



**Realismo decimonónico y novela sentimental
como modos narrativos en *El amor en los
tiempos del cólera* de Gabriel García Márquez: la
modernización de la sociedad caribeña a finales
del siglo XIX y principios del siglo XX**

Nini Johana Rivera Pulido

Universidad Nacional de Colombia

Maestría en Estudios Literarios

Perfil de profundización

Bogotá – 2018

**Realismo decimonónico y novela sentimental
como modos narrativos en *El amor en los
tiempos del cólera* de Gabriel García Márquez: la
modernización de la sociedad caribeña a finales
del siglo XIX y principios del siglo XX**

Nini Johana Rivera Pulido

Tesis o trabajo de investigación presentada(o) como requisito parcial para optar al
título de:

Magister en Estudios Literarios

Director (a):

Ph.D., Patricia Simonson

Universidad Nacional de Colombia

Maestría en Estudios Literarios

Perfil de profundización

Bogotá – 2018

A mis padres, por su puesto. Por haberme apoyado en todo momento, por sus consejos, sus valores, por la motivación constante que me ha permitido ser una persona de bien, pero más que nada, por su amor.

A mis hermanas, por estar conmigo y apoyarme siempre, las quiero mucho.

A mis hijos, que desde el cielo y aquí en la tierra son mi mayor motivación a ellos dedico todas las bendiciones que de parte de Dios vendrán a nuestras vidas como recompensa de tanta dedicación, tanto esfuerzo y fe en la causa misma.

A mi sobrino, quien también fue participe indirecto de este triunfo.

A mi compañero, quien me brindó su amor, su cariño, su estímulo y su apoyo constante.

RESUMEN

En las páginas de *El amor en los tiempos del cólera* de Gabriel García Márquez puede rastrearse el entrecruzamiento de modos narrativos desde el imaginario de la modernización colombiana entre los siglos XIX y XX. Los personajes elegidos para el estudio de esta modernización son Florentino Ariza, Fermina Daza y Juvenal Urbino, quienes enfrentan desde sus distintas clases sociales los avatares que trajo la modernidad a la sociedad caribeña de la época.

Palabras clave: Modernización, realismo decimonónico, novela sentimental, Gabriel García Márquez, *El amor en los tiempos del cólera*.

ABSTRACT

In the pages of Gabriel García Márquez's *El amor en los tiempos del cólera*, the interweaving of narrative modes can be traced from the imaginary of Colombian modernization between the 19th and 20th centuries. The characters chosen for the study of this modernization are Florentino Ariza, Fermina Daza and Juvenal Urbino, who face from their different social classes the avatars that modernity brought to the Caribbean society of the time.

Keywords: Modernization, nineteenth-century realism, sentimental novel, Gabriel García Márquez, *Love in the times of cholera*.

Contenido

Introducción	7
Capítulo 1	19
Del realismo mágico al realismo decimonónico	19
1. Surgimiento y consolidación del realismo mágico.....	19
2. La desmitificación de Macondo	25
3. Más allá de <i>Cien años de soledad</i> : la búsqueda de nuevos modos narrativos	28
4. Los elementos intertextuales de <i>El amor en los tiempos del cólera</i>	30
CAPÍTULO 2	41
El realismo decimonónico y la modernización de la sociedad caribeña	41
1. Los procesos de modernización en el caribe colombiano.....	46
2. La ciudad colonial y la ciudad moderna.....	50
3. Las clases sociales: entre la burguesía moderna y la aristocracia colonial.....	58
4. La experiencia de la modernidad.....	62
CAPÍTULO 3	65
Intertextualidad y parodia de la modernidad en <i>El amor en los tiempos del cólera</i> .	65
1. El tema del amor	66
2. Intertextualidad del amor cortés y de la novela sentimental.....	68
3. Parodia y cruces de valores	75
4. Florentino Ariza: el burgués anacrónico	77
5. Juvenal Urbino: el moderno conservador	81
6. Los amores contrariados y la realización de la utopía romántica.....	87
CONCLUSIONES	91
BIBLIOGRAFÍA	95

Introducción

Gabriel García Márquez es el escritor más importante de la literatura colombiana en el siglo XX, su extensa obra literaria ha significado una gran influencia en las letras del país en las últimas décadas. Se le asocia usualmente con la corriente estética del *realismo mágico*, lo que lleva muchas veces a desconocer la presencia de otras corrientes estéticas en sus obras posteriores a *Cien años de soledad*. Esta es una postura reduccionista que la crítica colombiana ha revaluado gracias a estudios que analizan las nuevas formas narrativas y los nuevos temas que explora el autor después de la década de los ochenta. A este período corresponden *Crónica de una muerte anunciada* (1981), *El general en su laberinto* (1989), *Del amor y otros demonios* (1994), y la novela a trabajar en esta investigación, *El amor en los tiempos del cólera* (1985).

Una de las investigaciones que se inscriben en esta línea de estudio es de Luz Mery Giraldo (1998), quien habla de dos grandes etapas del Nobel colombiano: una asociada con el universo de Macondo, es decir, con el realismo mágico, que va desde su primera novela, *La hojarasca*, hasta la cumbre de este estilo, *Cien años de soledad*. Y un segundo período que, por el contrario, se caracteriza por la búsqueda de nuevas formas narrativas, en un claro gesto de experimentación y renovación de su obra. El profesor Diógenes Fajardo (2002) reafirma esta idea de Giraldo cuando sostiene que “el intento por superar el macondismo se da en el mismo García Márquez en obras posteriores, como *Crónica de una muerte anunciada* o *El amor en los tiempos del cólera*” (175).

En este orden de ideas, en *El otoño del patriarca* encontramos el recurso de la narración polifónica, en *Crónica de una muerte anunciada* los recursos del género de la novela policiaca, o en *El general en su laberinto* la tradición de la novela histórica o la biografía novelada. Sin embargo, estas novelas no se reducen a un ejercicio de adaptación de formas narrativas definidas o a la simple aplicación de convenciones de estos géneros, sino que constituyen un ejercicio narrativo mucho más complejo que muchas veces se vale de la intertextualidad¹ y de la

¹ El concepto de intertextualidad parte del concepto de dialogismo de Bajtín, el cual considera que el discurso literario no es autónomo, sino que mantiene un diálogo con otros lenguajes sociales, por tanto, la tradición literaria es solo uno de los lenguajes que participan en este diálogo (Bajtín, 2005). De aquí se llega al concepto de Genette (1989), quien lo entiende como “la relación de copresencia de dos o más textos” o “presencia efectiva de un texto en otro” (10). En el caso de *El amor en los tiempos del cólera*, es una idea ya generalizada que esta novela se construye a partir del uso de muchos elementos literarios (Rincón, 1989).

hibridación² de variados elementos de la tradición literaria, con el objetivo de indagar, desde otros enfoques estéticos, en los temas sobre los que gira la obra garciamarquiana.

Es por eso que la crítica ha concluido que a partir de los años ochenta existe el imperativo de superar a “Macondo”. Lo particular es que si bien existen una serie de grandes figuras literarias que poseen estilos muy distanciados de la obra consagrada de García Márquez, como Antonio Caballero, R. H. Moreno Durán, o ya en los noventa, Fernando Vallejo, es el propio Nobel uno de los protagonistas centrales de este proceso de superación. En este contexto publica en 1985 *El amor en los tiempos del cólera*, una novela muy atípica que es recibida en su momento con algo de desconcierto por parte de la crítica y el público, quienes después de la recepción del premio Nobel de Literatura esperaban más realismo mágico.

Al respecto encontramos un artículo de 1989, “Lo bueno y lo malo de *El amor en los tiempos del cólera*”, en el cual se dan afirmaciones de este tipo: “Una novela de este género ha debido ser escrita mucho antes de recibir el premio nobel de Literatura, porque después de tan señalado galardón la gente esperaba una obra magistral sobre todo ante tan grande y larga expectativa”. (Laignelet Rojas 1989, 3) De igual manera encontramos en el comienzo de una reseña del importante crítico Cornejo Polar (1986) la siguiente afirmación:

Todo autor genial -y García Márquez lo es, sin duda- tiene su peor enemigo en aquella obra en la que esa genialidad se plasmó con plenitud, libérrimamente. En este caso se trata de *Cien años de soledad*. Su sombra puede perfilar algunos valores que pasaron desapercibidos en relatos anteriores, pero definitivamente abrumba y achata a los que aparecieron posteriormente. Algo de esto sucede con *El amor en los tiempos del cólera* en la medida en que carece de la espléndida dimensión mítica y de la capacidad de forjar grandes símbolos históricos-antropológicos, relativos a la complejidad y conflictividad de nuestra América, que aquella desplegaba con soltura y sutileza admirables. (162)

Así, en varias valoraciones de la novela en los años cercanos a su publicación subyace una crítica por el distanciamiento con los recursos del *realismo mágico*, idea que quizá lleve a Cornejo

² El concepto de hibridación también parte del concepto de dialogismo de Bajtín, quien dice que: “Todo híbrido estilístico intencionado está, en cierta medida, dialogizado. Esto significa que los lenguajes que se entrecruzan en él se relacionan entre sí como réplicas de un diálogo; es una disputa entre lenguajes, entre estilos de lenguajes. Pero ese diálogo no es un diálogo temático ni semántico-abstracto, es un diálogo entre puntos de vista concreto-lingüísticos” (Bajtín, 1991, 442).

Polar a reducir, en esta reseña citada, *El amor en los tiempos del cólera* a una anacrónica novela romántica que busca una historicidad lejana para fundamentar ese anacronismo. Dice Cornejo Polar “Este enunciado sintético, y por eso mismo insuficiente, tiene la ventaja de hacer ver sin esfuerzo que el autor se sitúa dentro de una coordenada aparentemente anacrónica y hasta, si se quiere, desprestigiada: la de la novela romántica, inclusive en su sector más vulnerable que es el contaminado por el melodrama” (163). Sin embargo, se debe rescatar que Cornejo Polar reconoce que la novela: “es también muy distinta y se inscribe dentro de otro marco estético y referencial” (163), razón por la cual debe leerse desde otros registros.

Es precisamente en esta idea que se fundamentarán los estudios posteriores de la novela, en una clara intención de analizar los múltiples recursos literarios que retoma el autor para su escritura. Por ejemplo, en la novela *El amor en los tiempos del cólera* es evidente que el tema del amor tiene un papel principal como no había ocurrido en novelas anteriores, y además existe una mayor presencia de la modernidad (no es el mundo rural premoderno en el que funciona el realismo mágico), estos rasgos exigen nuevas formas de narrar, y por supuesto, la forma de abordar su lectura. Por tanto, el reto que presenta esta novela es entender los motivos y los logros de la renovación estética que busca.

Por esta razón, las investigaciones sobre la novela se empiezan a enriquecer cuando se constata que se debe profundizar en estos “nuevos registros” de los que ya hablaba Cornejo Polar desde 1986, a pesar de la nostalgia manifiesta por el realismo mágico. Lo que encontramos entonces a la hora de hacer un estado del arte sobre esta novela es la proliferación, en los últimos años, de estudios que tratan de identificar y analizar las corrientes estéticas de las que bebe García Márquez para la composición de *El amor en los tiempos del cólera*. En esta línea encontramos trabajos que relacionan la obra con la novela sentimental (Jones León, 2006), con los motivos amorosos de la literatura clásica greco-latina (Del Pino, 2015), con la novela realista francesa del siglo XIX (Monroy Zuluaga, 2006), con el barroco y el neobarroco (Gordillo, 2012), con el topos de la educación sentimental (Cabello Pino, 2012), con *El Quijote* de Miguel de Cervantes (Cabello Pino, 2015), llegando incluso a afirmar que es la primer novela posmoderna de Colombia (Rincón, 1995).

Este recuento demuestra la idea central sobre la que se basa la tesis que alimenta esta investigación: que para entender la compleja composición narrativa de la novela es necesario indagar en el entrecruzamiento de modos narrativos que responden a la presencia de una

profunda intertextualidad. El problema de investigación se puede formular así: a partir de la idea de que *El amor en los tiempos del cólera* hace parte del segundo periodo de producción de Gabriel García Márquez en el cual se destaca la experimentación formal y el acercamiento a diferentes corrientes literarias más allá del realismo mágico, ¿cómo construye el autor la narración en esta novela a partir del uso de recursos del realismo decimonónico y de la novela sentimental para dar un panorama de la modernización de la sociedad caribeña?

La hipótesis parte entonces del carácter intertextual de la novela, reconociendo los muchos elementos que contiene de la tradición literaria occidental, sin embargo, conscientes de que no es posible agotar la intertextualidad presente en la obra, el estudio se reducirá a los recursos narrativos y topos que provienen de la novela realista del siglo XIX y la novela sentimental. Siguiendo las ideas de Bajtín (2005) sobre la parodia, se sostiene que el entrecruzamiento de estos dos modos narrativos produce el enfoque paródico que permite indagar en los procesos de modernización y consolidación de la burguesía en una ciudad del caribe colombiano a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. El análisis se centró en demostrar, a partir de tres elementos, cómo es posible desde la parodia realizar este acercamiento. El primero de los elementos considerados fue el personaje de Florentino Ariza, denominado un “burgués anacrónico”, el segundo fue el personaje de Juvenal Urbino, concebido como un “conservador moderno”. Estos primeros dos elementos se conciben a partir de la idea de que García Márquez parodia dos formas de experimentar la modernidad, producto de las tensiones ideológicas que representan los dos personajes.

El tercer elemento es la parte final de la novela, en la cual se consuman los amores de Florentino y Fermina. Se considera que puede verse también aquí una parodia de la modernidad porque existe una trasgresión de los valores burgueses en contraposición a unos anacrónicos valores románticos que encarna Florentino. Por tanto, el autor no intenta reescribir una novela sentimental, o hacer un ejercicio de realismo decimonónico, sino que la hibridación de estos, y muchos otros elementos intertextuales, da como resultado una narración con una lógica narrativa propia que tiene un ingrediente paródico muy importante.

En este punto, antes de seguir profundizando en el proceso de análisis que se llevó a cabo, es necesario realizar algunas precisiones conceptuales. En primera instancia, el concepto de modo narrativo lo podemos encontrar debidamente explicado en el ensayo “Los modos narrativos” de Robert Scholes (1996). En este ensayo, el autor busca establecer un esquema

que agrupe los diferentes géneros narrativos que se han desarrollado en la tradición literaria. Sin ánimo de extender mucho esta revisión, Scholes establece que los géneros parten de tres actitudes narrativas básicas y las posibles relaciones que se pueden establecer entre ellas: satírica, romántica y realista. En el caso de la novela, su teoría es que su origen se produce en el entrecruzamiento de los modos satíricos y románticos, y su evolución desde el siglo XVIII apunta a consolidar modos narrativos realistas en el siglo XIX. Sin embargo, en el siglo XX, y una vez alcanzado este realismo, la novela se ve enfrentada a nuevos retos que la vuelven a acercar a otros modos. Esto explicaría la manera en que novelas como la de García Márquez toman elementos de varios modos, produciendo una hibridación.

En segunda instancia, el concepto de intertextualidad ya ha sido explicado a partir de los conceptos de Genette y Bajtín. Sin embargo, de él se puede desprender el otro concepto teórico importante, este es, el de la parodia. Dentro del concepto de dialogismo, Bajtín plantea que una de las herramientas que permite establecer un diálogo entre diferentes discursos, lenguajes o géneros narrativos, es precisamente la parodia. Para Bajtín, a diferencia de la concepción de los formalistas rusos, la parodia es un procedimiento discursivo que nace de un conflicto ideológico:

...destacando que el verbo de la novela no nació ni evolucionó en el seno de un proceso estrictamente literario de tendencias, de estilos, de concepciones del mundo abstractas, sino en medio de un conflicto varias veces secular de las culturas y las lenguas. (Bajtín 1991, 436-437)

Ahora bien, para entender el funcionamiento de esta hibridación se puede hacer una pequeña revisión de cómo funcionan los modos narrativos de la novela sentimental y de la novela realista del siglo XIX, y cuál es la relación paródica que se establece entre ellos.

En el caso de la novela sentimental, se parte de la idea de que muchos elementos intertextuales, como la organización de los acontecimientos y el periplo de muchos de los personajes de la novela, están determinados por el tema de los “amores contrariados” de Florentino Ariza y Fermina Daza, que van desde su juventud hasta su vejez, y derivada de esta, la historia del amor conyugal entre Fermina y Juvenal Urbino. Ahora bien, este puede ser visto como el tema y el hilo narrativo principal, sin embargo, como la novela está construida de la parte 2 a la 5 como una gran digresión en la que trascurren 50 años antes de consumarse este amor, en medio de esta espera se despliega todo un conjunto de problemas y dimensiones sociales más allá del tema sentimental, problemas y dimensiones que son representados a partir de un

modo narrativo mucho más realista. Así, la trayectoria de cada uno de los personajes principales se determina por un complejo contexto social e histórico que el autor construye a partir de recursos muy afines a las novelas realistas del siglo XIX. Es decir, a partir del desarrollo de las relaciones de este triángulo amoroso, el autor termina desplegando, en el espacio ficcional, un complejo medio social que sirve de representación de ciertos procesos de modernización que se dieron en el Caribe colombiano a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX.

Lo anterior es posible porque los tres personajes principales son contruidos en parte con técnicas provenientes de la tradición de la novela realista del siglo XIX. Esto quiere decir que cada uno de ellos encarna cierto contexto y cierta clase social. Las diferentes posiciones que representan a lo largo de la novela dan cuenta del enfrentamiento entre dos visiones de mundo: el de una sociedad moderna y comercial (burguesa) que intenta surgir en una ciudad colonial en la cual se conserva un sistema de valores conservador y aristocrático. Por tanto, las diferentes relaciones (amorosas) que establecen entre ellos y con otros personajes secundarios hacen emerger estos valores en un mundo ficcional altamente realista, como se ha afirmado. Así, el personaje de Juvenal Urbino es un agente de la modernización y un hombre moderno formado en Europa, pero a su vez proviene de dicha aristocracia; Fermina viene de las clases bajas pero gracias a la riqueza acumulada por su padre y al matrimonio con Juvenal puede ascender socialmente y convertirse en una dama de alta sociedad, renunciando a sus ideales individuales; y finalmente, Florentino es un “hijo de la calle”, (García Márquez 1985, 234)³ de la ciudad popular, que logra reunir una gran riqueza a lo largo de los años, pero no impulsado por la ambición material de los valores burgueses, sino por un ideal romántico al que no renuncia a pesar del cambio de valores que opera a su alrededor.

Es principalmente en el caso de Florentino donde puede verse cómo la construcción de los elementos diegéticos de la narración no corresponde a un solo modo narrativo, sino que por el contrario, es producto de esta hibridación. Es verdad que el personaje se desenvuelve en el contexto que se ha enunciado, el de una sociedad tradicional que empieza a vivir dinámicas comerciales modernas que permiten que individuos de las clases más bajas puedan reunir una gran fortuna y realizar un ascenso social que les permita acceder a una “dama de alta sociedad”. Sin embargo, toda su construcción como personaje está determinada por el ideal romántico que viene de otro sistema de valores, y su trayectoria y evolución por una promesa de amor cortés.

³ Todas las citas de la novela se tomarán de la edición de 1985 de Oveja Negra. A partir de aquí solo se enunciará el número de página antecedido de la sigla ATC.

Es decir, dista mucho de ser plenamente un personaje realista, sino que se acerca más a un personaje de la novela sentimental, género del siglo XIX en donde precisamente se retoman los códigos del amor cortés, pero en un contexto más moderno, como se analizará en el Capítulo 3.

Para dar un ejemplo de cómo puede ser entendido este funcionamiento, se parte de la idea de que cuando un novelista retoma un recurso de la tradición literaria lo hace con la intención de evaluar algún aspecto de su sociedad. En el caso del realismo del XIX, este es un modo narrativo que nace por la necesidad de explicar el devenir social de la consolidación de la burguesía en Europa, lo que implica un cambio en la concepción de las relaciones humanas, de la interacción entre las diferentes clases sociales, entre otros (Friedrich, 1969; Lukács, 1966). Así, cuando García Márquez retoma algunos de estos recursos, se puede ver cómo la ciudad comercial, capitalista, empieza a emerger en medio de la ciudad colonial y conservadora del Caribe colombiano a comienzos del siglo XX.

La hipótesis es que, por medio de los personajes principales, se establece un encuentro de épocas en este espacio urbano producto de la entrada de la modernidad, y por tanto, cada uno de los personajes representa un sistema de valores, e incluso una síntesis de estos dos sistemas que se encuentran en oposición. Son pues, tipos sociales, en el sentido complejo de Wellek (1968), que retratan una serie de cambios históricos. Sin embargo, la relación intertextual entre un modo realista y otro romántico, y el encuentro de valores que esto conlleva, provoca que la construcción de estos personajes se oriente a un tratamiento paródico. Como se enunció de manera rápida en el inicio de esta introducción: Florentino y Juvenal terminan convirtiéndose en parodias de la experiencia de la modernidad en Colombia. El primero encarna el personaje del burgués que asciende socialmente, pero en su caso lo hace por un ideal de amor cortés. Mientras que el segundo termina convirtiéndose en un “conservador moderno”, un individuo que, como veremos en el análisis del tercer capítulo de la investigación, es el resultado de una serie de contradicciones históricas que se dan en los procesos de modernización del país.

Ahora bien, para entender el tema de la modernización, es necesario definir este concepto. Para tal fin, se partió de los conceptos de modernidad y procesos de modernización trabajados por Marshall Berman (2011) en su libro *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Para este autor, la modernidad es concebida como una serie de experiencias vitales (del tiempo, del espacio, del individuo, de la sociedad) que comparten hoy en día gran parte de la humanidad gracias a la expansión de modelos políticos y económicos europeos, como

la democracia o el capitalismo, así como de avances científicos e industriales, que no solo han transformado las formas de producción, sino la relación misma del hombre con su entorno y sus semejantes. La modernización se entiende como “los procesos sociales que dan origen a esta vorágine, manteniéndola en un perpetuo devenir” (2). Es decir, la modernidad solo es posible gracias a estos procesos, pero no todo proceso de modernización significa la entrada de la modernidad a un espacio social.

Por otra parte, la supuesta unión de la experiencia humana que se ha dado gracias a la puesta en marcha de estos procesos de modernización en todo el planeta resulta paradójica porque al mismo tiempo que homogeniza culturas y sistemas de valores locales se está destruyendo o revaluando siempre a sí misma. Es decir, no existe una sola modernidad, sino que su constante cambio y sus diferentes manifestaciones locales exigen estudiarla desde una particularidad concreta. Esta discontinuidad exige repensar históricamente la modernidad a cada una de las generaciones y espacios sociales y geográficos distintos.

Por lo anterior, si la experiencia de la modernidad nunca se vive de forma plena y es siempre contradictoria, y considerando el caso colombiano como un ámbito local con particularidades propias, cabe preguntarse: ¿cómo se vive esa contradicción de la modernidad en Colombia a finales del siglo XIX y principios del XX? Uno de los trabajos críticos más conocidos sobre la modernidad y los procesos de modernización en el país es el libro de Rubén Jaramillo Vélez, *Colombia: la modernidad postergada*. En esta reunión de ensayos sobresale “La postergación de la experiencia de la modernidad en Colombia” (1998), el cual plantea las particularidades de la modernidad en Latinoamérica, caracterizada por la necesidad de una “actualización” de estos países, la cual debe hacerse en un contexto nada favorable para estos fines porque existe precariedad económica, no hay una burguesía consolidada, y en general la población tiene todavía una mentalidad premoderna, o más bien, colonial y feudal.

Colombia no es un centro de desarrollo original de la modernidad, por tanto, vive una experiencia periférica de los procesos de modernización, los cuales se ponen en marcha a partir de empresas individuales o proyectos políticos truncados. Esto generó, desde su inicio mismo, el nacimiento de grandes contradicciones, puesto que las estructuras sociales de estas nuevas naciones estuvieron construidas, durante siglos, bajo un orden colonial. La idea de Jaramillo Vélez, en relación con el trabajo de Berman, es que el sincretismo es la respuesta a las contradicciones que los procesos de modernización generaron en la sociedad colombiana, en

especial en una clase social aristocrática de procedencia colonial, que incorpora estos procesos, pero procurando que el pensamiento moderno no se instaure, como forma de conservar su hegemonía.

Como se puede ver en esta explicación teórica de los procesos de modernización y la experiencia de la modernidad en Colombia, la novela *El amor en los tiempos del cólera* se inscribiría en esta línea de trabajos que intentan repensar nuestros procesos históricos relacionados con la entrada de la modernidad al país. Desde el discurso de la ficción, García Márquez construye entonces una visión muy similar a la expresada por muchos pensadores del ámbito colombiano, ya que concibe que nuestra modernización se dio a partir de enormes contradicciones que se dieron principalmente por la mentalidad y la organización social colonial que había heredado de España. En este sentido, un personaje como Juvenal Urbino sería un ejemplo perfecto de ese “conservador moderno” tan propio de nuestros procesos históricos. La postura que se tiene entonces es que, desde el discurso ficcional, García Márquez trabaja estas contradicciones desde un registro paródico que resulta de la hibridación de varios elementos intertextuales en su novela.

Una vez realizado este planteamiento, se describe a continuación cómo se desarrolló este análisis en los diferentes apartados del documento. En el Capítulo 1 se desarrolla la discusión sobre la superación de García Márquez del estilo del realismo mágico. Básicamente se hace una revisión de la crítica y se sustenta que *El amor en los tiempos del cólera* es una novela que ya ha tomado una gran distancia con *Cien años de soledad* al incorporar recursos cercanos al realismo decimonónico. A partir de esta tesis, se hace un estado del arte en el que se demuestra cómo la crítica literaria, principalmente en las últimas dos décadas, ha analizado la novela de *El amor en los tiempos del cólera* bajo la idea de su naturaleza intertextual, y por tanto, encontramos muchas investigaciones que tratan de relacionarla con múltiples elementos de la tradición literaria, desde los novelistas del realismo decimonónico, hasta el propio Quijote de Miguel de Cervantes.

Una vez establecido en el primer capítulo que en esta novela de García Márquez se destaca la presencia de dos modos narrativos, estos son, la novela realista del siglo XIX y la novela sentimental, el Capítulo 2 se enfoca en el tema del realismo del siglo XIX. Inicia con una discusión de cómo García Márquez se aleja del realismo mágico y opta por recursos más cercanos a la tradición decimonónica. Luego, se analizarán los aspectos socio-históricos de la entrada de la

modernidad a partir de tres aspectos: el encuentro entre la ciudad estática y la ciudad moderna; el encuentro de clases sociales: la burguesía y la aristocracia de pasado colonial; y finalmente, la experiencia de la modernidad que viven los tres personajes principales, dando cuenta de las múltiples contradicciones que existen en ellos por vivir precisamente en una ciudad donde ocurre este encuentro de valores. Todo lo anterior permite entender cómo García Márquez, sobre el fondo de una historia de amor, está trabajando un tema esencial en el desarrollo histórico de la literatura colombiana del siglo XX, este es, el de la irrupción de la modernidad y cómo se vive en Colombia esa experiencia moderna.

En el Capítulo 3 se trabajará la novela sentimental y se establecerá la relación entre los dos modos narrativos, dando como resultado un análisis de la presencia de una *parodia de la modernidad* en la novela. Primero, se abordará el tema del amor en términos más amplios, teniendo en cuenta que, como el mismo autor lo manifestó, la gran intención de esta novela era lograr una “refundación del amor”. Por tal motivo, hay que decir que existen aquí muchas manifestaciones de éste. El caso de la novela sentimental corresponde al amor cortés que profesa en una primera etapa Florentino Ariza, especialmente en la segunda parte de la novela, en el cual se cuenta la historia de amor joven de los dos protagonistas. Una vez este se convierte en un “amor contrariado”, típico de este género novelesco, el triángulo amoroso que se forma con Juvenal Urbino desarrollará muchos otros tipos de amor: sexual, conyugal, de la vejez. Como se puede apreciar, el tema del amor es muy amplio, pero se destaca el del amor cortés, ya que sus ideales románticos se evidencian en el pensar y en el sentir de Florentino durante todo el trascurso de la novela, y esto lo llevará a realizar un juramento de amor que estructurará la línea narrativa principal de la novela.

Reconociendo que es aquí donde funciona el modo narrativo de la novela sentimental, se ha planteado estudiar su presencia en tres aspectos que ya han sido enunciados: Florentino Ariza como una especie de “burgués anacrónico”; Juvenal Urbino como una suerte de “conservador moderno”; y la parte final de la novela como la realización del ideal romántico que subvierte los valores burgueses, pero que, paradójicamente, es a la vez una experiencia moderna. La presente investigación busca entonces hacer parte de los nuevos enfoques de estudio que se realizan a la obra de García Márquez, demostrando que más allá del ciclo de Macondo, sus novelas a partir de la década de los ochenta intentan abordar otro tipo de temas para aportar a la comprensión de la evolución social y cultural del país. Lo anterior se basa en la idea de la función social de la novela, la cual intenta entender y explicar los procesos sociales de su entorno.

La investigación busca entonces demostrar cómo esta novela analiza un tema fundamental para las letras colombianas: el tema de la entrada de la modernidad a Colombia y cómo en esta sociedad siempre han coexistido y se han conciliado diferentes sistemas de valores, lo que hace de la modernidad colombiana un fenómeno particular. Por ejemplo, el desarrollo urbano muestra estos contrastes, al igual que las paradójicas posiciones sociales que un individuo puede adoptar, pero también el lento e incipiente desarrollo de la clase burguesa a comienzos del siglo XX. ¿No es acaso el matrimonio de Juvenal y Fermina una muestra del desarrollo de esta burguesía en una sociedad atrasada y acartonada? ¿No es el propio Juvenal, dentro de sus contradicciones ideológicas, un producto de estos procesos, en lo que se ha dado en llamar un “moderno conservador”? ¿No representa Florentino Ariza la permanencia de valores anacrónicos en un sujeto que vive muchas formas de la modernidad pero siempre atado a estos antiguos ideales? ¿No es la ciudad caribeña de la novela un espacio físico que muestra la múltiple coexistencia de épocas, clases sociales y sistemas de valores?

Capítulo 1

Del realismo mágico al realismo decimonónico

En este primer capítulo se hará una revisión de los trabajos críticos y teóricos dedicados a la obra de García Márquez y su relación con el contexto de la literatura colombiana. La intención es partir del concepto de realismo mágico como la estética imperante en el primer período de producción del autor, y a continuación mostrar cómo esta corriente estética fue puesta en entredicho en los años ochenta por una serie de críticos y escritores, incluso por el propio García Márquez. Lo anterior con el objetivo de abogar por la búsqueda de nuevas formas de expresión que dieran cuenta de los cambios sociales que se daban en el país. Una vez se exponga este punto, se entrará a la definición de la segunda etapa de producción del Nobel, dentro de la cual se incluye la novela a estudiar, *El amor en los tiempos del cólera* (1985).

Este aparte del capítulo puede considerarse un estado del arte, ya que se reseñan diferentes estudios que se han realizado de la novela, especialmente aquellos que en los últimos años se han propuesto rastrear las diferentes influencias de la tradición literaria en la construcción de esta narración, la cual, según Carlos Rincón (1995), tiene una fuerte intertextualidad en su composición. Esta revisión dará pie para profundizar en los capítulos siguientes en dos tradiciones: la novela realista decimonónica y la novela sentimental.

1. Surgimiento y consolidación del realismo mágico

La primera gran etapa de producción de García Márquez inicia con *La hojarasca* y termina en *Cien años de soledad*. La crítica contemporánea ha enmarcado las novelas de este periodo en el estilo del realismo mágico por tener la característica de presentar los hechos reales de la vida cotidiana de una forma mágica e hiperbólica, en los que el asombro y el extrañamiento juegan un papel fundamental. Anderson Imbert (1975) en su artículo “Literatura fantástica, realismo mágico y lo real maravilloso”, define el realismo mágico como aventuras fuera de lo usual, pero: “La diferencia está en que en vez de presentar la magia como si fuera real, presenta la realidad como si fuera magia” (42). En esta realidad distorsionada, los personajes, acontecimientos y

objetos “son reconocibles y razonables, pero ocurre alguna circunstancia extraña que desconoce lo que ve y se abstiene de aclaraciones racionales” (42). Este desconocimiento racional de la realidad distorsionada es lo que produce placer en los lectores de las obras mágicas realistas y es, según Imbert, una de sus principales características.

Otra visión del realismo mágico la presenta Menton (1998), quien afirma en *Historia verdadera del realismo mágico* que este es la visión de la realidad diaria de un modo objetivo, estático y ultra preciso, a veces estereoscópico, con la introducción poco enfática de algún elemento inesperado o improbable que crea un efecto raro o extraño que deja desconcertado, aturdido o asombrado al observador (20). En esta definición, lo que llama la atención son los términos *inesperado* e *improbable*, que designan algo salido de lo corriente que confronta la realidad diaria original.

Hasta este punto se han expuesto los rasgos generales de esta estética. Sin embargo, conviene hacer un repaso de la evolución del concepto mismo, para comprender paralelamente el fenómeno estético que trata de explicar. Así, a pesar de que se cree que el término nace en Latinoamérica, este vocablo fue utilizado por primera vez en Europa en 1925, por el crítico de arte alemán Franz Roh (1890 –1965) en el libro *Realismo Mágico: Postexpresionismo. Problemas de la pintura más reciente*, en donde se caracteriza la pintura postexpresionista de 1918 a 1925. Lo que Roh descubrió fue que pintores postexpresionistas estaban pintando objetos ordinarios, pero con ojos maravillados porque, más que regresar a la realidad, contemplaban el mundo como si éste volviera a surgir de la nada, en una suerte de magia de recreación.

Se puede ver cómo esta definición posee cierta relación directa con la concepción de realismo mágico que se desarrolla en Latinoamérica. Se debe aclarar que en el proyecto editorial de Ortega y Gasset, la *Revista de Occidente*, este artículo fue leído en Latinoamérica. Por tal razón, el término fue acogido posteriormente en 1948 por Arturo Uslar Pietri:

Se me ocurrió decir en mi libro *Letras y hombres de Venezuela*: ‘Lo que vino a predominar... y a marcar su huella de una manera perdurable fue la consideración del hombre como misterio en medio de los datos realistas. Una adivinación poética o una negación poética de la realidad. Lo que a falta de otra palabra podría llamarse un realismo mágico’. (Uslar 1997, 523)

Para él la nueva narrativa latinoamericana se caracterizó por tratar un realismo peculiar, no de abandono, no una mezcla de hechos y personificaciones mágicas, sino que buscaba expresar un fenómeno existente pero extraordinario para la literatura tradicional:

Lo que era nuevo no era la imaginación, sino la peculiar realidad existente... esa realidad, tan extraña para las categorías europeas, que había creado en el nuevo mundo, tan nuevo en tantas cosas... un realismo que reflejaba fielmente una realidad hasta entonces no vista, contradictoria y rica en peculiaridades y deformaciones, que la hacían inusitada y sorprendente para las categorías de la literatura tradicional. (Uslar 1997, 521)

También tenemos el acercamiento de Alejo Carpentier (1949) a esta nueva forma de imaginación, a estas potencialidades estéticas del continente americano, con su concepto de *real maravilloso*, entendido como un acto de fe en lo maravilloso y la creencia de que la realidad americana está dotada de privilegios estéticos extraordinarios en comparación con la europea; lo maravilloso nace cuando surge una inesperada alteración de la realidad que Carpentier denomina “milagro”.

Posterior a estas conceptualizaciones de los propios escritores, vino el intento por definir teóricamente este estilo en 1955, en el artículo de Ángel Flores, “El realismo mágico en la narrativa hispanoamericana”. Para Flores, en el realismo mágico predomina el arte de las sorpresas, donde las cosas surgen con una nueva apariencia que las hace maravillosas. Se trata de registrar aquello que siempre estuvo presente; algo asombroso que es aceptado por el lector, lo que le quita cualquier asombro. El segundo momento de teorización se dio en 1967 con el trabajo de Luis Leal titulado “El realismo mágico en la literatura hispanoamericana”. Leal (1997) lo entiende como un descubrimiento de la relación misteriosa entre el hombre y las circunstancias que lo rodean.

Regresando al caso particular de García Márquez, el estilo de sus primeras novelas se caracterizó por describir la realidad latinoamericana de una forma hiperbólica y alegórica, tal y como él la percibía desde su niñez en el caribe colombiano: un mundo atiborrado de historias, leyendas y supersticiones, que escuchó de su abuela materna Tranquilina Iguarán, quien además contaba las cosas más fabulosas sin mover un musculo de la cara, sin darles la menor importancia, como si fuera algo corriente (Mendoza, 2005). Es así como García Márquez adopta este mismo gesto para contar sus historias, dándole un alto grado de verosimilitud a sus relatos por medio del detalle de las descripciones. A modo de ejemplo encontramos uno de los tantos pasajes fantasiosos y pleno de detalles en *Cien años de soledad*:

Llovió cuatro años, once meses y dos días (...) lo malo es que la lluvia lo trastornaba todo, y las máquinas más arias echaban flores por entre los engranajes si no se les aceitaba cada

tres días, y se oxidaban los hilos de los brocados y le nacían algas de azafrán a la ropa mojada. La atmósfera era tan húmeda que los peces hubieran podido entrar por las puertas y salir por las ventanas navegando en el aire de los aposentos. (García Márquez 2007, 358)

Con este fragmento se confirma la concepción garciamarquiana de la naturaleza desmesurada del continente americano. El dilema que nos plantea está ligado con el lenguaje, ya que nuestro idioma nacido en Europa es insuficiente para expresar esta realidad:

Nuestra realidad es desmesurada y con frecuencia nos plantea problemas muy serios, como el de la insuficiencia de las palabras. Cuando hablamos de un río, lo más grande que puede imaginar un lector europeo es el Danubio, que tiene 2790 kilómetros de largo ¿Cómo podría imaginarse el Amazonas, que en ciertos puntos es tan ancho que desde una orilla no se divisa la otra? (Mendoza 2005, 97)

Esta concepción sobre la desmesura de la naturaleza americana y la insuficiencia del idioma para describirla no es una problemática novedosa y reciente en las letras americanas, este problema ha sido planteado años atrás y se han rastreado sus orígenes desde la época del descubrimiento y la conquista, como lo afirma Andrei Kofman (2015) en su artículo “Las fuentes del realismo mágico”. Es por ello que la concepción de lo mágico o lo maravilloso en América es muy diferente de la que tienen los europeos. Para los escritores latinoamericanos y en especial para García Márquez la percepción de su realidad era opuesta a la norma europea; pero esta forma de percibir el mundo no nació en la narrativa latinoamericana del siglo XX.

Kofman (2015) afirma que la fuente del realismo mágico proviene de la época de la Conquista cuando los españoles se enfrentaron a una nueva realidad circundante que vieron con gesto de asombro y que describieron en sus cartas y crónicas; en los documentos escritos de este periodo, los conquistadores les relatan a los reyes, con gran admiración, las maravillas de la naturaleza:

En los documentos de la conquista se revelaron de manera clara dos componentes principales de dicha corriente literaria. La primera es la contraposición constante entre las realidades de ambos continentes citados y la segunda, la apreciación del mundo americano como una realidad extraordinaria y prodigiosa. (12)

Así, en sus obras García Márquez retrata esa aura de excepcionalidad característica de su ambiente, heredada de las descripciones descomunales de los conquistadores y cronistas del

siglo XVI, influencia a la que él mismo hace alusión en el discurso de recibimiento del Premio Nobel de Literatura en 1982⁴. El lector de García Márquez reconoce que es un mundo transfigurado, en donde su asombro introduce elementos de la imaginación y exagera la exuberancia de su realidad. Estos rasgos se terminan consolidando en un espacio ficcional creado por el autor, los cuales son familiares incluso para el público en general, este es, el mundo de Macondo, eje central de casi toda su obra.

Macondo ha sido considerado un espacio ficcional que representa el espacio cultural al que pertenece Colombia y el continente, marcado por dicha excepcionalidad (Rama, 1991). Por tal motivo, Macondo fue el lugar donde fue posible lo imposible, el lugar del mismo asombro que sintieron los conquistadores al arribar al Nuevo Mundo. Por eso los temas que giran alrededor del realismo mágico macondiano son recurrentes y están estrechamente relacionados con lo americano, su gente, su historia, geografía, religión, leyendas, mitos y folclor.

Por esta razón se habla de esta novelística como un vasto proyecto cultural. Ángel Rama (1991) propone que en el estudio de tres novelas de la obra garciamarquiana (*La hojarasca*, *El coronel no tiene quien le escriba* y *Cien años de soledad*) se evidencia un claro proyecto cultural, como lo observa en su libro *La narrativa de Gabriel García Márquez: Edificación de un arte nacional y popular*. Este estudio de la obra inicial de García Márquez le permite ver el desarrollo de un proyecto cultural que intenta lograr una literatura nacional y popular, que represente el colectivo de las naciones latinoamericanas.

Según éste, García Márquez comprende su realidad hispanoamericana como cultura independiente alejada del modelo extranjero, algo que sus antepasados escritores no habían comprendido porque lo que hacían era intentar imitar los modelos culturales europeos, haciendo sentir ajena la literatura al pueblo. Para Rama la literatura, en especial en Colombia, estaba estancada, gracias al atraso de escritores costumbristas quienes se aferraron a sus formas decimonónicas. Así, es a partir de la década de los 40 y 50 cuando:

La literatura nacional y popular para el caso de Colombia, y en general para el caso de Hispanoamérica, está marcada por el paso de un costumbrismo que ha avanzado hasta el tema social y que, por lo tanto, utiliza las formas del realismo, de un realismo decimonónico. Casi indemnes, atraviesan la fecundación modernista y plantean una problemática de tipo

⁴ Se refiere al discurso “La soledad de América Latina” en el que García Márquez establece una relación entre el realismo mágico y las hiperbólicas Crónicas de Indias que escriben los españoles al llegar a América y verse maravillados con la riqueza natural de aquellas tierras desconocidas.

social. Sin embargo, en la misma época un grupo de escritores optan, en cambio, por una literatura extranjera, una literatura de élite, una literatura de vanguardia. (Rama 1991, 42)

Rama insiste en la importancia de aprovechar la posición vanguardista de autores como Joyce, Woolf, Faulkner, Hemingway por parte del grupo de Barranquilla. La lectura de estos autores ingleses y norteamericanos permite una nueva forma de entender y ejercer la literatura, reflejando en su escritura la tradición propia de la costa caribe. Fruto de este aprovechamiento de las posiciones vanguardistas, se propone una obra literaria con sentido ambivalente y nace *La hojarasca*, de la cual Rama (1991) afirma que:

Por primera vez en la literatura colombiana, y dentro de este nuevo marco hispanoamericano, comienza a manejarse una cierta ambigüedad informativa en la novela. Esto representa un cambio realmente drástico con respecto a las condiciones de la narrativa existente hasta ese momento. (66)

García Márquez hace parte entonces de un impulso modernizador más generalizado que ocurre en diferentes disciplinas. Él opta por la literatura como un camino de subversión que demanda libertad personal, un proyecto a largo plazo, donde la historia regional, la cultura de la región caribe toma mayor importancia. Esta narrativa regionalista viene a marcar un cambio drástico en la narrativa existente hasta ese momento, ya que no es un regionalismo provinciano, sino que aprovecha la posición vanguardista observada en autores leídos para proponer desde su propia lectura de la realidad una perspectiva narrativa que permita entender que la realidad no se presenta en un único plano, sino que es múltiple y relativa. Este sigue siendo un rasgo fundamental en *El amor en los tiempos del cólera*, a pesar de que en ésta el realismo mágico ya no tiene tanta relevancia.

La culminación del proceso de edificación de un arte nacional y popular la constituye la publicación de *Cien años de soledad*. Nacional, porque sintetiza grandes momentos de la historia colombiana –las guerras civiles y la lucha contra el capitalismo extranjero– que conllevan consecuencias sociológicas y económicas. Y popular, gracias al uso que hace García Márquez de la tradición oral caribeña y de los elementos propios de la cultura latinoamericana ligados a esa tradición oral. Así culmina Rama su análisis:

El sistema consiste en partir de una situación que pertenece a una literatura que podríamos llamar de descripción realista, pero que progresivamente, en la medida en que es encarecida

a través de la hipérbole y llevada por deformación y extensión a una situación que linda con los bordes de la comicidad, se descarga toda posibilidad de connotación moral. (Rama 1991, 130)

Es así como en *Cien años de soledad* confluyen la tradición oral y popular, la hiperbolización y el humor para configurar esta estética con elementos cercanos al lector que provienen de la misma base de su cultura. La consolidación de este proyecto estético tiene tanta resonancia en el ámbito cultural nacional y latinoamericano que se logra una amplia identificación con este universo. Tanto así que Macondo se convierte en una gran metáfora de Colombia.

Sin embargo, resulta obvio que este proyecto no puede abarcar la amplia multiculturalidad del país y del continente. De ahí que se crea una imagen internacional relacionada con la cultura de la Costa Atlántica cuando el país cuenta con un gran número de identidades regionales. Rápidamente esta se convierte más en una imagen publicitaria, en un cliché de exotismos que se extiende por todo el mundo. Esto es desconocer no solo la riqueza cultural del continente, sino del autor mismo. A partir de estas visiones reduccionistas de la obra garciamarquiana, que a su vez restringen e invisibilizan otras formas de literatura en Colombia, se empieza desde los años 80 a reevaluar estas posturas en cierto sector de la crítica literaria. Pero solo en el siglo XXI éstas alcanzarán mayor notoriedad, recalcando la necesidad de lanzar nuevas miradas a la obra de García Márquez.

2. La desmitificación de Macondo

Después de varios años de predominancia de la figura de García Márquez en el campo literario colombiano, se empieza a cuestionar su abarcadora figura que eclipsa a otras propuestas estéticas de sus contemporáneos. En el campo de la crítica literaria encontramos el trabajo del profesor Diógenes Fajardo (2002), quien enfoca el análisis de la narrativa colombiana contemporánea a partir de la necesidad que tienen los nuevos autores que sucedieron a la gran figura de García Márquez, por superar su influencia. Sin embargo, también recalca la participación del propio autor en la superación de este estilo. Dice:

Literariamente se justifica un corte hacia 1975, porque es el año de la publicación de la novela que culmina el proceso evolutivo de Gabriel García Márquez: *El otoño del patriarca*. Al mismo tiempo se inicia un proceso de desmitificación del 'macondismo', no obstante que la mayor

tentación para los jóvenes escritores sea la de imitar a García Márquez. (...) El intento por superar el macondismo se da en el mismo García Márquez en obras posteriores, como *Crónica de una muerte anunciada* o *El amor en los tiempos del cólera*. (175)

Con esto Fajardo retoma afirmaciones como las de la profesora Luz Mery Giraldo y del literato colombiano R.H. Moreno Durán, quienes establecen que existe un “más allá”, un “otro lado” después de Macondo. Lo que poco se ha dicho al respecto de este proceso de superación estética, es que el mismo Nobel conscientemente intenta cerrar su ciclo macondiano, y mostrar su más allá o su más acá a través de nuevas búsquedas narrativas en sus novelas posteriores:

Doce cuentos peregrinos integra con *El amor en los tiempos del cólera*, *El general en su laberinto* y *Memoria de mis putas tristes*, una serie epilodal frente a sus obras más destacadas: *El coronel no tiene quien le escriba*, *Cien años de soledad*, *El otoño del patriarca* y *Crónica de una muerte anunciada*. El narrador propone el adiós a un mundo canonizado y el agotamiento de los tiempos de la utopía y la maravilla: “Ya no hay princesa que cantar”. (Giraldo 2006, 48)

Giraldo afirma que la narrativa colombiana de las últimas décadas busca “salir de la comarca al mundo”, comarca que fue conquistada por García Márquez en su novelística, como una forma reaccionaria, contestataria e irreverente hacia los cánones establecidos, pero que en definitiva ninguno ha logrado “dar muerte al padre”, ya que García Márquez está todavía vigente en la narrativa colombiana contemporánea gracias a sus últimas producciones, en las que renueva su propia obra, y abre otros caminos estéticos. (Giraldo 2006, 59)

Otra perspectiva crítica a la obra garciamarquiana es presentada por el gran filósofo y ensayista colombiano Rafael Gutiérrez Girardot. Sus críticas apuntan hacia la crítica literaria inmediatamente posterior al *boom*, del cual García Márquez formó parte:

Si con el “boom” la literatura hispanoamericana entró de lleno al mercado librero mundial, la crítica literaria que lo acompañó se convirtió por razones propias del negocio en la necesaria apología para el consumo de esos nuevos bienes. Y como el “boom” fue un club heterogéneo que sus apologetas presentaron como una flor silvestre, desaparecieron de sus interpretaciones las más elementales referencias históricas. (Gutiérrez Girardot 2004, s. p.)

Lo interesante de esta cita es la visión de cómo estos críticos sucumbieron al olvido de las referencias históricas, que vienen desde el Descubrimiento de América, cuando recibimos el

idioma en el cual se escribe nuestra literatura. Siguiendo la teoría de Henríquez Ureña, Gutiérrez Girardot (1998) plantea que el proceso de europeización latinoamericano dio origen a una nueva literatura gracias a la interacción de América con España y el resto de Europa, lo que lo lleva a concluir que: “la literatura latinoamericana es, como cualquier literatura, un proceso histórico. Y es precisamente esto lo que desconocieron los formalistas y parásitos críticos del boom” (221).

De esta manera, el *boom* no puede ser concebido sin antecedentes, dejando de lado la historia de estos y proclamándolo como nuestra literatura por excelencia. Para Gutiérrez Girardot (1998) cobra vital importancia el término “influencia” que viene dado por unas condiciones de receptividad del término y esas condiciones de receptividad son las que él llama el “proceso histórico”. Así:

Cuando García Márquez y Juan Carlos Onetti, por ejemplo, trazan su árbol genealógico y destacan en él la figura de Faulkner (...) puede ser que Faulkner haya suscitado en ellos temas y estilos. Pero si así fuera, si no hubieran descubierto esta influencia a posteriori (...) fue necesario o tuvo que ser necesario que existiera previamente una situación de receptibilidad de tales influencias. (222)

Gutiérrez Girardot alude a García Márquez para precisar cómo fue olvidado el proceso histórico en América que posibilitó el llamado *boom*, lo que lo lleva a afirmar que la recepción de Faulkner por García Márquez pesa menos que

El largo proceso de la literatura hispanoamericana, iniciado por Andrés Bello y Domingo Faustino Sarmiento en el siglo pasado, plenificado por José Martí y Rubén Darío y ya en la aurora del siglo presente por José Enrique Rodó (...) continuó en Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña, en Mariano Picón Salas y Eduardo Mallea, en Jorge Luis Borges y Agustín Yáñez, entre otros. (Gutiérrez Girardot 1998, 222)

Si el *boom* logró la popularidad que alcanzó durante el siglo XX al reflejar la realidad del continente y su deseo de libertad, es porque antes de ellos otros propiciaron las condiciones de receptividad e influencia, con lo cual, considera Gutiérrez Girardot, nuestra literatura logró hacer parte de la literatura universal. Lo que se quiere privilegiar en el presente análisis es el gesto de superación estética del propio García Márquez a este estilo consagrado del cual él fue el gran protagonista. Las palabras de Giraldo son esclarecedoras para entender cómo García Márquez toma por sí mismo la decisión de superar un realismo mágico ya agotado, queriendo buscar nuevas formas de expresión que permitan indagar nuevas facetas de la realidad socio-histórica

del autor. Dentro de esta idea nace la pregunta de qué era lo que buscaba García Márquez al escribir una novela tan atípica como *El amor en los tiempos del cólera*.

3. Más allá de *Cien años de soledad*: la búsqueda de nuevos modos narrativos

Luego de la obra cumbre del Nobel colombiano viene una serie de novelas que no hay que concebir como “epilogales”, sino como una segunda etapa donde las búsquedas estéticas son el resultado del deseo de indagar otros temas, de plasmar nuevas visiones de mundo. Sin detenernos en obras como *El general en su laberinto* o *Doce cuentos peregrinos* que introducen elementos muy diferentes como lo urbano, se aborda directamente la novela *El amor en los tiempos del cólera*. Publicada en 1985, las primeras críticas realizadas a la novela en los años cercanos a su publicación tenían como común denominador la inevitable comparación con *Cien años de soledad* y la constatación de que el autor había abandonado el realismo mágico, afirmación que no es del todo cierta, ya que rasgos de este estilo todavía perduran. Esta comparación se da porque existe cierta nostalgia por el realismo mágico, justo en el momento en que los epígonos de este estilo tenían un gran éxito editorial, mientras que el Nobel trataba de dejarlo atrás.

A la crítica en Colombia le costó tanto desprenderse del realismo mágico como categoría evaluativa, que incluso años después, algunos estudios tratan de relacionar la novela *El amor en los tiempos del cólera* con esta categoría, lo cual se muestra como una tarea infructuosa. Prueba de ello lo encontramos en el artículo “El realismo mágico en *El amor en los tiempos del cólera*” (Cano Conesa & Guzmán Pérez, 1998), en el cual se intenta encasillar la novela dentro de las características de esta estética, al rebuscar en sus páginas algún atisbo de ésta, encontrando solo un par de episodios con tintes hiperbólicos o sobrenaturales, lo cual es una clara muestra del desconocimiento de que el realismo mágico sigue presente en la novela, pero de una manera más compleja en términos narrativos. Todos estos son desafortunados intentos de análisis que fracasan al no considerar los cambios estéticos que plantea el autor en su nueva novela, hecho que debe obligar al crítico a buscar otras categorías de análisis.

Uno de los artículos que mejor dan cuenta de estos problemas de la recepción de la novela es “El 18 brumario de Gabriel García Márquez (sobre *El amor en los tiempos del cólera*)” de García Aguilar (1987) incluido en la antología del Instituto Caro y Cuervo *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez* (1995). En éste el autor hace una defensa vehemente del gesto del autor por desprenderse del anacrónico realismo mágico, y hace una acusación directa y airada a la crítica colombiana por no haber comprendido el valor de la nueva novela de García Márquez, entendida como un proyecto de renovación de las letras nacionales, llegando incluso a afirmar que “Ahora con *El amor en los tiempos del cólera* podemos estar tranquilos: el maestro ha decidido dinamitar su pedestal macondiano inaugurando una nueva era en las letras del continente” (245). Este artículo repasa la discusión de la crítica sobre el distanciamiento de esta novela con el realismo mágico, la cual, según García Aguilar (1987), radica en que:

Los críticos furibundos de *El amor en los tiempos del cólera* esperaban otro sedante, otro cuento de hadas y tuvieron que enfrentarse a duras verdades. No han comprendido que después de los juegos pirotécnicos, la literatura de este continente debe buscar su verdad, no en los adornos y los frisos, sino en el corazón clausurado por la autocomplacencia. No hay en esta novela abusos ni magias, ni culebrero, ni Eréndidas, ni Remedios, ni levitaciones, todo gira como la tolvanera a ras de tierra provocando remolinos molestos. (249)

La inevitable comparación entre las dos novelas incluso aparece en una reseña de la época del gran crítico Cornejo Polar (1986). Sin embargo, en este artículo aparece ya un reconocimiento de la necesidad de analizar la obra desde otras miradas, con base en el hecho de que García Márquez introduce en ésta nuevos registros literarios. Tiempo después, en el año de 1995, el profesor Carlos Rincón, en su libro *La no simultaneidad de lo simultáneo*, expone ya una idea clara y consolidada del complejo trabajo intertextual que existe en esta obra.

Rincón se propone en este trabajo analizar cómo García Márquez realiza en *El amor en los tiempos del cólera* un trabajo narrativo que lo acerca a la corriente del realismo decimonónico. Según él, esta novela de García Márquez es una de las primeras expresiones de la novela posmoderna en el continente gracias a la intertextualidad. Esta conclusión parte de la premisa de que una de las características fundamentales de la obra posmoderna es que está construida a modo de pastiche. Dentro de este pastiche se reconoce precisamente la presencia de varias novelas del realismo del siglo XIX. Sin embargo, más allá de discutir esta categorización de novela moderna o novela posmoderna, lo relevante es la clara identificación de esta intertextualidad, idea que orientará la crítica de esta novela.

4. Los elementos intertextuales de *El amor en los tiempos del cólera*

Sucede entonces que la crítica se abre al análisis de las múltiples fuentes de las que se vale el autor para la composición de su novela, como lo son: la tradición de la novela realista francesa del siglo XIX (Flaubert y Balzac), el barroco y el neobarroco, la novela sentimental, la novela cervantina. Se parte de la idea de que *El amor en los tiempos del cólera* se aleja del estilo garciamarquiano del realismo mágico y, producto de una actitud experimental del autor, contiene numerosas alusiones a la tradición literaria que permiten hablar de una estructura determinada por la intertextualidad. La crítica, especialmente en los últimos años, se ha enfocado en analizar la presencia de estas alusiones, demostrando la multiplicidad de lecturas que se pueden hacer de esta obra, razón por la cual críticos como Carlos Rincón la consideran la novela más compleja del autor en términos composicionales después de *Cien años de soledad*.

Iniciemos por el tema del amor. Existe una concepción general de que la novela de García Márquez es sobre todo una novela de amor romántico; este tema presenta mayor fuerza que en sus obras anteriores. Sin embargo, esta obvia constatación ha traído muchos retos para la crítica, ya que el autor toma muchos elementos de la tradición literaria y realiza, a través de un complejo proceso narrativo, un replanteamiento del tema.

Así, en 1990 aparece el artículo “El Discurso Amoroso en *El Amor En Los Tiempos Del Cólera*” de Gabriel García Márquez” de Karen Christian, en el cual existe un análisis de la novela a partir de la teoría postulada por Roland Barthes en su texto *El discurso amoroso*, Christian propone que existe un discurso amoroso espontáneo y desenfrenado que surge a partir de los episodios amorosos. La autora comprueba que el discurso de amor de Florentino frente a los episodios de amor que vive con Fermina corresponde a este modelo conceptual de Barthes. Sin embargo, el gran limitante de este trabajo es que la autora no se aparta de estos conceptos, y no logra relacionar el discurso de Florentino con un discurso mucho más amplio que es esencial para entender el tema del amor, no solo en esta novela, sino en la tradición occidental: el amor cortés. A partir de este discurso, puede identificarse géneros como la novela sentimental, elemento que permite entender mucho mejor la composición de la novela de García Márquez.

Para 1992 aparece “El amor cortés en los tiempos del cólera” de Carmen Esteban. Este artículo precisamente centra su atención en el discurso del amor cortés, y en cómo muchos de sus tópicos aparecen en la creación de la historia de amor de Florentino y Fermina. El amor

cortés le sirve a García Márquez principalmente para la creación del personaje de Florentino, ya que es este el que ocupa el papel del amado que sirve solo a su amada. Todos estos tópicos de la abnegación y la promesa de servidumbre de amor son los rasgos fundamentales que determinan el recorrido de este personaje. Ya desde el inicio de la historia de amor, Florentino muestra un amor desmesurado por el cual incluso está dispuesto a entregar su propia vida, considerando este hecho como un acto de honor. Pero quizá el detalle más importante, es que una vez es rechazado por Fermina, Florentino jura amarla siempre y esperar, así sea toda la vida, la muerte de Juvenal para poder reconquistarla.

En un trabajo posterior de Millán de Benavides (1995), podemos ver que la crítica sigue desarrollando el análisis de la novela alrededor del tema del amor cortés. Sin embargo, en "*Amor in Liminis. Epígrafes en la Summa Amorosa de Gabriel García Márquez*", la autora va más allá de la novela *El amor en los tiempos del cólera* e identifica una especie de "ciclo amoroso" en varias novelas de García Márquez en este período posterior al realismo mágico. Asimismo, las define como "tratados de amor", concepto que retoma también de Roland Barthes. Dice Benavides que:

García Márquez inició la publicación de una serie de obras que pueden considerarse, parafraseando a Barthes, los fragmentos de un ciclo amoroso. Sin embargo, del análisis de las características comunes a las tres obras se puede apreciar que ellas conforman un tratado sobre el amor. La idea de tratado, desarrollada en la Edad Media, supone que la materia objeto del tratado se estudia sistemáticamente y para ello se la divide, se la define, se ponen ejemplos, se prueba y se refuta. (484)

Como se puede apreciar, ya en este trabajo se enfoca la atención en la búsqueda de alusiones de la tradición literaria para explicar esta "condición atípica" de la novela, relacionándola con una tradición mucho más amplia que recoge el tema del amor.

En este punto, el trabajo de Guillermo Tedio ya presenta en 1997 una relación mucho más directa con una novela particular. Así, "*La educación sentimental en los tiempos del cólera*", es uno de los primeros trabajos que siguiendo la línea del tema del amor se centra en la intertextualidad que presenta la novela de García Márquez con la novela de Flaubert, *La educación sentimental*. En esta conferencia el autor intenta demostrar cómo García Márquez retoma elementos narrativos de este sub-género, especialmente de Flaubert, y los incorpora con ciertos fines narrativos en la construcción de la historia de amor entre Florentino Ariza y Fermina

Daza. De hecho, la comparación es más que obvia: Florentino, al igual que el protagonista de la novela de Flaubert, le rinde vasallaje de amor a una mujer casada con un hombre de clase social más alta. Esto lo lleva a realizar un juramento de amor en el cual el asenso social se presenta como la única forma de alcanzar a su amada. Sin embargo, más allá de constatar estos paralelos, el autor intenta profundizar en las variaciones que se dan en la novela de García Márquez y cómo este logra reconfigurar esta historia clásica.

Partiendo de la idea anterior, el artículo “Reescritura del discurso amoroso occidental en *El amor en los tiempos del cólera*” de Sonia Jones León (2006) presta atención a la manera en que la novela de García Márquez intenta replantear varios discursos amorosos de la tradición literaria. Además de la idea de reconfiguración de los discursos, un importante aporte es que el análisis va más allá del discurso del amor cortés, introduciendo otros tres tipos: el amor en la tercera edad, el amor-pasión, y el amor donjuanesco. Estos otros discursos permiten completar el complejo personaje de Florentino, ya que su vida amorosa va mucho más allá de los márgenes de servidumbre del amor cortés, sino que estos son transgredidos por ese amor-pasión, por el amor pederasta y el amor donjuanesco que se manifiestan en su desenfrenada vida sexual a lo largo de su vida. Finalmente, el de amor en la tercera edad es la resolución final de esta relación amorosa. La reconfiguración ocurre por la forma en que García Márquez hace coexistir estos discursos.

Este artículo resulta especialmente útil para comprender la gran dimensión intertextual presente en la novela, de hecho, este resulta ser un punto clave en el análisis del tema del amor: no es solamente el amor romántico inicial el que constituye esta novela, sino muchos tipos de amor, que incluso funcionan gracias a su carácter más realista. En esta línea se ubica también el artículo “Escenas de amor y eros en las obras de Gabriel García Márquez” de Marco Aguilera (2012), para quien el eros en *El amor en los tiempos del cólera* está basado en amores más espirituales que físicos al final de los días de los protagonistas. El autor nos dice que las escenas del más puro erotismo cercano al amor, son precisamente aquellas que no involucran posesión del objeto de deseo (126). Para Aguilera detalles como estos demuestran que la obra termina siendo una novela romántica e incluso decimonónica.

Finalmente, en la última década encontramos los trabajos de Manuel Cabello Pino, en los cuales se tiene ya una plena conciencia de la necesidad de plantear el problema de la intertextualidad en esta novela, y a partir de este concepto, identificar los elementos que hay

detrás de la construcción de esta novela de García Márquez. Primero, tenemos en el año 2010 un trabajo de grado para la Universidad de Huelva, titulado “Motivos y tópicos amorios clásicos en *El amor en los tiempos del cólera*”, en el cual encontramos una exhaustiva revisión de los tópicos amorios de la tradición clásica que García Márquez utiliza en su novela.

El autor parte de la idea de que durante estos años se ha recalcado bastante sobre la influencia de tópicos del amor cortés en la novela, hasta llegar a la novela sentimental del siglo XIX. Sin embargo, para él existe un gran vacío crítico puesto que no se han trabajado las influencias que van mucho más atrás, hasta la literatura greco-romana. Todo este estudio consiste en una amplia definición de 16 tópicos amorios, haciendo énfasis en los tres más importantes, ya que son fundamentales para la construcción de la historia de amor de Florentina y Fermina. Estos son: *morbus amoris* o enfermedad de amor, tópico presente desde el título hasta la última página y que determina todo el destino de Florentino; la *erotodidaxis* o enseñanza del amor, que a su vez lo relaciona con Flaubert y su *Educación sentimental*; y la *fides* o fidelidad entre los amantes, que también determina gran parte del destino de Florentino.

Más allá de realizar este catálogo, el autor también se preocupa por estudiar cómo García Márquez logra renovar estos tópicos. Para poner un solo ejemplo, uno de los elementos más polémicos ha sido el de la *fides*, ya que el juramento de fidelidad de Florentino resulta muy lejos de lo convencional, rozando con lo ridículo. Una de las conclusiones es que gran parte de esta novedad se da gracias al tratamiento paródico de estos temas.

En el año 2012 Cabello Pino publica “Lo que García Márquez aprendió de *L'Éducation sentimentale* de Gustave Flaubert para *El amor en los tiempos del cólera*”, estudio en el que se enfoca en la influencia particular de esta novela de Flaubert. El propio García Márquez confiesa haber leído esta novela con un interés compositivo para su propia obra, sin embargo, Cabello Pino intenta hacer un análisis comparativo, razón por la cual identifica dos niveles de intertextualidad, uno mucho más superficial que da detalles de la construcción del personaje de Florentino y de la construcción de su periplo en la novela, y otro que determina la composición narrativa del relato. Dice al respecto:

sí que encontramos una relación más seria entre ambas obras si nos fijamos en la caracterización del personaje protagonista de la novela de García Márquez: Florentino Ariza. Y es que varios de los trazos que nos da el narrador colombiano para caracterizar a su

personaje, especialmente cuando este es aún joven, parecen directamente tomados de la descripción de Frédéric Moreau en *L'Éducation sentimentale*. (Cabello Pino 2012, 105)

Además de esto, para Cabello Pino existen tres elementos mucho más profundos que determinan la composición de la novela: el título que identifica la novela como un tratado, la manipulación-distorsión del tiempo y el espacio ficcional al supeditarse a la historia sentimental, y la construcción de un contexto histórico que está en estrecha relación con el destino de la historia de amor. Lo que se puede deducir de este análisis es que dos modos narrativos subyacen en esta relación intertextual: la novela romántica y la novela realista. Toda la construcción del eterno enamorado viene directamente de esta primera, mientras que el contexto social e histórico sobre el cual se desenvuelve la historia de amor es construido bajo las convenciones de la novela realista. En conclusión, en este artículo encontramos plenamente enunciado la presencia de elementos del realismo decimonónico en la composición del relato.

En un tercer trabajo titulado “El influjo cervantino en *El amor en los tiempos del cólera*”, Cabello Pino (2015) aborda otra influencia literaria muy concreta, *El Quijote* de Miguel de Cervantes. Parte de la idea de que así como *El Quijote* fue una importante influencia en *Cien años de soledad*, en *El amor en los tiempos del cólera* también existe una relación intertextual con la novela cervantina en dos momentos: en la construcción del personaje de Florentino a partir del concepto del loco-cuerdo, y en el tratamiento paródico de los tópicos amorosos. Tanto Florentino como *El Quijote* son personajes metaliterarios que adquieren una dimensión paródica al interactuar con un mundo ficcional más realista. Así, Florentino es para la novela sentimental, lo que el *Quijote* es para la novela de Caballería:

En *El amor en los tiempos del cólera*, al igual que pasaba en el *Quijote*, la realidad escrita acaba contaminando a la realidad real. Si don Quijote se cree un personaje de novela de caballería y como tal se comporta, Florentino se “cree” un personaje de novela de amor y, por lo tanto, también se comporta como tal. (51)

Al hacer un paralelo entre los dos personajes, el autor demuestra los puntos de encuentro en la forma como se construye su relación con el mundo, esta es, a través del loco-cuerdo que se ve influenciado por la lectura de novelas que determinan su sistema de valores y su actuar. En una segunda reflexión, Cabello Pino trata de describir cómo funciona la parodia en la novela de García Márquez, dando cuenta de que se vale del mismo método de Cervantes. Dice:

Ambos utilizan la misma técnica: recurrir en sus respectivas novelas a una serie de tópicos literarios bien conocidos por los lectores, precisamente para sorprender las expectativas de estos mediante giros humorísticos inesperados de dichos tópicos. Se podría decir que ambos recurren a los tópicos literarios, pero utilizando siempre la técnica clásica de la *imitatio cum variatione*. Es decir, repiten los elementos constitutivos propios de cada tópico que ya estaban en la tradición, pero llevándolos siempre un paso más allá, en sus casos a través del humor y la exageración. El humor es precisamente esa *variatio*, ese elemento original que aporta a la tradición del tópico. La única diferencia está en que el primero recurre a los tópicos de las novelas de caballerías, mientras que el segundo utiliza los tópicos amorios clásicos y mediavales. (54)

Estos tópicos amorios son: la enfermedad del amor (que se parodia con los síntomas del cólera), la fidelidad entre los amantes (que no cumple Florentino pero que aparenta cumplir), el pacto de amor, el triángulo amorio elegiaco, entre muchos otros. Sin embargo, una aclaración importante sobre la parodia es que esta no es una forma de ridiculizar, sino de hacer un homenaje a un tipo narrativo que resulta anacrónico pero que se intenta reivindicar en ciertos aspectos. Es más un ejercicio resultado de la nostalgia, palabra que el propio García Márquez (1989) ha utilizado para referirse a la escritura de esta novela. Dice entonces Cabello Pino (2015) que el novelista colombiano “consigue además realizar una novela que trasciende este mero propósito para convertirse en una intensa reflexión sobre diversos aspectos (también culturales, sociales, políticos y religiosos) pero especialmente sobre el amor en todas sus variantes” (55).

En este reciente artículo se encuentran ya varios de los presupuestos sobre los que se desarrolla la presente investigación. Por una parte, se ha reconocido la marcada naturaleza intertextual de Florentino y del tema del amor en general, que además, funciona a partir de un registro paródico. Sin embargo, la última cita nos lleva al otro modo narrativo al que se le presta especial atención en este trabajo, el realismo decimonónico como herramienta para analizar ciertos temas sociales e históricos que se presentan en el relato. Para cerrar esta revisión de trabajos críticos, se presentan dos trabajos más en los cuales aparece este tema del realismo decimonónico y de la parodia.

En “La parodia del amor en *El amor en los tiempos del cólera*” de Luis Beltrán Almería (1997), el autor demuestra cómo existe una fuerte presencia de la novela realista del siglo XIX en la novela de García Márquez, pero no como un ejercicio malogrado, como muchos críticos en su

momento erraron al afirmar, sino que funciona a través de la parodia. Sin embargo, el autor centra su análisis en las “series grotescas”, demostrando la tensión que existe entre la historia de amor platónico de Florentino y Fermina, y el tratamiento estético que se le da al tema del cuerpo, de los olores, del sexo, entre otros, que rompen con los tópicos del amor idealizado. El autor concluye que:

Es perfectamente legítimo considerar esta serie paródica como una más de esas series grotescas, en el marco de esta novela. Su papel es el mismo: contribuir –e, incluso, fundar– al desplazamiento de la vieja estética realista-folletinesca –viva todavía en el género del culebrón, de los boleros, etc.– en un sentido claramente paródico, o mejor dicho, irónico-paródico. Frente a la lectura realista ingenua, que ve *El amor en los tiempos del cólera* como la estilización de un folletín decimonónico, con ligeras incrustaciones paródicas y amaneramiento mágico-realista, la contemplación de estas series paródico-grotescas revela, en primer lugar, la falacia de la frontera supuesta entre realismo y fantasía, y, en segundo lugar, la dimensión profundamente estética del humorismo de García Márquez. (234)

Este artículo plantea una idea central: el realismo del siglo XIX en *El amor en los tiempos del cólera* funciona a través de la parodia. Sin embargo, al avanzar en la revisión podemos percatarnos de que el funcionamiento de la parodia es mucho más complejo que un ejercicio literario de las series de naturaleza grotesca (el cuerpo, el olor, la muerte, el sexo, los excrementos) como pretende resolverlo Beltrán Almería, ya que él no llega a plantearse las razones de García Márquez para proponer estos elementos en la novela. Este es precisamente un vacío crítico que se pretende afrontar.

Finalmente, llegamos a uno de los trabajos que más aportes pueden dar al desarrollo de esta investigación. Este es el trabajo de grado de Monroy Zuluaga (2006) para la Maestría de Literatura del Instituto Caro y Cuervo, titulado *Acercamiento a algunas de las características del campo semántico de la narrativa colombiana de la década de los ochenta a través del análisis de las novelas El amor en los tiempos del cólera de Gabriel García Márquez y Sin remedio de Antonio Caballero*. En este exhaustivo análisis el autor intenta demostrar precisamente cómo en la década de los ochenta aparecen nuevas exigencias narrativas que un autor de la altura de García Márquez decide afrontar. Estos retos se dan principalmente por la necesidad de la literatura colombiana de entrar en diálogo con una realidad determinada por la globalización. Esto le exige a los escritores colombianos afrontar el tema de la modernidad, como lo hace Antonio Caballero, otro de los autores estudiados en su trabajo.

Pero García Márquez no indaga en los procesos de la modernidad de la década de los ochenta, sino que realiza una regresión al final del siglo XIX y comienzo del siglo XX, precisamente el momento en que estos procesos iniciaban en el país. Monroy Zuluaga parte de la idea de que existe en estas novelas una fuerte preocupación por entender los truncados procesos de modernización del país, que crea situaciones sociales tan paradójicas como la coexistencia de una mentalidad colonial con actitudes más liberales que intentan abrirse a un panorama global. De hecho, reconoce que esta actitud de renovación de García Márquez es uno de los pilares para entender esta década: “El realismo mágico comienza así a ser realmente recusado desde su propio creador, lo cual constituye uno de los rasgos del campo de la novela colombiana de la década de los ochenta” (67).

Este trabajo nos permite entonces contextualizar *El amor en los tiempos del cólera* en el campo literario colombiano de su época. Por supuesto, el tema más evidente es el del mundo urbano, ya que antes de la década de los ochenta la literatura colombiana todavía respondía a imaginarios rurales, de los que hace parte el propio realismo mágico. Sin embargo, en *El amor en los tiempos del cólera* encontramos un claro propósito de indagar sobre los procesos modernizadores del país, particularmente de la región caribe. En este orden de ideas, indagar el encuentro de estos dos mundos requiere una reevaluación de los modos narrativos, o como lo plantea el autor de este trabajo de grado, una reevaluación del lenguaje:

Lo que se pretende demostrar es que en *El amor en los tiempos del cólera* se expresa un debate ideológico complejo entre dos posiciones románticas y una moderna con sesgos tradicionales, y que ese debate se consolida desde las mismas particularidades de la organización del material verbal. (38)

En la organización de este material verbal, que en la presente investigación se entiende a partir del concepto de modos narrativos, existe un elemento que varios estudios han trabajado: el tratamiento paródico que García Márquez le da a muchos de los elementos literarios que usa para su novela, principalmente los que son tomados del realismo decimonónico. Precisamente, una de las observaciones más importantes que se pueden tomar como punto de partida, el estudio del realismo del siglo XIX, la encontramos en este trabajo cuando el autor afirma:

Es necesario poner de relieve el hecho de que, fiel al realismo decimonónico, García Márquez ha construido su obra haciendo énfasis en que el grupo social en el que se ubiquen los seres que él crea determina sus formas de comportamiento y de pensamiento. Para el caso del

doctor Juvenal Urbino tener un “apellido en extinción” conduce a dos lecturas. Primero, que la novela sugiere en este punto que los privilegios obtenidos por el doctor se derivan de su condición de hijo de una familia prestante, con un “apellido” importante en el ámbito local (...) Pero la segunda lectura conduce a nuevas conclusiones, porque asegurar que el apellido está en “extinción” lleva a pensar que esa sociedad fundada en el linaje y el poder heredado de la sangre está cediendo paulatinamente su lugar a nuevas fuerzas, cuya posición social se basa en la ilustración o la tenencia de la propiedad. Se está dando paso a una nueva forma de vida, un poco más liberal y menos aristocrática, en la que se abre camino a la construcción de nuevos valores. (43-44)

Este rápido recuento de la crítica a la novela demuestra que el análisis de este segundo período de la obra de García Márquez se ha desarrollado a partir de la identificación de las múltiples influencias y el uso de múltiples recursos narrativos que usa el autor para la composición del relato. Así, lo que identifica en cierta medida Monroy Zuluaga (2006), Cabello Pino (2010; 2015; 2012), Luis Beltrán Almería (1997), es que en *El amor en los tiempos del cólera* existe una fuerte presencia de varios modos narrativos con los cuales el autor construye la estructura de la obra, lo que corresponde a un ejercicio de intertextualidad, e incluso de pastiche posmoderno, como lo afirma Carlos Rincón (1995). Se ha demostrado que muchos de los trabajos coinciden en afirmar que existe una fuerte presencia de la tradición de la novela realista del siglo XIX y de la novela sentimental, y que estos modos narrativos son reconfigurados por García Márquez gracias a un tratamiento paródico que realiza de ellos. Sin embargo, el trabajo no busca solamente realizar una labor explicativa de los aspectos composicionales, sino también identificar el porqué de su uso.

Lo anterior se puede abordar a partir de un rasgo esencial del realismo decimonónico que permitirá en los capítulos siguientes comprender cuáles son los temas que García Márquez logra plantear por medio de esta compleja estructura narrativa que ha creado. Este es, que el universo narrativo se centra en el proceso histórico del ascenso de la burguesía y la consolidación capitalista, que se encuentra en tensión con la aristocracia en decadencia. Quizá los retornos a estos recursos hacen parte de la intención del autor de analizar este momento concreto de la historia de su región. No es aventurado asegurar que García Márquez, al querer enfrentar el tema del surgimiento de la burguesía en su región, haya tomado como referencia la novela francesa del siglo XIX, teniendo en cuenta el gran conocimiento que poseía García Márquez de la tradición

literaria, hecho que constatan muchos de los artículos revisados para sustentar la idea de que el autor siempre tiene presente una referencia literaria para la construcción de sus novelas.

Según lo anterior, el retrato de la sociedad de la época se da a través de numerosas convenciones que se relacionan con el realismo decimonónico, pero no solo eso, muchos rasgos formales de este son tomados para el funcionamiento de la narración, como es el caso del narrador, de la distribución de las seis partes de la novela, de la presentación de los personajes, del manejo del discurso, entre otros, los cuales se rastrearán de manera mucho más clara en el siguiente capítulo. Sin embargo, el análisis de la influencia del realismo del siglo XIX tendrá siempre presente la reconfiguración de estos recursos al ser puestos en relación con otros modos narrativos. Podemos encontrar un punto de partida a esta idea en uno de los artículos revisados de Cabello Pino (2012), quien dice:

El novelista colombiano demuestra su sabiduría narrativa haciendo que la parte histórica de la novela no se separe nunca de la trama amorosa que envuelve a los personajes principales. De este modo los acontecimientos históricos no son nunca introducidos en el relato de manera gratuita, sino todo lo contrario. Estos tienen siempre una función muy concreta: la de ayudar a caracterizar a los personajes. Por ejemplo, la plaga del cólera sirve para caracterizar al personaje del doctor Juvenal Urbino, y su comportamiento obsesivo respecto a su trabajo. O las guerras entre liberales y conservadores y la total pasividad de Florentino Ariza hacia ese tema, que sirven para caracterizarlo como alguien a quien solo le interesa el amor. O las costumbres sociales y familiares de la clase alta de la época que sirven para describir a Fermina Daza, dado su rechazo inicial a todo ese tipo de convenciones. Así, García Márquez consigue que todo en su novela, incluidos los elementos históricos, esté supeditado a la intensa historia de amor que se nos está contando. (Cabello Pino 2012, 115)

Así, se tendrá siempre presente que la novela no es un simple ejercicio de novela realista o novela sentimental, sino una hibridación que resulta mucho más compleja. Por esta razón, el abordar estos dos temas, teniendo siempre presente su interdependencia, permitirá determinar cuál era la reflexión que quería realizar García Márquez de su contexto sociohistórico.

Capítulo 2

El realismo decimonónico y la modernización de la sociedad caribeña

La idea de la presencia de recursos de la novela realista del siglo XIX en *El amor en los tiempos del cólera* no es nueva. Como se pudo apreciar en la revisión de la crítica, desde los primeros años de publicación se empezó a resaltar este rasgo, sin embargo, trabajos como el de Rodríguez Vergara (1991) observan que “a pesar de que *El amor en los tiempos del cólera* aparenta seguir la tradición de la llamada ‘novela realista’, esta novela muestra un impulso metaficcional que yace en el corazón de la mayoría de la ficción no tradicional” (31). De igual manera, encontramos la idea de Carlos Rincón (1995) de que esta es la primera novela posmoderna de Colombia, precisamente por la fuerte intertextualidad que reside en ella y que va mucho más allá de la novela realista del siglo XIX.

La novela se plantea entonces como un ejercicio narrativo en el cual García Márquez dispone de numerosas referencias literarias para construir la historia, el carácter de los personajes o adoptar técnicas narrativas. El presente capítulo presta atención a uno de los elementos más importantes, este es, el realismo decimonónico, concebido como modo narrativo que hace parte de este cúmulo de referencias intertextuales. Por tal motivo, si bien se analizará cómo funciona este modo narrativo en particular, se debe tener siempre presente que está determinado por su hibridación con los demás elementos intertextuales, aspecto en el que se profundizará en el Capítulo 3, al analizar cómo se da esta hibridación con el modo narrativo de la novela sentimental.

Consideremos como punto de partida lo que significa dentro del conjunto de la obra de García Márquez el uso de recursos de esta tradición del siglo XIX. En su momento la novela generó desconcierto por lo mucho que se alejaba del ya consagrado realismo mágico, que el público y la crítica consideraban una marca del autor. Este alejamiento responde a una decisión del autor de experimentación narrativa. Para entender mejor este proceso, se puede utilizar el término de “involución” que utiliza Ángel Rama (1991). Según el crítico uruguayo, el realismo mágico parte del realismo decimonónico, pero al introducir elementos como la hipérbole y la irrupción constante de lo mágico, el estilo se transforma sustancialmente. Por el contrario, en *El amor en*

los tiempos del cólera este movimiento es inverso: García Márquez erradica toda irrupción de lo mágico (a excepción de algunos episodios que no tienen mayor relevancia en la acción) y el estilo hiperbólico se reduce notoriamente. Al minimizar estos elementos existe un claro retorno a un realismo más cercano al decimonónico.

Esta idea de Rama plantea una característica esencial para entender la evolución de los estilos narrativos en la obra de García Márquez. No es que llegado a este punto (dejar de lado el realismo mágico) el autor haya entrado en un terreno narrativo no explorado, todo lo contrario, como todo novelista moderno, él es heredero de esta tradición decimonónica, y por tanto, siempre ha utilizado recursos narrativos de ella. Para dar un solo ejemplo, el narrador omnisciente que posee un completo manejo del mundo ficcional y de los personajes es un recurso que aparece en varios de sus trabajos, incluso en *Cien años de soledad*. Si este narrador se compara con el de *La hojarasca*, la primera novela del autor, nos damos cuenta del profundo cambio que ya había sucedido en este elemento. *La hojarasca* está concebido como una polifonía, un encuentro de voces en primera persona que van reconstruyendo la acción, en un encuentro de perspectivas que crea un relato fragmentado visto a través de varias subjetividades. En su momento esta fue una verdadera revolución narrativa que habían iniciado otros narradores como Álvaro Cepeda Samudio⁵.

Por tanto, cuando en 1985 se publica *El amor en los tiempos del cólera*, el Nobel colombiano a lo largo de su carrera había desarrollado una compleja narrativa producto de su dominio de la tradición de la novela. Este es un punto a tener en cuenta, ya que se suele pensar en la existencia de una estética homogénea que se reúne en el concepto de “realismo mágico”. Por el contrario, García Márquez a lo largo de sus novelas nos presenta una riqueza de recursos narrativos. De ahí que en esta novela de 1985 podamos reconocer una propuesta narrativa tan compleja, abarrotada de tantos elementos literarios, puesto que para la fecha había explotado recursos de la novela moderna, había desarrollado el realismo mágico, y ahora realizaba una regresión consciente a la tradición del siglo XIX, como él mismo lo afirmó:

Yo traté de escribir una novela del siglo XIX, como si fuera escrita en el siglo XIX. Sólo que después me distraje y hay cosas que ya no son de este siglo, pero, en general, la escritura trataba de ser del siglo XIX. A finales. (García Márquez citado por Beltrán Almería 1997, 227)

⁵ Se hace referencia al grupo de La Cueva de Barranquilla, a quienes se les atribuye la entrada de la modernidad al país en diferentes disciplinas artísticas.

Esa “escritura del siglo XIX” se puede relacionar entonces con el uso de recursos narrativos más realistas. Sin embargo, llegados a este punto se debe hacer un paréntesis teórico. A la hora de usar el término de realismo se debe ser cuidadoso, puesto que este suele ser muy amplio, y por tanto, prestarse a equívocos. René Wellek (1968) trata de hacer una revisión de este término como categoría de la teoría literaria, y mostrar cómo se ha superado una primera concepción ingenua que puede verse en el concepto de “reflejo” de Lukács. En esta misma línea, encontramos un análisis más reciente de Tomás Albaladejo (2001) en su ensayo “La ficción realista”, en el cual, partiendo de la idea de que la literatura no puede ser una “copia exacta” de la realidad, establece tres modelos según la relación que existe entre la estructura textual de una novela y el mundo real que busca representar, concebido como referente. Dice Albaladejo:

Si el autor decide establecer un *modelo de mundo de tipo II*, lo que hace es construir una serie de instrucciones que no son propias de la realidad efectiva, con la que, sin embargo, mantienen una relación de semejanza. De estas instrucciones dependen seres, estados, procesos, acciones e ideas que, si bien no forman parte de la mencionada realidad, tienen unas características tales que podrían perfectamente pertenecer a la misma, por lo que la estructura de conjunto referencial que el productor constituye de acuerdo con este modelo de mundo está provista de verosimilitud, es decir, no es verdadera en cuanto es distinta de la realidad efectiva, pero es semejante a ésta en la medida en que el modelo de mundo está formado por reglas equivalentes a las de dicha realidad. (298-299)

Por tanto, un género literario realista es aquel que busca crear su propia estructura de conjunto referencial con base a la estructura del mundo que intenta representar. Roland Barthes (1968) también había postulado un concepto similar cuando hablaba de “La verosimilitud”. Según él, el realismo no busca una “copia exacta” de la realidad, ya que la representación no se debe entender como copia sino como signo, así, lo que desarrollan autores como Flaubert o Balzac es una forma de escritura que busca crear un “Efecto de realidad” a partir de la referencialidad directa a los objetos y los fenómenos del mundo, con lo cual el lector establece un reconocimiento cercano de su mundo sensible inmediato.

Por otro lado, encontramos la teoría de los *modos narrativos* de Robert Scholes (1996). Según el autor, existe una especie de espectro genérico en el cual se mueve todo género narrativo, yendo de un extremo a otro, según la relación que se establezca con la realidad. Scholes dice: “El mundo de la narración puede ser mejor, peor o igual que el mundo de la experiencia. Estos

modos narrativos llevan consigo actitudes que nos han enseñado a llamar románticas, satíricas y realistas” (162). La novela moderna se caracteriza por reunir y conciliar varios de estos puntos:

El realismo como técnica narrativa puede concebirse como un frenar los impulsos satírico y romántico en respuesta a otros impulsos científicos y empíricos (...) Lo que diferencia a Stendhal y Balzac de sus predecesores en Inglaterra y Francia es que llevan a cabo una fusión mucho más plena de esas líneas modales del sentimiento y la sátira. (Scholes 1996, 164)

A partir de esta nueva forma de concebir la representación de la realidad en el siglo XIX, la cual se rige bajo cierto concepto de objetividad comprendida como fidelidad al referente real, se desarrollan entonces una serie de recursos narrativos encaminados a conseguir estos fines. Este proceso lo señala Valles Calatrava (2008) al hablar de la eminencia del desarrollo de la novela en el siglo XIX, precisamente por las conquistas que se logran en términos de representación, principalmente de las complejas dinámicas de las sociedades humanas en un tiempo histórico concreto, este es, la consolidación de la burguesía y del capitalismo, es decir, la entrada de la modernidad. Dice Valles Calatrava (2008):

El afán mimético y estilo realista en la representación del mundo, la complejidad en la caracterización de los personajes, la longitud y morosidad⁶ narrativa, las descripciones ilustrativas minuciosas, se instauran a lo largo del siglo XIX y principios del XX a través de la novela de Balzac, Stendhal, Zola, Spielhagen, Dickens, Tolstoi, Dostoievsky, Eca de Quiroz, Galdós, Clarín, Blasco Ibáñez, Azuela o Quiroga. (63)

Así pues, en esta búsqueda de establecer una referencialidad mucho más directa con la realidad, y crear este “efecto de realidad”, los autores decimonónicos desarrollan una serie de técnicas narrativas, tales como: la profusión de descripciones de los espacios y los objetos; un encadenamiento lógico y claro de las acciones, que muchas veces llevaban a concebir el tiempo narrativo de forma lineal; la importancia de la descripción física de los personajes (incluida su vestimenta), que es manifestación de su interioridad; la introspección en el estado psíquico de los personajes; la relación entre el desarrollo del carácter de los personajes y la influencia de su medio social (los personajes son vistos como productos de su medio y no seres de características inmanentes); las tensiones entre las diferentes clases sociales; la presencia de narradores omniscientes que toman la mayor distancia posible del relato como búsqueda de objetividad.

⁶ Entendida como retraso o lentitud.

Ahora bien, el uso de estas teorías sobre el realismo decimonónico nos permite observar que la novela de García Márquez retoma recursos de este género en muchos niveles de la narración: recursos narrativos, intertextualidad en la construcción de personajes y situaciones, y en la forma de recrear y concebir el medio social en que se desarrolla la ficción, tomando como referencia una época histórica de la zona caribe. Para ilustrar lo anterior podemos ver cómo algunos de estos recursos narrativos son usados claramente por García Márquez: la construcción de un narrador omnipresente que tiene pleno conocimiento de las acciones y los destinos de los personajes; una profusión en la descripción de espacios y objetos que le permite recrear la ciudad caribeña de la época; un entrelazamiento lógico de los hechos de la narración, aunque se rompa la linealidad temporal; una construcción compleja de los personajes a través de la descripción de su aspecto externo, su interioridad, y la influencia del medio social; la recreación directa de dos visiones de mundo determinadas por dos clases sociales antagónicas.

Pero además de relacionar la novela de García Márquez con estos recursos formales, existen otro tipo de elementos con los cuales también se puede relacionar. Uno de ellos es que la novela realista tenía como uno de sus ejes temáticos la modernización de la sociedad europea de su tiempo. Así, cuando se habla del realismo decimonónico debe entenderse el contexto social en el que surge: la consolidación de la burguesía como la clase social dominante, la consolidación del sistema capitalista, el aceleramiento de los procesos de modernización, y todo lo que implicó la entrada de la modernidad a las sociedades europeas (Berman, 2011). Precisamente Balzac, uno de los escritores más representativos de este período, indagó en su obra los cambios sociales que implicaron el ascenso de la burguesía, y por tanto, la imposición de su sistema de valores. Muchas de sus novelas giran en torno a este cambio de época: la decadencia de una rancia clase aristocrática que hasta hace poco estaba en lo más alto de la escala social, ahora remplazada por una clase social emergente con una visión de mundo diferente. (Friedrich, 1969)

En pocas palabras, uno de los ejes centrales del realismo decimonónico son los procesos de modernización en Europa, y la consolidación de la burguesía y su visión de mundo. La hipótesis que se postula es que García Márquez utiliza algunos recursos de esta tradición para indagar en los procesos de modernización de la sociedad caribeña de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. En primera instancia, se percibe un claro objetivo de aludir a estos procesos de modernización en este momento y lugar determinados. Por eso, la necesidad de crear un mundo ficcional con referencias históricas que sitúan el relato en una ciudad caribeña de final de siglo. Es decir, los espacios urbanos, las costumbres, las relaciones sociales de las diferentes clases,

todo esto no tiene un rigor absoluto de documento histórico, pero sí permite acercarse a la experiencia social de esa época. (Martínez, 2008)

Sin embargo, para entender esta dificultad de seguir una fidelidad histórica en una novela en la que impera el carácter ficcional podemos valernos de la teoría de Albaladejo (2001). Según él, es en el modo Nivel I en el que se establece una referencia directa con la realidad efectiva, nivel del que hacen parte los géneros periodísticos, las biografías, que en principio establecen un pacto con el lector de que la información allí consignada hace parte de la realidad; pero en el Nivel II, el del “Realismo ficcional”, lo que se realiza es la reconstrucción de ciertos aspectos de la vida social de cierta época. Eso fue lo que entendieron los escritores realistas del siglo XIX a partir de las nuevas formas de concebir al individuo frente a la sociedad y frente a la historia, y este es el potencial de representación que quiere retomar García Márquez para, como afirma Rincón (1995), “hablar de lo que no se habló en su momento” (65).

1. Los procesos de modernización en el caribe colombiano

Temas como la violencia interpartidista, la mentalidad premoderna, las capas populares de la sociedad, entre muchas otras, aquí aparecen bajo otras perspectivas, esto ocurre porque en esta novela, como en ninguna otra, García Márquez representa de forma muy directa los procesos de modernización del caribe colombiano (Moraña, 1990). Los cambios ocasionados por esta modernización pueden apreciarse desde los cambios físicos del espacio urbano, hasta en las particulares experiencias de la modernidad que tienen los personajes. Pero teóricamente, ¿cómo pueden entenderse estos procesos, y más en el caso colombiano? El libro de Marshall Berman (2011), *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, es un exhaustivo análisis sobre la modernidad.

La modernidad es concebida por Berman como una serie de experiencias vitales (del tiempo, del espacio, del individuo, de la sociedad) que comparten hoy en día gran parte de la humanidad gracias a la expansión de modelos políticos y económicos europeos, como la democracia o el capitalismo, así como de avances científicos e industriales, que no solo han transformado las formas de producción, sino la relación misma del hombre con su entorno y sus semejantes. En este sentido la modernidad abarcaría muchos ámbitos de experiencias: la aceleración del ritmo

de la vida, la creación de espacios artificiales, el distanciamiento del hombre con la naturaleza, la dependencia de herramientas tecnológicas, nuevas formas de poder colectivo y de luchas de clases, y un largo etcétera que Berman desarrolla a lo largo de su estudio. De otro lado, la modernización se entiende como “los procesos sociales que dan origen a esta vorágine, manteniéndola en un perpetuo devenir” (2). Es decir, la modernidad solo es posible gracias a estos procesos, pero no todo proceso de modernización significa la entrada de la modernidad a un espacio social.

Por otra parte, la supuesta unión de la experiencia humana que se ha dado gracias a la puesta en marcha de estos procesos de modernización en todo el planeta resulta paradójica porque al mismo tiempo que homogeniza culturas y sistemas de valores locales se está destruyendo o revaluando siempre a sí misma, ya que:

nos arroja a todos a una vorágine de perpetua desintegración y renovación, de lucha y contradicción, de ambigüedad y angustia. Ser modernos es formar parte de un universo en el que, como dijo Marx, ‘todo lo sólido se desvanece en el aire’. (Berman 2011, 1)

Por tanto, esto plantea el problema de la experiencia de la modernidad, ¿cómo definirla? En primera instancia, principalmente en el siglo XIX, ésta se podía definir en contraposición a los valores tradicionales de las sociedades europeas, a los cambios que los avances técnicos y la industrialización efectuaron en las diferentes esferas de la sociedad, trastornando los órdenes tradicionales. Esto, a su vez, trajo el encumbramiento de un nuevo sistema de valores que se basaba en principios pragmáticos, cuya clase social por antonomasia es la burguesía. No obstante, en el siglo XX estos procesos se vuelven más complejos, ya que desde el siglo XIX la concepción de la modernidad ha cambiado una y otra vez en vista de una imposibilidad de establecer un vínculo claro entre sus raíces y una supuesta evolución. En este punto Berman cita una idea de Octavio Paz “La modernidad vive al día y no puede volver a sus principios” (26).

El libro de Berman inicia planteando esta paradoja y proponiendo que para encontrar estas raíces y reconstruir un proceso lleno de transformaciones, es necesario volver a mirar este siglo XIX y entender las particularidades de los procesos de modernización en cada ámbito local. Es decir, no existe una sola modernidad, sino que su constante cambio y sus diferentes manifestaciones locales exigen estudiarla desde una particularidad concreta. Esta discontinuidad exige repensar históricamente la modernidad a cada una de las generaciones.

Por lo anterior, si la experiencia de la modernidad nunca se vive de forma plena y es siempre contradictoria, y considerando el caso colombiano como un ámbito local con particularidades propias, cabe preguntarse: ¿cómo se vive esa contradicción de la modernidad en Colombia a finales del siglo XIX y principios del XX? En el ámbito colombiano son muchos los trabajos que han tratado de responder estas preguntas, de hecho, en la actualidad parece surgir un evidente interés de la academia por realizar una revisión del siglo XIX en el país, como una forma de volver a establecer un vínculo con estas raíces que siempre se están desvaneciendo en el aire. Uno de los trabajos críticos más conocidos sobre la modernidad y los procesos de modernización en el país es el libro de Rubén Jaramillo Vélez, *Colombia: la modernidad postergada*. En esta reunión de ensayos sobresale “La postergación de la experiencia de la modernidad en Colombia” (1998), el cual plantea las particularidades de la modernidad en Latinoamérica, dice el autor:

resulta por lo demás bien característico el constatar de qué modo desde el comienzo mismo de su historia como naciones independientes estos países tuvieron que enfrentar la tarea de "actualizarse" o de hacerse propiamente contemporáneos sin contar con los recursos para ello, por la precariedad de su actividad económica, por la ausencia de una genuina burguesía y de un pensamiento que estuviese a la altura de las tareas que deberían enfrentar. (Jaramillo Vélez 1998, 25)

Este es un primer rasgo por determinar: Colombia no es un centro de desarrollo original de los procesos de modernización, por tanto, vive una experiencia periférica de la modernidad, en la cual estos procesos se ponen en marcha a partir de empresas individuales o proyectos políticos truncados a mitad de camino que tratan de adaptar elementos externos al ámbito nacional. Esto generó, desde su inicio mismo, el nacimiento de grandes contradicciones, puesto que las estructuras sociales de estas nuevas naciones estaban construidas, durante siglos, bajo un orden colonial. Dice Jaramillo Vélez al respecto de estos esfuerzos de modernización:

Pero en estos países no se habían producido los mismos desarrollos, no se habían gestado las mismas clases sociales ni las correspondientes relaciones de producción, que pudieran servir de agentes concretos a las ideologías llegadas del otro lado del Atlántico y también de la naciente y pujante república del norte cuyo proceso emancipador tanto había llegado a influir en la eclosión del proceso revolucionario en la misma Francia. (25)

La idea de Jaramillo Vélez, equiparando su trabajo con el de Berman, es que la respuesta a los procesos de modernización que generaron una serie de contradicciones en la sociedad

colombiana es el sincretismo, en especial en una clase social aristocrática de procedencia colonial, que incorpora estos procesos, pero procurando que el pensamiento moderno no se instaure, como forma de conservar su hegemonía. Dice al respecto:

la estructura socioeconómica de la nación cambia de manera dramática y acelerada a lo largo de un siglo, sin que simultáneamente cambien sus estructuras de poder de las imágenes míticas del consenso colectivo, creando un caso excepcional en la historia de la América Latina. Por ello resulta tan característico y sui generis este sincretismo colombiano, esta modernización en contra de la modernidad, que permitiría en los primeros decenios del siglo avanzar en el terreno infraestructural -de la industrialización, de las vías de comunicación y también, relativamente, de la educación pública; de la urbanización y el desarrollo económico (...), sin variar substancialmente la concepción tradicionalista o la "visión del mundo" y la ideología, que desde la firma del concordato de 1887 estuvo sometida al control, por el de la educación pública, de la iglesia católica romana. (Jaramillo Vélez 1998, 50)

Dentro de la teoría del realismo del siglo XIX, esta corriente se convierte en el género por antonomasia que describe la consolidación del sistema capitalista y de la burguesía como grupo social predominante. Por tanto, son varios los elementos de la modernidad que son abordados, muchos por primera vez, desde las novelas de esta tradición: el cambio de costumbres producto de la ruptura con un mundo tradicional, un cambio de pensamiento, el choque con otros grupos sociales que venían de otra época (aristocrática), pero sobre todo, las nuevas relaciones humanas que se establecen. Las novelas de Balzac son un claro ejemplo de lo anterior: sus historias son de ascensos sociales, de creación de fortuna (acumulación primaria de capital), de cómo la mentalidad materialista y pragmática va en contra de los valores aristocráticos, etc.

En conclusión, se postula que la novela de García Márquez se sitúa de forma precisa en este problema de la contradicción entre la modernidad y los procesos de modernización, y de los sincretismos que se generan en la sociedad colombiana, donde todavía existe la fuerza hegemónica de una mentalidad colonial, de la imposibilidad de vivir plenamente la modernidad, de la vivencia simultánea de dos épocas. Se busca entonces analizar cómo la novela a partir de recursos narrativos cercanos al realismo decimonónico indaga en los procesos de modernización del Caribe colombiano que se dan a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. La reflexión se desarrollará a partir de tres ejes temáticos tomando como base las teorías del realismo y utilizando herramientas de la narratología. Estos son:

- La ciudad como un cuarto personaje: la coexistencia de dos temporalidades, que a su vez, es la contraposición de dos visiones de mundo.
- Los cambios sociales, que se concretan en la interacción de las clases sociales de la ciudad: el ascenso de la burguesía y la decadencia de la clase aristocrática.
- La experiencia de la modernidad que viven los tres personajes, entre la mentalidad moderna y la mentalidad colonial.

2. La ciudad colonial y la ciudad moderna

Rodríguez Vergara (1991) afirma que “la historia del amor aplazado durante más de cincuenta años permite al narrador pintar, creando una ilusión de realidad, la vida social y cultural de una pequeña ciudad localizada en la Costa del caribe de Colombia” (31). Así, si bien existe un primer nivel de la narración en el cual ocurre una historia de “amores contrariados” que dura más de cincuenta años, debajo de esta historia existen muchos más elementos. Uno de estos es precisamente esa pequeña ciudad del caribe colombiano que se recrea de manera muy detallada gracias al uso de recursos de la novela realista.

El primer eje temático a analizar es el de la ciudad como espacio ficcional en el que acontece la novela. La teoría narratológica de Valles Calatrava (2008) nos habla de una unidad básica de lugar, entendida como una serie de coordenadas que remiten a un plano topográfico en el cual “los sucesos y seres se presentan en una localización espacial y el espacio se configura así únicamente como un enmarcamiento de los hechos y de los lugares” (188). En la novela podemos identificar que este espacio en el que se desarrollan los hechos es “una colcha de retazos” de varias ciudades de la costa Atlántica, como Cartagena, Barranquilla, Santa Marta y varias regiones del caribe. Al respecto García Márquez revela en una entrevista que

la ciudad de *El amor en los tiempos del cólera*, es una especie de colcha de retazos que une varias ciudades y pueblos de la costa caribe de Colombia. Por supuesto que tiene muchísimo de Cartagena, tiene mucho del comportamiento de sus gentes, de su ambiente, es si tú quieres una reconstrucción emocional de Cartagena. En gran parte, tiene también mucho de Barranquilla, el hotel de paso de Lotario Tugut, donde pasa tantas horas leyendo Florentino Ariza en su juventud es un hotel que realmente existió en Barranquilla, donde yo realmente viví en la forma en que está descrito y casi de la manera literal y donde prácticamente se terminó mi formación como novelista, la que me permitió escribir *La hojarasca*. En la misma

forma existen aspectos de Santa Marta e inclusive de otros pueblos de la costa atlántica. (Pabón 1989, 17)

Esto nos remite a dos rasgos de este espacio: su condición urbana y su cercana alusión a espacios reales. Sin duda en estos aspectos la novela se acerca a la novela realista y a otros géneros que tratan de ambientar sus relatos reconstruyendo espacios reales del pasado. Pero en *El amor en los tiempos del cólera* lo que vemos es un mundo ficcional que transgrede y distorsiona su modelo de referencia. Esto nos remite al concepto de “modelo del mundo ficcional” trabajado en el texto de Albaladejo (2001). Según éste, la verosimilitud de personajes y acontecimientos se logra gracias a “la inserción ficcionalizada de una referencialidad local real” (Valles Calatrava, 189). La lectura de la novela debe considerar esta ambivalencia: existe una fuerte identificación con estas ciudades del mundo caribeño, en donde aparecen espacios históricos reconocibles, pero se debe tener la certeza de que todo reposa sobre una construcción ficcional, de que no existe una intención del autor de reconstruir con absoluta fidelidad histórica un espacio en concreto, sino que construye una especie de “ciudad modelo” del caribe (Martínez, 2008; Muñoz, 2014).

Siguiendo a Valles Calatrava, se pueden identificar dos funciones del espacio. La primera se puede resumir en el concepto de “Zona de acción”, es decir, un espacio en el cual los personajes se sitúan y se desplazan, y que por tanto, contiene una serie de objetos, fenómenos y multiplicidad de seres. En este nivel podemos encontrar la forma minuciosa en que el narrador reconstruye este espacio urbano valiéndose de una gran profusión de descripciones, en los que se notan los procedimientos realistas para crear la verosimilitud de estos espacios. Al referirse a la casa de la amante de Jeremiah de Saint-Amour, el narrador dice que “El exterior de la casa sin número no tenía nada que la distinguiera de las menos felices, salvo la ventana con cortinas de encajes y un portón desmontado de alguna iglesia antigua” (ATC, 23); en contraste, al describir la casa del doctor Urbino, el narrador es más profuso en detalles:

Al otro lado de la bahía, en el barrio residencial de La Manga, la casa del doctor Juvenal Urbino estaba en otro tiempo. Era grande y fresca, de una sola planta, y con un pórtico de columnas dóricas en la terraza exterior, desde la cual se dominaba el estanque de miasmas y escombros de naufragios de la bahía. El piso estaba cubierto de baldosas ajedrezadas, blancas y negras, desde la puerta de entrada hasta la cocina, y esto se había atribuido más de una vez a la pasión dominante del doctor Juvenal Urbino, sin recordar que era una debilidad común de los

maestros de obra catalanes que construyeron a principios de este siglo aquel barrio de ricos recientes. (ATC, 30)

Pensemos también en lugares típicos de las ciudades de esta época que aparecen en la novela descritos con detalle: el mercado, el muladar, los puertos, el centro histórico de la ciudad, los interiores de las mansiones coloniales, las iglesias. Muchos de ellos llevan nombres propios de espacios históricos: el convento de Santa Clara, la Torre del Reloj, el café de la Parroquia, las murallas antiguas.

La revisión de estos espacios físicos descritos de forma tan realista puede plantearse de la siguiente manera: la parte 1 de la novela se ubica en el presente de la narración, es decir, ya entrada la década de los treinta del siglo XX, cuando los personajes han envejecido y la ciudad ha sido transformada por estos procesos de modernización. Sin embargo, una vez esta se termina, en la siguiente parte tenemos una regresión de más de cincuenta años, y lo que se nos presenta es la ciudad de finales del siglo XIX, una ciudad claramente premoderna, sumida en la pobreza y el atraso, azotada por el cólera y las guerras civiles. Así, a medida que las partes empiezan a transcurrir podemos ver las transformaciones de esta ciudad a través del tiempo, hasta que en la parte 6, el narrador retoma el hilo temporal dejado al final de la primera.

Por tanto, si tomamos como punto de partida la ciudad las partes 1 y 6, el primer rasgo que se debe señalar es de la *ciudad segregada*, en la que habitan múltiples visiones de mundo, e incluso, diferentes temporalidades. Se reconoce la coexistencia de dos ciudades: una colonial que sigue arraigada al pasado español que corresponde a una clase social hidalga en decadencia, ejemplo de ello lo encontramos en la residencia histórica de los Urbino de la Calle, descrita por el narrador como el antiguo palacio del Marqués de Casalduero que se encontraba en medio de un naufragio que: el doctor Juvenal Urbino descubrió con el corazón hecho trizas desde que entró por el zaguán tenebroso y vio la fuente polvorienta del jardín interior, y la maraña de monte sin flores por donde andaban las iguanas, y se dio cuenta de que faltaban muchas losas de mármol, y que otras estaban rotas, en la vasta escalera con barandales de cobre que conducía a las estancias principales (ATC, 149); y una ciudad moderna que corresponde a las clases sociales populares, dentro de las cuales ha emergido una incipiente burguesía. En términos de la ciudad como espacio físico, desde la primera parte vemos la presencia de ese pasado español en las antiguas construcciones coloniales, pero simultáneamente, más allá de sus fronteras, existe otra ciudad, mucho más viva, en la que esta incipiente modernidad puede

manifestarse. Esta es la ciudad comercial, de los mercados y los puertos, de los cafés y el tranvía. Al mismo tiempo que este impulso vital se reconoce en las capas más bajas de la sociedad, se concibe también como una zona marginal, que queda fuera del orden patricio de la aristocracia que sigue afincada en sus antiguos espacios coloniales (Moraña, 1990).

Esto lo vemos gracias al desplazamiento espacial del primer personaje principal que aparece en escena: el doctor Juvenal Urbino. La novela inicia con la muerte de Jeremiah de Saint-Amour, un refugiado amigo del doctor: “Aquel día de Pentecostés, por una coincidencia excepcional, le habían concurrido dos acontecimientos raros: la muerte de un amigo y las bodas de plata de un discípulo eminente” (ATC, 20). Estos dos hechos ocasionan que el personaje se desplace por muchos lugares de la ciudad y que traspase las fronteras de las clases sociales. Es pues, un mecanismo narrativo del que se vale García Márquez para atiborrar el inicio de la novela de estas descripciones tan minuciosas y realistas de la ciudad. Así, como último gesto hacia su amigo de tantos años, el doctor Urbino sigue las instrucciones de la carta del suicida que lo lleva al antiguo barrio de esclavos:

El cochero se metió por los vericuetos empedrados de la ciudad colonial, y tuvo que pararse muchas veces para que el caballo no se espantara con el desorden de los colegios y las congregaciones religiosas que regresaban de la liturgia de Pentecostés. Había guirnaldas de papel en las calles, músicas y flores, y muchachas con sombrillas de colores y volantes de muselina que veían pasar la fiesta desde los balcones. En la Plaza de la Catedral, donde apenas se distinguía la estatua de El Libertador entre las palmeras africanas y las nuevas farolas de globos, había un embotellamiento de automóviles por la salida de misa y no quedaba un lugar disponible en el venerable y ruidoso Café de la Parroquia. El único coche de caballos era el del doctor Urbino. (ATC, 21)

La primera imagen es entonces la de una ciudad propiamente urbana: la multitud, los automóviles, la fiesta religiosa como acontecimiento en el que se mezclan las clases sociales. Sin embargo, la presencia de la iglesia en esta festividad atestigua la importancia de la religión católica, uno de los elementos más relevantes heredados de la época colonial. Luego el carruaje se empieza a adentrar en los barrios populares y vemos una escena muy diferente:

El doctor Urbino reconoció de cerca la pesadumbre de las ciénagas, su silencio fatídico, sus ventosidades de ahogado (...) A diferencia de la ciudad virreinal, cuyas casa eran de mampostería, allí están hechas de madera descolorida y techos de cinc, y la mayoría se asentaba sobre pilotes para que no se metieran las crecientes de los albañales abiertos

heredados de los españoles. Todo tenía un aspecto miserable y desamparado, pero de las cantinas sórdidas salía en trueno de música de la parranda sin Dios ni ley del Pentecostés de los pobres. (ATC, 22)

Esta zona es mencionada por la amante de Jeremiah como un “moridero de pobres”, (ATC, 28) la cual contrasta con la otra ciudad en la que habita el doctor, a la que sin embargo “no le había ocurrido nada en cuatro siglos, salvo envejecer despacio entre laureles marchitos y ciénagas podridas” (ATC, 28). La novela está llena de frases de este tipo que resaltan la condición de atraso de la ciudad. Una vez inicia el regreso, el doctor vuelve a entrar en la ciudad colonial que empieza a ver con los ojos del contraste que le permite la visita que acaba de hacer al antiguo barrio de esclavos. De esta manera empieza a rememorar el pasado que atestiguan esos espacios decadentes, destruidos por el pasar del tiempo:

La independencia del dominio español, y luego la abolición de la esclavitud, precipitaron el estado de decadencia honorable en que nació y creció el doctor Juvenal Urbino. Las grandes familias de antaño se hundían en silencio dentro de sus alcázares desguarnecidos. En los vericuetos de las calles adoquinadas que tan eficaces habían sido en sorpresas de guerras y desembarcos de bucaneros, la maleza se descolgaba por los balcones y abría grietas en los muros de cal y canto aun en las mansiones mejor tenidas. (ATC, 29)

Hemos visto tres escenarios: uno urbano en donde se muestra la multitud y los automóviles; la miseria de los barrios marginales; y los antiguos barrios coloniales en donde el tiempo se ha detenido bajo la forma de una decadencia honorable. Para completar este mosaico, el doctor arriba a su casa que se ubica en el barrio de los nuevos ricos, en donde los interiores contrastan con esa “decadencia honorable” antes descrita:

Al otro lado de la bahía, en el barrio residencial de La Manga, la casa del doctor Juvenal Urbino estaba en otro tiempo. Era grande y fresca, de una sola planta, y con un pórtico de columnas dóricas en la terraza exterior. El piso estaba cubierto de baldosas ajedrezadas, blancas y negras, desde la puerta de entrada hasta la cocina, y esto se había atribuido más de una vez a la pasión dominante del doctor Urbino, sin recordar que era una debilidad común de los maestros de obra catalanes que construyeron a principios de este siglo aquel barrio de ricos recientes. (ATC, 30)

De aquí en adelante continúa la profusa descripción de una arquitectura moderna, burguesa, llena de objetos suntuosos provenientes de todo el mundo, pero también decorada con objetos populares de la región caribe, teniendo en cuenta un eclecticismo en la composición de estos interiores domésticos. Las páginas que siguen nos introducen entonces en el ámbito doméstico del doctor Juvenal y su esposa Fermina Daza, quienes tienen un estilo de vida muy europeo, distanciado del estilo de vida de la ciudad que habitan. Son los interiores en los que transcurre la calma cotidianidad de un matrimonio burgués. En la tarde, el matrimonio Urbino atienden el segundo compromiso social previsto del día, las bodas de plata de uno de los antiguos alumnos del doctor, en la cual confluirán las personas más eminentes de la aristocracia de la ciudad:

Lo habían previsto todo para que el almuerzo de las bodas de plata fuera el acontecimiento social del año. La residencia familiar en pleno centro histórico era la antigua Casa de la Moneda (...) tenía seis dormitorios y dos salones para comer y recibir, amplios y bien ventilados, pero no lo bastante para los invitados de la ciudad, además de los muy selectos que vendrían de fuera (...). Así que decidieron hacer el almuerzo en la quinta campestre de la familia, a diez minutos en automóvil por el camino real, que tenía una fanegada de patio y enormes laureles de la India y nenúfares criollos en un río de aguas mansas. (ATC, 51)

El pasaje en que se nos narra esta reunión de la aristocracia plantea una serie de problemas. En primera instancia, el narrador nos cuenta que la familia del doctor Olivella posee una mansión colonial, lo que demuestra la procedencia de su apellido, pero a su vez poseen una quinta en la que disponen de una serie de objetos de lujo traídos de muchas partes del mundo, incluso pertenecientes al ámbito autóctono de la región. Existe, por tanto, también cierto eclecticismo, como el que se vio en la casa del doctor Urbino. Los invitados también demuestran este rasgo: provienen de este sistema cerrado de castas hidalgas pero a su vez han sabido conservar su riqueza y posición. Una vez todos están sentados a la misma mesa, el arzobispo le hace notar al doctor Urbino que “aquel era en cierto modo un almuerzo histórico: allí estaban por primera vez juntos en una misma mesa, cicatrizadas las heridas y disipados los rencores, los dos bandos de las guerras civiles que habían ensangrentado al país desde la independencia” (ATC, 54).

El doctor no le contesta al arzobispo lo que piensa, que aquel supuesto cambio de hegemonía política en el fondo no era real, y que más allá de este bipartidismo que había devastado al país durante tantos años, cada persona de la reunión no “estaba en aquel almuerzo por lo que pensaba sino por los méritos de su alcurnia, y ésta había estado siempre por encima de los azares de la política y los horrores de la guerra” (ATC, 54). La escena demuestra entonces una

característica que puede percibirse en el fondo de los cambios de esta sociedad: a pesar del surgimiento de cierta burguesía que permite a algunos reunir cierta riqueza (y vivir en un barrio lujoso de nuevos ricos), el verdadero poder lo sigue detentando una oligarquía proveniente de este sistema de castas cerradas, dentro de la cual muchos se han adaptado a estos procesos de modernización pero sin dejar a un lado este sistema de valores colonial.

Ahora bien, estos múltiples espacios tan diferentes entre sí dan cuenta de una típica ciudad latinoamericana moderna, determinada por una serie de fenómenos históricos como el crecimiento demográfico, el nacimiento de la burguesía, los procesos de industrialización, la segregación del espacio urbano, la presencia de avances técnicos en las actividades cotidianas de la ciudad. Para dar solo dos ejemplos, la navegación por el río Magdalena y la erradicación del cólera por medio de los cordones sanitarios son dos ejes temáticos centrales de la trama novelesca que responden a estos procesos descritos. Esto es lo que vemos en esta primera parte: una ciudad caribeña de los años treinta, que ha recibido una incipiente modernidad. Pero una vez se da la larga regresión en la parte siguiente nos encontramos ante una ciudad del siglo XIX en la que apenas empieza a presentarse las primeras muestras de estos procesos.

En este punto tenemos entonces la segunda característica de este mundo ficcional: es una ciudad que se va transformando con el pasar de los años. Una de las características del tiempo interno de la narración es que maneja un largo período temporal para poder dar cuenta de los cambios sociales que ocurren en la ciudad caribeña. Si a García Márquez le interesa ver cómo se transforma, necesita que pasen cinco décadas para mostrar estos cambios. Así, en la segunda parte de la novela sucede la historia de los “amores contrariados” de Florentino y Fermina: su enamoramiento, la separación impuesta por el padre de ésta, la decepción del reencuentro y la ruptura definitiva. Todo esto sucede en una ciudad azotada por el cólera, en la que impera la miseria y el desorden urbano. Pero es en el Capítulo 3, en el que se narra el matrimonio de Fermina y Juvenal, donde se nos presenta con más detalle esta ciudad sumida en el atraso y la miseria. La ciudad se muestra nuevamente desde los ojos de Juvenal, pero en los tiempos de su juventud, cuando regresa de París luego de cursar sus estudios de medicina, experiencia que lo ha convertido en un hombre moderno. Sin embargo, cuando regresa por nostalgia a su tierra natal sufre una profunda decepción. Lo que viene a continuación es entonces una profusa descripción de lo que era esta ciudad en el siglo XIX:

El mar parecía de ceniza, los antiguos palacios de marqueses estaban a punto de sucumbir a la proliferación de los mendigos, y era imposible encontrar la fragancia ardiente de los

jazmines detrás de los sahumeros de muerte de los albañales abiertos. Todo le pareció más pequeño que cuando se fue, más indigente y lúgubre. (ATC, 149)

Pero lo que más atestigua este estado de atraso son las condiciones higiénicas de la ciudad, lo que la relaciona de manera mucho más directa con una ciudad premoderna:

Tanto como las impurezas del agua, al doctor Juvenal Urbino lo mantenía alarmado el estado higiénico del mercado público, una vasta extensión en descampado frente a la bahía de Las Ánimas, donde atracaban los veleros de las Antillas. Un viajero ilustre de la época lo describió como uno de los más variados del mundo. Era rico, en efecto, profuso y bullicioso, pero quizá tal vez el más alarmante. Estaba asentado en su propio muladar a merced de las veleidades del mar de leva y era allí donde los eructos de la bahía devolvían a tierra las inmundicias de los albañales. También se arrojaban allí los desperdicios del matadero contiguo, cabezas destrozadas, vísceras podridas, basura de animales que se quedaban flotando a sol y sereno en un pantano de sangre. (ATC, 154)

Es en esta “patria de escombros” (ATC, 150), afincada en la nostalgia colonial, en donde empieza a emerger una nueva ciudad: la moderna con tranvías, alumbrado eléctrico, y barrios de comerciantes ricos. En medio de la precariedad de ese desarrollo es Urbino quien emprende, desde el mismo momento en que se percata de esta situación, una profusa vida pública con el fin de sacar a su ciudad del atraso y de las amenazas sanitarias que conlleva:

El doctor Juvenal Urbino quería sanear el lugar, quería que hicieran el matadero en otra parte, que construyeran un mercado cubierto con cúpulas de vitrales como el que había conocido en las antiguas boquerías de Barcelona. Pero aun los más complacientes de sus amigos notables se compadecían de su pasión ilusoria. Así eran: se pasaban la vida proclamando el orgullo de su origen, los méritos históricos de la ciudad, el precio de sus reliquias, su heroísmo y su belleza, pero eran ciegos a la carcoma de los años. El doctor Juvenal Urbino, en cambio, le tenía bastante amor para verla con los ojos de la verdad. (ATC, 154-155)

Surge entonces la pregunta, ¿por qué este estado de deterioro en el que claramente se ve un estancamiento social, cultural y comercial? La anterior cita muestra el problema central a través de las apreciaciones del doctor Juvenal: su propia clase social, aferrada a la nostalgia de una época “de heroísmo y belleza” (ATC, 155) no podía ver la miserable realidad en la que él estaba sumido. Era, por tanto, una “ciudad ahogada en los recuerdos” (ATC, 30). Por lo anterior, se

puede comparar la ciudad de las partes 1 y 6, y la ciudad que evoluciona durante los cincuenta años que dura la historia, y se llega a la siguiente conclusión: este arraigo al pasado determina a esta ciudad, la ancla al pasado, y ocasiona que los procesos de modernización no se den plenamente. Es pues una “modernidad postergada” a la que asistimos en la primera parte, y su evolución nos explica por qué se ha llegado a este punto.

La ciudad sufre entonces estos cambios inminentes de los procesos de modernización, pero al tiempo sigue “soñando con el regreso de los Virreyes” (287). Es una ciudad anclada en el tiempo, es el resultado de la mentalidad de la clase dominante que no acepta estas nuevas dinámicas y trata de impedir la “entrada de esta modernidad”. Ciertamente se dan estos avances: en la parte 4 podemos ver que el antiguo puente de piedra colonial es derrumbado para construir un puente para el tranvía, que en las calles se empieza a instalar alumbrado público, que el actuar del doctor Urbino propicia un cambio urbanístico con fines higiénicos, que el transporte fluvial renace gracias a la labor de Florentino como director, entre otros. El enfrentamiento de estas dos ciudades puede resumirse en “dos visiones” de mundo que configuran dos clases sociales enfrentadas, esquema, que a su vez, determina el desarrollo de los personajes.

3. Las clases sociales: entre la burguesía moderna y la aristocracia colonial

Es propio del realismo describir las dinámicas sociales en un tiempo y lugar determinado, que muchas veces tiene un trasfondo histórico (Lukács, 1966). Esto incluye entender cómo funciona la economía de la ciudad, cómo interactúan las clases sociales, cómo es su relación con el exterior y con el pasado que la ha creado. García Márquez presenta de forma compleja el contexto social en que se desenvuelve la novela, porque no solo nos muestra estos espacios físicos descritos con gran detalle, sino también estos tres elementos: La complejidad del devenir social de esta ciudad se manifiesta en la interacción de sus clases sociales, en la presencia de un pasado y unos factores externos que la determinan. No es pues, un mundo estático, aislado o fuera del tiempo. La ciudad ficcional cobra tanta importancia que el propio autor la consideraba uno de los protagonistas centrales: “Hay otro personaje importante, uno que no tiene nombre y es la sociedad de la costa caribeña, sus prejuicios y supersticiones, sus maneras anticuadas, y

eso es lo que realmente pone a marchar toda la historia” (García Márquez citado por Simons 1995, 52).

Aquí se puede introducir la segunda función del espacio en los términos narratológicos de Valles Calatrava (2008). Esta se refiere a la incidencia del espacio dentro del curso de la historia gracias a la influencia que puede tener sobre otros dos elementos diegéticos: los personajes y los acontecimientos. Según el autor, el espacio puede tomar relevancia y convertirse:

en una *atmósfera* que rodea al personaje: los ámbitos de actuación pueden convertirse así circunstancialmente y a partir de determinados sucesos en atmósferas opresivas, amenazantes, felices, etc., que envuelven y determinan la actuación o psicología del personaje. Asimismo, la conexión de espacio y acontecimientos se hace clara y patente. (193)

Aparece un rasgo de la novela que se ha reiterado en varias ocasiones: el medio como factor determinante de los personajes y de la acción narrativa. Tenemos, por ejemplo, el caso del doctor Urbino, en el cual se presenta un choque de sistemas de valores: es un hombre que tiene una formación de hombre moderno en Europa pero proviene de la clase aristocrática de su ciudad que se rige bajo valores coloniales. Este pasado colonial lo podemos ver patente, y de forma opresiva, en la “ciudad inmóvil” en la que habita (barrio de Virreyes y barrio La Manga) y que hemos descrito atrás, la cual determinará su actuar. Es pues, un hombre moderno condenado a la comarca latinoamericana marginal. Por tanto, la atmósfera de esta ciudad colonial ocasiona que perdure un sistema de valores que se identifica con este pasado español, pero simultáneamente existen unos fenómenos externos pertenecientes a la modernidad. La novela establece el enfrentamiento de dos clases sociales antagónicas: la clase alta compuesta por castas aristocráticas en decadencia, y una parte de la ciudad que ve nacer otra clase social, la burguesía.

En trabajos como el de Monroy Zuluaga (2006), partiendo de las teorías de Lucien Goldman (1985) y Mijaíl Bajtín (1991), trabaja la construcción de estas visiones de mundo contrapuestas. En el trabajo de Monroy existe ya un análisis exhaustivo de cómo estos dos sistemas de valores atraviesan los tres personajes principales, y cómo una parte de su evolución a través de la narración está determinada por las contradicciones que les presenta esta confrontación

ideológica. Los cambios sociales que evalúa García Márquez son la forma en que chocan estos dos mundos, uno anacrónico y decadente, y otro que no termina de consolidarse⁷.

El tema de las clases sociales, tal como funciona en la novela realista, se concreta en los personajes, que son resultado y representantes de su entorno social, o lo que se puede llamar en palabras de Goldman, representantes de una “visión de mundo”. En relación con el realismo, encontramos un concepto esencial que es el de los “tipos sociales”:

Es el crítico ruso N. Dobroliúbov –en él destaca Wellek esta teoría que llama de los *tipos sociales*- quien, ejemplificándolo en Gogol, plantea cómo, al utilizar un autor determinados personajes en su dimensión de arquetipos sociales, a veces estos se convierten en elementos que significan y representan autónomamente la realidad social. (Valles Calatrava 2008, 117)

El punto central es que los tres personajes principales de *El amor en los tiempos del cólera*, y muchos otros personajes secundarios, funcionan como protagonistas de la modernización desde sus posiciones sociales particulares, no sin vivir una serie de contradicciones que surgen por su pertenencia, influencia u opresión al sistema de valores colonial. Es decir, cada personaje vive de forma particular la experiencia de la modernidad, partiendo de la idea de que no son hombres modernos plenamente, sino que en ellos sigue existiendo la presencia de otro tipo de valores, lo que se manifiesta en un sincretismo. Puede entonces hacerse un perfil de cada uno de ellos:

1. Juvenal Urbino cree en el ideal del progreso y de la ciencia. Su formación como hombre moderno en París le hace defender este ideal en su atrasada tierra natal. Es un idealismo que pasa por el altruismo. De hecho, en un principio no se percibe que exista detrás de su actuar un interés económico, su intención no es volverse rico salvando a la ciudad del cólera, sino que su interés contempla el ideal del hombre al servicio de su sociedad. Sin embargo, al final de su vida se ha convertido en el “médico de los ricos” (ATC, 163), lo que da cuenta de su integración a una clase social que dista de ser moderna.

2. Fermina proviene de las clases bajas y consigue ascender socialmente por un matrimonio de conveniencia. Esto le genera una contradicción, porque, por una parte, posee un carácter arrogante y rebelde que es la expresión de un individualismo innato que se puede desenvolver

⁷ Por este motivo el título del ensayo “Colombia, la modernidad postergada” se ha convertido en todo un rótulo para definir esta particularidad de Colombia.

en el contexto de la modernización a la que accede casándose con el doctor Urbino, pero al tiempo, su nuevo medio social le impone una serie de convencionalismos unidos a la figura prestante del esposo. Esto no impide que durante gran parte de su vida se dedica a la vida pública junto a su esposo, en la cual ambos intentan propiciar este progreso.

3. Florentino Ariza se puede ver como un claro representante de la burguesía en ascenso. Su origen es de un bastardo, un “hijo de la calle” (ATC, 234), que no tiene ningún respaldo social en sus apellidos. Sin embargo, llega a ser uno de los hombres más ricos y respetados de la ciudad. En su caso se pueden ver estas dinámicas económicas y sociales, pero su caso es muy complejo porque lo que lo impulsa son valores románticos. De hecho, en sí mismo dista mucho de ser un hombre moderno: su carácter, su forma de hablar, su forma de vestir, son muy anacrónicos.

Era escuálido desde entonces, con un cabello indio sometido con pomada de olor, y los espejuelos de miope que aumentaban su aspecto de desamparo. Aparte del defecto de la vista, sufría de un estreñimiento crónico que lo obligó a aplicarse lavativas purgantes toda la vida. Tenía una muda única de pontifical, heredada del padre muerto, pero Tránsito Ariza se la mantenía tan bien que cada domingo parecía nueva. A pesar de su aire desmirriado, de su retraimiento y de su vestimenta sombría, las muchachas de su grupo hacían rifas secretas para jugar a quedarse con él, y él jugaba a quedarse con ellas, hasta el día que conoció a Fermína Daza y se le acabó la inocencia. (ATC, 78)

De ahí que su análisis se realizará en el capítulo siguiente, al poner en diálogo estos pocos rasgos realistas con otros modos narrativos que tienen más influencia en su constitución. La construcción de los personajes entre dos sistemas de valores atiende a una postura manifestada por García Márquez: no es que en Colombia no haya habido una experiencia de la modernidad a inicios de siglo, ciertamente la hubo, sino que esta se vio restringida solo a algunos sectores de la sociedad, pero sobre todo, fue una modernidad con un *estilo latinoamericano*. Precisamente el peso de una mentalidad colonial todavía imperante en una clase social anclada al pasado es uno de los elementos más influyentes de esta manifestación local de la modernidad.

Es difícil hablar entonces de una consolidación de una burguesía moderna en el país. Lo que existe realmente es la fusión de algunos elementos de cada mundo que da como resultado una

cerrada oligarquía que sigue ordenada bajo la lógica del patronazgo, como pudimos ver en la escena del matrimonio del doctor Olivella. Hasta el día de hoy pueden rastrearse la existencia de estas lógicas coloniales que siguen funcionando bajo la estructura de una débil democracia. Esta escena ilumina de forma clara este punto: en el fondo de la novela existe una fuerte crítica a los incipientes procesos de modernización del país, y de cómo los agentes modernizadores terminan aplastados “por el peso social de sus apellidos” (ATC, 283), es decir, defendiendo ese antiguo orden en aras de proteger sus privilegios.

4. La experiencia de la modernidad

Una vez comprendido el espacio ficcional en el que interactúan los personajes y las dos visiones de mundo que se contraponen en el espacio novelesco, cabe preguntarse cómo se viven las experiencias de la modernidad en esta ciudad que se debate entre su pasado colonial y una modernidad que no termina de establecerse. La primera idea que puede formularse, y la cual corresponde a las formulaciones de Vélez Jaramillo, es que en una ciudad con un atraso económico tan patente, con la reticencia tan grande de una clase aristocrática que ralentiza los procesos de modernización, estas experiencias no pueden ser plenas, y que ni siquiera el siglo XIX “puede terminar de llegarnos”, como lo afirma Juvenal Urbino, o en las palabras más vehementes de León XII, tío de Florentino:

-Voy a cumplir cien años, y he visto cambiar todo, hasta la posición de los astros en el universo, pero todavía no he visto cambiar nada en este país -decía-. Aquí se hacen nuevas constituciones, nuevas leyes, nuevas guerras cada tres meses, pero seguimos en la Colonia. (ATC, 365)

Es pues, una modernidad postergada. Lo anterior no es una contradicción si se tiene en cuenta la diferenciación que Berman hace de modernidad y procesos modernizadores. El hecho de que ocurran algunos procesos de modernización no garantiza que en la sociedad se empiece a vivir la modernidad: pueden existir avances técnicos, cambios en la estructura económica, pero pueden seguir perdurando valores pre-modernos, como lo afirma explícitamente Jaramillo Vélez (1998): “La estructura socioeconómica de la nación cambia de manera dramática y acelerada a lo largo de un siglo, sin que simultáneamente cambien sus estructuras de poder de las imágenes míticas del consenso colectivo ” (50).

En la novela puede notarse este hecho: en general la ciudad sigue sumida en una visión de mundo que dista mucho de ser moderna. Esto no impide que la novela esté llena de personajes que al pasar el tiempo se ven sumergidos en unos procesos de modernización que los hace diferentes a su medio, espíritus con impulsos modernos (en su liberación de costumbres, en sus gustos artísticos no tradicionales, en su ruptura con el orden patriarcal, en sus vidas sexuales clandestinas) que sobrellevan una vida en esta ciudad caribeña todavía tan arraigada a otra época. Así, se presentan escenas que muestran cómo ciertos avances técnicos que trae la modernidad, como el tranvía, generan espacio que permiten la distensión de las costumbres, y cómo esta apertura de los espacios urbanos permite estas experiencias de la modernidad. Es el caso de la llegada del tranvía y la cacería de mujeres de Florentino:

La novedad del tranvía de mulas a principios del nuevo siglo fue para él un nido pródigo y original de pajaritas sueltas. Lo tomaba cuatro veces al día, dos para ir a la oficina y dos para regresar a casa, y a veces mientras leía de veras y la mayoría de las veces fingiendo leer, lograba hacer al menos los primeros contactos para una cita posterior (...) Por eso evocaba con tanta nostalgia el viejo tranvía con sus mulas macilentas, plagadas de peladuras, dentro del cual bastaba una mirada de sesgo para saber dónde estaba el amor. (ATC, 247)

El orden social tradicional y católico ejerce un control de la sexualidad en las mujeres: las confina al ámbito doméstico y les impide un transitar libre en el espacio público, pero el tranvía destruye estas barreras. En el transporte público se da lo que el orden espacial de las panópticas plazas públicas españolas y las vigiladas mansiones no permitía: el acercamiento de los cuerpos. El tranvía se convierte para Florentino en el espacio perfecto para sus cacerías porque allí el control sexual de las mujeres desaparece, y por tanto, se puede dar el contacto de los amantes.

Se pueden identificar muchos rasgos como este en el que las formas de comportamiento de la ciudad colonial, que descansan en una moral católica, empiezan a coexistir con estas formas modernas de comportamiento. Pero si esta escena nos muestra este tipo de nuevas experiencias en los espacios más populares de la ciudad, dentro del ámbito doméstico del matrimonio Urbano también vemos esta coexistencia de costumbres también en la clase alta: Fermina se queja durante toda su vida de los convencionalismos arcaicos que tiene que soportar dentro de su nueva clase social, pero al tiempo esto no impide, dentro de estas restricciones, que tengan experiencias modernas: sus viajes a Europa, su vida pública, su forma de vestir, sus modales en público, y el acto en el que rompe con todas estas imposiciones: su aventura de amor con Florentino después de enviudar, algo completamente impensado para una dama de su posición.

La pregunta que surge es cómo García Márquez evalúa la experiencia de esta modernidad del caribe colombiano. En términos narrativos, gran parte de la construcción de sus personajes reside en el uso de estos recursos del realismo decimonónico, sin embargo, se incorporan otra serie de elementos que los convierte en personajes de ficción mucho más complejos, y no plenamente personajes realistas. Lo que se propone es que García Márquez lleva esta forma particular de manifestaciones de la modernidad al nivel de la parodia como lo han notado muchos críticos a lo largo de estos años (Beltrán Almería, 1997; García Aguilar, 1995; Rodríguez Vergara, 1991).

No obstante, la presente investigación propone, más que una mirada a la parodia del amor, la existencia de una gran parodia a la modernidad. Como puede apreciarse, este capítulo centra la atención en el tema del realismo decimonónico, y cómo este modo narrativo permite ver ciertos aspectos del tema de la entrada de la modernidad a la región caribe. Sin embargo, es necesario en el siguiente capítulo poner estos rasgos a dialogar con el otro modo narrativo seleccionado: el de la novela sentimental. Esto permitirá ver cómo en el fondo existe una fuerte crítica a los procesos de modernización en el país, reconociendo que muchos elementos de esta novela son pertinentes en la intención del autor de realizar una *parodia de la modernidad en Colombia*.

Capítulo 3

Intertextualidad y parodia de la modernidad en *El amor en los tiempos del cólera*

En el capítulo anterior la atención se centró en el estudio de la tradición de la novela realista del siglo XIX en *El amor en los tiempos del cólera*, orientando el análisis a demostrar que el uso de recursos de esta tradición le permite a García Márquez abordar, desde el marco de una historia de amor, los procesos de modernización de la región caribe colombiana. Sin embargo, como se ha planteado desde un inicio, estos elementos están en continua relación con otra serie de referencias intertextuales. Es el caso de algunos tópicos de la novela sentimental que también juegan un papel esencial en la construcción de algunos personajes, y, sobre todo, en el orden de la narración. Por eso un análisis centrado solo en los recursos del realismo del siglo XIX resulta limitado y no permite apreciar otros elementos que solo pueden surgir con una revisión más exhaustiva de otro tipo de intertextualidades, y la forma en que estos elementos dialogan entre sí, en que se contraponen y complementan, dando como resultado una narrativa híbrida. Para iniciar este tercer capítulo se puede partir de la siguiente idea de Rodríguez Vergara (1991):

En *El amor en los tiempos del cólera*, escondida bajo una aparente linealidad e ilusión de realismo, yace una obra maestra que resume múltiples voces (textos) en constante polémica y que solo pueden ser leídos a través de la intertextualidad en términos bajtinianos y de Julia Kristeva. (32)

En esta misma dirección, Grynor Rojo (1992), en su artículo “El amor, la vejez y la muerte en los tiempos del cólera”, afirma que: “Cohabitan entre los datos intertextuales de *El amor en los tiempos del cólera*, elementos de la novela romántico-sentimental, de la novela realista de la vida burguesa y de la novela del (auto) conocimiento de la femineidad” (345). Por tanto, el objetivo de este capítulo de la investigación es hacer una revisión de los elementos intertextuales que giran en torno al tema del amor, y cómo la novela sentimental en particular determina una serie de elementos formales, pero también ideológicos dentro de la narración. Una vez hecho este repaso, estas relaciones intertextuales serán analizadas bajo el concepto de la parodia.

Retomando los postulados de Bajtín⁸, la forma en que esta intertextualidad funciona es por medio de la parodia, y, por tanto, la parodia se extiende a lo largo de la novela abarcando diferentes temas y aspectos de la sociedad que se construye en la narración, desde el tema del amor que influye a numerosos personajes, hasta el tema de la modernidad inconclusa que aflora en este contexto social. Por tal motivo, cabe hacer una aclaración: la parodia no puede pensarse como un procedimiento que se “aplica” a un tema u otro, sino que en términos compositivos atraviesa los elementos intertextuales, que es lo que ha pasado por alto algunos trabajos críticos que han considerado esta novela como una gran parodia del amor, desconociendo que la parodia se extiende a muchos más aspectos. Por esta razón, y atendiendo al enfoque de esta investigación, se le dará prioridad al carácter inconcluso o truncado de la modernidad en Colombia que subyace en estas relaciones intertextuales.

1. El tema del amor

Este tema, esencialmente bajo el *topos* de “los amores contrariados” de las novelas sentimentales, es el que determina la estructura narrativa. Podemos encontrar un punto de partida a esta idea en uno de los artículos revisados de Cabello Pino (2012), quien dice:

El novelista colombiano demuestra su sabiduría narrativa haciendo que la parte histórica de la novela no se separe nunca de la trama amorosa que envuelve a los personajes principales. De este modo los acontecimientos históricos no son nunca introducidos en el relato de manera gratuita, sino todo lo contrario. Estos tienen siempre una función muy concreta: la de ayudar a caracterizar a los personajes. (...) Así, García Márquez consigue que todo en su novela, incluidos los elementos históricos, esté supeditado a la intensa historia de amor que se nos está contando. (Cabello Pino 2012, 115)

No está de más aclarar que el tema del amor no se agota en los rasgos en torno a los *topos* del amor cortés o de la novela sentimental, sino que la construcción intertextual es tan rica que son muchos los estudios que se han propuesto rastrear estas intertextualidades. Ejemplo de los estudios sobre el tema amoroso los encontramos en diversos artículos como “El duelo de amor

⁸ Bajtín sostiene que la novela, como género dialógico, introduce en su funcionamiento diferentes discursos. La parodia es uno de los mecanismos por el cual estos discursos se ponen en diálogo (Bajtín, 1991).

en las novelas amorosas de Gabriel García Márquez” de Shirley Logan Phillips (2016), quien analiza el tema de la concepción del duelo de amor, haciendo referencia a la viudez de Fermina; Cabello Pino, en “Motivos y tópicos amatorios clásicos en *El amor en los tiempos del cólera*” (2010), hace una relación con autores clásicos como Safo y Eurípides; en “Escenas de amor y Eros en las obras de Gabriel García Márquez”, Aguilera Garramuño (2012) hace énfasis en la presencia del amor sexual; mientras que Sonia Jones León (2006) en “Reescritura del discurso amoroso occidental en *El amor en los tiempos del cólera*” da una mirada al discurso del amor pasional en la tercera edad y el aspecto donjuanesco de Florentino.

La novela no se reduce entonces al amor romántico de Florentino, sino que también tenemos el amor conyugal de Fermina y Juvenal (que es además un amor burgués en muchos aspectos), el amor sexual de Florentino (que pasa por modelos como Casanova y don Juan), y finalmente el amor anciano en la parte final de la novela. Incluso, un artículo como “Del amor, la pederastia y otros crímenes literarios: América Vicuña y las niñas de García Márquez” aborda el tema de la pederastia en la relación que sostiene Florentino con América Vicuña, quien tiene 14 años, cuando él tiene más de sesenta. Esta multiplicidad de manifestaciones del amor permite entender la afirmación de García Márquez quien decía que en esta novela él pretendía refundar la idea de amor, y esto solo podía hacerse explorando cómo en un contexto con los sistemas de valores ya descritos, se puede manifestar el amor en todas estas posibilidades.

La coexistencia de estas múltiples formas del amor, considerando que algunas se pueden contradecir entre sí, es lo que genera la parodia respecto a este tema. Por ejemplo, el amor sexual entra en contraste con el amor romántico de Florentino. En este caso, el personaje ha realizado un juramento de fidelidad a su amada (elemento del amor cortés) pero a lo largo de la novela (de la parte 2 a la 5) tiene cientos de amantes y miles de encuentros sexuales, y no obstante la violación de este juramente, al final de la novela le reitera su virginidad a Fermina. Esta idea se ha llevado al extremo de afirmar que la novela no es más que una gran parodia sobre el amor, y que nada de lo que hay en sus páginas ha de ser tomado en serio (Beltrán Almería, 1997).

Sin embargo, retomando principalmente el tema del amor cortés, se puede afirmar que este *topos*, concebido como elemento de intertextualidad, es sin duda el elemento de más peso. A continuación, se buscará argumentar su presencia en dos sentidos: (1) como elemento que determina el orden de los acontecimientos, es decir, la forma narrativa de la novela; y (2) como

sistema de valores que define a personajes como Florentino Ariza, sistema que a su vez se pone en tensión con otros sistemas de valores (valores burgueses y valores coloniales).

2. Intertextualidad del amor cortés y de la novela sentimental

En la segunda parte de *El amor en los tiempos del cólera* sucede la historia de amor de Florentino y Fermina cuando eran jóvenes. Se podría afirmar que esta parte es prácticamente una novela sentimental. Razón por la cual, antes de entrar al análisis, es necesaria una revisión conceptual del género. Para hablar de novela sentimental es necesario remitirnos al escritor y filólogo español Marcelino Menéndez Pelayo (1856-192), quien en su libro *Orígenes de la novela* (1905) realiza una primera definición de las narraciones amorosas que se suscitaron en Francia e Italia en el siglo XV y que fueron la base de inspiración de obras de tema erótico-amoroso en España durante el siglo XVI. El autor afirma que:

Simultáneamente con los libros de caballerías floreció, desde mediados del siglo XV, otro género de novelas, que en parte se deriva de él y conserva muchos de sus rasgos característicos, pero en parte acaso mayor fue inspirado por otros modelos y responde a un concepto de la vida muy diverso. Tal es la novela erótico-sentimental, en que se da mucha más importancia al amor que al esfuerzo, sin que por eso falten en ella lances de armas, bizarrías y gentilezas caballerescas, subordinadas a aquella pasión que es alma y vida de la obra, complaciéndose los autores en seguir su desarrollo ideal y hacer descripción y anatomía de los afectos de sus personajes. (3)

Menéndez Pelayo también observa que este género se convierte en una tentativa de novela íntima y no meramente exterior como otros géneros de la época, aunque su desarrollo en este sentido no llegaría muy lejos sino hasta el siglo XVIII y XIX. Sin embargo, este concepto de *novela sentimental* fue revaluada por el hispanista británico Alan Deyermond quien señaló los problemas que dicho rotulo podía acarrear, ya que en el ámbito europeo el término novela se aplica a un género narrativo moderno, cultivado especialmente en el siglo XVIII y principios del XIX. Deyermond ha optado por el término más amplio de *ficción sentimental* al considerar estas obras cortas de tema amoroso y desenlace triste. En el estudio preliminar que hace a la edición de 1996 de la obra *Cárcel de amor* habla precisamente acerca de la necesidad de reevaluar estos conceptos en la crítica española.

Entre las obras pertenecientes a este género de la *novela sentimental* (Menéndez Pelayo) o *ficción sentimental* (Deyermond) encontramos: *Historia de Grisel y Mirabella* (1495) y *Breve tratado de Grimalte y Gradissa* (1495) de Juan de Flores, *Tratado de los amores de Arnalte y Lucenda* (1491) y *Cárcel de Amor* (1492) de Diego de San Pedro. Estas comparten algunos rasgos característicos como la técnica epistolar, el amor cortés, el mundo caballeresco, el amor frustrado y la concepción del amor como enfermedad. Por ejemplo, la técnica epistolar es muy importante en la estructura narrativa de este grupo de obras debido al carácter íntimo de este género novelesco, ya que la comunicación escrita por medio de la carta permitía la expresión de los sentimientos amorosos. García Márquez utiliza esta técnica con el mismo fin que los castellanos del siglo XV, cuando en la segunda parte de *El amor en los tiempos del cólera*, Florentino y Fermina se valen de este recurso para mantenerse en contacto y expresar sus sentimientos amorosos. Pero además es un elemento esencial del proceso de enamoramiento de Florentino, siendo este el medio sobre el que vuelca todo su sentimentalismo exacerbado:

[Florentino] escribía todas las noches sin piedad para consigo mismo, envenenándose letra por letra con el humo de las lámparas de aceite de corozo en la trastienda de la mercería, y sus cartas iban haciéndose más extensas y lunáticas cuanto más se esforzaba por imitar a sus poetas preferidos de la Biblioteca Popular, que ya para esa época estaba llegando a los ochenta volúmenes. (ATC, 98-99)

De igual manera diferentes estudios han analizado la presencia de múltiples *topos* de esta tradición. El más notorio sin duda se desprende del título mismo de la novela: el amor es comparado con una enfermedad, en este caso, con el cólera. Pero uno de los elementos que más nos interesa, y que además es uno de los temas centrales de los relatos de esta tradición, es el de lo “amores contrariados”, el cual determinará nada menos que el marco narrativo de la novela.

El amor frustrado es una constante en la ficción sentimental, aunque no es necesariamente su resolución, el cual está relacionado con el sufrimiento del enamorado que considera a su amada como un dechado de perfección y un ideal inalcanzable; en ocasiones este amor frustrado se debe a un obstáculo que aumenta la pasión entre los amantes. Deyermond señala que una de las consecuencias de la aparición de estos obstáculos en las historias amorosas es el final trágico, tanto en amores no consumados como consumados. Dice el autor:

En cada obra, el argumento termina con la muerte o con un símbolo del amor frustrado (desierto, monasterio) para al menos un personaje de cada pareja (...) En casi todos los casos hay un rival o un padre cruel como obstáculo; en las dos excepciones, el obstáculo toma otra forma, un amigo indiscreto en la trama principal del Siervo, y un libro-personaje en Grimalte y Gradissa. (XXX)

En *El amor en los tiempos del cólera* nos encontramos con el personaje de Lorenzo Daza, padre de Fermina, descrito como “un tributo a la ordinariez” (ATC, 114), quien se había propuesto conseguir un futuro promisorio para su hija con algún “matrimonio de fortuna. Pero la irrupción de Florentino Ariza había sido un tropiezo imprevisto en aquel plan encarnizado” (ATC, 115). El obstáculo del padre cruel que aleja a la doncella de su amado es un pretexto necesario para que aumente la pasión de los amantes, pero, además, para que se construya toda la historia de amor sobre la que descansa la novela.

En este orden de ideas, de una manera mucho más amplia la historia de amor es la que establece el orden de los acontecimientos. Según Valles Calatrava (2008), la acción se organiza mediante una disposición cronológica y lógico-causal. Bajo esta premisa se establecen dos formas de organización de las acciones: en la primera, los hechos del relato responden a una sucesividad temporal, y en la segunda, los acontecimientos de la historia responden a una organización expositiva. En el caso de la novela se puede identificar que los hechos del relato comienzan en el momento en que Florentino conoce a Fermina y su enamoramiento desencadena una historia de amor que termina en un barco que va y viene infinitamente por el río Magdalena 52 años después. Sin embargo, todos los acontecimientos que se encadenan en este marco espaciotemporal son organizados por el narrador de forma distinta a su desarrollo cronológico. Esta ruptura de la linealidad responde a una lógica causal que permite comprender por qué García Márquez elige esta forma fragmentada y múltiple, es decir, la función del uso de estas estrategias en relación con el sentido. Bajo esta organización se logran tres cosas:

1. Que las múltiples historias y personajes que existen en el mundo ficcional creado de forma tan meticulosa estén enmarcadas en la historia de amor de Florentino y Fermina, que suceden en la parte 1 y 6.
2. Desarrollar, en ese segundo gran hilo narrativo que va de la parte 2 a la 5, los destinos de los tres personajes principales, estableciendo una relación antagónica entre la vida de casados de Juvenal y Fermina, y la vida de soltero de Florentino.

3. Y establecer, como ya se ha analizado, una dimensión paródica que surge al mostrarnos a los protagonistas primero como viejos decrepitos, y luego, gracias a esta gran regresión, como jóvenes apasionados y soñadores.

Estas observaciones nos permiten entender la estructura fragmentada de la novela: lo que determina este orden es la idea de la espera de más de medio siglo para la consumación del proyecto romántico. En el desarrollo de esta línea narrativa principal está la vida transcurrida en medio de la espera, la vida de los tres protagonistas, y al tiempo las transformaciones que se dan en la ciudad, que vendría siendo el cuarto protagonista que está de fondo en la historia de amor. De ahí que García Márquez tenga que constituir el desarrollo narrativo bajo estas premisas de la novela sentimental: (1) Cumplimiento del requisito para que se consuma el amor contrariado (la muerte de Juvenal) – (2) Cuatro secuencias en las que transcurre la larga espera de más de medio siglo – (3) y finalmente la reconquista de la amada y la consumación del amor.

Sin embargo, la riqueza de la intertextualidad de la novela sentimental y el amor cortés radica, más que en el orden evidente de la narración, en los múltiples sistemas de valores que se ponen en tensión a partir de los más de 50 años del tiempo interno de la narración. No obstante, primero hay que preguntarse cómo el amor cortés, de procedencia medieval, puede encontrarse presente en una novela colombiana de finales del siglo XX oficiando como uno de estos sistemas de valores en tensión. La revisión de la evolución de la novela sentimental moderna nos da una respuesta a este interrogante.

En *El amor en los tiempos del cólera* existe algo que se podría llamar una “comunidad intergenérica” de características entre la novela sentimental medieval y la moderna. Denis de Rougemont (1945) en su libro clásico *Amor y Occidente* sostiene que la noción moderna del amor emana del concepto del “amor cortés” de la lírica provenzal, y que la presencia de lo medieval en un género moderno no debe ser sorpresa, pues en la tradición del amor cortés se cristalizan términos y actitudes acerca del amor que han sido fuente del discurso amoroso occidental hasta el presente. Dice:

Toda la poesía de Occidente procede del amor cortesano y de la novela bretona que de él deriva. A este origen debe nuestra poesía su vocabulario pseudomístico; en este vocabulario y con entera inconsciencia buscan los enamorados de hoy día sus más corrientes metáforas.
(135)

En cuanto a la novela sentimental moderna propiamente dicha, ésta tiene, como género literario, un desarrollo histórico marcado por una serie de obras que van estableciendo sus rasgos más importantes en lo relacionado al público lector al que se dirige; además de otros rasgos como las técnicas formales, la temática y los propósitos. De esta forma, es posible ubicar el comienzo de este género en el pre-romanticismo inglés con *Pamela o la virtud premiada* (1740) de Richardson, quien inició una nueva forma de ficción renovando sus técnicas narrativas y creando un “lector sentimental”. Sin embargo, estos códigos de la tradición de la ficción sentimental, que se basaban en el amor cortesano, se quedaban cortos para proporcionar la estructura que requería la novela:

El surgimiento del amor romántico moderno tiene profundas raíces en la tradición cristiana del siglo XI, en el cual, el amor cortesano es el resultado de la trasferencia de una actitud de adoración religiosa de un objeto divino a uno secular, desde la Virgen María hasta la dama venerada por el trovador. (135)

El problema radicaba en que el propósito de Richardson era profundizar en el alma humana y el funcionamiento de los sentimientos, por tanto, estos temas románticos empezaron a ser vistos a la luz de los conflictos sociales de su época. Esto lleva a Richardson, según Watt, a presentar a la mujer no como un superficial elemento de admiración, sino como resultado de una serie de procesos sociales que muchas veces la convertían en una víctima de la sociedad misma, lo que a su vez se ampliaba a un retrato de la lucha de clases de su época. Para Watt:

Richardson jugó un papel importante en el establecimiento de este nuevo código. Escribió en un momento de cambios económicos y sociales, algunos de ellos temporales y locales, pero la mayoría de ellos característicos de la civilización moderna inglesa y estadounidense. (...) Estos cambios dieron a Richardson la enorme ventaja sobre los escritores de romance que, sin recurrir a ningún elemento extraño de complicación, podía reflejar la vida real de su tiempo. En *Pamela*, la relación de los amantes tiene toda la calidad absoluta del amor romántico; y sin embargo, de manera realista puede ser hecha para envolver muchos de los problemas básicos de la vida cotidiana - conflictos entre clases sociales y sus diferentes puntos de vista, por ejemplo, y los conflictos entre el instinto sexual y el código moral. La relación entre Pamela y el Sr. B., de hecho, puede cargar todo el peso de la estructura literaria de una manera que era imposible en las novelas románticas⁹. (137)

⁹ Richardson played an important part in establishing this new code. He wrote at a time when a variety of economic and social changes, some of them temporary and local, but most of them characteristic of

Como puede apreciarse en esta cita, Richardson consigue ubicar estas historias romántico-sentimentales en contextos modernos, casi que en sociedades burguesas, que es más o menos lo que también logra hacer García Márquez, pero ya bajo un registro paródico. Por otra parte, esta renovación narrativa que ocurre en *Pamela* (1740) le permite a Richardson iniciar el sentimentalismo literario, el cual es una nueva forma de ficción que crea a este “lector sentimental”. Estas novelas romántico-sentimentales de mediados del siglo XVIII en Europa tuvieron gran difusión debido a esta creación. El lector sentimental veía representado en estas obras sus propios conflictos sociales y morales, se emocionaba con las narraciones y lograba sentir empatía hacia algún personaje, experimentando el amor desde la fantasía y no desde una realidad viva. Watt sugirió que el éxito de *Pamela* se debió en gran medida al interés de las mujeres en leer, convirtiéndose en una proporción grande del público lector, ya que les permitía a ellas disfrutar de las atracciones tanto de la ficción como de la literatura devocional al mismo tiempo (151).

En *El amor en los tiempos del cólera*, el personaje femenino que lee es subvertido por García Márquez ya que es Florentino Ariza quien se convierte en el lector sentimental, quien bebía hasta el cansancio toda esta literatura como “le cayera en las manos” (ATC, 107). Para Florentino:

La lectura se le convirtió en un vicio insaciable. Desde que lo enseñó a leer, su madre le compraba los libros ilustrados de los autores nórdicos. (...) De allí que el paso a la poesía fue como un remanso. Ya en la pubertad había consumido por orden de aparición todos los volúmenes de la Biblioteca Popular que Tránsito Ariza les compraba a los libreritos de lance del Portal de los Escribanos, y en los que había de todo, desde Homero hasta el menos meritorio de los poetas locales. Pero él no hacía distinción: leía el volumen que llegara, como una orden de la fatalidad, y no le alcanzaron todos sus años de lecturas para saber qué era bueno y qué no lo era en lo mucho que había leído. Lo único que tenía claro era que entre la prosa y los versos prefería los versos, y entre éstos prefería los de amor, que aprendía de

modern English and American civilisation, where combining to make marriage much more important for women than before, and at the same time much more difficult to achieve. These changes gave Richardson the enormous advantage over the writers of romance that, without recourse to any extraneous elements to complication, he could reflect the actual life of his time and yet be able to expand a single intrigue into the proportions of a novel considerably longer than any by Defoe. In *Pamela* the relationship of the lovers has all the absolute quality of romantic love; and yet it can realistically be made to involve many of the basic problems of everyday life –conflicts between social classes and their different outlooks, for example, and conflicts between the sexual instinct and the moral code. The relationship between Pamela and Mr. B., in fact, can carry the whole weight of the literary structure in a way that was impossible in the romances. La traducción es mía.

memoria aun sin proponérselo desde la segunda lectura, con tanta más facilidad cuanto mejor rimados y medidos, y cuanto más desgarradores. (ATC, 106-107)

Florentino Ariza se convierte en el sueño de lector sentimental que esperan encontrar los autores de la novela sentimental moderna europea en el público femenino. La lectura de las novelas sentimentales era una vía de escape o literatura de esperanza y rechazo de la vida doméstica, sobre todo en el caso de las mujeres. Así, los textos sentimentales les permitían soñar con otra vida y huir de la rutina y del aburrimiento diario. Es a través de la lectura de estos folletines que Florentino se sumerge en un mundo de ensueños donde sus delirios oníricos se convierten en su realidad. Florentino hace parte de ese público que se mete en la piel de los personajes que lee y que se emociona hasta las lágrimas equiparando sus sentimientos con los de estos personajes. Por eso los dramas tantas veces releídos recobraban su magia original cuando él sustituía a los protagonistas imaginarios por conocidos suyos de la vida real, y se reservaba para sí y para Fermina Daza los papeles de amores imposibles (ATC, 196).

Esta revisión nos permite entender cómo los preceptos del amor cortés son introducidos en el personaje de Florentino: por medio de la figura moderna del *lector sentimental*. Queda claro que es a partir de estas lecturas que Florentino adopta este sistema de valores, y la construcción de su personaje es, por tanto, un procedimiento paródico similar a la construcción de El Quijote por parte de Miguel de Cervantes (Cabello Pino, 2015), o de Madame Bovary de Gustave Flaubert. Este es un claro ejemplo de parodia asociada al tema del amor, y que a su vez, como veremos en un apartado más adelante, también termina parodiando ciertos rasgos de la modernidad inconclusa que se puede ver en la novela.

Una vez entendido cómo un personaje en el s. XX adopta los valores del amor cortés, es hora de entender su funcionamiento. El amor cortés es entendido como el ensalzamiento e idealización de la figura femenina y su belleza física, encumbrándola como “objeto de culto” que permanece inalcanzable para un amante humilde y sumiso, que rinde devoción y lealtad a un amor casi imposible¹⁰. Es una manifestación amorosa que traslada la relación feudal entre el señor y el vasallo a la expresión del amor entre una dama y su amante. En esta relación la dama suele ser de alto rango e incluso casada, quien ejerce autoridad sobre el amante. Para entender

¹⁰ Aquí podemos ver otro rasgo paródico asociado al tema del amor: Florentino logra consumir su amor, pero en la vejez, cuando la belleza física de Fermina ya no existe, al menos dentro de los cánones tradicionales.

mejor la concepción de esta temática nos remitimos a la definición de Jesús Menéndez Peláez (2008) en su artículo “Menéndez Pelayo y la novela sentimental: la impronta del amor cortés”, quien dice que:

El amor cortés es más que un estilo o movimiento literario; hasta cierto punto lo podemos considerar como una manera de entender la vida, la sociedad feudal. Es, por tanto, una nueva concepción de la actividad amorosa, tomando como base una nueva valoración de la mujer, que se convierte así en el epicentro de esta nueva cultura. La corriente del amor cortés generará una nueva literatura, cuyos protagonistas primigenios serán los trovadores provenzales (226).

Es así como podríamos afirmar que el amor cortés es una manera de ver y entender la vida y la sociedad cortesana medieval. Un rasgo identitario es determinado por la humildad, ya que el amante presenta siempre una actitud servil ante su dama, de obediencia ciega, una postura que se ha vinculado con la relación que existía entre el vasallo y su señor, que se ha descrito como una feudalización del amor. En *El amor en los tiempos del cólera* vemos también cómo existe esta misma relación de vasallaje entre Florentino y Fermina, pero presentada de una manera particular por el autor, puesto que es un vasallaje oculto: luego de la ruptura y la separación de los protagonistas en su adolescencia, Florentino conservó su actitud servil hacia Fermina, pero ésta desconocía completamente su posición de “domina”. Sin embargo, estos rasgos ya no tienen la connotación que tenían en la época medieval, sino que, en la época moderna, se presentan de forma paródica como elementos intertextuales.

3. Parodia y cruces de valores

El análisis de estas dos dimensiones de la novela sentimental nos permite determinar los puntos de encuentro con el modo narrativo de la novela realista y el mecanismo paródico que funciona en su relación. Una de las herramientas analizadas por el teórico ruso Mijaíl Bajtín a partir de las cuales se puede establecer un diálogo entre diferentes discursos, lenguajes, géneros narrativos, es la parodia. En Bajtín, a diferencia de la concepción de los formalistas rusos¹¹, la parodia es un procedimiento discursivo que es el resultado de un conflicto ideológico:

¹¹ Para Tinianov la parodia era un mecanismo formal a partir del cual se superan los estilos literarios una vez estos han agotado sus recursos. Esta postura desconoce el contexto socio-histórico en que se producen los textos, este es el giro que le da Bajtín: los discursos que aparecen en tensión en la novela

De esta manera se entrecruzaron en la parodia dos lenguajes, dos estilos, dos puntos de vista y dos pensamientos lingüísticos; es decir, en esencia, dos tipos de habla. Es verdad que uno de esos lenguajes (el parodiado) está directamente presente, mientras que el otro participa de manera invisible, como trasfondo activo de la creación y de la percepción. La parodia es un híbrido intencionado, aunque, en general, un híbrido interlingüístico, que se alimenta de la estratificación del lenguaje literario en lenguaje de géneros y tendencias. (Bajtín 1991, 442)

Así, lo que realiza García Márquez es poner a dialogar los diferentes rasgos literarios, que, a su vez, se concretan en la tensión entre diferentes sistemas de valores. En este orden de ideas, si bien la intertextualidad de la novela permite el desarrollo de temáticas, líneas narrativas, caracterización de personajes, gran parte de estos recursos se convierten en los intertextos de ciertos procedimientos paródicos. Así, la intertextualidad está presente como parodia:

El amor en los tiempos del cólera es una forma de arte autorreflexiva en la cual está implícita la parodia. La parodia es una repetición, pero una repetición que incluye diferencia; es una imitación con una distancia crítica en la cual el lector actúa como decodificador al activar los intertextos. La novela representa por lo menos dos clases de parodia: la autoparodia, en la cual se transcriben eventos autobiográficos de García Márquez; y la parodia que contextualiza previas obras de arte como la Biblia y obras de literatura e historia. En la primera clase de la parodia se cuestiona la relación entre el “autor”, la obra de arte y sus propias identidades. La segunda es definida como “una manera de crear una forma mediante el propio cuestionamiento del acto de producción estética. García Márquez ha restaurado la idea de literatura como un diálogo con el pasado siendo este doble o paródico. En esta novela García Márquez ha transconceptualizado personajes, detalles del tema y citas verbales de muchos textos. El lector atento asume el papel de detective que trabaja en una interpretación textual. (Rodríguez Vergara 1991, 33)

Siguiendo esta idea, la tesis que se sostiene es que precisamente este “diálogo paródico con el pasado” es lo que realiza García Márquez con el tema de los procesos de modernización de la zona del caribe colombiano. Por tanto, la descripción de diferentes procesos de modernización que se dan bajo el registro de la novela realista del siglo XIX, como vimos en el capítulo anterior, solo es una parte del procedimiento que realiza García Márquez, porque lo que realmente sucede

son manifestaciones de los sistemas ideológicos de los medios sociales en los que se producen (Pauls, 1980).

es que se trata de un “diálogo paródico con el pasado”. En este sentido, la propuesta es analizar a partir de tres elementos el surgimiento de tres tratamientos paródicos de la modernidad en Colombia a partir del diálogo entre la novela sentimental y la novela realista decimonónica. Estos son:

- *Florentino Ariza*: el conflicto ideológico entre los valores románticos y burgueses. Es un personaje que se construye desde la novela sentimental, pero que termina convirtiéndose en un representante del ascenso de la burguesía, personaje típico de la novela realista.
- *Juvenal Urbino*: el conflicto ideológico entre los valores coloniales y burgueses. Es un personaje que se construye bajo un *ethos* moderno, pero que en el transcurso de la novela irá aceptando los valores coloniales-conservadores heredados de su clase social.
- *Desenlace de la novela*: En la última parte se consuman los amores de Florentino y Fermina. Se suele concebir como una realización del proyecto romántico que se impone sobre los valores burgueses y coloniales, sin embargo, a su vez, también es paródico debido a las condiciones, nada románticas, en que se realiza esta consumación.

4. Florentino Ariza: el burgués anacrónico

Florentino es producto de múltiples influencias que se reconocen en los artículos leídos, como *El Quijote* de Cervantes, Frédéric Moreau de *La educación sentimental*, pero también don Juan y Casanova en su faceta de “cazador de pajaritas”. Todos estos elementos intertextuales que lo constituyen provienen de referencias literarias rastreables. Como se ha manifestado, estos pueden ser considerados como intertextos de múltiples dimensiones paródicas, como lo es la parodia del héroe de la novela sentimental. Retomando la idea de la parodia como herramienta de dialogismo según Bajtín, *El amor en los tiempos del cólera* ya ha sido comparada con la obra que inaugura la novela moderna a partir de este proceso: *El Quijote* de Miguel de Cervantes. Quizá el estudio más importante en esta dirección, y que mayores luces da para abrir el análisis de la parodia de la modernidad, es el trabajo de Cabello Pino (2015). Este ubica al personaje de Florentino en la tradición de personajes paródicos a partir del mecanismo del individuo que adopta un sistema de valores que no concuerda con su medio a través de referencias librecas: lo que es el Quijote para las novelas de caballería, lo es Florentino para las novelas sentimentales.

Sin embargo, este rasgo constitutivo no solo pone en crisis una serie de convenciones de un género literario, en este caso, la novela sentimental, sino que a su vez esta tensión ideológica parodia el sistema de valores predominante. Así como Madame Bovary, una ingenua pequeñoburguesa que quiere vivir aventuras románticas, termina mostrando una serie de aspectos de la consolidada burguesía de la Francia de su época, Florentino, un ingenuo marginal que quiere casarse con una hermosa mujer de clase alta, termina expresando una serie de aspectos de los procesos de modernización de su época. La pregunta es: ¿qué podemos ver de los procesos de modernización en Colombia a partir del personaje de Florentino Ariza? Habría que retomar las ideas ya planteadas por Jaramillo Vélez (1998) sobre la forma particular en que la modernización se da en el país, haciendo énfasis en los agentes modernizadores, es decir, en aquellos individuos que por medio de su esfuerzo individual impulsaron estos procesos históricos.

El personaje de Florentino debe ser entendido desde su código del amor cortés y su juramento de fidelidad a Fermina Daza. Así, desde el instante mismo en que Florentino ve a Fermina, este se convierte en un personaje de novela romántica:

Al pasar frente al cuarto de coser vio por la ventana a una mujer mayor y a una niña, sentadas en dos sillas muy juntas, y ambas siguiendo la lectura en el mismo libro que la mujer mantenía abierto en el regazo (...) La lección no se interrumpió, pero la niña levantó la vista para ver quién pasaba por la ventana, y esa mirada casual fue el origen de un cataclismo de amor que medio siglo después aún no había terminado. (ATC, 80)

Presa de este cataclismo, como personaje romántico, Florentino buscará conquistarla como lo haría uno de los personajes de los folletines de lágrimas que lee: con la servidumbre a la amada, con el juramento de amor y fidelidad eterna, con la manifestación arrebatada de sus sentimientos por medio de la poesía y la música. En un primer momento logra conquistar a su amada, principalmente por medio de cartas de amor, otro *topos* esencial de la novela sentimental, y de igual manera, una vez se da la separación por causa de un elemento externo (el padre de Fermina), esta situación se intenta combatir con el mismo recurso de las cartas. Sin embargo, una vez los amantes se reencuentran, Fermina sufre una decepción de amor, y todo el velo romántico cae al darse cuenta del hombre miserable que es Florentino. Luego de este desencantamiento vendrá el matrimonio con Juvenal que terminará de consolidar la separación.

Es decir, que el elemento que separa a Florentino de su amada no es Juvenal (a quien conoce después de haberlo rechazado), sino su baja posición social. Por tanto, lo que debe superar es su procedencia de “hijo de la calle” (ATC, 234), rótulo que en el contexto de la novela se entiende

como bastardo, es decir, que no cuenta con el respaldo de un apellido prestante en una sociedad donde este hecho determina la posición social de un individuo. Esta situación lo lleva a establecer una relación dual entre sus fines y sus medios para poder lograr el objetivo de poseer a su amada. Así, los fines se rigen bajo la lógica de los valores del amor cortés, pero los medios operan bajo los valores burgueses. Es decir, el personaje de novela sentimental que jura amor eterno se debe convertir en un burgués que cumpla con el periplo característico de un personaje de novela realista: el ascenso social. Por esta razón, entre el universo de personajes, este parece ser el que más contradice las normas de la novela realista: su escala social, su existencia, es moldeada por una promesa de amor. Su ascenso social no es producto de su ambición material que caracteriza a los personajes del realismo decimonónico, sino de una obsesión sentimental:

Tal como había hecho y pensado todo lo que había hecho y pensado en la vida, llegaba a la cumbre [social] sin ninguna otra causa que la determinación encarnizada de estar vivo y en buen estado de salud en el momento de asumir su destino a la sombra de Fermina Daza. (ATC, 368)

Este juramento de amor, incluso de fidelidad (que no se cumplirá)¹², determinará todo el trayecto del personaje. Entre la parte 2 y 5 veremos la evolución del personaje marcada por tres aspectos: el ascenso social, que lo lleva a convertirse en uno de los hombres más ricos de la ciudad; la desenfrenada actividad sexual, que sin embargo siempre está permeada por el recuerdo de Fermina; y la eterna espera de la muerte de Juvenal para poder acercarse a ella. En conclusión, su posición social entra en conflicto con su aspiración romántica, y su fracaso inicial determinará todas sus acciones y toda su evolución. Sin embargo, hay que tener presente que este es un tópico de la novela realista: el del hombre que busca hacer fortuna luego de una decepción de amor. Pero estos por lo general sucumben a los valores burgueses, y sus aspiraciones iniciales se convierten en “ilusiones perdidas”¹³. Así, el giro que da García Márquez

¹² Se observa aquí otro de los momentos paródicos más importantes en relación con el tema del amor cortés: Florentino le jura fidelidad eterna a Fermina, pero él, a lo largo de su vida, tendrá cientos de amantes, miles de encuentros sexuales, muchos de los cuales se le describen al lector. Y por si la ruptura de este juramento fuera poco, en el desenlace de la novela Florentino le reitera este juramento, haciéndole creer a Fermina que sí ha permanecido virgen toda su vida. Claramente ocurre aquí una ruptura con los valores del amor cortés: primero, no se cumple el juramento, y segundo, no se es sincero con la amada. Por otra parte, esto nos permite ver que la parodia del amor y la parodia a la sociedad burguesa y de la modernidad están estrechamente relacionadas.

¹³ Es el caso de uno de las referencias literarias que utiliza el autor para construir a su personaje: el protagonista de *La educación sentimental* de Flaubert, quien jura también hacer fortuna para acceder a una mujer casada. Pero una vez logra su ascenso social pierde el interés por ella y se deja llevar por la vida mundana (Cabello Pino, 2012).

es que Florentino sea fiel a su determinación toda su vida, sin importar la cantidad de mujeres o de fortuna que logre conseguir, el primer amor seguirá siempre presente como un ideal romántico.

En conclusión, y orientando el análisis al tema de los procesos sociales de modernización, Florentino se muestra como uno de los actores de la entrada de la modernidad a la decadente ciudad caribeña, y de la consolidación de la clase burguesa. Sin embargo, sus motivaciones no corresponden a la lógica de los valores burgueses, razón por la cual su figura nos lleva a hablar de un tratamiento paródico. En la novela Florentino se termina convirtiendo en el caso más importante de ascenso social de la clase burguesa. En la ideología capitalista, sería todo un modelo comportamental, de ese tipo que se enaltece desde el siglo XIX: el valor del mérito que se consolida en el ascenso social hace emerger un optimismo por las virtudes del sistema capitalista que premia el esfuerzo individual. Sin embargo, desde la tradición de la novela realista en el siglo XIX, especialmente en la obra de Balzac, este tipo de personajes derivaba de otros arquetipos: el del avaro, por ejemplo. Así, la acumulación de capital se expresa en los caracteres humanos a través de la avaricia, de la ambición. En este sentido, Lorenzo Daza sería un digno personaje de Balzac. Pero el personaje de Florentino, en el que se da con más intensidad este cruce de modos narrativos, es otra cosa: un burgués anacrónico, un extraño espécimen de los procesos de modernización de su zona.

El detalle central es que el ascenso social de Florentino corresponde a un ideal de amor, es decir, un sistema de valores anacrónico (el amor cortés que el personaje aprende en la novela sentimental), y no a las causas verdaderas que vemos que mueven a los personajes de las novelas realistas en su mayoría: el deseo material de riqueza, la avaricia, la ambición. Sin embargo, García Márquez vuelve a romper estas lógicas cuando en la última parte el ideal romántico, aplazado durante medio siglo, es alcanzado. En este caso la novela tendría un final feliz para Florentino y Fermina, que claramente contradice los valores y el mundo burgués en el que están inscritos, aunque no se puede hablar plenamente de un *final feliz*, porque después de 50 años los personajes, sus valores, sus perspectivas, sus sueños, ya se han transformado, a pesar de que Florentino tercamente siga conservando con nostalgia la imagen idealizada de su amada.

5. Juvenal Urbino: el moderno conservador

El caso de Juvenal no dista de ser complejo, ya que en su constitución existe de manera más radical el encuentro de los dos mundos en conflicto: la rancia sociedad colonial y los valores del hombre moderno que adquiere en Francia. Incluso, se puede afirmar que su evolución como personaje desemboca en una especie de conciliación de estos dos mundos, y da como resultado un “conservador moderno”. (Monroy Zuluaga 2006, 54) En este sentido Juvenal es dos actores a la vez: el modernizador que cree en la ciencia y en la transformación que esta puede generar en beneficio de la sociedad, y un miembro más de su clase que busca conservar sus privilegios:

Urbino ha aprovechado su posición social para formarse como hombre moderno, que confía en la ciencia médica y en perfección moral del ser humano a través del arte. Su concepción es la de una burguesía naciente, que tiene como valor principal el ejercicio de la razón y extensivamente, la confianza en los discursos inscritos en la modernidad. (Monroy Zuluaga 2006, 51)

Al revisar su evolución, nos percatamos de que su imagen cambia drásticamente a lo largo del relato. En principio Urbino se convierte en el gran representante de esta visión moderna, tanto así que el propio Monroy Zuluaga afirma que: “A través de Juvenal Urbino, García Márquez quiso explotar el nacimiento del individuo moderno burgués en Colombia”. (51) Sin embargo, en sus últimos años no es más que el “médico de los ricos” (ATC, 163), y de aquel adalid de la modernidad poco queda. Este hecho se puede explicar por medio de su procedencia, ya que su posición social crea una paradoja: así como su posición le permite su formación de hombre moderno, al tiempo esta clase social lo oprime, lo que da como única salida una conciliación entre dos visiones de mundo, que, en apariencia, se creen contradictorias. Es esta naturaleza de los liberales modernos en Colombia la que García Márquez quiere parodiar por medio de este personaje, y que, a su vez, es síntoma y resultado de las lógicas propias de los procesos de modernización en Colombia, y en general en Latinoamérica:

La explicación puede ser que, en el marco de la sociedad que plantea García Márquez en su novela, los poderes de la iglesia y los individuos ilustrados son significativos y aunque contengan en sí mismo valores diferentes, se combinan extrañamente para conservar su estatus. Por lo demás, esta imbricación puede obedecer también a la expresión de los rezagos de la cosmovisión patricia que, según José Luis Romero, está entre “lo progresista y lo conservador”. (Monroy Zuluaga 2006, 51)

Miremos con más detalle cómo este debate ideológico se da en el personaje en forma de parodia. En la primera parte el narrador nos presenta el último de los Juvenal Urbino, cuando ya es un anciano que se ha convertido en el “médico de los ricos” (ATC, 163), y que se pasea por la ciudad en un carruaje ya en desuso (la presencia del automóvil atestigua el cambio de la ciudad), ganándose incluso las burlas de los transeúntes por sus atuendos y sus modales anacrónicos. Es decir, nos presenta el ocaso del hombre que en algún momento luchó por la modernización de su ciudad. Así, esta primera imagen (en retrospectiva, puesto solo conociendo sus años de juventud podemos establecer el contraste) se puede figurar claramente como forma de parodia al hombre moderno que nace en el país a principios del siglo XX.

Por otra parte, en el Juvenal joven se puede ver de manera muy clara la fe en la ciencia y en el progreso moderno, que lo convierte en un individuo que desea vivir la modernidad. Sin embargo, a esta primera se le opone la nostalgia por la tierra de sus padres. Esto propicia su regreso, que se convierte en la oposición a su deseo: regresa a una ciudad atrasada, que sigue anclada en la época colonial, un rescoldo de provincianismo que va en contra de sus valores. Todo lo que encuentra en la ciudad contraría esos valores. La respuesta ante esta contrariedad es convertirse en un activo hombre público que trabajará incansablemente durante años para llevar el progreso a esa tierra de la que ya no puede escapar, pero que intenta transformar:

Apenas terminados sus estudios de especialización en Francia, el doctor Juvenal Urbino se dio a conocer en el país por haber conjurado a tiempo, con métodos novedosos y drásticos, la última epidemia de cólera morbo que padeció la provincia. (...) Con el prestigio inmediato y una buena contribución del patrimonio familiar fundó la Sociedad Médica, la primera y la única en las provincias del caribe durante muchos años, y fue su presidente vitalicio. Logró la construcción del primer acueducto, del primer sistema de alcantarillas y del mercado público cubierto que permitió sanear el pudridero de la bahía de las Ánimas. Fue además presidente de la Academia de la Lengua y de la Academia de Historia. (...) También fue suya la idea del Centro Artístico, que fundó la Escuela de Bellas Artes en la misma casa donde todavía existe, y patrocinó durante muchos años los Juegos Florales de abril. (ATC, 64-65)

Esa será la mayor directriz de este personaje a través de la narración. Sin embargo, aquí surge nuevamente el tema de los orígenes sociales del personaje, ya que Juvenal hace parte de la aristocracia de la ciudad, la misma que van en contra de sus ideales modernos. Así:

Hay un elemento aquí que hace parte de las características principales del doctor: tener un “apellido en extinción” conduce a dos lecturas. Primero, que la novela sugiere en este punto que los privilegios obtenidos por el doctor se derivan de su condición de hijo de una familia prestante, con un apellido importante en el ámbito local. En este sentido, en Urbino se reproduce un distingo de clases fundado en el origen, propio de una sociedad caribeña de principios del siglo pasado, en el que aun existían resabios de las formas de vida hidalga que acudían al linaje para consolidar su importancia dentro de la comunidad. (Monroy Zuluaga 2006, 44)

La segunda lectura que nos propone Monroy Zuluaga es que si bien esta clase detenta privilegios heredados desde el orden colonial, se encuentra en franca decadencia. Ante la pérdida de su poder real emerge una nueva clase comercial y liberal, con la que compartiría sus valores modernos. De ahí que su alta posición social y su riqueza se fundamenten en sus éxitos como médico y no solo por su linaje, situación que lo hace escapar del destino de su grupo social. Esto lo lleva en sus primeros años a combatir los valores de su propia clase, a la cual le debe el origen mismo de su importancia social. Esta es una contradicción que tendrá que llevar tratando de crear un estilo de vida distinto. Esto se concretará en dos decisiones que determinan su vida privada: casarse con una mujer de clase baja, como lo es Fermina, y mudarse al nuevo barrio de ricos, abandonando la casa colonial que pertenecía a su familia. El narrador hace énfasis en estos hechos a la hora de describirnos la ruptura que realiza Juvenal con su grupo social en decadencia.

Sin embargo, a pesar de todos sus “compromisos relacionados con sus iniciativas cívicas, o con sus milicias católicas, o con sus invenciones artísticas y sociales” (ATC, 17), y de estos dos gestos en su vida privada, nunca puede desprenderse de sus valores heredados, de ahí que resuene la opinión que tenía de él su esposa, que lo consideraba “un pobre diablo envalentonado por el peso social de sus apellidos” (ATC, 283). Esto nos lleva a la primera parte de la novela en el que ya no es más que el “médico de los ricos” (ATC, 163), un hombre con rasgos modernos, quien, en un claro gesto conservador, al final de su vida se deja llevar por los valores de su clase.

El contraste de estos dos estados de Urbino, en su juventud y en su vejez, es quizá uno de los momentos en el que se hace más evidente la intención de parodia de la modernidad caribeña, y sobre todo de esa clase social anclada en un pasado colonial. Por eso, cuando entramos a la segunda parte, nos damos cuenta de que García Márquez quería mostrar primero un estado de

cosas terminada, y que el regreso a la juventud de los personajes, el *in medias res*, responde a una intención de contraste que lleva al tratamiento paródico: lo primero que nos muestra es la decadencia consolidada de una clase social y de una ciudad, y dentro de ella, la figura decadente de Juvenal Urbino, que, aunque todavía no lo sabemos porque no hemos llegado a la tercera parte de la novela, es un claro ejemplo del malogrado hombre moderno latinoamericano. Solo cuando hemos avanzado en las partes que se ubican temporalmente dentro de la digresión (de la 2 a la 5), nos damos cuenta de que Juvenal, su clase social y su ciudad, son el resultado de malogrados procesos de modernización (Jaramillo Vélez, 1998). Durante estas partes vemos cómo emerge una clase social comercial, pujante, que choca con una clase social retrógrada y anclada en el pasado.

Lo que tenemos al final, y solo en retrospectiva podemos ver de manera más clara, es el resultado típicamente latinoamericano (caribeño) del fenómeno propio de modernidad que vivimos: el hombre moderno-conservador (Monroy Zuluaga, 2006), la ciudad segregada (una ciudad antigua y una ciudad moderno y popular) (Martínez, 2008), y una oligarquía que resulta de la conciliación de estas dos posturas en tensión: luego de décadas de desgarradoras guerras civiles los líderes de ambos bandos se sientan en la misma mesa, lo que demuestra el contubernio de las clases oligarcas que provienen del mismo seno. Así, si vemos el personaje de Juvenal a la luz del ensayo de Jaramillo Vélez (1998), nos damos cuenta de que Juvenal como hombre de ciencia corresponde a lo que Jaramillo Vélez llama un uso utilitario de los avances técnicos y científicos, que se complementa con el desdén por el pensamiento científico que se basaba en la razón y que choca con la superstición y la tradición. A Juvenal solo le aceptan la ciencia aplicada para resolver problemas prácticos de la ciudad. El ejemplo claro y absoluto es la erradicación del cólera.

Luego de esto vienen sus años de activismo social, que enfoca en seguir mostrándole a su pueblo avances técnicos (como la exhibición del globo), pero al final de sus días vemos a un pobre hombre aplastado por su clase social que se ha convertido en el “médico de los ricos” (ATC, 163) y al que vemos desde el principio expresando una serie de prejuicios de clase de rasgo conservador (la condena moral de la vida secreta de Jeremiah, su forma de vestir, su carruaje). Es un hombre anacrónico que al desplazarse en el último día de su vida por la ciudad donde vivió, se convierte en un ser extraño rodeado de automóviles y la conglomeración popular de la urbe. Observaciones de este tipo nos comprueban que el personaje de Juvenal Urbino, a pesar de la gran fama y prestigio que llega a tener, no es ni la sombra de ese primer hombre

moderno que era en sus años de juventud. Y así, su final es una muerte ridícula tratando de alcanzar un loro de un árbol, la cual, además, quedará eternizada en un cuadro, que, a su vez, tendrá un final ridículo que simbólicamente representa el resultado de su vida:

Un artista de renombre que estaba aquí por casualidad de paso para Europa pintó un lienzo gigantesco de un realismo patético, en el que se veía al doctor Urbino subido en la escalera y en el instante mortal en que extendió la mano para atrapar al loro (...) Este cuadro se exhibió pocos meses después de la tragedia, para que nadie se quedara sin verlo, en la vasta galería de El Alambre de Oro, una tienda de artículos importados por donde desfilaba la ciudad entera. Luego estuvo en las paredes de cuantas instituciones públicas y privadas se creyeron en el deber de rendir tributo a la memoria del patricio insigne, y por último fue colgado con un segundo funeral en la Escuela de Bellas Artes, de donde lo sacaron muchos años después los propios estudiantes de pintura para quemarlo en la Plaza de la Universidad como símbolo de una estética y unos tiempos aborrecidos. (ATC, 68)

Por tal motivo, se afirma que esta es la escena que mejor desarrolla la parodia del personaje de Urbino. Su ridícula muerte no puede ser interpretada de otra forma que como una parodia al destino final de este hombre que había logrado tanta fama y prestigio pero que había sucumbido al peso de su clase. Incluso, una vez más puede identificarse aquí una referencia literaria a la tradición realista: el cuento "Un corazón sencillo" de Gustave Flaubert (2007). En este la muerte de la protagonista, Felicité, una abnegada y humilde criada, es precedida también por la imagen de un loro. Claro que la gran diferencia es que en el cuento de Flaubert el loro no ocasiona la muerte del personaje, sin embargo, en los instantes de la muerte tanto de Juvenal como de Felicité, la presencia de este animal emerge como el último vestigio de relación con el mundo: para los dos el loro es una de sus últimas compañías luego de una vida marcada por las continuas decepciones que los lleva a un pasivo estado de conformismo. Adicional a lo anterior, el loro también establece entre los dos protagonistas una analogía burlesca entre el médico de clase alta (hombre moderno pero finalmente conservador y católico), y la pobre criada francesa ultra conservadora y supersticiosa, por lo que podría decirse que los dos, cada uno a su manera y en posiciones sociales diferentes, están atrapados en una visión de mundo atrasada.

Por supuesto, el carácter de los dos personajes no es equiparable, sin embargo, hay otro rasgo que comparten en su muerte: el loro hace parte de la construcción de una escena de muerte completamente prosaica. Es en este punto donde se puede ver la esencia de la parodia en el caso de Juvenal: no solo lo prosaico, sino la nimiedad del incidente, la ridiculez de todo el

suceso, aparta cualquier idealización que puede hacerse de la muerte de un gran personaje, de casi un prócer de la modernización de aquella ciudad atrasada del caribe. Esto se resalta precisamente con el detalle del cuadro, en el cual el artista intenta al menos pintar al doctor con un atuendo elegante que exprese su estatus, la nobleza de su figura. Nada más lejano de la escena que se nos había presentado:

Lo oyó muy cerca, casi a su lado, y enseguida lo vio en la rama más baja del mango.

-Sinvergüenza -le gritó.

El loro replicó con una voz idéntica:

-Más sinvergüenza serás tú, doctor.

Siguió hablando con él sin perderlo de vista, mientras se puso los botines con mucho cuidado para no espantarlo, y metió los brazos en los tirantes, y bajó al patio todavía enlodado tanteando el suelo con el bastón para no tropezar con los tres escalones de la terraza. El loro no se movió. Estaba tan bajo, que le puso el bastón para que se parara en la empuñadura de plata, como era su costumbre, pero el loro lo esquivó. Saltó a una rama contigua, un poco más alta pero de acceso más fácil, donde estaba apoyada la escalera de la casa desde antes que vinieran los bomberos (...)

Digna Pardo, la vieja sirvienta que venía a advertirle que se le estaba haciendo tarde para el entierro, vio de espaldas al hombre subido en la escalera y no podía creer que fuera quien era de no haber sido por las rayas verdes de los tirantes elásticos.

-¡Santísimo Sacramento! -gritó-. ¡Se va a matar!

El doctor Urbino agarró el loro por el cuello con un suspiro de triunfo: *ça y est*. Pero lo soltó de inmediato, porque la escalera resbaló bajo sus pies y él se quedó un instante suspendido en el aire, y entonces alcanzó a darse cuenta de que se había muerto sin comunión, sin tiempo para arrepentirse de nada ni despedirse de nadie, a las cuatro y siete minutos de la tarde del domingo de Pentecostés. (ATC, 62-63)

Vemos que toda la escena es bastante paródica y burlesca: desde el loro que insulta al doctor hasta la figura senil expresada en su vestimenta, su bastón, su cuerpo lento y débil. En toda la escena se suspende cualquier estatus social que pueda poseer este excelso representante de la clase aristocrática de la ciudad, la cual expresa su prestigio a través de las buenas maneras (el buen vestir, la nobleza de los gestos) y su devoción católica (en lo último que piensa es que

se murió sin comunión). Así pues, el famoso y respetable doctor Urbino es despojado de cualquier carácter exaltado (exceptuando el gesto casi servil del artista), de cualquier imagen heroica o hagiográfica, y su muerte ridícula casi contrasta con la primera muerte con la que inicia la novela: en la de Jeremiah había al menos algo de romanticismo, de rebeldía en el suicidio de aquel aventurero llegado de las Antillas; en cambio, el doctor muere de forma accidental en la comodidad de su espacio doméstico, del conformismo burgués, en medio de la torpeza de una vida que había perdido cualquier indicio de vitalidad, de confrontación social.

6. Los amores contrariados y la realización de la utopía romántica

Antes de analizar el desenlace de la historia de amor es necesario observar que este solo es posible por los fenómenos de la modernidad y la consolidación de las relaciones burguesas. Si se repasa la historia, los *topos* de la historia de amor como el enamoramiento, el distanciamiento, la consumación, ocurren por las condiciones sociales que se les presentan a los personajes. En primera instancia, Florentino y Fermina bien podrían pertenecer a la misma clase social, sin embargo, el comerciante Lorenzo Daza acumula capital y aspira a un ascenso social que ocasiona la separación de los dos amantes. Cuando esto ocurre con el matrimonio entre Fermina y Juvenal, en un arrebato de personaje de novela romántica, Florentino le jura fidelidad a su amada y promete esperarla por toda la vida, pero como condición para poder obtenerla llegado el momento, sabe que se tiene que convertir en un hombre rico.

Una vez han pasado más de cincuenta años, y la condición para que su amor sea posible se cumple (la muerte del doctor Juvenal), Florentino busca a Fermina, y de nuevo en un ataque de patetismo romántico, le reitera ese lejano juramento del que nadie en el mundo tenía ya conocimiento. Así, en la primera noche de viuda de Fermina Daza, Florentino le dice: “Fermina: 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” (ATC, 74).

Lo que ocurre a lo largo de esta última parte de la novela es la reconquista de Fermina por Florentino. Sin embargo, esta reconquista ya se rige por principios muy diferentes al primer amor de juventud. Ahora él es un amante consumado, y ella una dama de clase alta que quiere trasgredir los prejuicios de su clase. Contrario a lo que cualquier lector podría pensar, García Márquez logra que el encuentro sexual y amoroso se concrete. En numerosas ocasiones se ha

discutido acerca de este final. Muchos, como Moraña (1990) y Martínez (2008), han visto en este cierre una manifestación de optimismo de García Márquez, pero también una forma de revertir los valores burgueses, razón por la cual se habla de cierta parodia de estos valores. Más allá de evaluar estas posturas o teorías, se busca tomar este final como un tercer elemento de análisis sobre la *parodia de la modernidad*. La idea es que la consolidación de este proyecto de amor romántico ha de ser visto como una forma de poner en entredicho el proyecto de amor burgués bajo el que vivió Fermina toda su vida, y por tanto, este desenlace significa también una transgresión a su clase social y a sus valores.

Sin embargo, aquí aparece nuevamente el tema de la modernidad, puesto que este último acto no es solo una manifestación de ideales románticos, sino también una forma de experiencia de la modernidad. Como lo observa Carlos Rincón, la consumación de la historia de amor se da precisamente rodeado de elementos y actitudes características de la modernidad. Dice:

En esta historia de amores contrariados cumplidos de García Márquez, en medio de un panorama de muerte, de desolación, de destrucción constantes, en donde hasta el barco que alberga a los enamorados es obviamente depredador—sin navegación, sin el mundo de negocios unido a ella, sin esa modernización no hay amor—lo que está en juego no es, pues, una historia de pareja. Es la posibilidad de acción del individuo. (Rincón 1993. 63)

Efectivamente, sin la fortuna de Florentino y sin el barco a vapor, los amantes no podrían juntarse. La consumación final, al ser comparada con el sistema de valores que se trasgrede (un sistema patricio, de castas cerradas, de imperativos católicos de virtud matrimonial), puede ser vista entonces, no solo como el triunfo de un ideal romántico, sino también, y paradójicamente, como una experiencia moderna prohibida. Este tipo de paradojas se presentan por la unión de estos sistemas de valores que emergen como parodia. Pero al tiempo se nos presenta un segundo conflicto: el ideal romántico (que en esta instancia de la novela ya ha sido bastante parodiado e ironizado) también se superpone a los valores burgueses. El triunfo final de Florentino puede ser visto también como el triunfo de su sistema de valores románticos: trasgrede la sociedad colonial, pacata y conservadora, pero también la sociedad burguesa, en la que opera una exclusión de clases y una negación del amor. Y esta doble transgresión se da porque precisamente al final de la novela estos dos sistemas de valores (coloniales/burgueses) se habían integrado en una misma clase social de la que hacía parte Fermina.

Sin embargo, hablar del optimismo es bastante parcial: es verdad que García Márquez termina enalteciendo la realización de un proyecto de felicidad de dos individuos, y que esto parece dejar

el mensaje de poder trasgredir el medio social que coarta el deseo y las libertades de estos personajes, pero más allá de este solipsismo, todo lo que acontece afuera, el destino y el futuro de ese medio social, no es nada optimista. De hecho, si se vuelve a revisar la primera y última parte de la novela, nos damos cuenta de que el mundo que los amantes dejan atrás es una sociedad profundamente desigual, sobre la cual han pasado 50 años en los que los conflictos sociales no se han resuelto, y que, por el contrario, parece haberse acrecentado, así se tenga un pequeño momento de paz porque las dos facciones políticas al parecer se han reconciliado.

Así, la supuesta “realización de un proyecto romántico”, como afirma Monroy Zuluaga (2006), no puede ser considerada como tal si miramos de manera amplia su contexto. Son muchos los aspectos que despojan la consumación de los amores de Florentino y Fermina de cualquier idealización romántica. Primero, en su situación de senectud, la belleza física de Fermina, la cual es un elemento muy importante en la adoración e idealización de la amada del amor cortés, ya no existe; segundo, esa misma senectud nos pone ante una escena de amor anciano que parece ser recreada a partir de las series grotescas de la literatura clásica, como lo observa Beltrán Almería (1997, 229); tercero, los rodea un mundo en franca decadencia; y finalmente, un detalle sugestivo es el suicidio de América Vicuña, que se produce como consecuencia, casi que como precio a pagar, de la consumación de estos amores.

Miremos con detenimiento esta situación: en el momento en que doblan las campanas por la muerte del doctor Urbino, Florentino está en la cama con América, su ahijada de solo 14 años. Primero, es una clara escena de pederastia, pero lo peor viene después cuando nos enteramos de que América, abandonada por Florentino, se suicida. Esta noticia le alcanza a llegar a Florentino en el barco, y lo único que le interesa saber es si la niña hizo públicas las razones de su acto, es decir, si se ha salvado de perder su respetabilidad ante la sociedad y ante Fermina. El lector, conocedor de este detalle, no puede dejar de pensar en la actitud poco loable de Florentino, y que aquel amor que se consume en ese barco tuvo como condición la muerte de dos personas, entre ellas una niña. Por este detalle cualquier idealización de este desenlace queda en entredicho.

Por lo anterior, este final parece más una parodia del amor romántico, que una reivindicación de este. Así, una vez más encontramos que la naturaleza paródica del relato se puede extender a varias dimensiones o temáticas, porque esta escena es a su vez una parodia de la modernidad, como se ha argumentado. Notemos cómo el viaje fluvial por el Magdalena nos hace recordar que este tipo de modernización ha hecho estragos y ha generado una ciudad desigual, además de

otros efectos como la devastación de la naturaleza o la violencia misma que todo el tiempo ha estado rondando la narración. Cabe preguntarse, considerando que la violencia fue siempre uno de los temas centrales de la obra garciamarquiana, si aquí el autor quería mostrar algunos de los gérmenes de esa violencia por venir, y que esta realización de un amor romántico no significa un gesto optimista frente a un medio social opresivo, sino una forma de escapar, de evadir ese mundo caótico que los rodea, enarbolando (paródicamente) la bandera del cólera como instrumento de su aislamiento.

Una consideración similar podemos tener de los otros elementos analizados bajo la idea de la parodia de la modernidad: en el caso de Florentino, vemos que más allá de la “nobleza” que en principio se le puede otorgar a su desbordado amor por Fermina dentro de los márgenes del amor cortés (que después se ven de alguna manera corrompidos, distorsionados por medio de la parodia), él es un hombre bastante frívolo a lo largo de su vida, que según nos lo dice el propio narrador, nunca le importó los problemas políticos o la violencia de las guerras civiles, solo su empeinado anhelo de amor. Existe pues, un claro desentendimiento por el destino de esa ciudad que sufre profundos problemas sociales, un caso muy contrario al del doctor Urbino, quien desde su regreso adopta la posición del hombre de ciencia comprometido con el avance social de su comunidad. Sin embargo, él mismo es derrotado por la opresión de su medio. Es como si, de alguna manera, García Márquez diera una visión negativa de estos actores de la modernidad, que precisamente son resultado de esta época que no termina de nacer.

Conclusiones

Desde la publicación de *El amor en los tiempos del cólera* en 1985, la crítica señaló el alejamiento del autor de su característico estilo del realismo mágico, afirmando que había una especie de “retorno” a técnicas más cercanas al realismo decimonónico. En la primera parte de la investigación, luego de una revisión de la crítica a esta novela, se comprobó que este hecho no se reduce a un ejercicio de realismo, sino que, por el contrario, es un complejo trabajo de intertextualidad donde se pueden encontrar un gran número de referencias literarias que son utilizadas en la construcción de los personajes, en el orden de la narración, incluso en las temáticas abordadas.

Partiendo de esta comprobación, el análisis se centró en dos de las referencias literarias más importantes en la construcción de la narración, las cuales fueron trabajadas desde el concepto de *modos narrativos*. Estos fueron: la novela realista del siglo XIX y la novela sentimental. En general, se revisó la forma en que estos modos determinan los elementos internos de la novela, pero además se hizo énfasis en la manera en que interactúan entre sí, formando una estructura híbrida que funciona a través de la parodia, concepto entendido a partir del dialogismo de Bajtín. Esto ayudó a comprender que la novela plantea un diálogo entre visiones de mundo encontradas, en las que se destacan los valores coloniales de una clase social aristocrática en decadencia, los valores del amor cortés que aparecen a través de varios *topos* de la novela sentimental, y los valores burgueses que se desarrollan a partir del modo narrativo de la novela realista.

Así, desde este concepto de parodia se planteó la siguiente tesis: la novela posee una gran dimensión paródica que abarca diferentes aspectos y temas, no solamente el tema del amor, el cual la crítica ha trabajado con mayor frecuencia. El tema en el que la investigación quiso centrarse, y que además se considera como un aporte en el estudio de esta novela, fue la crítica a los procesos de modernización de la región caribe colombiana a finales del siglo XIX y principios del siglo XX que existe de trasfondo a la historia de los amores contrariados de Florentino Ariza y Fermina Daza. Por tanto, se seleccionaron dos ejes temáticos concretos: la parodia de los valores del amor cortés, y la parodia de la modernidad, entendiéndolos siempre en su interdependencia.

Para entender el funcionamiento de esta parodia, primero se realizó un estudio de la presencia de la novela realista decimonónica. En el capítulo 2 se estudió la forma en que la novela recrea

de forma muy compleja un espacio ficcional en donde existe la disputa ideológica de dos clases sociales antagónicas, estas son, una clase social basada en valores coloniales que vive anclada al pasado, y una emergente burguesía que abraza los valores de la modernidad. Se identificó que la forma en que García Márquez crea este espacio ficcional atiende a los recursos realistas, desde la construcción de los espacios físicos, hasta las dinámicas sociales determinadas por estas dispuestas de clases, tal como lo haría un autor como Balzac o Flaubert. Partiendo de esta tensión, y considerando el espacio urbano que se construye, se estableció la dicotomía ciudad colonial / ciudad moderna.

El análisis, tanto de esta ciudad segregada, como de los valores de las dos clases sociales, se concretó en las figuras de los personajes principales: Florentino Ariza, Fermina Daza y Juvenal Urbino, y cómo estos encarnaban la tensión de estos valores. Se planteó entonces la pregunta de cómo estos personajes, en medio de sus contradicciones ideológicas, vivían experiencias de la modernidad en esta ciudad atrasada y pobre. Este interrogante llevó al tercer capítulo en el cual se introdujo el modo narrativo de la novela sentimental, el cual permitió ampliar el análisis y ver la complejidad de la relación dialógica que establecían por medio de la parodia.

La reflexión desembocó entonces en cómo esta intertextualidad, esta hibridación, este uso de la parodia, permite a García Márquez abordar los fenómenos sociales de la modernización en esta zona del país, partiendo de la idea de que en Colombia existió una “modernidad truncada” o una “modernidad postergada”, conceptos que aluden a los incipientes procesos de modernización en el país por la reticencia que se encontró en una sociedad tradicionalista que todavía seguía anhelando la “época de los virreyes”. Esta dicotomía entre el pasado y el futuro, entre los valores tradicionales de la colonia y los valores modernos de la burguesía, provocó que se diera una especie de conciliación entre estos dos sistemas contrapuestos.

Por tanto, las tensiones ideológicas que se habían planteado desde el registro realista se expresan de forma conciliadora, y también paródica, en Florentino Ariza y Juvenal Urbino. Así, en el capítulo 3 el desarrollo de la idea de la *parodia de la modernidad* se efectuó por medio de estos dos personajes y de la escena final de la novela. La conclusión a la que se llegó es que el doctor Urbino es concebido como un moderno-conservador, alguien que encarna el *ethos* de la modernidad, pero que al provenir de la clase social en que imperan los valores coloniales, en él ocurre un cruce de estos valores. Asimismo, Florentino es una conciliación entre los valores románticos y los valores burgueses, puesto que realiza un ascenso social, pero no por ambición

de riqueza, sino por el ideal de poder alcanzar el amor de Fermina. Y finalmente, la escena final en la que los amores de Florentino y Fermina se consuman no es realmente la realización de un proyecto romántico, ni un idilio de amor anciano, sino que es una parodia de la experiencia moderna que estos personajes viven al retar los valores de sus clases sociales, pero reconociendo que ya queda muy poco del amor romántico de juventud en medio de un contexto decadente.

La conclusión última a la que se llegó es que *El amor en los tiempos del cólera*, como toda gran novela, posee una multiplicidad de sentidos que se derivan de los múltiples elementos intertextuales que incorpora, pero uno de los más significativos a la hora de pensar la novela como una forma de evaluar la sociedad del autor, es el tema de la novela como una gran *parodia de la modernidad*, tema que no había sido abordado hasta el momento por la crítica de manera profunda. Sin duda, esta novela nos regala una visión de García Márquez de los procesos de modernización que se dieron en esta parte del país, y cómo, resultado de ellos, emerge una ciudad en la que coexisten rasgos modernos y premodernos, una ciudad profundamente desigual y segregada, devastada por el cólera y la violencia.

Así, otro gran tema de interés, y que tanto en *El amor en los tiempos del cólera* como en otras novelas de García Márquez podemos identificar, es el problema de los múltiples contrastes de la sociedad colombiana, que, si bien puede verse desde la riqueza cultural, no deja de abrirnos un interrogante acerca de los gérmenes de estas desigualdades, y de los procesos de desarrollo truncados que no permitieron su superación. El tema de esta decadencia es reiterado en sus novelas: la condena a los Buendía en el final de *Cien años de soledad*, la situación de fracaso del coronel en *El coronel no tiene quien le escriba*, la propia recreación histórica de la decadencia de Simón Bolívar en *El general en su laberinto*. Estas imágenes se pueden comparar con la del doctor Urbino, adalid de la modernización de su ciudad, que al final de su vida se ve en una clara decadencia y abyección.

En resumen, existe cierta tendencia en las obras de García Márquez en mostrar este sentimiento de inconclusión, de degradación. Y como última observación, no se considera que el final de esta novela sea en realidad optimista, como se ha querido ver en la mayoría de la crítica, sino que, por el contrario, parece un desesperado gesto de solipsismo de dos destinos que a lo largo de su vida se vieron inmersos en un contexto bastante opresivo y lleno de violencia y desolación. Incluso, arriesgando ir más allá en estas últimas especulaciones, en una lectura más detallada se podría pensar que los verdaderos instantes de felicidad o realización de estos

personajes se ven en otros momentos en que enfrentan y discuten sus sistemas de valores: en la vida clandestina de Florentino, en los pequeños triunfos modernizadores de Urbino, en las trasgresiones sociales de Fermina.

Lo anterior no debe tomarse como una deducción apresurada, si consideramos la preocupación constante de García Márquez por entender los orígenes y las causas de la endémica violencia en Colombia a lo largo del siglo XX. Quizá haya en estas últimas escenas un pequeño atisbo de lo que pudo haber significado para el desarrollo social y político del país que estos procesos de modernización se hayan dado de esta manera, al menos, considerando que no contribuyeron a un avance efectivo de las relaciones sociales del país, y que, por el contrario, terminaron convirtiéndose en instrumentos de exclusión. Esta novela es un gran aporte a la comprensión de los particulares procesos de modernización que ocurrieron en Colombia a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, los cuales, dentro de sus profundas contradicciones, merecen ser abordados con una mirada paródica, incluso, con humor, como lo logra hacer García Márquez. Por tal motivo, se propone que esta novela debe ser considerada como un importante ejercicio de comprensión de un tema que incluso en pleno siglo XXI todavía genera múltiples interrogantes en el contexto colombiano.

Bibliografía

- Aguilera Garramuño, M. T. "Escenas de amor y eros en las obras de Gabriel García Márquez". *Hispanic Journal*, 33.1 (2012): 119-131. Consultado el 6 de febrero de 2018 en <http://www.jstor.org/stable/44287082>.
- Albaladejo, T. "La ficción realista". Sullá, E. *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. 297-304.
- Araujo Fontalvo, O. *El legado de Macondo. Antología de ensayos críticos sobre Gabriel García Márquez*. Barranquilla: Universidad del Norte, 2015.
- Bajtín, M. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- . *Teoría y estética de la novela*. España: Taurus Humanidades, 1991
- Bal, M. *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra, 1990.
- Barthes, R. "El efecto de realidad". *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1994. 179-187.
- Beltrán Almería, L. "La parodia en *El amor en los tiempos del cólera*". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 46 (1997): 225-234. Consultado el 15 de noviembre de 2017 en <http://www.jstor.org/stable/4530937>.

Besó Portalés, C. "El sentimiento amoroso en *Cárcel de amor*". *Espéculo: Revista de Estudios literarios*, 21 (2002): s. p. Consultado el 04 de marzo de 2018 en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=266887>

Berman, M. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI Editores, 2011.

Bourdieu, P. *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 2006

Cabello Pino, M. "El influjo cervantino en *El amor en los tiempos del cólera*". *La Palabra*, 26 (2015): 47-58. Consultado el 09 de diciembre de 2017 en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=451544978004>.

----- "Lo que García Márquez aprendió de *L' Education sentimentale* de Gustave Flaubert para *El amor en los tiempos del cólera*". *Estudios de Literatura Colombiana*, 31 (2012): 99-119. Consultado el 22 de noviembre de 2017 en http://www.redalyc.org/pdf/4983/Resumenes/Resumen_498351803006_1.pdf.

Cano Conesa, J. & Guzmán Pérez, M. "El realismo mágico en *El amor en los tiempos del cólera*". Consultado el 12 de septiembre de 2016 en http://www.mafiadoc.com/el-realismo-magico-en-el-amor-en-los-tiempos-del-colera_5a047clal723dd2ef0b7b0b7.html.

Carpentier, A. *El reino de este mundo*. Cuba: Letras Cubanas, 1999.

Christian, K. "El discurso amoroso en *El amor en los tiempos del cólera* de Gabriel García Márquez". *Chiricú Journal: Latina/o Literatures, Arts and Cultures*, 6.1 (1990): 6-20. Consultado el 18 de enero de 2018 en <http://www.jstor.org/stable/43506089>.

Cobo Borda, J. *Repertorio Crítico sobre García Márquez*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, v. 2, 1995.

Cobo Borda, J. *Para que mis amigos me quieran más*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 1992.

Cornejo Polar, A. "El amor en los tiempos del cólera by Gabriel García Márquez". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 12.23 (1986): 162-164. Consultado el 22 de octubre de 2017 en <http://www.jstor.org/stable/i407809>.

Del Pino, C. "Motivos y tópicos amorios clásicos en *El amor en los tiempos del cólera*". *Estudios de Literatura Colombiana*, 36 (2015): 161-167. Consultado el 12 de diciembre de 2017 en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=498351484009>.

Esteban, C. "El amor cortés en los tiempos del cólera". Pellicer, R. *Quinientos años de soledad: actas del Congreso "Gabriel García Márquez" celebrado en la Universidad de Zaragoza el 9 al 12 de diciembre de 1992*. 465-476.

Fajardo, D. *Coleccionista de nubes. Ensayos sobre literatura colombiana*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2002.

Fernández-Braso, M. *Gabriel García Márquez: (una conversación infinita)*. Madrid: Azur, 1969.

Fernández, C. *América Latina en su literatura*. México D. F.: Siglo XXI, 1986.

Ferrer Muñoz, M. "Las huellas del pasado español en *El amor en los tiempos del cólera*". *Palabra*, 14 (2014): 16-26.

Flaubert, G. "Un corazón sencillo". *Tres cuentos*. Madrid: Cátedra, 2007. 9-32.

Flores, Á. "El realismo mágico en la narrativa hispanoamericana". Sosnowski, S. *Lectura crítica de la literatura americana*. 504-512.

Friedrich, H. *Tres clásicos de la novela francesa*. Buenos Aires: Losada, S. A, 1969.

García Aguilar, E. "El 18 Brumario de Gabriel García Márquez". Cobo Borda, J. *Repertorio crítico son Gabriel García Márquez*. 245-250.

García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Colombia: Real Academia Española, 2007.

----- . *Del amor y otros demonios*. Bogotá: Norma, 1994

----- . *El amor en los tiempos del cólera*. Bogotá: Oveja Negra, 1985.

----- . *Vivir para contarla*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2002.

Genette, G. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.

Giraldo, L. M. *Más allá de Macondo: Tradiciones y rupturas literarias*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2006.

----- . "Narrativa colombiana de fin de siglo: entre la utopía y el vacío (1970-1996)". Gutiérrez Girardot, R. *Crítica y ficción: una mirada a la literatura colombiana contemporánea*. 11-30.

Goldman, Lucien. *El hombre y lo absoluto*. Barcelona: Editorial Península, 1985.

Gordillo, C. E. "Barroco y neobarroco en *El amor y otros demonios*". *Estudios de Literatura Colombiana*, 31 (2012): 99-119.

Gutiérrez Girardot, R. "América sin realismos mágicos". Biblioteca virtual del Banco de la República. (2004): s. p. Consultado el 08 de agosto de 2017 en <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/ensayo/america.htm>.

----- . *Insistencias*. Bogotá: Ariel, 1998.

----- . *Crítica y ficción: una mirada a la literatura colombiana contemporánea*. Bogotá: Cooperativa Editorial Magisterio, 1998

Imbert, A. "Literatura fantástica, realismo mágico y lo real maravilloso". Yates, D. *Otros mundos, otros fuegos: fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*. 39-44.

Jaramillo Vélez, R. "La postergación de la experiencia de la modernidad en Colombia". *Colombia: La modernidad postergada*. Bogotá: Editorial Temis, 1998 24-55.

Jones León, S. "Reescritura del discurso amoroso occidental en *El amor en los tiempos del cólera*". *Kañina*, 30.2 (2006): 43-55. Consultado el 19 de septiembre de 2017 en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=44248779004>.

Kofman, A. "Las fuentes del realismo mágico en la literatura latinoamericana". *La Colmena*, 85 (2015): 9-17.

Laignelet Rojas, V. *Lo bueno y lo malo de El amor en los tiempos del cólera*. Barranquilla: Sin editorial, 1989.

Leal, L. "El realismo mágico en la literatura hispanoamericana". Sosnowski, S. *Lectura crítica de la literatura americana*. 513-517.

Ledgard, M. *Amores adversos y apasionados*. Lima: Universidad Católica del Perú, 2002.

Logan Phillips, S. "El duelo del amor en las novelas amorosas de Gabriel García Márquez". *Revista Estudios*, 32 (2016): s. p. Consultado el 01 de marzo de 2018 en <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5556381.pdf>

Lukács, G. *Problemas del realismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.

Martínez, M. "Imágenes de ciudad. Cartagena de Indias y La Habana en *El amor en los tiempos del cólera* y *La novela de mi vida*". *Co-herencia*, 5.9 (2008): 63-79.

Mendoza, P. A. *El olor de la guayaba. Conversaciones con Gabriel García Márquez*. Bogotá: Norma, 2005.

Menéndez Pelayo, M. *Orígenes de la novela*. Buenos Aires: Emecé Editores, v. 2, 1945.

Menéndez Peláez, J. "Menéndez Pelayo y la novela sentimental: la impronta del amor cortés".

Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. (2008): 225-260 Consultado el 03 de febrero de 2018 en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bnc4b3h7>

Menton, S. *Historia verdadera del realismo mágico*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1998.

Millán de Benavides, C. "Amor in liminis. Epígrafes en la summa amorosa de Gabriel García Márquez". Cobo Borda, J. *Repertorio crítico son Gabriel García Márquez*. 483-512.

Monroy Zuluaga, L. *Acercamiento a algunas de las características del campo semántico de la narrativa colombiana de la década de los ochenta a través del análisis de las novelas El amor en los tiempos del cólera de Gabriel García Márquez y Sin remedio de Antonio Caballero*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2006.

Moraña, M. "Modernity and Marginality in *Love in the Time of Cholera*". *Studies in 20th Century Literature*, 14.1 (1990): 27-43. Consultado el 25 de marzo de 2018 en doi:10.4148/2334-4415.1241.

Moreno Blanco, J. *Gabriel García Márquez Literatura y memoria*. Cali: Universidad del Valle, 2016

Muñoz, M. F. "Las huellas del pasado español en *El amor en los tiempos del cólera*". *Palabra*, 14.14 (2014): 16-26. Consultado el 27 de febrero de 2018 en <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5078949.pdf>

Nana Baah, R. "Return to the past in García Márquez's *El amor en los tiempos del cólera*". *Romance Notes*, 53.2 (2013): 203-212. Consultado el 30 de enero de 2018 en <http://www.jstor.org/stable/43803269>.

Pabón Aguirre, R. *Aloo Gabo: Gabriel García Márquez responde en directo a sus lectores*. Bogotá: Ediciones David & Ayala, 1989.

Pauls, A. Tres aproximaciones al concepto de parodia. *Lecturas críticas 1* (1980): 7-14. Buenos Aires.

Pellicer, R. *Quinientos años de soledad: actas del Congreso "Gabriel García Márquez" celebrado en la Universidad de Zaragoza el 9 al 12 de diciembre de 1992*. España: Universidad de Zaragoza, 1997.

Pineda Buitrago, S. *Breve historia de la narrativa colombiana: Siglos XVI-XX*. Bogotá: Siglo del Hombre, 2012.

Rama, Á. *La narrativa de Gabriel García Márquez: Edificación de un arte nacional y popular*. Bogotá: Colcultura, 1991.

Rincón, C. *La no simultaneidad de lo simultáneo*. Bogotá: Universidad Nacional, 1995.

------. "Los límites de Macondo". *La comunicación trasatlántica*, 18.44 (1993): 1-26.

Consultado el 19 de enero de 2018 en <http://jstor.org/stable/41491444>.

------. "Modernidad periférica y el desafío de lo posmoderno: Perspectivas del arte narrativo latinoamericano". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 15.29 (1989): 61-104.

Consultado el 19 de enero de 2018 en <http://www.jstor.org/stable/4530421>.

Rodríguez Vergara, I. "Parodia sacra en *El amor en los tiempos del cólera*". *Revista de estudios colombianos y latinoamericanos* 11 (1991): 31-36. Consultado el 31 de marzo de 2018 en

http://www.colombianistas.org/Portals/0/Revista/REC-11/7.REC_11_IsabelRodriguezVergaraColera.pdf

Rojo, G. "El amor, la vejez y la muerte en los tiempos del cólera". Cobo Borda, J. *Para que mis amigos me quieran más*. 344-381.

Rougemont, D. *Amor y Occidente*. México: Editorial Leyenda, 1945.

San Pedro, D. *Cárcel de amor*. Estudio preliminar de Alan Deyermond. Barcelona: Crítica, 1996.

Sarduy, S. (1986) "El barroco y el neobarroco". Fernández, C. *América Latina en su literatura*. 167-184.

Scholes, R. (1996) "Los modos narrativos". Sullá, E. *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. 162-169.

Simons, M. (1995) "Los mejores años de su vida: Una entrevista con Gabriel García Márquez".

Cobo Borda, J. *Repertorio Crítico sobre García Márquez*. 49-60.

Sosnowski, S. *Lectura crítica de la literatura americana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho. 1997

Sullá, E. *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Crítica 2001.

Tedio, G. *La educación sentimental en los tiempos del cólera*. Barranquilla: Conferencia del ciclo realizado en Barranquilla sobre Nobeles de Latinoamérica y la pintura contemporánea, 1997.

Tzeremaki, E. "Espacios de amor y poder en *Del amor y otros demonios*". *Sociocriticism*, 31.1

(2016): 237-269 Consultado el 28 de enero de 2018 en

<http://dialnet.unirioja.es/download/articulo/5814097.pdf>.

Uslar Pietri, A. "Realismo mágico". Sosnowski, S. *Lectura crítica de la literatura americana*. 519-

523.

Vallejo, Fernando. *Peroratas*. Bogotá: Alfaguara, 2013.

Valles Calatrava, J. *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*. Madrid: Iberoamericana,

2008.

Vargas Llosa, M. *Gabriel García Márquez: Historia de un deicidio*. Barcelona: Barral, 1971.

Watt, I. *The rise of novel*. New York: Penguin Book Ltd, 1957.

Wellek, R. "El concepto del realismo en la investigación literaria". *Conceptos de crítica literaria*.

Caracas: Universidad central de Venezuela, 1968. 169-192.

Yates, D. *Otros mundos, otros fuegos: fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*. Michigan:

Latin American Studies Center, 1975.