

REESCRITURA DEL DISCURSO AMOROSO OCCIDENTAL EN *EL AMOR EN LOS TIEMPOS DEL CÓLERA*

Sonia Jones León*

ABSTRACT

This article presents an inter-textualization of discourse types of love: the love-passion type, the ThridAge type and the love-hate type. It also establishes the parameters of the DonJuan type.

Key words: love, loving discourse, psychoanalysis and love, literature and love.

RESUMEN

Este artículo intertextualiza no solamente el discurso del amor pasión, el discurso amoroso en la tercera edad y el discurso del amor odio. También se sientan las pautas para la descripción del amor donjuanesco.

Palabras clave: amor, discurso amoroso, psicoanálisis y amor, literatura y amor.

El amor y Occidente

Este artículo analiza tres tipos de discurso amoroso en *El amor en los tiempos del cólera* tomando como base conceptual las reflexiones que sobre este tema efectúan Rougemont, Julia Kristeva y Roland Bartes, según se expone a continuación.

Denis de Reugemont propone en el ensayo *El amor y Occidente*, que occidente no concibe el amor como realización eufórica, plena de vida, sino que la conjugación de amor y muerte es la que podría definir la conciencia de occidente.

El amor mortal es una constante en casi toda su poesía y lo que aparece como lo más emocionante es las literaturas. El

amor-felicidad, el amor dichoso, no tiene historia que lo represente.

Lo que exalta el lirismo de occidente no es el placer de los sentidos, ni la paz fecunda de la pareja. No es poetiza el amor pleno, sino la pasión. Y esa pasión significa sufrimiento y muerte. El paradigma lo constituye *Tristán e Isolda*.

Este autor considera que estos personajes no se aman. Lo que ellos aman es el amor, es el hecho mismo de amar.

Tristán ama el sentirse amado, e Isolda no hace nada por mantener a Tristán al lado suyo: lo que le es necesario es un sueño apasionado. Ellos tienen necesidad, el uno del otro para arder, pero no como presencia del otro tal como es, sino más bien como ausencia.

* Profesora de la Escuela de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica.

La separación de los amantes resulta así producto de su misma pasión y el amor que ellos añaden a su pasión, más que a su contentamiento, muchísimo más que a su objeto de amor.

Señala Rougemont un elemento a su vez creado por la pasión de los amantes: el obstáculo. El obstáculo no es más que un pretexto necesario para que aumente la pasión. Posiblemente, sea el objeto mismo de la pasión.

Para occidente, uno de los obstáculos clásicos es el matrimonio. Dicho de otra forma, el marido de la amada es antes de la muerte, el gran obstáculo. Sin la presencia del marido de Isolda, esa pasión no hubiera durado tres años, aclara. Sin el marido de por medio, no le quedaría a estos amantes más que casarse. No se concibe, por lo tanto, que Tristán pueda jamás casarse con Isolda. Ella es el tipo de mujer, agrega Rougemont, con el que uno se desposaría jamás, pues dejaría de ser ellas par convertirse en Señora de Tristán (Madame Tristrán).

Es por lo tanto, la negación de la pasión.

Este autor deduce que si se nos juzgará a partir de nuestras literaturas, se deduce que el adulterio pareciera ser una de las ocupaciones preferidas por los occidentales. Hay una preferencia por aquello que destruye o representa la crisis del matrimonio, más que por contar la felicidad de los esposos.

Tristán e Isolda es el gran mito europeo del adulterio

La premisa de la que se parte es que los autores de la novela en cuestión, escogieron el modelo del amor cortés (siglo XII). Según una tesis muy admitida, el amor cortesano nació como reacción a la anarquía brutal de las costumbres feudales. Se sabe que el matrimonio en el siglo XII se convirtió, para los señores feudales, en una pura y simple razón para enriquecerse y de anexar tierras, producto de la dote o bien, las que se recibían como herencia.

En cuanto el matrimonio entraba en crisis, se repudiaba a la esposa. Había varias maneras: una muy empleada, era la de pretextar incesto.

Era suficiente aportar alguna prueba de consanguinidad en cuarto grado para obtener la anulación sin problemas. La Iglesia fue muy sensible a este prodefimiento; no opuso resistencia.

Ante este abuso generador de querrelas infinitas y guerras, el amor cortesano opone una fidelidad independiente del matrimonio legal, y sobre todo, fundada en el amor. El corolario que se desprende es que se instaura que el amor y el matrimonio son incompatibles. Pero, además, esta fidelidad impuesta por la cortesanía presenta un rasgo muy curioso: la costesanía se opone, más que al matrimonio, a la satisfacción del amor. Extraño amor, que se conforma con las leyes que le condenan para asegurar de la mejor manera su conservación.

En *Tristán e Isolda* este extraño amor los conduce a la muerte. Ellos actúan como si hubieran comprendido que todo lo que se opone al amor le garantiza y le consagra en sus corazones, para exaltarlos hasta el infinito, en el momento del obstáculo absoluto que es la muerte.

Pero Rougemont agrega que detrás de la preferencia acordada por el autor a la regla de la caballería (cortesano) está el gusto de lo novelesco y detrás de éste, está el del amor al amor. Esto suprime una búsqueda secreta del obstáculo favorable al amor. Este máximo obstáculo, el obstáculo supremo, es la muerte que se revela al final de la historia como el verdadero final, el deseo desea deseado desde el inicio de la pasión, la revancha contra el destino experimentado, sufrido y que es al fin "*racheté*" (rescatado-redimido).

Se deduce por el final de este mito *Tristán e Isolda*, que la pasión es una ascesis. Ella se opone a la vida terrenal (matrimonio) de una manera tan eficaz que toma la forma de deseo y que se disfrazaba de fatalidad.

La actualidad de este mito la propone Rougemont, tanto en poesías, como novelas y películas. Este mito actúa en toda parte en donde la pasión es soñada como un ideal, no tanto temida como una fiebre maligna, sino que esta fatalidad es llamada, invocada, imaginada, como

una *bella y deseable* catástrofe, y no sólo como una catástrofe.

Historia de amor de Julia Kristeva

El análisis propuesto por Kristeva, versa sobre "Romeo y Julieta" o la pareja amor-odio.

En el apartado "Fuera de la ley", esta autora comenta la propuesta de Rougemont. Dice así: "Amor trasgresión, amor fuera de la ley, es la idea general que prevalece en la conciencia corriente así como en los textos literarios. Rougemont ha contribuido ampliamente a imponer esta concepción en su forma maximizada: el amor es adulterio (cf. *Tristán e Isolda*)."

Esta constatación de una evidencia deslumbradora, se basa en la incompatibilidad de la idealización con la ley, en lo que su mantenimiento tiene de superyoico. Es un hecho que el enamorado (o sobre todo, la enamorada), aspira a legalizar la pasión. La razón de ello es quizá que la ley externa al sujeto es una instancia de poder y de atracción que puede confundirse con el ideal del yo. Sin embargo, una vez instaurada para el sujeto, descubre su rostro, que ya no es ideal, sino tiránico, tejido de obligaciones diarias, de estereotipos conformes y por lo tanto, represivos. De este "nosotros" amoroso en estado de deliciosa desestabilización, hace entonces un conjunto coherente, un pilar de la reproducción, de la producción o simplemente, del contrato social. A fuerza de fundirse con el superyoico de la ley, el matrimonio - institución histórica y socialmente determinada -, es antinómico del amor.

"Del secreto y el #3"

Kristeva postula además en el análisis, que la pareja enamorada está fuera de la ley, la cual le resulta mortífera.

Los jóvenes del mundo entero se identifican con esta pareja de adolescentes que tomaron el amor por la muerte.

Ningún otro texto afirma que a la legalización de su pasión, los enamorados no tienen más que una felicidad efímera. La historia de la célebre pareja es de hecho una historia de la pareja imposible: dedican más tiempo a prepararse para morir que a amarse.

La fusión de la pareja conduce a la muerte por el artificio de una ley senil y tribal que, desde el principio, rechaza el goce de los cuerpos y decreta incompatibilidades sociales.

Aunque la pareja está condenada a la muerte, parece decir Shakespeare, los amantes clandestinos son el paraíso de la pasión amorosa. ¿Cómo se construye "la felicidad efímera"?

Según Kristeva, la infracción de la ley es la primera condición de la exaltación amorosa. Por más que los Capuletos y los Montesco se odien, "nosotros vamos a amarnos", parecen decir Romeo y Julieta.

El desafío se protege en secreto. Hay en la felicidad de los amantes secretos, el intenso sentimiento de estar a dos dedos del castigo. La pregunta es si gozan de la plenitud de esta juntos, o del miedo de ser castigados.

La sombra del tercero: padres, padre, esposo o esposa, para el adúltero está sin duda más presente en las emociones carnales de lo que quieren admitir los inocentes buscadores de una felicidad entre dos. Eliminando ese tercero, y el edificio a menudo se derrumba falto de causa del deseo, después de haber perdido su calor pasional. De hecho, sin este tercero, que es el que imprime el secreto, el hombre pierde su sumisión amorosa respecto al padre amenazador. Mientras que el entusiasmo vengador contra su propio padre o marido, la mujer encuentra en su amante secreto los gozos insospechados de una fusión paterna.

Por este desafío a la luz, los amantes secretos se acercan a la locura, es decir, están dispuestos al crimen.

Fragmentos de un discurso amoroso

Roland Barthes propone una serie de figuras que constituyen el discurso amoroso que

emerge a lo largo de la vida afectiva. Estas figuras surgen sin ningún orden puesto que dependen en cada caso, de un azar ya sea interior, o exterior. Este tesoro está dispuesto para el enamorado y él toma de esta reserva de figuras según sean las necesidades, las exhortaciones, o los placeres de su imaginación. Cada figura estalla, vibra sola como un sonido separado de toda melodía o se repite hasta la saciedad. Ninguna lógica liga las figuras, ni determina su continuidad. Están fuera de todo sintagma, de todo relato.

El amor en los tiempos del cólera

Las anteriores reflexiones sobre el amor y el discurso amoroso serán los textos mediadores de la lectura de *El amor en los tiempos del cólera*. El análisis se divide en tres segmentos que corresponden a tres tipos de amor y de discurso. Estos son los siguientes:

- El amor-pasión, o predominio del discurso amoroso ligado a la ausencia, cuyo protagonista es Florentino Ariza.

- El amor-tedio, o predominio del discurso amoroso en el matrimonio. Se rige por la ley y la presencia. (Dr. Urbino y Fermina).

- Y por último, el amor-amistad, o amor sentil fuera de la ley (Florentina-Fermina).

Hay otro tipo de discurso amoroso "donjuanesco" (Florentino y las otras mujeres del texto). Es el discurso de la fugacidad y la no entrega, que no se desarrolla en la presente investigación.

La propuesta del ensayo en demostrar cómo en esta novela, los textos amorosos clásicos de occidente se construyen y deconstruyen, de manera que remiten a ellos y los reelaboran. La novela se inicia con un suicidio, no por amor, sino por odio a la vejez, y se cierra con la fiesta o encuentro de los viejos como única arma para afrontar la muerte que llegará sin buscarla, pero no en sus subjetividades.

García Márquez logra novelar el amor en el matrimonio, según la paradoja de que, a pesar de la presencia continua de los esposos, el discurso amoroso no fluye más que en el momento de la muerte de uno de ellos. De ahí

que la frase remita a Dios y no a la esposa. La ley se ha impuesto y la pareja sobrevive a la peste del amor matrimonial.

El ligamen amor-muerte se transforma en la metáfora del amor-pestes, en todas las formas de discurso amoroso manifiesto. Aún el final del texto, con toda la euforia que ese amor suscita en los novios-ancianos, se encubre y se anuncia al mundo como peste a bordo. Así como occidente ha negado la alianza del amor y del matrimonio, así también, le ha negado a los más viejos, el placer del amar.

Jeremiah de Saint-Amour, parece haberlo intuido desde siempre y por eso, decide acabar con su existencia. Es una especie de Werther que muere porque se le niega el derecho a amar. Florentino Ariza, representará el paradigma contrario y arrastra en su "locura" planeada desde su juventud, a la "curiosa Fermina Daza, sujeto que según el narrador tenía el placer asociado a la clantestinidad" (178).

Florentino aparece en todas las instancia amorosas y es el actor de todos los discursos menos el del amor-tedio del matrimonio. Es un Werther no suicida, es un don Juan no perverso, y él genera un nuevo tipo de enamorado de edifica y reivindica, junto con Fermina, el amor ajeno a la pasión y al tedio de lo consagrado. Son dos seres libres desde la perspectiva de la ley, aunque el poder de ésta los persigue hasta su encierro o entierro de amor, plasmado como vida.

Romeo y Julieta resucitados en la literatura latinoamericano, sin las complicaciones de estos jóvenes amantes que confundieron el amor con la muerte.

La insistencia de la muerte y de la vida genera el viaje en que los seres humanos han estado y están embarcado para siempre, el menos como especie.

PRIMER DISCURSO AMOROSO: EL AMOR-PASIÓN

Florentino Ariza, el enamorado

"No volvió a la oficina del telégrafo. Su preocupación única parecían ser los folletines de

amor y los volúmenes de la Biblioteca Popular que su madre seguía comprándole y que él leía y volvía a leer tumbado en una hamaca hasta aprenderlos de memoria". (204-205)

Este personaje se construye en la obra, como un verdadero actante que actualiza y actoriza el rol de enamorado que le dicta el discurso literario amoroso que ha devorado por años.

Tomando como directrices las reflexiones de Rougemont acerca de la concepción occidental del amor y las lecciones barthianas evidencian en la construcción del imaginario amoroso que manifiesta este personaje. La primera, según el orden de iniciación del proceso, es la denominada por Barthes como el rapto.

Rapto: Episodio considerado inicial (pero que puede ser construido después) en el curso del cual es el sujeto amoroso se encuentra "raptado" (capturado y encontrado) por la imagen del objeto amado (flechazo, prendamiento).

La tarde en que Florentino miró por primera vez a Fermina, origina un cataclismo de amor. La bella adolescente estaba al alcance de sus sueños.

En el vocabulario se ha planteado desde hace mucho tiempo, la equivalencia del amor y la guerra. En los dos casos, se trata de conquistar, de raptar, de capturar. Todo enamorado prorroga un poco el tiempo arcaico en que los hombres debían raptar a las mujeres (para asegurar la exogamia): todo enamorado que recibe el flechazo tiene algo de Sabina - o de cualquiera de las raptadas famosas -, según Barthes.

En el mito moderno (el del amor-pasión), ocurre lo contrario del mito antiguo. En el moderno, el raptor no quiere nada, no hace nada; está inmóvil (como una imagen) y el objeto de la captura deviene sujeto de amor, y el sujeto de la conquista pasa a la categoría de objeto amado. (Del modelo arcaico subsiste sin embargo, un rasgo público: el encontrado -el que ha sido raptado- es siempre implícitamente feminizado) (Barthes, 205).

Siguiendo el pensamiento de Freud y de Lacan, se podría explicar este fenómeno del enamoramiento diciendo que el sujeto está de algún modo vacío, disponible, ofrecido sin

saberlo al raptor que lo va a sorprender. Lo que no había sido visto nunca, es descubierto en su integridad y desde entonces, devorado con los ojos. Lo inmediato vale por lo pleno: "estoy iniciado: el cuadro consagra el objeto que vas a amar", diría Lacan.

A partir de esta captura, el enamorado se somete de golpe a una imagen desconocida que llenará con toda clase de contenidos:

"Poco a poco fue idealizándola, atribuyéndole virtudes improbables, sentimientos imaginarios y al cabo de dos semanas, ya no pensaba más en ellas". (*El amor en los tiempos de cólera*, pág. 80).

El hecho amoroso es planeado por Barthes como un episodio o novela de amor:

"Existe un señuelo del tiempo amoroso (ese señuelo se llama novela de amor) creo (como todo el mundo) que el hecho amoroso es un "episodio" ditado de un comienzo (el flechazo) y de un fin (suicidio, abandono, desapego, retirada, convento, viaje, etc.)" (Barthes, pág. 210).

Y en esta novela, es el inicio de la relación entre Fermina y Florentino. Sin embargo, podría deducirse que en esta pareja sólo hay un enamorado y ese es Florentino.

En el caso de Fermina, no se abre el episodio como rapto. A ella lo que le impresiona es el aura de desamparo. (¿Podría ser otra manera de enamorarse? Ella es una adolescente sin madre. Su padre calificará ese amor como "espejismo". En el otro veo lo que no tengo, mi propia imagen).

También, la percepción que tiene de Florentino es la de que está enfermo y la tía lo confirma, que sólo podía estar enfermo de amor.

La tía Escolástica es la que descifra los signos de esta novela que se ha iniciado. Ella conoce las novelas de amor. El paso siguiente será el envío de una carta.

En *El amor en los tiempos del cólera* alcanza este documento dimensiones hiperbólicas, ya que el enamorado se inicia en el oficio de escribir o mejor dicho, de reproductor del discurso amoroso que por años lo ha alimentado.

La génesis del discurso es la prohibición. Tía, sobrina y enamorado son conscientes de la

imposibilidad de estos amores, al menos que sean "escritos" y no vividos. De hecho, según el narrador entre estos dos personajes la palabra no circuló en 51 años.

La ansiedad de la pareja es por escribir y recibir las cartas. No es por verse o hablarse.

"Ni el uno ni el otro tenían vida para nada distinto de pensar en el otro, soñar con el otro, para esperar las cartas con tanta ansiedad como las contestaban" (pág. 96).

Este discurso nunca es dramatizado en la novela, pero se sabe de su contenido por las referencias a las lecturas y fuentes de las cartas de amor de Florentino. Especialmente, se ha alimentado de literatura.

"Lo único que tenía claro era que entre la prosa y el verso, prefería los versos, y entre éstos prefería los de amor... desgarradores".

Esta fue la fuente original de las primeras cartas a Fermina Daza, en las cuales aparecían párrafos enteros sin cocinar de los místicos españoles... (107).

Barthes señala a propósito de la chatura de los sucesos de la vida del enamorado y los efectos de su pasión, que solo literatura gobierna esa ambición. De ahí que solo el Otro podría escribir mi novela. (Barthes, 105).

Pero una vez, Fermina se desdibuja como enamorada. Sus cartas son tan objetivas y desligadas de sentimiento que parecen los apuntes de una bitácora.

"... las cartas de ella eludían en cualquier escollo sentimental y se reducían a contar incidentes de su vida cotidiana con el estilo servicial de un diario de navegación". (pág. 99).

"(...) mientras que Florentino Ariza se incineraba en cada línea. Ansioso de contagiarlas de su propia locura le mandaba versos de miniaturista grabados en las punta de un alfiler en los pétalos de una camelia". (*El amor en los tiempos del cólera*, pág. 99).

Varios aspectos de entrelazan en la construcción del discurso amoroso y del enamorado.

La no presencia física y no circulación del lenguaje espontáneo de los sujetos en la pareja remite a la escritura como lugar que marca la ausencia del objeto amado. Barthes dirá en la figura Inexpresable amor:

"Saber que no se escribe para el otro, saber que esas cosas que voy a escribir no me harán jamás amar por quien amo, saber que la escritura no compensa nada, no sublima nada, que es precisamente ahí donde no está: tal es el comienzo de la escritura". (Barthes, pág. 22).

"Escribir: señuelos, debates, y callejones sin salida a los que da lugar el deseo de "expresar" el sentimiento amoroso en una "creación" (especialmente de escritura)". (Barthes, pág. 119).

A fuerza de leer y escribir de amor, Florentino se especializa, se convierte en determinado momento, en el cronista de los amores de la ciudad. Todas las cartas tienen como génesis la ausencia de Fermina y su imaginación. Lo que este escritor encarna en el papel, es el conflicto de amor de los otros, cuyos nombres encarnan su propia relación imaginaria de pareja.

La carta de amor desde la percepción barthiana, manifiesta una dialéctica particular. Es a la vez, vacía (codificada) y expresiva (cargada de ganas de significar el deseo).

Y como deseo, la carta de amor espera su respuesta; obliga implícitamente al otro a responder, a falta de la cual su imagen se altera, se vuelve otra. (Barthes, pág. 52).

Ningún enamorado desea que su carta no reciba respuesta. Y así le sucede a Florentino a propósito de la primera carta que le envió a su amada. Esta llegó a tener 70 folios; sin embargo, cuando se decidió a mandarla únicamente constaba de unas cuantas palabras:

"Florentino Ariza había pensado llevarle los setenta folios que entonces podía recitar de memoria de tanto leerlos, pero luego se decidió por media escuela sobria y explícita en la que solo le prometió lo esencial: su fidelidad a toda prueba y su amor para siempre." (pág. 88).

Retomando la idea de la carta como deseo que espera una respuesta, este signo de lenguaje amoroso construye una de las características más sobresalientes del enamorado. Y en esta diégesis, es Florentino el que padece la incertidumbre de la espera.

Barthes habla de la espera como otra de las figuras y la define así:

Espera: tumulto de angustia suscitado por la espera del ser amado, sometida a la posibilidad de pequeños retrasos (citas, llamadas telefónicas, cartas, atenciones recíprocas). (Barthes, 123).

El sentido de las proporciones se pierde. Florentino enferma literalmente durante esta espera de respuesta que duró más de un año; perdió el apetito, padeció de insomnios, se le complicó el cuadro con diarreas, vómitos verdes, perdió el sentido de orientación. Situación que le hizo creer a su madre que no eran desórdenes del amor, sino, los estragos del cólera.

En este enamorado existe un profundo deseo de gozar de su martirio y cuenta con el apoyo de su madre, la cual le refuerza su estado con las palabras:

"Aprovecha ahora que eres joven para sufrir todo lo que puedas -que estas cosas no duran toda la vida-".

Según Winnicott (citado por Barthes, 125), la espera es un delirio. El enamorado cae en el *mutismo* (figura barth). *Sin respuesta*: El sujeto amoroso se angustia de que el objeto amado responda parsimoniosamente, o no responda, a las palabras (discurso o cartas) que le dirige (Barthes, 183).

Freud acota que el ser amado se convierte en un personaje plomizo, en una figura de sueños que no habla, y el mutismo, en sueños, es la muerte. O incluso: la Madre gratificante misma me muestra el Espejo, la Imagen y me habla: "Tú eres eso". Pero la Madre muda no me dice lo que soy: no estoy fundado, floto dolorosamente sin existencia. (Barthes, 184).

El enamorado linda con los límites de la locura producto del vasallaje amoroso al que se ha sometido, y a la descodificación del signo: silencio. Pero, a su vez, es la voz de la

Madre lo que organiza el mundo. Cuando llega a los extremos de comer flores, tomar agua de colonia, para encontrar el perfume de la amada (identidad), la experiencia de Ariza lo hace tomar una decisión. Va y busca a Fermina para pedirle una explicación de su silencio:

"Le recordó que los débiles no entrarían en el Reino del amor que es un reino inclemente y mezquino, y que las mujeres solo se entregaban a los hombre de ánimo sencillo porque les infunden la seguridad que tanto ansían para enfrentarse a la vida." (pág. 94)

sionó porque esperaba un pliego abundante y febril y lo que encontró fue un billete con una determinación que la asustó y además, se le convirtió en una molestia. No se explicaba por qué había aceptado. El compromiso cada vez más apremiante de dar una respuesta, se le había convertido en un estorbo para vivir.

A partir de la entrega de la respuesta, se inicia una especie de enamoramiento encarnizado: un año de escribirse y de pensar en el amado, soñar y esperar la carta con tanta ansiedad como la contestaba.

Las cartas de Fermina no acusan los rasgos de la carta de amor. Florentino empieza a imitar a sus poetas preferidos de la Biblioteca Popular, cada vez más extensas y lunáticas (80 volúmenes).

La nueva locura en el enamorado se dirige a la producción del discurso amoroso. En realidad, no habla de Fermina, habla o repite lo dicho sobre el amor y la amada. Podría plantearse que lo que ama este personaje es el amor.

Barthes se refiere a esta explosión de lenguaje con la figura Anulación: explosión del lenguaje en el curso del cual el sujeto llega a anular al objeto amado bajo el peso del amor mismo: por una perversión típicamente amorosa, lo que el sujeto ama es el amor y no el objeto. Por ello, lo que sabemos de Fermina (ella narra su vida en las cartas), es al igual que la Carlota de Werther, un pobre personaje de una escenificación fuerte, atormentada, brillante montada por el sujeto Florentino. Por una decisión graciosa de este sujeto, un objeto corriente es allí adorado, idolatrado, increpado, cubierto de discursos, de oraciones. (De alguna manera, es una forma de anular al otro bajo el peso del amor).

Dos años de correspondencia "no correspondida en lo que a deseo se refiere", terminan con la proposición de matrimonio que le hace Florentino a Fermina. "Acepto, siempre que no me obligue a comer berenjenas".

El discurso en que funda este principio de escritura, que constituye el texto de la primera carta dice así:

"(...) su fidelidad a toda prueba y su amor para siempre". (88).

La promesa imposible se liga más a la imposibilidad de vivir una tensión amorosa tal como se da en las primeras etapas del enamoramiento, cuyos efectos se comparan con los de la peste. El narrador asegura, por medio de la madre de Ariza, que mientras este enamorado espera, sufre una serie de trastornos (pérdida del habla, del apetito, insomnios, cagantinas, vómitos verdes, pérdida del sentido de orientación), que no se parecen a los desórdenes del amor, sino a los estragos del cólera. Imposibilidad entonces, de vivir la experiencia en esa continua tensión que acabaría con la vida del enamorado. El único capaz de asumir la perpetuidad sería el propio discurso amoroso, aunque la novela no descarta la posibilidad que sea actuado por el mismo sujeto.

Ariza, al perder a Fermina, continúa escribiendo pero son otros los amantes que le permiten mantener vigente su imaginario amor. Hay que desplazarlo en otros emisores y receptores. Siguiendo a Barthes se podría postular que ni él, ni el objeto amoroso, soportarán esa tensión amorosa.

La actitud del objeto amado ridiculiza al sujeto y la respuesta a su petición de mano, evidencia la "cotidianidad" o simpleza de la amada ("acepto, siempre que no me obligue a comer berenjenas"), y permite comprobar una vez más, el grado de idealización que rodea a ese ser.

El intercambio amoroso entre los personajes revela una vez más, que el enamorado es Florentino. El es el que envía el discurso amoroso y a la vez, de él proviene los objetos:

un vals y un mechón de su cabello. De alguna manera, se ofrecen objetos-fetiché que demuestran el anhelo del enamorado de ser deseado por el objeto. No obstante, de parte de Fermina no hay reciprocidad y ni siquiera se dice qué reacción tiene ella ante esos objetos tocados por su "amado". En *Werther*, los objetos tocados por Carlota adquieren una importancia trascendental; este enamorado pide ser enterrado con la cinta que le ha regalado.

Una vez más, es Florentino el que proyecta su deseo de ser amado de la misma manera como él ama. Sólo que la respuesta no se cristaliza, aspecto que no parece perturbarlo pues su goce está en la escritura y es allí donde se realiza como sujeto y objeto de amor.

La pareja vive un estadio de exaltación por la carta que se recibe y se contesta, pero las de Fermina son, como se anotó anteriormente, apuntes de lo cotidiano. Luego del compromiso el tono de las cartas deriva hacia lo familiar hasta parecerse, esposos, dado el tono familiar. La tensión amorosa ha disminuido y peligra con extinguirse.

En la novela este "encuentro" amoroso de discursos finaliza con la separación de la pareja debido a que el padre de Fermina se entera de estos amoríos y Florentino no llena las expectativas de marido que permitan hacer de ella una dama.

Se condena a la pareja a la separación con el viaje obligado de Fermina a tierras lejanas. Este acontecimiento funciona como amoroso hasta el regreso de este personaje, dos años después, en que constató que se podía ser feliz sin amor.

De ahí al desencanto total, sólo faltaba una mirada y el encuentro, por casualidad de estos personajes, la hacen comprender que no ama a Florentino y la induce a cuestionarse qué fue lo que la hizo engañarse tanto tiempo.

"Ella volvió la cabeza y vio a dos palmos de sus ojos, otros glaciales, el rostro lívido, los labios petrificados de miedo, tal como los había visto en el tumulto de la misa de gallo la primera vez que él estuvo tan cerca de ella, pero a diferencia de entonces no se sintió la conmoción del amor, sino el abismo del desencanto. En un instante se le reveló

completa la magnitud de su propio engaño, y se preguntó como había podido incubar durante mucho tiempo y con tanta pericia, semejante quimera en el corazón.

(...)

"Esta tarde, mientras su padre dormía la siesta, le mandó con Gala Placidia una carta con dos líneas: Hoy, al verlo, me di cuenta que lo nuestro no es más que una ilusión engañosa." (144)

"Fermina Daza le señaló a la prima el lugar en que descubrió de golpe que su amor no era más que un espejismo." (183).

La prueba contundente de que Fermina no estaba enamorada la aporta este acontecimiento que enfrenta a los dos cuerpos. Y de esta prueba de realidad sólo él sobrevive, puesto que ha habido una apropiación del cuerpo del otro, gracias a la palabra de amor ciada por Fermina. Ella lo que pronuncia es la sentencia de muerte de su ilusión.

En este sentido, se cumplen las palabras del padre de Fermina cuando decide separarlos pues ese amor, desde su perspectiva, es un espejismo.

El cierre definitivo de este capítulo amoroso de la vida de Fermina se da cuando decide unirse para siempre con el Dr. Urbino.

"(...). Entonces se disipan todas las dudas y pudo hacer sin remordimientos lo que la razón le indicó como lo más decente, pasó una esponja sin lágrimas sobre el recuerdo de Florentino Ariza, lo borró por completo, y en el espacio que él ocupaba en su memoria, dejó que floreciera una pradera de amapolas. Lo único que se permitió fue un suspiro más hondo que de costumbre, el último: ¡Pobre hombre!"

Aún más tarde, siendo la señora de Urbino, se vuelven a encontrar y ella ratifica su primera impresión:

"(...) y ella se fijó en él sin un gesto de compasión por los estragos prematuros de su calvicie. Era tal como ello lo veía: la sombra de alguien que nunca conoció." (292)

Con respecto al atuendo de Florentino Ariza, podemos anotar que es copia de los

poetas. Es un enamorado que se disfraza de poeta del amor:

"Lo único que siguió desafiando hasta siempre al tiempo y a la moda fueron sus atuendos sombríos, las levitas anacrónicas, el sombrero único, las corbatas de cintas de poeta de la mercería de su madre, el paraguas siniestro." (306)

Esta etapa amorosa o primer encuentro que transforma a Florentino Ariza en escritor de cartas de amor, a fuerza de repetir lo memorizado de otros discursos amorosos, acaba en el segundo encuentro, cincuenta y un años, nueve meses y cuatro días más tarde, cuando se presenta a dar el pésame a Fermina Daza por la muerte de su marido.

El segundo discurso amoroso

"Recuerda siempre que lo más importante de un buen matrimonio no es la felicidad sino la estabilidad." (409)

"El problema de la vida pública es aprender a dominar el terror, el problema de la vida conyugal es aprender a dominar el tedio." (289)

El segundo discurso amoroso se caracteriza por la ausencia de tensión amorosa. Es el discurso amoroso en la escena matrimonial. Una primera tensión o exaltación de este discurso se realiza en el viaje de bodas. Los actantes son el Dr. Urbino y Fermina Daza. No es un discursar de signos lingüísticos, sino, de gestos y caricias que llevan a los amantes al coito y al goce de los cuerpos. Pero, pronto ese paraíso terrenal se pierde. Aquí no hay enamoramientos, no hay goce lingüístico.

Se inicia entonces, otra etapa de la relación amorosa de los esposos; el amor matrimonial.

La actante de los parlamentos disfóricos es Fermina Daza, es cuanto éstos apuntan a varias figuras: el tedio, la frustración, lo idéntico, la sumisión, la fugacidad, la incompreensión, la infidelidad.

"Siempre se sintió viviendo una vida prestada por el esposo: soberana absoluta de un vasto imperio de felicidad edificado por él y sólo para él. Sabía que

él la amaba más allá de todo, más que a nadie en el mundo, pero solo para él: a su santo servicio." (303)

Entre los esposos surge un saber al cual acceden por diferentes vías, el cual esta basado en los roles que cada uno tiene asignado: ella, la cocina, y él curar enfermos. Concluyen en que cada uno en lo suyo es el principio que les permitió vivir juntos y amarse de este modo pues "nada en este mundo es más difícil que el amor." (305)

Lo cotidiano del amor conyugal remite a encuentros y desencuentros constantes y a la construcción de una unidad tal que produce malestar.

"Terminaron por conocerse tanto, que los treinta años de casados eran como un mismo ser dividido, y se sentían incómodos por la frecuencia en que se adivinaban el pensamiento sin proponérselo, o por el accidente ridículo de que él no anticipara en público juntos las incompresiones cotidianas, los odios instantáneos, las porquerías recíprocas y los fabulosos relámpagos de gloria de la complicidad conyugal." (307)

Este amor conyugal como historia, también tiene capítulos. Y uno de ellos es el adulterio, la separación y el reencuentro.

A pesar de que el texto insiste en el amor que Urbino profesa a su esposa, es él quien comete la falta. No obstante, Fermina anhela que su esposo la busque para volver con él. Desde la perspectiva del marido, exige un ajuste al ser desplazado por los niños, aunque Fermina parece que no ama nunca.

"El Dr. Urbino, por su parte, entendió que era imposible recuperar a la esposa de un modo tan completo como la tuvo en el viaje de bodas, porque la parte de amor que él quería era la que ella había dado a los hijos con lo mejor de su tiempo, pero aprendió a vivir y a ser feliz con los residuos." (302)

Un desencuentro perenne está relacionado con la comida. El Dr. Urbino pareciera un ser muy "avenido" con la comida. Pero, en realidad es impertinente y difícil de complacer. La descripción de este personaje lo dice todo.

La carga de ironía que la expresividad narrativa exhibe al catalogarlo, reafirma su "escencia".

"Era un marido perfecto: nunca recogía nada del suelo, ni apagaba la luz, ni cerraba una puerta. En la oscuridad de la mañana, cuando faltaba un botón en la ropa, le oía decir: "Uno necesitaría dos esposas, una para quererla y otra para que le pegue los botones"." (304)

Y la lista de demandas diarias son una fuente de mortificación para su mujer. Las escenas de apertura de esta relación matrimonial no remiten al rapto sino, más bien, al equívoco.

El encuentro entre estos dos personajes fue fruto de una equivocación clínica; fue el Dr. Urbino quien dictámino que no.

Este personaje confirma la ausencia de "rapto" de hipnosis: encantamiento en que se funda la relación de ellos:

"El doctor Juvenal solía contar que no experimento ninguna emoción cuando conoció a la mujer con quien habría de vivir hasta el día de su muerte". (163)

Y por parte de Fermina tampoco hay enamoramiento, sino más bien, un rencor inicial, pues el padre la obliga a disculparse con Urbino ante lo que Fermina creyó era una burla de Urbino inscrita en una pregunta "sobre la música".

Una carta que Urbino le envía a Fermina, tampoco remite al discurso del amor-pasión. Es la única que recibe de él y en ella le suplica que le permita pedirle a su padre, permiso para visitarla.

La respuesta se hace esperar; ella quema la carta y cataloga a este pretendiente con el mismo mote que a Florentino:

"-¡Pobre hombre!-" (171)

Este hecho le permite caer en la cuenta de que era la segunda vez en un año que repetía esa frase y con ello constató también, cuán lejos de su vida se encontraba Ariza.

La conquista de Fermina es difícil. El Dr. Urbino envió otros emisarios y no resultó, hasta que un día en que Fermina paseaba con

su prima Hildebranda, éstas se encuentran con Urbino y las observaciones de Hildebranda se lo hacen deseable. Además, él le recuerda que está esperando "su respuesta".

Al día siguiente, el Dr. Urbino recibe una carta en donde Fermina le contesta afirmativamente. Al poco tiempo se casan, sin que el romance haya nacido entre ellos. La noche de bodas, el Dr. Urbino analiza mentalmente su relación con Fermina:

"El era consciente de que no la amaba. Se había casado porque le gustaba su altivez, su seriedad, su fuerza y también por una pizca de vanidad suya, pero mientras ella lo besaba, estaba seguro de que no habría ningún obstáculo para inventar un buen amor." (220)

Las escenas de cierre, el día en que muere Urbino, desdican y a la vez confirman, el éxito de Urbino y de Fermina en esta guerra.

"(...). Acababan de celebrar las bodas de oro matrimoniales y no podían vivir ni un instante el uno sin el otro, y lo sabían cada vez menos a medida que recrudecía la vejez. Ni él ni ella podían decir si esa servidumbre recíproca se fundaba en el amor o en la comodidad, pero nunca se lo habían preguntado con la mano en el corazón, porque ambos preferían desde siempre ignorar la respuesta." (42)

Pocas horas después el Dr. Urbino sufrió el accidente que le costó la vida y, antes de morir, tuvo la oportunidad de expresar su sentir a su esposa:

"(...). Tiró la cuchara de probar y trato de correr como pudo con el peso invencible de su edad, gritando como una loca sin saber todavía lo que pasaba bajo las frondas del mango, y el corazón le saltó en astillas cuando vio a su hombre tendido boca arriba en el lodo, ya muerto en vida, pero resistiéndose todavía en un minuto, al coletazo final de la muerte para que ella tuviera tiempo de llegar. Alcanzó a reconocerla en el tumulto a través de las lágrimas del dolor irreplicable de morirse sin ella, y la miró por última vez para siempre jamás como los ojos más luminosos, más tristes, más agradecidos que ella no le vio nunca en medio siglo de vida común, y alcanzó a decirle con el último aliento: -Solo Dios sabe cuánto te quise". (64)

Este discurso amoroso del matrimonio difiere del romance que se alimenta, según Rougemont y otros, de los obstáculos de breves excitaciones y de separaciones, en tanto que el matrimonio, al contrario, se nutre de la proximidad cotidiana (contumance) y la costumbre.

El romance desea "el amor de lejos" de los trovadores, el matrimonio, se apuesta por la vida. Los hijos son la mayor prueba de esta unión del amor y la vida. Pero esa unión, no está exenta de problemas. Dice Rougemont, al respecto:

"la maesuse "paix du foyer" n'existe guere qu'au niveau d'une certaine éloquence mayenne, politicienne, bougeoise ou édificante.

(..)

Etant donné que les humains des deux sexes pris un a un, sont généralement des coquins au des névrosés, pourquoi seraient ils des anges une fois appariés?" (253)

La pareja Urbino-Daza logra sobrevivir por el consenso de ambos de que nada es más difícil que el amor y demuestran la falsedad del discurso amoroso que plantea la felicidad como el fin del matrimonio y como corolario la famosa frase de la "paz matrimonial".

Este estadio del amor en el matrimonio está descrito junto con el envejecimiento de los actores. Entre ellos, hay diez años de diferencia, pero las pequeñas pérdidas y olvidos, hacen que la relación se afiance, sobre todo, gracias al sostén que significa la esposa. Esta relación se "materniza". La paz sexual achacada a la vejez, se transforma, poco a poco, en dependencia del otro.

El otro tipo de discurso amoroso

"La Fiesta, para el enamorado, para el Lunar, es un regocijo, no un estallido: gozo de la cena, de la conversación, de la ternura, de la promesa segura del placer". ("Un arte de vivir por encima del abismo", Jean L. Bouttes).

El discurso del amor que va más allá del amor-pasión y el amor-marital, es el tercer

tipo que desarrolla esta novela. Los personajes en escena son un par de ancianos. Ella, de 72 años; él, de 76 años. Fermina Daza, cuya identidad simbólica es la ser la viuda de Urbino, y Florentino Ariza, solterón empedernido.

La presencia de esta pareja inaugural del texto, y del acto del primer discurso, el del amor-pasión, podría conducir a pensar que hay repetición del mismo. Sin embargo, la "locura propia de este amor se ha transformado en lucidez, a pesar de que la locura que persiste, funciona aquí como subversión contra la sociedad que prohíbe el amor a los ancianos y el goce del cuerpo en esta etapa de la vida. Además, funciona como el arma que se esgrime en contra de la soledad y de la muerte."

En un discurso cuyas figuras son la amistad, la compañía, el secreto, el recuerdo, el cuerpo, el tratado de fiesta.

La lucidez del actor Florentino se demuestra en los cambios radicales que manifiesta su forma de seducir a la viuda de Urbino. Florentino hace de su presencia una necesidad para Fermina. El comprende que la soledad de ella es la mejor aliada para su plan.

Pero, este Florentino ya no el enamorado del primer discurso. Las cartas que envía a Fermina se han convertido en tratados sobre la vida y en silencio sobre el pasado amoroso que los unió expreso.

"(...) Era más bien una extensa meditación sobre la vida, con base en su experiencia de las relaciones entre hombre y mujer, que alguna vez había pensado escribir como complemento del Secretario de los Enamorados. Sólo que entonces, la envolvió en un estilo patriarcal, de memorias de viejo, para que no se le notara que era un documento de amor." (599)

Este nuevo escritor, desecha el tono, la retórica y el estilo de sus primeras cartas y su transformación alcanza incluso su nueva indumentaria.

Priva en ellas los argumentos racionales y no asoman el más mínimo lenguaje que remite al del amor-pasión.

El método de persuasión empleado tiene como finalidad provocar la locura en Fermina. Locura como signo de rechazo de los cánones establecidos por la clase social a la que ingresó

Fermina con su matrimonio con Urbino; clase que exilia el amor según la perspectiva de Ariza:

"Tenía que ser una ilusión capaz de darle coraje que haría falta para tirar a la basura los prejuicios de una clase que no había sido la suya original, pero que había terminado por serlo más que de cualquier otra. Tenía que enseñarle a pensar que no era un medio para nada, sino un origen y un fin en sí mismo." (400)

Los prejuicios apuntan en dos direcciones: la primera es la referida a la persistencia de un estado que le impide a las mujeres de esa clase una nueva identidad simbólica, desligada a la del primer matrimonio. En el caso de Fermina, a partir de la muerte de su marido, le fue borrado su nombre y se le conoció con la nueva identidad simbólica de la viuda de Urbino. Y el segundo prejuicio, remite a la edad, ya que se considera el amor a esas edades es indecente.

Fermina no se atreve a romper del todo con la sociedad pero, sí con la hija a la cual prohíbe poner un pie en su casa a raíz de la observación que le hace acerca de la presencia de Florentino en su vida.

Desde esta perspectiva, el amor senil es un amor censurado por la sociedad que se convierte en el obstáculo y genera una fuerza capaz de seguir adelante, pero no en busca de la muerte como en el amor-pasión, sino como las última carta que se juega ante la eminencia de la muerte.

Los cuerpos de la pareja, un símbolo de esa ruta que conduce, no a la comprobación de la existencia de la muerte, sino, más bien, a la constatación de la insistencia de ésta en la vida de los seres humanos.

"Entonces él la miró, y la vio desnuda hasta la cintura, tal como la había imaginado. Tenía los hombros arrugados, los senos caídos y el costillar forrado de un pellejo pálido y frío como el de una rana." (461)

Esta realidad que concuerda con lo imaginado desde Florentino como enamorado. La ausencia del episodio del "raptó" que inaugura la exaltación del amante y la creación de la amada con caracteres de un idealismo rayano en el delirio, ya no se produce, ni inaugura este discurso de amor.

El cuerpo de los amantes como fronteras en expansión, propias de la luna de miel, tampoco forman parte de este discurso. No es el erotismo lo que construye lo paradisíaco. Lo admirable es que a pesar de lo precario de estas relaciones sexuales, el anhelo de presencia se exagera, a tal punto que la separación de estos amantes es percibida como la muerte.

"Ni él ni ella podían concebirse en otra cosa distinta del camarote, comiendo de otro modo que en el buque, incorporados a una vida que iba a serles ajena para siempre. Era, en efecto como morirse." (470)

La figura barthiana que encierra la esencia de este discurso amoroso es el de la fiesta. Estas figura es la gran ausente de los discursos del amor-pasión y del discurso amor-marital. En la figura que remite a una completud y satisfacción de los sujetos. Igualmente, remite a la vida y que es la propuesta final de otra novela, que se cierra con la frase paradójica "toda la vida, como promesa imposible de sostener, porque la vida es lo único que no está vedado de que sea para siempre."

Paradójica respuesta, porque es la fiesta la que cierra el libro y a la vez es lo que por destino, como individuos, nos está reservado.

Bibliografía

- Barthes, Roland. 1991. *Fragmentos de un discurso amoroso*. 9ª ed. México: Siglo XXI.
- García Márquez, Gabriel. 1985. *El amor en los tiempos del cólera*. Bogotá, Colombia: Edit. Oveja Negra.
- Kristeva, Julia. 1987. *Historias de amor*. México: Siglo XXI.
- Rougemont, Denis. 1939. *L'amour et Occident*. París: Unión Generale d'Editions, Librarie Plon.