por el fresco narrativo que él mismo compuso. Y confiesa literalmente: “Dejé las tripas en ese libro, no sé cómo pude escribir todo eso.” (Martin, 2009: 513).

Resulta sumamente interesante la crítica que realizó de la novela el

desarrollo del drama por televisión (...). El ejército colombiano entró con tanques y artillería pesada y puso fin a un asedio de veintisiete horas (...). Murieron más de cien personas (...). Corría el rumor fehaciente de que fue el ejército, y no Betancur, quien tomó las riendas de la situación, (...) y Betancur me dijo con posterioridad que consideraba “un acto de amistad” que García Márquez guardara silencio. Tan sólo una semana después, un nuevo desastre sacudió Colombia cuando la erupción del volcán Nevado del Ruiz arrasó la ciudad de Armero y acabó con la vida de al menos veinticinco mil personas.” (Martin, 2009: 510-511).

célebre escritor norteamericano Thomas Pynchon, cuando apareció la traducción inglesa. Comentó, en abril de 1988, en *The New York Times Book Review*, que nada de lo que había leído se parecía a ese “sorprendente capítulo final, sinfónico, seguro de su dinámica y su tempo, avanzando también como un barco de la mano de su autor y su piloto, con la experiencia de toda una vida guiándonos certeramente por entre los escollos del escepticismo y la piedad, por este río que todos conocemos, sin cuya navegación no existe el amor y contra cuya corriente el empeño por volver no merece un nombre menos honroso que el recuerdo, y que con mucha suerte propicia obras que incluso nos devuelven nuestras almas maltrechas, alas que sin lugar a dudas pertenece *El amor en los tiempos del cólera*, esta deslumbrante y desgarradora novela” (Pynchon, 1988: 38)⁴. Resulta muy valiosa esta reseña del autor de *Gravity’s Rainbow (El arco iris de la gravedad, 1973)*, que ha sido asociado críticamente con la narrativa postmoderna, donde cabe apreciar un claro entronque de la tradición cultura del humanismo con la cultura de masas, un rasgo que el escritor colombiano desarrollará de manera explícita en *El amor en los tiempos del cólera*, como observaremos a continuación.

En cuanto a la adaptación cinematográfica de la novela, cabría señalar que supuso un fracaso en su intento de reproducir la complejidad argumental y también la variedad de registros culturales de la misma. A pesar de que fuera dirigida por Mike Newell y el guión lo escribiera Ronald Harwood, que convencieron al autor de que realizarían una versión alejada del modelo comercial y estándar de las producciones de Hollywood, la película no consigue sino sobrevolar los episodios y desdibuja la intensidad de los episodios y la fortaleza de los caracteres. Ni las interpretaciones de actores como Javier Bardem (Florentino), Giovanna Mezzogiorno (Fermina), ni las canciones originales compuestas por Shakira y el argentino Pedro Aznar, ni las localizaciones en Cartagena de Indias y en Mompox (para las escenas del barco de vapor sobre el río Magdalena), ni la dirección artística y el diseño de vestuario, ni la lejana supervisión del propio autor –tan vinculado al universo audiovisual y cinematográfico– consiguieron transmutar en obra de arte la sucesión de planos que compusieron su rodaje.

La trascendencia de este título procede de la inspiración de escritura, de la sabia asimilación de sus influencias, de la cartesiana estructuración de la obra, de la riqueza léxica y argumental así como de los sensación de vida

⁴ Cabría contrastar este juicio con el que estampó Conrado Zuluaga, que sólo salva las 92 páginas finales de la novela, frente a las 380 primeras, que tiene su justificación “para que pudiésemos leer y deleitarnos con el capítulo final” que supone “la verdadera novela” (Kline, 2003: 171).

y verdad que emana de los personajes y de la atracción literaria de una época pretérita fundida a través de universales recreados de manera sagaz: el amor, la muerte y las edades del hombre. Una novela en la que Gabo transformó el fatum trágico de Macondo por el destino esperanzado de unos personajes tocados por el don de la gracia y el férreo valor de la esperanza.

BIBLIOGRAFÍA

- Arroyo, Francesc (1985), "El amor, la vejez, la muerte: un paseo con Gabriel García Márquez por la trama y la historia de su última novela", en *El País* (Madrid), 12 dic. 1985, Suplemento Libros, pp. 1-3.
- Donoso, José (1972): *Historia personal del boom*. Barcelona, Anagrama.
- Pynchon, Thomas, "La ofrenda eterna del corazón", en *Quimera*, 77 (1988), pp. 33-38.
- García Márquez, Gabriel (1985; 1ª ed.): *El amor en los tiempos del cólera*. Barcelona, Bruguera.
- García Márquez, Gabriel (2010, [2002]): *Vivir para contarla*. Barcelona. Random House Mondadori.
- Kline, Carmenza. "El amor en los tiempos del cólera". En *Los orígenes del relato: los lazos entre ficción y realidad en la obra de Gabriel García Márquez*. Universidad de Salamanca, 2003, pp. 161-180.
- Martin, Gerald: *Gabriel García Márquez: Una vida*. Debate, Barcelona, 2009. Traducción de Eugenia Vázquez Nacarino.
- Vargas Llosa, Mario (2006 [1971]): *Gabriel García Márquez: Historia de un deicidio*. En *Obras Completas de Mario Vargas Llosa. Ensayos Literarios I*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.