

Desplazamientos de la tradición clásica en las culturas hispánicas

**Paola Bellomi, Claudio Castro Filho,
Elisa Sartor (eds.)**

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

EL TÓPICO DEL *NAVIGIUM AMORIS* EN *EL AMOR EN LOS TIEMPOS DEL CÓLERA*: DE PROPERCIO Y OVIDIO A GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ
(The topic of *navigium amoris* in *Love in the Time of Cholera*: from Propertius and Ovid to Gabriel García Márquez)

MANUEL CABELLO PINO
Universidad de Huelva (Orcid: 0000-0002-2683-9168)

RESUMEN: La novela *El amor en los tiempos del cólera*, publicada por Gabriel García Márquez en 1985, supone un auténtico compendio de motivos y tópicos amoratorios procedentes de la tradición clásica grecolatina, tal como han señalado ya en anteriores ocasiones diversos críticos. Pero existe un tópico bastante menos conocido que, aunque aparece en la novela del escritor colombiano, no ha sido señalado nunca anteriormente por la crítica: se trata del *navigium amoris* o navegación del amor, que se basa en la metáfora del amor descrito como si se tratase de un viaje en barco que tiene que enfrentarse a los peligros, azares e incertidumbres propios de la navegación. Lo que nos proponemos hacer en este estudio es realizar un análisis comparativo entre la forma que el tópico literario presentaba en la tradición clásica y la forma en que García Márquez lo presenta y lo utiliza en su novela veinte siglos después. De este modo comprobaremos dos cosas: en primer lugar, que la navegación del amor tiene una importante presencia en *El amor en los tiempos del cólera* no solo a nivel cuantitativo sino además cualitativo, pues cumple una importante función estructural en la novela. En segundo lugar, que el premio Nobel colombiano sabe combinar las dosis justas de tradición y originalidad en su particular recreación de este tópico clásico.

PALABRAS CLAVE: desplazamiento, navegación, tradición clásica, tópicos, García Márquez.

ABSTRACT: *Love in the Time of Cholera*, published by Gabriel García Márquez in 1985, is a real compendium of amatory motifs and topics which come from the classic Graeco-Latin tradition, as previously shown by different critics in several occasions. But there is a quite less well-known topic which appears in the Colombian writer's novel but has never been previously pointed out by the critics: we are talking about *navigium amoris*, or "the navigation of love." This topic is based on the metaphor of love described as if it was a boat journey in which one has to face the dangers, vagaries and uncertainties which are typical of navigation. Our aim with this research is to carry out a comparative analysis between the form of the literary topic as it appeared in the classical tradition and the form given by García Márquez to the same subject in his novel twenty centuries later. In this way we will ascertain two different things: firstly, we will see that the navigation of love has a quantitative and qualitative important presence in *Love in the Time of Cholera*, since it accomplishes an important structural function in the novel. Secondly, we will prove that the Colombian Nobel Prize winner knows how to combine the exact doses of tradition and originality in his particular re-creation of this classical topic.

KEYWORDS: journey, navigation, classical tradition, literary topics, Gabriel García Márquez.

Ha habido épocas de la historia cultural occidental en las que la imitación literaria de modelos anteriores era entendida como un principio fundamental de la creación poética. Desde el propio mundo grecolatino al Barroco español, pasando por la Edad Media o el Renacimiento, esa imitación de fuentes clásicas anteriores consideradas valiosas no se entendía como algo que restase valor a la obra resultante, sino todo lo contrario. El demostrar conocimiento de la tradición clásica¹ y, más importante aún, el ser capaz de tomar ese material y variarlo, invertirlo o adaptarlo a las necesidades expresivas de la obra propia era entendido como una señal innegable de dominio artístico y de capacidad creativa². Aunque la llegada del Romanticismo, con su exacerbación extrema del valor de la originalidad de la obra artística por encima de todas las cosas, cambió para siempre la percepción que como sociedad tenemos del arte³, lo cierto es que muchos grandes escritores han continuado hasta la actualidad siguiendo de alguna manera este principio estético y creativo. Uno de los casos más llamativos, precisamente por tener, en principio, para el gran público la imagen justamente contraria, es decir, la de un autor “completamente original” que aparentemente nada debía a la tradición occidental, es el del premio Nobel colombiano Gabriel García Márquez.

En el imaginario colectivo a lo largo de los años se ha ido asentando firmemente una idea de García Márquez como un escritor “popular”, que llegaba a millones de lectores en todo el mundo porque “patentó” una nueva forma de escribir, el archiconocido realismo mágico, una técnica narrativa basada en las narraciones orales fantásticas del folclore latinoamericano⁴ que hacía que en todas partes del mundo esos lectores se pudieran sentir identificados con sus historias. Esta idea ha hecho que, por extensión, la mayoría de la gente vea al escritor de Aracataca como un autor que se servía para componer sus novelas sobre todo de la vida real y de géneros populares coetáneos suyos como el melodrama tan característico de las radionovelas y telenovelas latinoamericanas o los folletines de lágrimas. Sin pretender negar radicalmente la veracidad de todo

¹ Término que hizo fortuna desde que en 1949 el profesor Gilbert Highet publicara su famoso libro *La tradición clásica: influencias griegas y romanas en la literatura occidental*.

² La bibliografía sobre el método compositivo basado en la *imitatio*, es decir, en la reutilización de modelos literarios anteriores es amplísima. Por lo tanto, nos limitaremos a señalar algunas referencias que pueden resultar valiosas para conocer cómo se llevó a cabo esta práctica en distintas épocas de la historia literaria. Sobre la importancia de este método compositivo en la literatura grecolatina véase Cairns 1972 o el más reciente artículo de Segura Ramos 2003: 23-31. Para saber más sobre cómo se entendía este procedimiento en la Edad Media puede consultarse Curtius 1955. Sobre cómo este procedimiento se llevó a cabo en el Renacimiento puede resultar útil el magnífico estudio de Cruz 1988.

³ Sobre este cambio de mentalidad puede consultarse por ejemplo Jamme; Becker; Engel; Matuschek 1998.

⁴ O como él mismo explicó tantas veces, narrando los hechos más maravillosos con la misma “cara de palo” con que se los contaba su abuela Tranquilina.

esto que hemos dicho, hay que aclarar que todo ello constituye solamente una parte de la verdad. Y es que, además de todo eso, García Márquez no solamente tenía un amplísimo conocimiento de toda la tradición literaria occidental desde Homero hasta nuestros días, sino que es uno de los escritores que mejor supo integrar toda la literatura anterior en su propia obra, bebiendo de esa literatura tanto como lo hacía de la vida real y del folklore popular, para crear siempre algo nuevo, bello y original.

Es cierto que la crítica literaria especializada detectó muy pronto en los años 60 y 70 ciertas influencias literarias en la obra de García Márquez: Faulkner, Hemingway, Virginia Woolf, etc. Pero da la sensación de que desde entonces los críticos se empeñan en dar vueltas en redondo sobre las mismas influencias y los mismos autores, como si García Márquez solo hubiera leído novela anglosajona de la primera mitad del siglo XX, lo cual evidentemente no es cierto. Por ejemplo, según reconoció el propio autor en multitud de ocasiones, durante un periodo de su vida leyó a los clásicos grecolatinos con gran interés. Él mismo contaba cómo fue un amigo quien le introdujo en la literatura de ese periodo. En sus propias palabras:

Sabía todo lo que debía saberse de la poesía, pero en especial de los clásicos griegos y latinos que leía en sus ediciones originales [...]. Lo que más le preocupó de mí fue mi peligroso desdén por los clásicos griegos y latinos, que me parecían aburridos e inútiles, a excepción de la *Odisea*, que había leído y releído a pedazos varias veces en el Liceo. Así que antes de despedirme escogió en la biblioteca un libro empastado en piel y me lo dio con cierta solemnidad. “Podrás llegar a ser un buen escritor -me dijo- pero nunca serás muy bueno si no conoces bien a los clásicos griegos”. (García Márquez 2002: 394-395)

Por lo tanto, no hay duda de que García Márquez tenía un amplio conocimiento de esa tradición clásica. Sin embargo, son muy pocos los estudiosos que se han encargado de intentar determinar el peso que la literatura clásica grecolatina tuvo en la configuración de la obra garciamarquiana⁵, algo que resulta especialmente sorprendente si tenemos en cuenta que el propio García Márquez en vida nunca trató de ocultar cuál era su manera de trabajar en este sentido. Y así, en una entrevista concedida al *New York Times Book Review* con motivo de la publicación de la versión en inglés de *El amor en los tiempos del cólera*, decía:

⁵ Hasta hace unos años solo el profesor José Manuel Camacho Delgado se había encargado parcialmente de estas cuestiones en algunos de sus estudios. Véase Camacho Delgado 2011: 147-163; 2007: 21-24; 1998a: 371-376; 1998b: 29-40; 1997a; 1997b: 107-140; 1997c: 155-170. Sin embargo, recientemente ha habido varios estudios que vinculan a García Márquez con Ovidio. Véase Pedrosa 2011: 131-147 y Robinson 2013.

I'm always looking up books that deal with a theme I'm dealing with. I do it to make sure that mine is not alike. Not precisely to copy from them but to have the use of them somehow. I think all writers do that. Behind every idea there is a thousand years of literature. I think you have to know as much as possible of that to know where you are and how you are taking it further. (Simons 1988)

Desde luego, no es casualidad que dicha declaración la realizara a colación de la publicación de *El amor en los tiempos del cólera* (1985) ya que, si hay una novela de García Márquez que parece construida claramente sobre el principio estético de la reutilización de la literatura anterior, esa es precisamente aquella que narra los amores de Florentino Ariza y Fermina Daza. A lo largo de los años ha quedado completamente asentado el cliché de que esta novela se basa en los amores reales de juventud de los padres del propio autor, y esta idea ha ensombrecido el hecho de que en ninguna otra obra de García Márquez hay tanta “reutilización” de la literatura anterior sobre diversos temas como en esta. Especialmente la novela supone un auténtico compendio de motivos y tópicos⁶ amatorios procedentes de la tradición clásica grecolatina⁷, tal como señalamos y estudiamos ya en otra ocasión⁸. Por poner un ejemplo, es incuestionable que cuando, ante la amenaza por parte del padre de su amada de pegarle un tiro, Florentino Ariza contesta con la mano en el pecho “péguelo. No hay mayor gloria que morir por amor”, García Márquez (2003: 122) está aludiendo directamente a un tópico tan antiguo como el de la “gloria de la muerte por amor”, popularizado por Propertio en 2.1.47-48 con el famoso *laus in amore mori*.

Sin embargo, existe un tópico cuya presencia en dicha novela, tal vez por tratarse de un tópico algo menos conocido, ha pasado completamente desapercibida hasta ahora. Nos estamos refiriendo al que Gabriel Laguna Mariscal bautizó en un artículo de 1989 como el *navigium amoris* o navegación del amor, que en términos generales asemeja el amor a un desplazamiento en barco, con las numerosas circunstancias azarosas que se pueden dar hasta llegar a puerto.

En este trabajo demostraremos que dicho tópico tiene una presencia cualitativamente importante en la novela del premio Nobel colombiano, y analizaremos la forma en que el autor toma de la tradición clásica esta metáfora náutica y la adapta a las circunstancias propias de su novela, que recordemos transcurre en el siglo XIX. Comprobaremos así como, una vez más, García Márquez sabe combinar en las dosis adecuadas tradición y originalidad en la recreación de un

⁶ Utilizamos aquí estos conceptos según la acepción que propuso Márquez Guerrero 2002: 251-256.

⁷ Sobre los motivos y tópicos clásicos véase Frenzel 1980, y sobre los tópicos amatorios concretamente véase Moreno Soldevila 2011.

⁸ Véase Cabello Pino 2010. Puede resultar también de cierto interés el breve artículo de Santo-Rosa Carballo 1986: 141-151.

tópico literario que ha tenido una pervivencia de más de veinte siglos.

Y es que, como demostró Laguna Mariscal (1989: 310), “el topos del amor como un mar tempestuoso es frecuente desde la poesía epigramática griega”, como atestiguan Macedonio *AP V 235*, Filodemo *AP X 21* y, sobre todo, Meleagro que parece ser el poeta griego que con más frecuencia recurre al tópico, como podemos comprobar en *AP V 190*⁹:

¡Ola de Eros amarga, soplar de los celos que nunca
descansan y azaroso mar del galanteo!
¿Adónde, perdido el timón, mi alma arrastras? ¿Acaso
voy a ver otra vez a la atractiva Escila?

XII 157:

Cipris fletó mi bajel y Eros es quien pilota
rozando con sus manos el timón de mi alma;
y navego, pues sopla Pasión borrascosa y violenta,
por un mar de mozos de todos los países.

XII 167:

Borrascoso es el viento y a ti me conduce, Miisco,
la rauda comitiva de Eros Agridulce;
se alza la bronca pasión en sus olas henchidas;
abre tu puerta al nauta de los mares de Cipris.

Pero probablemente fue en la literatura latina donde el tópico alcanzó una mayor evolución y donde terminó de consolidarse, gracias a las aportaciones personales de prácticamente todos los grandes escritores de la época áurea. Como señala también el propio Laguna Mariscal, “en literatura latina un elemento habitual del motivo es la comparación de las zozobras del enamorado con las de una nave o marinero en peligro de naufragio” (1989: 310). Por ejemplo, Catulo en *LXVIII*¹⁰, vv. 1-5 dice:

El hecho de que tú, golpeado por una suerte y un azar crueles, me envíes esta carta escrita con lágrimas, para que yo te socorra como a un naufrago arrojado en medio de las olas del mar en tempestad y te rescate del umbral de la muerte a ti, a quien ni la sagrada Venus consiente que descanses en un plácido sueño (...).

⁹ Para los textos de los epigramatistas griegos seguiremos la traducción de Manuel Fernández-Galiano 1993.

¹⁰ Señala también Ovidio *Epist.* XVII 120.

Este tópico del *navigium amoris* tendrá posteriormente tanto en el Renacimiento como en el Barroco una gran pervivencia, y será utilizado profusamente por algunos de los más grandes poetas de la época. María del Rosario Martínez Navarro (2015: 143) ha señalado que Petrarca, por ejemplo, alude a él en numerosas composiciones; en la literatura peninsular, según ella:

Algunos de los precedentes de la asociación mar-amor y de las imágenes del Cupido *navigans* y la *navigatio Amoris* lo constituyen diversas cantigas marineras, las obras de Bernat Metge y Ausiàs March, o *La nao de amor* del Comendador Escrivá; el *Felixmarte de Hircania* de Melchor de Ortega; varios sonetos de Gutierre de Cetina; una oda de Francisco de la Torre; los versos de Fernando de Herrera; o en una canción de Luis de Camões, entre otros. (Martínez Navarro 2015: 140)

Además de en todos estos autores el tópico puede encontrarse en el Libro quinto de *La Diana* de Montemayor, en *La Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo, en *El Quijote* de Cervantes, en el *Soneto VII* de Garcilaso de la Vega y, por supuesto, en Cristóbal de Castillejo¹¹.

En *El amor en los tiempos del cólera* tenemos hasta cuatro viajes en barco asociados cada uno de ellos a una peripecia amorosa. En todos ellos hay una clara identificación entre los sentimientos amorosos que experimentan los protagonistas y la manera en que se va desarrollando esa navegación, haciendo uso el narrador en muchos momentos de una terminología náutica para describir los sentimientos y acciones de los personajes.

El primero de esos viajes es el que realiza Fermina Daza por mar sola en la goleta que la trae de vuelta desde Riohacha, tras el viaje de olvido de más de tres años al que la había forzado su padre para alejarla de Florentino Ariza. A pesar de esa separación forzosa ambos enamorados habían sido capaces de mantener la relación y estaban ansiosos por volver a reencontrarse. Sin embargo, se nos dice que en el momento en que tiene lugar ese primer viaje “no era la época más benigna del mar, debido a los alisios de diciembre, y la goleta histórica, la única que se arriesgaba a la travesía, podía amanecer de regreso en el puerto de origen arrastrada por un *viento contrario*. Así fue” (García Márquez 2003: 143). Efectivamente ese primer viaje fracasa por los vientos contrarios y la mala mar que hacen que tengan que regresar al puerto de origen de donde la goleta había zarpado la noche anterior. De hecho, se nos dice que Fermina Daza se mareó muchísimo porque “el movimiento era tan fuerte que varias veces tuvo la impresión de que iban a reventarse las correas de la cama, desde la cubierta le llegaban retazos de unos gritos doloridos que parecían de *náufragos* (...)” (144). Las referencias al viento contrario, a los *náufragos* y a no llegar al puerto de destino podrían parecer a primera vista casuales, pero no lo son

¹¹ Véase en este sentido Martínez Navarro 2015: 137-149.

en absoluto ya que justo a continuación se nos dice que, precisamente a causa de ese mareo, Fermina Daza:

(...) por primera vez en casi tres años pasó una noche en claro sin pensar un instante en Florentino Ariza, y en cambio él permanecía insomne en la hama-ca de la trastienda contando uno a uno los minutos eternos que faltaban para que ella volviera. (144)

De una manera simbólica el primer intento de regreso hacia el amor nace condenado de antemano por ese *viento contrario* que indica que la relación entre Florentino y Fermina no va a llegar a buen puerto. Esa noche de mala mar que sufre Fermina representa la tormenta que se está dando de manera inconsciente en su corazón. Esa tormenta acabará en naufragio simbólico, ya que esa noche en que por primera vez no piensa en Florentino mientras él no deja de pensar en ella representa claramente el naufragio de esa relación. Dicho naufragio se constatará en cuanto ella llegue por fin a puerto después de un segundo intento y tome la decisión fulminante de romper la relación. No en vano, tanto en el amor como en el mar después de la tempestad viene la calma y por eso no es extraño que, después de esa simbólica noche de vendavales, se nos diga que “al amanecer, el viento cesó de pronto y el mar se volvió plácido” (144) y que ya en el segundo intento de viaje de regreso “el viento fue favorable toda la noche” (145). Y es que ese ya no es el viaje que la trae a reunirse con su amado, sino el que la trae a romper definitivamente con él.

Encontramos por lo tanto en esta primera aparición del tópicos en la novela una clara identificación de la desazón amorosa con el oleaje marino. Pues bien, esta variante del tópicos no es en absoluto nueva, pues aparte de las numerosas alusiones a dicha metáfora en epigramas griegos como *AP X* 116, 1, *AP V* 190, 1-2, *AP V* 235, 4, *AP XII* 157, 3 y *XII* 167, 3, podemos encontrarlo en la literatura latina en Catulo en *LXVIII*, vv. 63-66, cuando el poeta dice “(...) como a los marineros, arrojados en medio de negra tormenta, les llega una brisa favorable que sopla más suave, respuesta a las plegarias ya a Cástor, ya a Pólux, así me sirvió de ayuda Alio”. O en *LXIV* 62 donde se nos dice que Ariadna, tras ser abandonada por Teseo en la playa “(...) lo ve, y se agita en medio de las grandes olas de sus afanes (...)”. También Virgilio lo utiliza en su *Eneida*, por ejemplo, en *Aen. IV* 532 donde se nos dice al respecto del insomnio de Dido que:

(...) se redoblan sus cuitas y, rebrotando de nuevo,
su amor se recrudece y zozobra en la fuerte corriente de su ira.

Tampoco Horacio es ajeno a la utilización de esta variante del tópicos para la descripción de estados amorosos y así en *Carm. I* 5, vv. 6-10 nos encontramos la siguiente referencia:

¡Ay, cuántas veces va a llorar la mudanza de tu palabra y de los dioses, y a asombrarse ante las aguas encrespadas por siniestros vientos, el incauto que ahora goza confiado del oro que tú eres; ese que espera que estés siempre disponible y siempre amable, sin saber lo tornadiza que es la brisa!

Y por último, también la utiliza Ovidio en *Amores* II 10, vv. 9-11 cuando dice: “Ésta es la que más me gusta, pero también aquella es la que más me gusta. Confuso estoy, cual barquichuela empujada por vientos opuestos, y dividido me tienen uno y otro amor”.

Como vemos, en esta primera ocasión García Márquez está siguiendo con fidelidad una de las variantes más antiguas y utilizadas del tópico clásico del *navigium amoris*.

El segundo viaje en barco vinculado al amor que encontramos en la novela de García Márquez es el que, instigado por su madre, realiza Florentino Ariza a través del río Magdalena para asumir el puesto de telegrafista en la Villa de Leyva que le ha conseguido el tío León XII. Este viaje es organizado por Tránsito Ariza ante el estado de postración en que queda Florentino cuando se entera de que Fermina Daza ha decidido casarse con el Doctor Juvenal Urbino. Nace, por lo tanto, con la pretensión de ser un “viaje medicinal”¹² (200), tal como lo califica el propio narrador, para ayudarle a olvidarse de su amor por Fermina, para conseguir que acabe renunciando a él. No en vano se nos dice que el propio Florentino “(...) no sentía ya que se iba la mañana siguiente, sino que se había ido desde hacía muchos años con la disposición irrevocable de no volver jamás” (201). Por lo tanto, en este caso la utilización del *navigium amoris* está vinculada en cierto sentido a otro tópico grecolatino muy conocido, el de la *renuntiatio amoris* o renuncia al amor. Es también esta una de las variantes de utilización del *navigium amoris* en la tradición clásica. En ese sentido, según Laguna Mariscal (1989: 311) “si las andanzas amorosas se conciben como una travesía marina, la renuncia al amor (*renuntiatio amoris*) suele compararse al retiro de un marinero, tras salvarse a duras penas de un naufragio”. En concreto, la imagen más frecuentemente usada para simbolizar la renuncia al amor es la de “tocar puerto”, “el poeta, salvado de la “tormenta amorosa”, usa el correlato como símbolo de renuncia irrevocable al amor” (Laguna Mariscal 1989: 312). Esta variante la podemos encontrar en Meleagro *AP* XII 84:

Socorredme, que apenas, amigos, el pie en la ribera,
recién desembarcado, de poner acababa,
cuando Eros violento tiró ya de mí iluminando
mi ruta con la antorcha de un hermoso mancebo;

¹² El viaje es también uno de los *remedia amoris* más recomendados en la literatura clásica grecolatina.

Yo le seguí paso a paso y besé con dulzura
la imagen delicada que diseñaba el aire.
¿Tendré, pues, escapado a las olas amargas, que verme
cruzando el mar aún más amargo de Cipris?

La misma variante es utilizada en Propercio III 24, vv. 15-17:

Pero ya mi nave, engalanada, ha tocado puerto
ha superado las Sirtes y yo he echado el ancla.

Finalmente, Ovidio en *Am.* II 9, vv. 31-34 también alude a esta misma acepción del tópicus cuando dice “(...) como un viento repentino arrastra a alta mar a una barca, cuando casi ya tomando tierra tocaba puerto, así me arrebató a mí muchas veces la brisa inconstante de Cupido, y el Amor vestido de púrpura vuelve a tomar las armas conocidas”.

En el caso de la novela de García Márquez, en un primer momento el viaje fluvial como renuncia al amor de Florentino Ariza parece estar teniendo éxito ya que se nos dice que “(...) el buque navegó sin tropiezos las primeras noches” y que a Florentino “el viaje le parecía entonces una prueba más de la sabiduría de su madre, y se sintió con ánimos para *sobrevivir al olvido*” (204). Como vemos, una vez más la navegación fluida se identifica con la paz del corazón. De hecho, la determinación de Florentino por olvidar empieza a resquebrajarse en cuanto la navegación se vuelve más complicada. En un determinado momento el narrador nos dice que:

Al cabo de tres días de buenas aguas, sin embargo, la navegación fue más difícil entre bancos de arena intempestivos y *turbulencias engañosas*. El río se volvió turbio y fue haciéndose cada vez más estrecho en una selva enmarañada de árboles colosales (...).

Y coincidiendo con esa navegación dificultosa ocurren dos cosas que resultan fatales para su determinación de olvidar a Fermina y que también producen turbulencias engañosas en su corazón: la primera es que vuelve a pensar con intensidad en ella hasta el punto de que algunas noches “(...) le escribía cartas de *zozobra*, cuyos fragmentos esparcía después en las aguas que corrían sin cesar hacia ella” (207); la segunda, y más importante aún, es que una noche de repente es asaltado por una desconocida que lo despoja de su virginidad. En ese momento se nos dice que mientras estaba con esa desconocida “(...) en la cúspide del gozo había sentido una revelación que no podía creer, que inclusive se negaba a admitir, y era que el amor ilusorio de Fermina Daza podía ser sustituido por una pasión terrenal” (208). Y es que ese suceso supone para Florentino el descubrimiento de las ventajas del sexo

ocasional y sin compromisos, lo que le hace vislumbrar por primera vez la que será su futura estrategia para ayudarle a sobrellevar la lenta espera por Fermina Daza: la idea de la sustitución temporal del amor verdadero, que reservará para ella, por relaciones con otras amantes ocasionales. Una vez que Florentino Ariza descubre esa posibilidad, el viaje como renuncia está condenado al fracaso sencillamente porque él ya no ve la necesidad de renunciar a su amor por Fermina, solo tiene que esperarla. Y así, efectivamente, para cuando el barco llega a su destino él ya tiene tomada la decisión de volverse a su ciudad. Pero justo al llegar lleva a cabo un acto que es completamente revelador del fracaso que supone este viaje de renuncia al amor:

Antes de abandonar el buque cedió a la tentación de un acto simbólico: tiró al agua el petate, y lo siguió con la mirada por entre las antorchas de los pescadores invisibles, hasta que salió de la laguna y desapareció en el océano. Estaba seguro de que no iba a necesitarlo en el resto de sus días. Nunca más, porque nunca más había de abandonar la ciudad de Fermina Daza. (214-215)

Sin embargo, a partir de este viaje ocurre algo muy curioso y es que en adelante y por el resto de su vida Florentino identificará siempre el amor con la navegación, de manera que las alusiones a dicha identificación pasan un poco desapercibidas en la vorágine de relaciones sexuales que mantiene a lo largo de más de cincuenta años, pero, si nos fijamos un poco, están ahí. Primero observamos cómo durante un cierto tiempo a Florentino le gusta llevar a sus conquistas al faro a ver pasar los barcos, y se nos dice que este “pensaba que algo de sus amores de aquella época les llegaba a los navegantes en cada vuelta de los destellos” (251), y que le gustaba especialmente una casa que había abajo, “junto al estruendo de las olas desbaratándose contra los cantiles, donde el amor era más intenso porque tenía algo de naufragio” (251).

Pero esta obsesión por identificar el amor con la navegación irá en aumento hasta el punto de que, posteriormente, cuando entre a trabajar en la Compañía Fluvial del Caribe, se llevará a una de sus numerosas conquistas a hacer el amor en la cabina de un buque fluvial que está en los astilleros esperando a ser repintado. Aunque, sin lugar a dudas, el colmo de esta obsesión es cuando, siendo ya bastante mayor y uno de los mandamases de la compañía, asistimos a un encuentro sexual con América Vicuña y este tiene lugar en un cuarto del que se nos dice que:

(...) parecía más bien un camarote de barco, con paredes de listones de madera muchas veces pintados encima de la pintura anterior, como los barcos, pero el calor era más intenso que el de los camarotes de los buques del río a las cuatro de la tarde, aún con el ventilador eléctrico colgado sobre la cama, por la reverberación del techo metálico. No era un dormitorio formal sino un camarote de

tierra firme mandado construir por Florentino Ariza detrás de sus oficinas de la C.F.C. sin más propósitos ni pretextos que los de tener una buena guarida para sus amores furtivos. (392-393)

Este último párrafo resulta absolutamente revelador sobre la concepción del amor que Florentino desarrollará a partir de su primera experiencia amorosa en el fallido viaje de olvido, ya que vemos claramente como Florentino asocia para siempre la felicidad del amor a un camarote de barco. Y lo que es más, de alguna manera parece visualizar que algún día, cuando se produzca su tan deseado encuentro amoroso final con Fermina, este tendrá lugar irremediablemente en un barco, y más concretamente en un camarote de un barco fluvial. De ahí que se construya esa especie de camarote de tierra firme para llevar allí a sus conquistas, no solamente porque sea en él donde más a gusto se encuentre para hacer el amor, sino porque, hasta cierto punto, se está entrenando o ensayando para cuando por fin esté en él con Fermina¹³.

En definitiva, es este, como el propio narrador lo denomina, un “viaje inconcluso” (216)¹⁴ y, por lo tanto, como *navigium amoris* destinado a consolidar una primera intención de *renuntiatio amoris*, supone un fracaso estrepitoso. Pero, en cambio, supone para Florentino una iniciación en otro tipo de amor, el de las relaciones sexuales furtivas, por el cual “navegará” sin cesar durante los siguientes cincuenta años. Podría decirse que García Márquez lleva a cabo en este caso una *inversio*, es decir, le da de alguna forma la vuelta a esa variante del tópico, y lo que parece que va a ser un *navigium amoris* vinculado a una renuncia al amor se convierte en un *navigium amoris* como iniciación al amor.

El tercer viaje tiene lugar muy poco después del anterior y es el que realizan Fermina Daza y el Doctor Juvenal Urbino recién casados a bordo de un transatlántico camino de Europa para pasar allí su luna de miel. Hay que recordar en este sentido que ese matrimonio se había producido sin que ninguno de los dos estuviese realmente enamorado del otro. Especialmente ella en un principio lo había rechazado repetidas veces de mala manera y al final había aceptado casarse con él más por un arrebató propio de su carácter que por amor. No es extraño por

¹³ En este sentido, que esté allí con América Vicuña, claro trasunto de la joven Fermina Daza, justo al enterarse de la muerte de Juvenal Urbino no es casual en modo alguno.

¹⁴ Ya Vives Rotella en 1988 había señalado el fracaso que constituye este viaje de Florentino como viaje medicinal (1988: 271), y también el hecho de que “el mismo viaje fallido que le reitera la imposibilidad de una vida completa sin ella, le proporciona también la solución temporaria que va a hacerle llevadera la existencia y la larga espera” (1988: 272). Por su parte Margaret L. Snook ha visto de manera muy certera en este no solo un viaje medicinal, sino que para ella tanto este viaje como el primero de Fermina constituyen sendos viajes de iniciación a la feminidad y a la masculinidad, sendos ritos de paso, y por lo tanto para ella “Florentino’s voyage thus represents an incomplete rite of passage and marks the beginning of a period of regression or entropy in his sentimental life” (1988: 89).

eso que la meteorología, que como estamos viendo, va siempre en consonancia con los sentimientos de los protagonistas, fuese al principio de este viaje muy adversa:

El barco de la Compagnie Générale Transatlantique, con el *itinerario trastornado* por el *mal tiempo* del Caribe, anunció con sólo tres días de anticipación que adelantaba la salida en veinticuatro horas, de modo que no zarparía para La Rochelle al día siguiente de la boda, como estaba previsto desde hacía seis meses, sino la misma noche. (225)

Porque, efectivamente, Fermina al principio del viaje no está enamorada de él, lo siente como un extraño al que no conoce y le tiene auténtico pavor a la noche de bodas. Todo ello sumado parecería indicar que el viaje de amor que supone el matrimonio que comienzan juntos nace con un *itinerario trastornado* por el *mal tiempo* que sería la ausencia de amor entre ambos. Sin embargo, tal como nos dice el narrador, “ni en la primera noche de *mala mar*, ni en las siguientes de *navegación apacible*, ni nunca en su muy larga vida matrimonial ocurrieron los actos de barbarie que temía Fermina Daza” (216). Y es precisamente porque durante esas primeras noches de mala mar, Fermina lo pasa tan mal con el mareo que es absolutamente imposible que pueda producirse el tan temido por ella acto de “desfloración”. Por el contrario, su reciente marido se muestra tan comprensivo y servicial con ella que, para cuando por fin mejora el tiempo, ya sí que ha surgido una auténtica relación afectiva entre ellos, tal como se nos da a entender en este párrafo:

Pero la *borrasca amainó* al tercer día, después del puerto de la Guayra, y ya para entonces habían estado juntos tanto tiempo y habían hablado tanto que se sentían amigos antiguos (...) Fue en la primera noche de *buena mar*, ya en la cama pero todavía vestidos, cuando él inició las primeras caricias, y lo hizo con tanto cuidado, que a ella le pareció natural la sugerencia de que se pusiera la camisa de dormir. (226-227)

Vemos como a la par que cambia el tiempo de malo a bueno, cambia también el tipo de relación existente entre Fermina y Juvenal del recelo y la desconfianza, especialmente por parte de ella, a la confianza plena que caracterizará sus más de cincuenta años de matrimonio. La metáfora náutica en esta escena resulta ya clarísima a estas alturas. Y todavía más lo será cuando al pasar el doctor de las caricias más inofensivas a acariciarle a ella el pecho, se nos diga que “entonces él supo que habían *doblado el cabo de buena esperanza* (...)” (228), confirmando así el cambio de rumbo que tomará la relación entre ambos a partir de ese preciso momento. En este caso la utilización del tópico parece encajar otra vez con la variante que vimos que identificaba la desazón amorosa con el oleaje marino, si

bien es cierto que por primera vez en la tradición del tópic vinculado al amor matrimonial y más en concreto a una noche de bodas.

El último de los viajes en barco que tienen lugar a lo largo de la novela, y sin lugar a dudas el más simbólico de los cuatro, es el que realizarán juntos Florentino y Fermina, ya ancianos ambos cuando, tras la muerte de Juvenal Urbino, retomen poco a poco su relación. Si nos fijamos en los tres viajes que han tenido lugar previamente veremos que los dos de Fermina eran de navegación marítima (el primero por el mar del Caribe y el segundo transatlántico a Europa), mientras que solo el de Florentino había sido fluvial (por el río Magdalena). Es para Fermina su primer viaje por río y por eso no resulta extraño que se nos diga que ella “(...) había oído decir que los buques fluviales eran una delicia porque no se balanceaban como los del mar, pero tenían otros peligros más graves, como los bancos de arena y los asaltos de bandoleros” (437). Del mismo modo tampoco resulta extraño en ese sentido que sea Florentino, que sí que tiene más experiencia el que le explique que “todo eso eran leyendas de otros tiempos” (437).

Y es que a esas alturas Florentino es ya el director general de la Compañía Fluvial del Caribe, un detalle del argumento que podría pasar bastante desapercibido, pero que cobra todo su sentido en la novela si lo miramos desde el punto de vista del tópic del *navigium amoris*: si asumimos que dicho tópic equipara amar con navegar, no debe resultar casual en modo alguno que Florentino Ariza tuviera su primer contacto con el amor sexual (relación con Rosalba) precisamente cuando tuvo su primer contacto con la navegación (que metafóricamente representa al amor). Del mismo modo, tampoco puede resultar casual que acabe la novela cincuenta años más tarde, y tras más de seiscientas relaciones amoratorias a lo largo de su vida, como el director general de la Compañía Fluvial del Caribe, o lo que es lo mismo, prácticamente como el dueño y señor del río (que equivale a ser dueño y señor del amor)¹⁵. Como señala Vives Rotella “cuando, medio siglo más tarde, repita el viaje fluvial, ya no lo hará solo sino en compañía de ella, tal y como debiera haber sido desde un principio” (1988: 273), aunque ya ni ella, ni especialmente él sean los mismos. Un primer detalle que simboliza perfectamente ese dominio de Florentino sobre el río/amor a la par que el carácter de metáfora del amor de ambos que representa este viaje es que el barco en el que lo realizan se llama, no por casualidad, el *Nueva Fidelidad*. “Fermina Daza no pudo creer nunca que aquel nombre tan significativo para ellos fuera de veras una casualidad histórica, y no una gracia más del romanticismo crónico de Florentino Ariza” (463).

¹⁵ De hecho, como también señaló ya en su momento Vives Rotella 1988: 277 “la ecuación río-amor se establece claramente en un breve diálogo entre Florentino Ariza y su tío, León XII: Lo único que me interesa es el amor —dijo. /Lo malo —le dijo el tío— es que sin navegación fluvial no hay amor (247).”

De todas formas, aunque Florentino como hemos visto lo niegue y crea tenerlo todo bajo control, la navegación fluvial (como metáfora del amor que es en la novela) seguirá encerrando sus peligros, como comprobaremos a través del viaje que realizarán ellos mismos. Para empezar Fermina decide llevarlo a cabo una vez más por un impulso propio de su carácter más que porque esté segura y así se nos dice que “a pesar de sus tantos viajes se sentía como si éste fuera el primero, y a medida que rodaba el día le aumentaba la *zozobra*. Una vez a bordo, se sintió abandonada y triste, y quería quedarse sola para llorar” (465). Pero tan pronto como comienza el viaje podemos observar cómo se va produciendo paulatinamente una identificación entre los dos protagonistas y el buque en el que viajan. Primero se nos dice que “(...) los dos corazones se quedaron solos en el mirador en sombras, *viviendo al compás de los resuellos del buque*” (467), luego en referencia a Fermina que “cuando terminó de desahogarse, alguien había apagado la luna. *El buque avanzaba con sus pasos contados, poniendo un pie antes de poner el otro*: un inmenso animal en acecho. Fermina Daza había regresado de su ansiedad” (468) y poco después que “*mientras el buque la arrastraba resollando hacia el fulgor de las primeras rosas*, lo único que ella le rogaba a Dios era que Florentino Ariza supiera por dónde empezar otra vez al día siguiente” (469). Es decir, vemos como en cada ocasión en que se están explicando detalles de cómo va transcurriendo su relación amorosa se alude al ritmo al que viaja el barco. Hasta tal punto llega la identificación del buque en el que viajan con su relación amorosa presente que en el único momento en todo el viaje en que Fermina se acuerda de su difunto marido se nos dice que “(...) vio al doctor Juvenal Urbino (...) que le hizo una seña de adiós con su sombrero blanco desde *otro buque del pasado*” (469). Del mismo modo que tampoco es casual que cuando por fin Florentino y Fermina se dan su primer beso en los labios, ella “(...) con una risa olvidada desde su noche de bodas” exclame “¡Dios mío! —dijo—, qué loca soy en los buques.” (476) en clara alusión a la noche en que perdió su virginidad iniciándose así en el amor.

También el clima y el agua del río van evolucionando a lo largo del viaje en clara correspondencia con los sentimientos de los protagonistas. Los primeros días, mientras se van produciendo todavía lentamente los primeros acercamientos amorosos entre ambos, se nos dice que “navegaban muy despacio por un río sin orillas que se dispersaba entre playones áridos hasta el horizonte” y que las aguas “eran lentas y diáfanas, y tenían un resplandor de metal bajo el sol despiadado” (471). En esa primera etapa están tan a gusto el uno con el otro que cualquier interrupción de la navegación (que implica necesariamente una interrupción de su relación) es percibida por ellos con disgusto, y hasta el clima parece contagiarse. Así se nos dice que cuando hicieron una parada para cargar leña:

Para Fermina Daza fue una escala lenta y aburrida, impensable en los transatlánticos de Europa, y *había tanto calor* que se hacía sentir aun dentro del

mirador refrigerado. Pero cuando el buque zarpó de nuevo *soplaba un viento fresco oloroso a entrañas de la selva*, y la música se hizo más alegre. (474)

Pero en último término serán curiosamente las condiciones adversas de la navegación del río las que les llevarán a tener que permanecer en el camarote y darán lugar a la unión final entre ambos amantes. Así se nos dice que “los días siguientes fueron calurosos e interminables. El río se volvió turbio y se fue haciendo cada vez más estrecho (...)” (478), pero que:

Con todo, la demora del buque había sido para ellos un percance providencial. Florentino Ariza lo había leído alguna vez: “El amor se hace más grande y noble en la calamidad”. La humedad del Camarote Presidencial los sumergió en un letargo irreal en el cual era más fácil amarse sin preguntas. Vivían horas inimaginables cogidos de la mano en las poltronas de la baranda, se besaban despacio, gozaban la embriaguez de las caricias sin el estorbo de la exasperación. (481)

Como vemos, el tiempo parece ralentizarse hasta casi congelarse por un momento. Parece como si fuese necesario que el barco se quedara varado (o lo que es lo mismo, como si el ritmo que había llevado la relación entre ambos hasta entonces tuviese que parar momentáneamente) para que pueda tener lugar la tan ansiada primera experiencia de amor sexual entre ellos. Tal como nos explica el narrador, aprovechando ese parón en el viaje “Hablaron de ellos, de sus vidas distintas, de la casualidad inverosímil de estar desnudos en el camarote oscuro de un barco varado, cuando lo justo era pensar que ya no les quedaba tiempo sino para esperar a la muerte” (482). A partir de ese momento el camarote del barco pasa a convertirse en el espacio ideal para su amor, en un microcosmos del que ya no necesitarán salir (“No hubieran pensado en salir del camarote de no haber sido porque...” [485]), en su refugio y en su cárcel, tal como lo denomina el propio narrador en la página 486. Y hasta tal punto llega la identificación de ambos con ese microcosmos que Florentino concibe un viaje de regreso sin más pasajeros que ellos dos y el capitán, fingiendo una epidemia de cólera a bordo.

Como vemos, con este viaje de regreso García Márquez lleva un paso más allá la identificación entre navegación y amor que sustenta el tópico del *navigium amoris* al situar a sus protagonistas en un viaje de vuelta en barco que es claramente un viaje única y exclusivamente de amor, por amor y para el amor¹⁶. Pero incluso hasta ese viaje se les queda corto porque ante la proximidad del puerto de destino y a esas alturas de su vida ya “ni él ni ella podían concebirse en otra casa

¹⁶ Véase al respecto cuando se nos dice que “el sueño de otros viajes futuros con Florentino Ariza se alzó en el horizonte: viajes locos, sin tantos baúles, sin compromisos sociales: *viajes de amor*” (490).

distinta del camarote, comiendo de otro modo que en el buque, incorporados a una vida que iba a serles ajena para siempre” (491)¹⁷.

Y es aquí, al llegar a la última página del libro cuando García Márquez da la vuelta de tuerca final a su particular recreación del tópico del *navigium amoris* y lo lleva completamente al extremo, al hacer concebir a Florentino una idea aparentemente descabellada: la de continuar viajando una vez más hacia el puerto de La Dorada¹⁸, en palabras del propio Florentino, por “toda la vida” (495). Toda la vida para unos ancianos de más de ochenta años tal vez no sea mucho, pero lo que les quede por vivir será amándose y ellos ya no pueden concebir amarse de otra manera que navegando a bordo de un barco¹⁹. Como vemos, con ese final absolutamente maravilloso de la novela García Márquez demuestra una vez más su talento para tomar un tópico con una extensa tradición de más de veinte siglos y llevarlo a extremos insospechados hasta entonces: con esa respuesta final de Florentino a la pregunta del Capitán sobre la duración del viaje la identificación entre el amor y la navegación se hace total y absoluta. Ya no cabe más.

¹⁷También en este viaje final encuentra Snook 1988: 90 una explicación desde el punto de vista de los ritos de paso. Según ella “both Florentino and Fermina realize that society will not readily accept this type of loving union between two elderly people, and they decide to live out the remainder of their lives sailing on his boat under the protection of the yellow quarantine flag which guarantees their uninterrupted voyage. Their decisions clearly marks a final stage of passage in which they transcend social pressures”.

¹⁸Por aguas no por casualidad calificadas por el narrador como “navegables hasta siempre” (494).

¹⁹En este sentido resulta muy interesante la identificación que han hecho diversos estudiosos entre el *Nueva Fidelidad* y diversos barcos de distintas mitologías, barcos que conectaban el mundo de los vivos y el de los muertos. Ya en 1988 Snook 1988: 90-91 señalaba que “this image of the couple brings to mind ancient Egyptian and Norwegian Myths of the *barco funerario* which carries the departed toward other worlds. The sailing vessel thus becomes a symbolic representation of a final rite of passage or transcendence”. Posteriormente Karine Lecomte 2011-2012: 26 ha realizado una sorprendente identificación entre el río Magdalena y el río Aqueronte y entre el *Nueva Fidelidad* y la barca de Caronte, ya que este les conducirá hacia el otro mundo desconocido que es el de la muerte.

BIBLIOGRAFÍA

- (1993) *Antología palatina I. Epigramas helenísticos*. Traducción e introducciones de Manuel Fernández-Galiano. Madrid: Gredos.
- Cabello Pino, Manuel (2010), *Motivos y tópicos amatorios clásicos en El amor en los tiempos del cólera*. Huelva: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva.
- Cairns, Francis (1972), *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*. Edimburgo: University Press.
- Camacho Delgado, José Manuel (2011), “Los amores otoñales de un seductor nonagenario. De los síntomas de la vejez a los *signa amoris* en *Memoria de mis putas tristes* de García Márquez”, *Estudios de Literatura Colombiana*, vol. Jul.-Dic., núm. 29: 147-163.
- (2007), “Sófocles, peregrino en Macondo”, *Ínsula*, 723: 21-24.
- (1998a), “El Largo Viaje de Edipo de la Tebas de Sófocles al Caribe de García Márquez”, en *Modernismo y modernidad en el ámbito hispánico*: 371-376.
- (1998b), “Sófocles y el enigma de la identidad en *El Otoño del Patriarca*”, *Estudios de Literatura Colombiana*: 29-40.
- (1997a), *Césares, Tiranos y Santos en El Otoño del Patriarca. La Falsa Biografía del Guerrero*. Diputación de Sevilla: Servicio de Publicaciones.
- (1997b), “Gabriel García Márquez y la tragedia sofoclea. Una lectura clásica de *El Otoño del Patriarca*”, *Historia y Cultura*: 107-140.
- (1997c), “La religión del amor en la última narrativa de Gabriel García Márquez”, *Letras de Deusto*: 155-170.
- Catulo (1993), *Poemas; Tibulo, Elegías*. Introducciones, traducciones y notas de Arturo Soler Ruiz. Madrid: Gredos.
- Curtius, Ernst (1955), *Literatura Europea y Edad Media Latina I-II*, México: FCE.
- Elisabeth Frenzel, Elisabeth (1980), *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Madrid: Gredos.
- García Márquez, Gabriel (2003), *El amor en los tiempos del cólera*. Barcelona: Plaza y Janés.
- (2002), *Vivir para contarla*. Barcelona: Mondadori.
- Horacio (2007), *Odas. Canto secular. Epodos*. Introducción general, traducción y notas de José Luis Moralejo. Madrid: Gredos.
- J. Cruz, Anne (1988), *Imitación y transformación. El petrarquismo en la poesía de Boscan y Garcilaso*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

- Jamme, Christoph; Becker, Claudia; Engel, Manfred; Matuschek, Stefan (1988), *El movimiento romántico*. Madrid: Akal.
- Laguna Mariscal, Gabriel (2004), “La literatura clásica como referencia para la moderna: algunas reflexiones y pautas metodológicas”, in Gonzalo Cruz Andreotti, Francisco J. González Ponce, José María Candau Morón (coords.), *Historia y mito: el pasado legendario como fuente de autoridad: (actas del simposio internacional celebrado en Sevilla, Valverde del Camino y Huelva entre el 22 y el 25 de abril de 2003)*: 409-426.
- (1989), “El texto de Ovidio, *Amores* II 10, 9 y el tópico del *navigium amoris*”, *Emérita: Revista de lingüística y filología clásica*, vol. 57, núm. 2: 309-316.
- Lecomte, Karine (2011-2012), *La representación de la sociedad colombiana de finales del siglo XIX y principios del XX en la obra de ficción El amor en los tiempos del cólera (1985) de Gabriel García Márquez (Colombia 1927)*. Tesina dirigida por el profesor Dante Barrientos-Tecun. Département d’Etudes Hispaniques et Latino-américaines. Aix-Marseille Université.
- Márquez Guerrero, Miguel Ángel (2002), “Tema, motivo y tópico. Una propuesta terminológica”, *Exemplaria*, 6: 251-256.
- Martínez Navarro, María del Rosario (2015), “Amantes náufragos en el mar de la corte: la visión antiáulica del amor en la obra de Cristóbal de Castillejo”, *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, núm. extra 33 (Ejemplar dedicado a: *A hombros de gigantes: nuevas líneas de investigación en literaturas hispánicas*): 137-149.
- Moreno Soldevila, Rosario (ed.) (2011), *Diccionario de motivos amatorios en la literatura latina (siglos III a. C. - II d. C.)*. Huelva: Universidad de Huelva (Exemplaria Clásica).
- Ovidio Nasón, P. (1989), *Amores. Arte de amar. Sobre la cosmética del rostro femenino. Remedios contra el amor*. Traducción, introducción y notas por Vicente Cristóbal López. Madrid: Gredos.
- Pedrosa, José Manuel (2011), “El mito de Aracne: versiones orales y escritas (de Ovidio y García Márquez a un cuento de los bubis de Guinea Ecuatorial y de los fon de Benín)”, *Oráfrica*, 7: 131-147.
- Propertio (1989), *Elegías*. Introducción, traducción y notas de Antonio Ramírez de Verger. Madrid: Gredos.
- Robinson, Lorna (2013), *Gabriel García Márquez and Ovid: Magical and Monstrous Realities*. London: Tamesis.
- Santo-Rosa Carballo, Isabel (1986), “Tópicos amorosos de los poetas elegíacos latinos en *El amor en los tiempos del cólera* de Gabriel García Márquez”, *Cauce: Revista de Filología y su Didáctica*, núm. 9: 141-151.

- Segura Ramos, Bartolomé (2003), “La literatura latina como traducción e imitación”, *EPOS XIX*, 23-31.
- Simons, Marlise (1988), “García Márquez on Love, Plagues and Politics”, *New York Times Book Review*, 21, 1: 23-25.
- Snook, L. Margaret (1988), “The Motif of Voyage as Mythical Symbol in *El amor en los tiempos del cólera* by Gabriel García Márquez”, *Hispanic Journal*, 10, 1: 85-91.
- Virgilio (2011), *Eneida II*. Texto latino, traducción y notas de Luis Rivero García, Juan A. Estévez Sola, Miryam Librán Moreno y Antonio Ramírez de Verger. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Vives Rotella, P. (1998), “Un viaje definitivo: Una lectura del último capítulo de *El amor en los tiempos del cólera*”, *Discurso Literario: Revista de Temas Hispánicos*, núm. 6: 267-78.