

# Sammlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 113 1992

Svenska Litteratursällskapet

Detta verk har digitaliserats. Bilderna av den tryckta texten har tolkats maskinellt (OCR-tolkats) för att skapa en sökbar text som ligger osynlig bakom bilden. Den maskinellt tolkade texten kan innehålla fel.

REDAKTIONSKOMMITTÉ

*Göteborg:* Lars Lönnroth, Stina Hansson

*Lund:* Ulla-Britta Lagerroth, Margareta Wirmark

*Stockholm:* Inge Jonsson, Kjell Espmark, Ulf Boëthius

*Umeå:* Sverker R. Ek

*Uppsala:* Thure Stenström, Bengt Landgren

*Redaktör:* Docent Ulf Wittrock, Litteraturvetenskapliga institutionen,  
Slottet ing. AO, 752 37 Uppsala

*Distribution:* Svenska Litteratursällskapet,  
Litteraturvetenskapliga institutionen, Slottet ing. AO, 752 37 Uppsala

Utgiven med understöd av

*Humanistisk-Samhällsvetenskapliga Forskningsrådet*

Bidrag till *Samlaren* bör vara maskinskrivna med dubbla radavstånd och eventuella noter skall vara samlade i slutet av uppsatsen. Titlar och citat bör vara väl kontrollerade. Observera att korrekturändringar inte kan göras mot manuskript.

ISBN 91-87666-05-07

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by

Fälths Tryckeri, Värnamo, 1993

# Erotik som plåga och förlösning

*En studie i Gabriel García Márquez roman El Amor en los tiempos del cólera (Kärlek i kolerans tid)*

Av ULF MALM

I romanen *El amor en los tiempos del cólera*<sup>1</sup> (1985) möter fabuleringsglädje, fantastiska miljöer, dråpliga, bizarra och ibland rent groteska skrönor och – i jämförelse med tidigare prosa av García Márquez hand – fördjupad människo-skildring. Ämnet är den sinnliga kärleken mellan könen och skildringen ägnas främst besatthetens problematik.<sup>2</sup>

García Márquez vidareutvecklar ju gärna i sina verk episoder eller scener som förekommer i hans tidigare texter;<sup>3</sup> således är det lätt att se just denna roman som en vidareutveckling av den problematik och det perspektiv som den olycklige Pietro Crespis öde i *Cien años de soledad* erbjuder. Dock får Florentino Ariza på sin ålders höst uppleva lyckan i dess sista skälvande gestalt.

Romanens titel utpekar dikotomin kärlek – död som matris<sup>4</sup> för diskursen och det inledande kapitlets första rader understryker att den olyckliga kärleken utgör romanens initiala paradigm:

Era inevitable; el olor de las almendras amargas le recordaba siempre el destino de los amores contrarios.

---

Aunque el aire de la ventana había purificado el ámbito, aún quedaba para quien supiera identificarlo el rescoldo tibio de los amores sin ventura de las almendras amargas. (13–14)

(Det var oundvikligt: lukten av bittermandel fick honom alltid att tänka på hur det brukar gå med olycklig kärlek.

---

Fast draget från fönstret rensat atmosfären, fanns det kvar tillräckligt av den falnade glöden från bittermandlarnas hopplösa kärlek, för den som förstod att identifiera den.)

I annat sammanhang har jag understrukt att García Márquez omhuldar *in medias res* som stilgrepp.<sup>5</sup> Så sker också här men i reducerad

form: Doktor Juvenal Urbino, en av romanens tre egentliga protagonister, introduceras från början, men romanens feminina axel, Fermina Daza, uppträder först på sidan fyrtio. Hon är då sjuttiofå år gammal. García Márquez roman är inledningsvis retrospektiv till sin uppläggning och hon presenteras redan här medelst djurmetaforik och i en kontext som drar nytta av den i egentlig mening djuriska sexualitetens konnotativa potential:

En cambio Fermina Daza, su esposa, que entonces tenía setenta y dos años y había perdido ya la andadura de venada de otros tiempos, era una idólatra irracional de las flores ecuatoriales y los animales domésticos, y al principio del matrimonio se había aprovechado de la novedad del amor para tener en casa muchos más de los que aconsejaba el buen juicio. Los primeros fueron tres dálmatas con nombres de emperadores romanos que se despedazaron entre sí por los favores de una hembra que hizo honor a su nombre de Mesalina, pues más demoraba en parir nueve cachorros que en concebir otros diez. Después fueron los gatos abisinios con perfil de águila y modales faraónicos, los siameses bizcos, los persas palaciegos de ojos anaranjados, que se paseaban por las alcobas como sombras fantasmales y alborotaban las noches con los alaridos de sus aquelarres de amor. Durante algunos años, encadenado por la cintura en el mango del patio, hubo un mico amazónico que suscitaba una cierta compasión porque tenía el semblante atribulado del arzobispo Obdulio y Rey, y el mismo candor de sus ojos y la elocuencia de sus manos, pero no fue por eso que Fermina Daza se deshizo de él, sino por su mala costumbre de complacerse en honor de las señoras.

(40f)

(Fermina Daza däremot, hans hustru, som då var sjuttiofå år gammal och hunnit förlora sin rådjurslika gång från fordom, var en irrationell dyrkare av tropiska blommor och husdjur, och i början av deras äktenskap hade hon utnyttjat kärlekens nya behag till att hålla många fler än vad som kunde anses förståndigt. De första var de tre dalmatinerna med namn efter romerska kejsare, som slet varandra i stycken för att få njuta gunsten av en tik som bar sitt namn Messalina med heder, för det tog henne långre tid att

föda nio valpar än att avla tio till. Sedan kom de abessinska kattorna med örnprofil och faraoniska åthävor, de vindögda siameserna, de palatsvana perserkattorna med sina apelsinögon, som promenerade kring sovrummen som spöklika skuggor och bråkade om nätterna med tjuten från sin kärleks häxsabbat. Under några år, kedjad kring midjan vid mangoträdet på gården, tillkom en *mico*<sup>6</sup> från Amazonas som väckte ett visst medlidande eftersom han hade samma ängsliga uppsyn som ärkebiskop Obdulio y Rey, och samma oskuldsfulla blick och värtaliga händer, men det var inte därför som Fermina Daza gjorde sig av med honom, utan på grund av hans ovana att tillfredsställa sig själv till damernas ära.)

Det citerade partiet är intressant av flera skäl. Fermina Daza är irrationell, en egenskap som traditionellt tillskrivits just kvinnor. Hon dyrkar tropiska blommor; färgrikedomen och den rikliga växtligheten konnoterar gängse fruktbarhetsföreställningar.

Hundarnas romerska kejsarnamn konnoterar väl främst i sin tur liderlighet och det faktum att de sliter varandra i stycken av brånad får illustrera den sexualitetens våldsamma sida, som García Márquez så ofta uppehållit sig vid inte minst i *Cien años de soledad*. Namnet Messalina borgar för tygellöshet och kattjurens har i olika skepnad ofta fått symbolisera ohämmad liderlighet. Dessutom konnoterar de ofta det demoniska; här understryker García Márquez ordval detta, häxsabbaten. Sexualiteten kopplas därvidlag samman med demoni, ett välkänt grepp i västerländsk kulturtradition.

Hos den masturberande apan smälter djuriskt och mänskligt i viss mån samman: formuleringen »complacerse en honor de las damas» (tillfredsställa sig själv till damernas ära) smakar antropomorfiserande burlesk (41).

Det citerade partiets funktion i texten torde vara att förläna Fermina Daza en dimension av animalt anstruken sensualism; uttrycket »la andadura de venada» (rådjurslika gång), vilket f.ö. varierar på sid. 489, »los muslos de venada vieja» (gamla rådjurslår) anvisar just denna tolkning som given. I sammanhanget kan det vara av värde att påpeka att även det senare citatets kontext är erotisk, nämligen de båda gamlingarnas av överklig letargi präglade älskogslek:

Animado por esa ilusión se atrevió a explorar con la yema de los dedos su cuello marchito, el pecho acorazado de varillas metálicas, las caderas de huesos carcomidos, los muslos de venada vieja. Ella lo aceptó complacida con los ojos cerrados, pero sin estremecimientos, fumando y bebiendo a sobros espaciados.

Al final, cuando las caricias se deslizaron por su vientre, tenía ya bastante anís en el corazón. (489)

---

Uppmuntrad av sin illusion vågade han med fingertopparna treva sig fram över hennes vissna hals, hennes bröst som var pansrat med metalliknande spröt, hennes beniga höfter, hennes gamla rådjurslår. Hon fann sig villigt i det med slutna ögon, men utan upphetsning, medan hon rökte och drack en klunk då och då. Till slut, när smekningarna gled fram över hennes mage, hade hon fått nog med anislikör i hjärtat.

Djurmetaforiken återkommer på flera ställen i romanen. Några belysande exempel kunde vara:

unas risitas de ratas (178)	(råttlika fnitter)
la poltrona giratoria cuyos resortes soltaban lamentos de animal en celo (180)	den snurrande länstolen vars resårer gav ifrån sig ett läte som brunstigt djur
su lengua de gata (1819)	hennes kattunga
su magnífico perfil de oropéndola (202)	hennes magnifika sommargyllingprofil
con un olor propio de animal de monte (236)	med en egen vilddjursluk
las pajaritas huérfanas de la noche (256)	nattens föräldralösa fåglar
sus volaterías de gavilán pollero (257)	sina lovar som rovfågel
Leona (267)	kvinnonamn: lejoninna
una leona de la calle (275)	en lejoninna från gatan
Olimpia Zuleta parecía ser de la familia de las avispas, no sólo por las ancas alzadas y el busto exiguo, sino por toda ella (314)	O.Z. såg ut att vara släkt med getingarna, inte bara på grund av de höga rona och den yppiga bysten utan hela hon
soltó una risa profunda, de paloma joven (484)	hon skrattade hjärtligt som en ung duva)

Med ett undantag (fåtöljen) fungerar djurmetaforiken antropomorfiserande, då den används för att beskriva kvinnor och i ett fall mannens och kvinnans roller i ett stereotypt socialt kodifierat sexuellt betingat beteende (kvinnan som mannens rov).

De djur som kvinnorna liknas vid är råttor, katt, lejon, duva och geting. Det enda bilded som konnoterar andlighet i någon mening (duvan som mildhetens symbol) är duvan, men kontexten underminerar ett dylikt symbolvärde till förmån för duvkuttret, förälskelsens traditionella metafor.

Vilddjurslukten utgör ett exempel på det organiska bildspråk som García Márquez omhul-

dar. Det frammanar samma associationer som »El senador la abrazó por la cintura, escondió la cara en su axila de animal de monte y sucumbió al terror». (Senatorn höll om hennes midja, gömde ansiktet mot hennes vilddjursdoftande armhåla och gav efter för skräcken)<sup>7</sup>, ett uttryck för det band mellan kvinna och natur, som blivit något av kliché i litterärt symbolspråk och som upphöjts till kanon inom exempelvis vitalismen, med vilken åtskillig latinamerikansk litteratur har mycket gemensamt.<sup>8</sup>

Djurmataforiken får i betydande utsträckning illustrera kvinnans attraktionskraft. Som naturligt är i en text av det föreliggande slaget ägnar García Márquez ansenlig möda och betydande utrymme åt att beskriva kvinnokönets företrädanden, dels enligt konventionen och dels i mer överraskande termer.

Ett exempel på det senare utgör följande utläggning om Leona Cassiani, romanens lejonin-neliknande negress:

[...] el impasible Florentino Ariza no había tenido un instante de paz interior frente al espectáculo fascinante de aquella negra brava embadurnada de mierda y de amor en la fiebre de la pelea.

---  
Pues Leona Cassiani seguía siendo igual que aquella tarde en el tranvía, con sus mismos vestidos de cimarona alborotada, sus turbantes locos, sus arracadas y pulseras de hueso, su mazo de collares y sus anillos de piedras falsas en todos los dedos: una leona de la calle. Lo muy poco que los años le habían añadido por fuera era para su bien. Navegaba en una madurez espléndida, sus encantos de mujer eran más inquietantes, y su ardoroso cuerpo de africana se iba haciendo más denso con la madurez. (274f)

[...] hade den orubblige Florentino Ariza inte haft en lugn stund inför den fascinerande åsynen av den vilda negressen som dröp av skit och kärlek i stridens upphetsning.

---  
För Leona Cassiani var likadan som den där eftermiddagen på spårvagnen, med samma klänningar som en vildsint, förrymd slavinna, sina galna turbaner, sina örringar och armband av ben, sin knippa halsband och sina ringar med falska stenar på alla fingrar: en lejoninna från gatan. Det lilla som åren lagt till utanpå var till det bättre. Hon seglade fram i strålande mognad, hennes kvinnliga behag var mer upphetsande och hennes heta afrikanska kropp blev tätare med mognaden.)

Beskrivningen inrymmer en konnotativ kollision, slavinna – lejoninna, mataforiken hämtas från striden och hon liknas vid ett fartyg. Det senare är hämtad ur den erotiska metaforikens

standardförråd; detsamma gäller hennes rastillhörighet, vilken får understryka hennes sensuella dragningskraft i enlighet med ett välkänt associativt paradig i västerländsk litteratur.<sup>9</sup> Vidare understryks det primitiva av smyckena gjorda i ben; till samma konnotativa sfär, vidgad till att även omfatta passion, hör de olika adjektiven.

Innan Florentino Ariza och Fermina Daza slutligen förenas, har åtskilliga kvinnor passerat revy i romanen. Det är rimligt att anta, att García Márquez valt dem för att illustrera den sinnliga kärlekens olika sidor och möjligheter utifrån det yttrande som Florentino Ariza faller och som kan tjäna som motto för boken: »Lo unico que me interesa es el amor...» /Det enda som intresserar mig är kärleken/ (247).

Det är svårt att bestrida att den syn på sexualiteten som präglar romanen i allt väsentligt låter sig bestämmas i termer av *machismo*, men när Florentino Ariza mister sin svendom sker det i form av en inverterad våldtäkt som framställs i positiva ordalag:

Una noche que interrumpió la lectura más temprano que de costumbre, se dirigía distraído a los retretes cuando una puerta se abrió a su paso en el comedor desierto, y una mano de halcón lo agarró por la manga de la camisa y lo encerró en un camarote. Apenas si alcanzó a sentir el cuerpo sin edad de una mujer desnuda en las tinieblas, empapada en un sudor caliente y con la respiración desaforada, que lo empujó bocarriba en la litera, le abrió la hebilla del cinturón, le soltó los botones y se descuartizó a sí misma acaballada encima de él, y lo despojó sin gloria de la virginidad. Ambos cayeron agonizando en el vacío acio de un abismo sin fondo oloroso a marisma de camarones. Ella yació después un instante sobre él, resollando sin aire, y dejó de existir en la oscuridad. (212)

(En natt, när han avbröt läsningen tidigare än vanligt, var han tankspritt på väg till toaletterna när en dörr öppnades på hans väg genom den öde matsalen, och en falkklo grep honom i skjortärmen och låste in honom i en öde hytt. Han hann knappt känna den tidlösa kroppen av en naken kvinna i mörkret, våt av varm svett och med häftig andhämtning, som kastade honom på rygg i kojén, öppnade spännet i hans bälte, knäppte upp knapparna, klöv sig gränslös över honom och berövade honom hans svendom utom all ära. Båda störtade i dödsryckningar utför ett bottenlöst stup som luktade råkor och tång. Hon låg sedan en stund ovanpå honom, andlöst flämtande, och slutade att finnas till i mörkret.)

Vi känner igen den till tidlös naturvarelse reducerade kvinnan beskriven med hjälp av den så

ofta närvarande djurmetaforiken. Även här föreligger en genomförd invertering av en gängse metafor: »falkklon» är denna gång kvinnans, medan mannen får rollen som »rov».

Ordet »instinto de pantera» /panterinstinkt/ (213) är knappast godtyckligt valt utan för associationerna till bibliska vilddjur och till *Divina Commedias* välkända ingress. García Márquez är dock entydigare i sitt bildspråk än Dante.

Episoden utgör ett exempel på det anonyma erotiska möte som är så vanligt i litteraturen och som Erica Jong benämnt »the zipless fuck». <sup>10</sup> En annan koppling till litterärt allmängods är variationen på temat om orgasmen som »den lilla döden». Bilden »un abismo sin fondo oloroso a marisma de camarones» (212) faller i ögonen genom den på havet och dess fertilitetskonnotationer alluderande metonymin.

I extasen glömmar Florentino Ariza sin outhärliga Fermina för den konkreta njutningens fröjder för en stund (212f). Denna terapeutiska sida hos den sinnliga kärleken prövar Florentino Ariza mer än sexhundra gånger – en hyperbol helt i García Márquez stil.<sup>11</sup>

När Ariza nästa gång får njuta sexualitetens mest påtagliga fröjder, sker det i en helt annan kontext än när han invigdes i det könsliga mötets mysterier och möjligheter. Flodbåtens fredliga scenario är utbytt mot en stadsmiljö i krig. Ariza är hemma hos sig; hans partner är inte anonym utan en namngiven 28-årig änka. Florentino Arizas mor, Tránsito Ariza, fungerar som »kopplerska»; det är hon som sänder änkan till sonens bädd, för att denne skall glömma sin olyckliga passion för Fermina Daza.

Situationen är lätt burlesk och konstellationen erotisk attraktion – död bestämmer sammanhanget:

Sentada en el borde de la cama donde Florentino Ariza estaba acostado sin saber qué hacer, empezó a hablarle de su dolor inconsolable por el muerto tres años antes, y mientras tanto iba quitándose de encima y arrojando por los aires los crespones de la viudez, hasta que no le quedó puesto ni el anillo de bodas. (221)

(Sittande på kanten av den säng där Florentino Ariza låg utan att veta vad han skulle ta sig till, började hon berätta för honom om sin otröstliga sorg efter sin man som dött tre år tidigare, och under tiden klädde hon av sig och slängde omkring sig änkedräktens alla flor tills hon inte ens hade vigselringen på sig.)

Medan hon berättar om sin sorg klär hon alltså

av sig och förbereder sig för den älskogstund som skall följa. När García Márquez skildrar denna uppslupna striptease, i sig en effektiv kontrast till ankans dystra berättelse, ställer han effektivt avklädningscenen mot kanonaden ute i staden:

Lo hizo con tanto alborozo, y con unas pausas tan bien medidas, que cada gesto suyo parecía celebrado por los cañonazos de las tropas de asalto, que estrechaban la ciudad hasta los cimientos. (222)

(Hon gjorde det så uppsluppet och med så skickligt avmätta pauser, att varje hennes åtbörd tycktes hyllad av stormtruppernas kanonader, som fick hela staden att skaka i sina grundvalar.)

I detta burleska sceneri möts förvirring, passion, ansats till idyll ställd mot krigets elände. Det är den unga änkan som är aktiv och som behåller initiativet. Därvidlag föreligger en konstans beträffande kontrahenternas roller, när man jämför den nu diskuterade episoden med den som kommenterats ovan.

Änno nyttjar García Márquez djurmetaforik, när han beskriver den unga ankans upphetsning:

Florentino Ariza no había de entender nunca cómo unas ropas de penitente habían podido disimular los ímpetus de aquella potranca cerraera que lo desnudó sofocada por su propia fiebre, como no podía hacerlo con el esposo para que no la creyera una corrompida, y que trató de saciar en un solo asalto la abstinencia férrea del duelo, con el aturdimiento y la inocencia de cinco años de fidelidad conyugal. (222)

(Florentino Ariza skulle aldrig fatta hur en botgöreskedräkt kunnat dölja lustarna hos detta vilda ungdoms som klädde av honom, halvkvävd av sin febriga iver, vilket hon inte kunnat göra med sin man för att han inte skulle tro att hon var en fallen kvinna, och som i ett enda anfall sökte mätta sorgens järnhårda avhållsamhet med en förvirrig och en oskuld som kom sig av fem års äktenskaplig trohet.)

Äventyret med Florentino Ariza gör, att den sedermera så berömda änkan Nazaret får smak på den villkorlösa sexualitetens fröjder och blir »según ella decía muerta de risa, la única mujer libre de la provincia» /enligt vad hon själv fnissande brukade säga den enda fria kvinnan i provinsen/ (223). Hon tar emot män – utan betalning – och njuter kravlöst erotikens gåvor. Hon definierar sig själv som hora (225), ett faktum som hon gläder sig åt och som väl bör förstås som ett uttryck för den förtjusning över sexualiteten som hon känner.

Samtidigt är det svårt att se detta som något annat än ett utslag av *machismo*: den aktiva och sexuellt frigjorda kvinnan som själv söker styra sin tillvaro uppfattas *par définition* som »hora», dvs. som stående utanför den av samhället så snävt definierade kvinnorollen.

Framställningen nyanseras dock, när García Márquez vidgar perspektivet till något av en miniatyr betraktelse över sexualitetens roll för människan:

– Te adoro porque me volviste puta. Dicho de otro modo, no le faltaba razón. Florentino Ariza la había despojado de la virginidad de un matrimonio convencional, que era más perniciosa que la virginidad congénita y la abstinencia de la viudez. Le había enseñado que nada de lo que se haga en la cama es inmoral si contribuye a perpetuar el amor. Y algo que había de ser desde entonces la razón de su vida: la convención de que uno viene al mundo con sus polvos contados, y los que no se usan por cualquier causa, propia o ajena, voluntaria o forzosa, se pierden para siempre. (225)

(– jag dyrkar dig för att du gjorde en hora av mig. Med andra ord låg det någonting i det. Florentino Ariza hade befriat henne från ett konventionellt äktenskaps mödom, som var skadligare än den medfödda mödomen och änkeståndets avhållsamhet. Han hade lärt henne att ingenting som görs i sängen är omoraliskt om det bidrar till att hålla liv i kärleken. Och någonting som därefter skulle bli meningen med hennes liv: han övertygade henne om att man kommer till världen med ett begränsat antal skjut, och att de som inte används i något syfte för ens egen eller någon annans skull, frivilligt eller med våld, går förlorade för alltid.)

Det citerade partiet visar, att sexualiteten här inte fördöms; den ses tvärtom som starkt meningsbärande i existentiell bemärkelse. Det som texten i stället bryter staven över är den konventionella sexualiteten som möter i det vanliga äktenskapet. Här ställer sig berättaren således solidarisk med »horeriet», vilket innebär förnyelse och förverkligande.

Dock är änkan Nazaret skäligen konventionell beträffande erotikens tekniska aspekter. Kontrasten mellan den lätt högstämda, av gängse fertilitetssymbolik anstuckna skildringen av änkans och Florentino Arizas kärleksmöten och den krassa beskrivningen av den senares försök att inviga sin partner i den avancerade erotikens pikanterier är berättartekniskt effektiv; läsaren känner igen García Márquez halsbrytande kodskiften med deras pregnant desautomatisering:

Algunas veces era él quien iba a su casa, y entonces les gustaba quedarse empapados de espuma de salitre en la terraza del mar, contemplando el amanecer del mundo entero en el horizonte. Él puso todo su empeño en enseñarle las trapisondas que había visto hacer a otros por los agujeros del hotel de paso, así como las fórmulas teóricas pregonadas por Lotario Thugut en sus noches de juerga. La incitó a dejarse ver mientras hacían el amor, a cambiar la posición convencional del misionero por la de la bicicleta de mar, o del pollo a la parilla, o del ángel descuartizado, y estuvieron a punto de romperse la vida al reventarse los hicos cuando trataban de inventar algo distinto en una hamaca. Pues la verdad es que ella era una aprendiz temeraria, pero carecía del talento mínimo para la fornicación dirigida. Nunca entendió los encantos de la serenidad en la cama, ni tuvo un instante de inspiración, y sus orgasmos eran inoportunos y epidérmicos: un polvo triste. (224)

(Somliga gånger var det han som kom hem till henne, och då tyckte de om att ligga kvar blöta av havets salta skum på terrassen och betrakta hela världens soluppgång över horisonten. Han lade ner all möda på att lära henne de grepp han sett andra ta genom titthålen på bordellen, liksom de teoretiska formler som Lotario Thugut brukade predika de kvällar då han slog runt. Han uppmuntrade henne att låta sig bli sedd när de älskade, att byta ut den konventionella missionärsställningen mot havsnyckeln eller kycklinghalstret eller den styckade ängeln, och de var nära att bryta nacken av sig när repen brast just som de försökte uppfinna något nytt i en hängmatta. Lektionerna blev fruktlösa. För sanningen var den att hon var en orädd lärling men saknade ett minimum av begåvning för styrda samlag. Hon förstod sig aldrig på charmen med att uppträda behärskat i sängen, fick aldrig ett ögonblicks inspiration, och hennes orgasmer kom tyligt och olägligt: ett tråkigt skjut.)

Det sceneri som inleder det citerade partiet har tycke både av antik myt, arketypiskt möte mellan man och kvinna och modern filmisk gestaltning och dito bildspråk. Scenen konnoterar tvivelsutan urgamla *hieros gamos*-föreställningar: de båda älskande ser efter herdestunden världen »födas» (soluppgången med havet som fond).<sup>12</sup>

Stämningen bryts tvärt, då García Márquez väljer att beskriva, hur Florentino Ariza inviger sin partner i den fysiska kärlekens möjligheter. Det sker i ordalag som associerar till mer eller mindre pornografiskt anlagda skildringar med deras typiska förkärlek för voyeurism och märkliga ställningar. Notabelt är dock, att García Márquez inte går närmare in på kontrahenternas fysiska företräden; så saknas exempelvis den fallocentrism som präglar *Cien años de soledad*<sup>13</sup> och *El ahogado más hermoso del mundo*.<sup>14</sup>

García Márquez väjer inför det alltför explicita: han nöjer sig – trots frånvaron av pryderi – med att antyda och/eller översiktligt beskriva skeendet.

Om det första samlaget som Florentino Ariza genomförde präglas av mörker, får episoden med änkan sin *timbre* av ljus. Mörker, anonymitet och hemlighetsmakeri avlöses av öppenhet. Dock är den senare begränsad till explicita bestämningar av de kvinnliga kontrahenternas identitet och personliga särdrag; Florentino Ariza är så noga med att hemlighålla alla sina affärer, att han får namn om sig att vara homosexuell (257, 269).

Nu blir Florentino Ariza aktiv, en jägare och rovfågel för att tala med García Márquez:

No bien abandonada la oficina, hacia las cinco de la tarde, y ya andaba en sus volaterías de gavilán polle-ro. Al principio se conformaba con lo que le deparaba la noche. Levantaba sirvientas en los parques, negras en el mercado, cachacas en las playas, gringas en los barcos de Nueva Orleans. (257)

(Knappt hade han lämnat kontoret vid femtiden på eftermiddagen förrän han var ute och slog sina lovar som rovfågel. I början nöjde han sig med vad natten hade att erbjuda. Han slog ner på tjänsteflickor i parkerna, negresser på marknaden, skönheter på stränderna, nordamerikanskor på båtarna från New Orleans.)

De möten som sålunda beskrivs är helt anonyma. Den miljö Ariza letar upp för att lägga sina erövringar utgörs typiskt nog av fyrtornet och vågbrytarna i stadens hamn (ånyo uttryck för vattnets konnotativa värden); i samlagen därstädes smälter människa och natur samman i termer av skeppsbrottsmetaforik (258).

García Márquez tydliga förkärlek för djurmetaforik kommer väl till pass, när han klär Florentino Arizas pseudoteoretiska resonemang beträffande kroppstyp och sexuell kapacitet i ord:

De esa época venían sus teorías más bien simplistas sobre la relación entre el físico de las mujeres y sus aptitudes para el amor. Desconfiaba del tipo sensual, las que parecían capaces comerse crudo a un caimán de aguja, y que solían ser las más pasivas en la cama. Su tipo era el contrario: esas ranitas escuálidas por las que nadie se tomaba el trabajo de volverse a mirar en la calle, que parecían quedar en nada cuando se quitaban la ropa, que daban lástima por el crujido de los huesos al primer impacto, y sin embargo podían dejar listo para el cajón de la basura al más hablador de los machucantes. (258)

(Från denna tid härrörde hans tämligen enkelspåriga teorier om sambandet mellan kvinnornas kroppsbyggnad och deras lämplighet för kärleken. Han misstrodde den sensuella typen, de där som verkade beredda att sluka en krokodil levande, men som brukade vara de mest passiva i sängen. Hans typ var den motsatta: de där taniga små grodorna som ingen brydde sig om att vända sig efter på gatan, som såg ut att upplösas i intet när de tog av sig kläderna, som ingav medlidande inför knaket i deras leder vid första anstormningen, men som ändå kunde få den mest skrytsamme karllakarl färdig för soptunnan.)

Här går tankarna till den magra zigenerskan och den patetiska mulattskan i *Cien años de soledad*<sup>15</sup> och till den beklagsvärda Eréndira i novellen med samma namn.<sup>16</sup>

Det hela är intressant, då det kan ses som ett led i något av en antistrategi vad rör beskrivningen av erotiken och dess betingelser, ett avståndstagande från den gängse schabloniserade skönheten samt den sexuella attraktionens och förstågans signalement.

Den svepande karaktäristiken av kvinnogestalterna som så långt präglat skildringen av Florentino Arizas erotiska äventyr gäller även för nästa namngivna kvinna som korsar Florentino Arizas väg. Hon är – trots de preferenser som citatet ovan ger uttryck för – yppig och i femtioårsåldern samt väl förfaren i kärlekens praktiska konst. Vid sidan av namnet, Ausencia Santander, är detta allt läsaren får veta. Ånyo tilldelar García Márquez sin protagonist en passiv roll till förmån för en skildring av Ausencia Santanders egocentriska utlevelse formulerad med hjälp av martialisk metaforik kompletterad med bilder ur naturen:

No bien acababa de hacerlo cuando ella lo asaltaba sin darle tiempo de nada, ya fuera en el mismo sofá donde acababa de desnudarlo, y sólo de vez en cuando en la cama. Se le metía debajo, y se apoderaba de todo él para toda ella, encerrada dentro de sí misma, tanteando con los ojos cerrados en su absoluta oscuridad interior, avanzando por aquí, retrocediendo, corrigiendo su rumbo invisible, intentando otra vía más intensa, otra forma de andar sin naufragar en la marisma de mucílago que fluía de su vientre, preguntándose y contestándose a sí misma con un zumbido de moscardón en su jerga nativa dónde estaba ese algo en las tinieblas que sólo ella conocía y ansiaba sólo para ella, hasta que sucumbía sin esperar a nadie, se desbarrancaba sola en su abismo con una explosión jubilosa de victoria total que hacía temblar el mundo. Florentino Ariza se quedaba exhausto, incompleto, flotando en el charco de sudores de ambos, pero con impresión de no ser más que un instrumento de gozo. (261f)

(Knappt hade han hunnit göra det förrän hon anföll utan att ge honom tid till någonting, om så i samma soffa där hon just klätt av honom, och bara någon gång i sängen. Hon lade honom under sig och tog hela honom i besittning för hela sig, innesluten i sig själv, trevande med slutna ögon i sitt absoluta inre mörker, med en framryckning här, en reträtt där, rättande sin osynliga kurs, sökande andra, intensivare vägar, andra sätt att färdas utan att drunkna i det slemmiga träsk som flödade ur hennes inre, undrande och besvarande sina egna frågor som en surrande broms på sin medfödda dialekt var det fanns, detta något i dunklet som bara hon kände till och sökte bara för sig själv, tills hon sjönk utan att vänta på någon, störtande ensam utför sitt stup med en jublande explosion av fullständig seger som kom jorden att darra. Florentino Ariza blev utmattad, ofärdig, där han flöt i bådas svett med ett intryck av att enbart vara ett redskap för njutning.)

Det inre sceneri som García Márquez målar upp har smak av arketyriskt sjölandskap, där mänskligt driftliv smälter samman med vegetativ metaforik och antropomorfering. Organen skildras hyperboliskt med en variant av den välkända metaforik, där jordbävningen lånas för att beskriva den starka upplevelsens omvälvande natur.

Den anonyma kvinnan i det första kärleksmötet, änkan Nazaret och Ausencia Santander illustrerar alla inverteringen av *machismos* kanske mest normerande paradigm, mannen som aktiv, som jägare och kvinnan som passiv, som offer.

Den dråpliga eller rent av burleska ton som präglar skildringen av Florentino Arizas svenningsförlust och mötet med den erotiskt besatta änkan bestämmer även skildringen av Florentinos och Ausencias kärlekshistoria. Hon är älskarinna till en av Florentinos bekanta men det utgör inget hinder. Upptakten till deras förhållande skildrar García Márquez med sedvanlig *approach*; det är tydligt, att »the author's deflationary procedures»,<sup>17</sup> så typiska för García Márquez berättarstrategi även bestämmer denna skildring, där den berusade kaptenens sömn väcker de båda andras begär:

Ausencia Santander debió pedirle ayuda a Florentino Ariza para arrastrar hasta la cama el cuerpo inerte de ballena encallada, y para desvestirle dormido. Después, en un foganazo de inspiración que los dos le agradecieron a la conjunción de sus astros, se desvistieron ambos en el cuarto de al lado sin ponerse de acuerdo, sin sugerirlo siquiera, sin proponérselo, y siguieron desvestiéndose siempre que podían durante más de siete años, cuando el capitán estaba

de viaje. (260)

(Ausencia Santander måste be Florentino Ariza om hjälp att släpa den tystade valens livlösa kropp till sängen och klä av den sovande: Sedan, i en blyxt av ingivelse som de båda tackade sin lyckliga stjärna för, klädde de av sig båda två i rummet intill utan att ha kommit överens om det, utan att ens föreslå det, utan avsikt, och de fortsatte att klä av sig så ofta de kunde i mer än sju år, medan kaptenen var på resa.)

*En passant* inflikar dessutom författaren en anspelning på det välkända institutionaliserade mönster med maka och älskarinna som för *machismos* och därmed besläktade värderingssystemens normerande paradigm:

No había riesgos de sorpresas, porque éste tenía la costumbre de buen navegante de avisar su llegada al puerto con la sirena del buque, aun en la madrugada, primero con tres bramidos largos para la esposa y sus nueve hijos, y después con dos entrecortados y melancólicos para la amante. (260)

(Det var ingen risk att bli överraskade, för kaptenen hade som god sjöman för vana att tillkännage sin ankomst i hamnen med fartygets ångvissla, om det så var i gryningen, först med tre långa råmanden till hustru och sina nio barn och sedan med två halvkvävt melankoliska till älskarinnan.)

Komiken och burlesken inskräps så ytterligare av, att Ausencia Santanders hem plundras mitt under ett pågående samlag. Tjuven/tjuvarna understryker sin fräckhet och roll som parodiskt *nemesis* med sin ytterst profana skrift på väggen: »Esto les pasa por andar tirando» (264) /Så går det när ni knullar/.

Efter Ausencia Santander gör Leona Cassiani, den egentliga kvinnan i Florentino Arizas liv entré (267). Ovan har den vilda negressens apparition beskrivits, så det som intresserar oss i sammanhanget är hennes roll i framställningen. Hon får illustrera den /omedvetna/ platonska passionen och skänker vidare Florentino Ariza insikten om möjligheten av att göra en kvinna till vän och förtrogen. Denna dimensionen i spelet mellan könen lyser helt med sin frånvaro i Arizas tidigare förhållanden med kvinnor. García Márquez fördjupar således psykologin en smula. När så erotiken trots allt kommer på tal avvisar negressen Ariza med orden »Me sentiría como acostándome con el hijo que nunca tuve» /Det skulle kännas som om jag låg med den son jag aldrig fick/ (276).

Denna »pseudoincest» är *de facto* den enda

anspelning på den företeelse som så outrerat präglar *Cien años de soledad*<sup>18</sup> och som här i stället snarast hamnar helt i skymundan.

Överhuvudtaget är romanens erotiska perspektiv ensidigt och ordinärt heterosexuellt. Ovan nämndes, att Florentino Ariza misstänktes vara hemligt homosexuell, eftersom man aldrig såg honom tillsammans med kvinnor i situationer med erotiska förtecken. Vid sidan av detta dras homoerotik in blott en gång: en av de kvinnor han möter är bisexuell, ett faktum som blott nämns i förbigående och som berättaren väljer att inte göra något av. Kvinnans läggning får tjäna som illustration av hennes promiskuösa beteende:

Se acordó de Andrea Varón, frente a cuya casa había pasado la semana anterior, pero la luz anaranjada en la ventana del baño le advirtió que no podía entrar: alguien se le había adelantado. Alguien: hombre o mujer, porque Andrea Varón no se detenía en minucias de esa índole en los desórdenes del amor. (394)

(Han kom ihåg Andrea Varón, framför vars hus han tillbringat föregående vecka, men det orangefärgade ljuset i badrummet varnade honom att han inte kunde knacka på: någon hade kommit före. Någon: man eller kvinna, för Andrea Varón fäste sig inte vid sådana småsaker i kärlekens virvlar.)

Hon är kurtisan, lever på sin kropp, den enda av Florentino Arizas erotiska kontakter som gör det. Hon är den kvinna som lockar honom från sin princip att aldrig betala. Här finns en kontrastiv koppling till Leona Cassiani: vid det första mötet dem emellan avfärdade Florentino Ariza henne som förmodad prostituerad, och som sådan skulle hon aldrig kunna bli intressant för honom (267f).

I partiet om Andrea Varón – namnet pekar f.ö. via ordsymbolik ur hennes sexuella identitet, *varón* betyder ju hanne – anspelar García Márquez på den institutionaliserade mätressen som socialt/samhälleligt fenomen. Hon har varit älskarinna åt mer eller mindre prominenta personer och vunnit närmast legendarisk status som hålldam. Det är svårt att inte se skildringen som en ironisk författarkommentar till detta inte minst i latinsk kultur så ymnigt förekommande bruk (394).

Mest anslående i mitt tycke är dock den koppling mellan fekalt och sexuellt som författaren här fogar in i sin framställning:

Fue ella la que atribuyó una sensualidad distinta a las lavativas que él usaba para la crisis de estreñimiento,

y lo convenció de compartirlas, de aplicárselas juntos en el transcurso de sus tardes locas, tratando de inventar todavía más amor dentro del amor. (395)

(Det var hon som skänkte ett nytt slags sensualitet åt de lavemang som han använde mot förstoppning och övertalade honom att dela dem med henne, att använda dem tillsammans under loppet av sina lössläppta eftermiddagar i försöken att uppfinna ännu mer kärlek i kärleken.)

Det är frestande att se detta som ett skämtsamt, ja burleskt, utslag av García Márquez välbekanta förtrogenhet med och fascination inför äldre, särskilt medeltida litteratur, där fekala och erotiska motiv så ofta möts. Inte minst gäller det den kontratext som skapades till den occitanska trubadurlyrikens extremt höviska kod.<sup>19</sup> Detta saknar inte betydelse i vårt sammanhang; García Márquez roman skriver ju in sig i den erotiska romansens långa tradition.

Litteraturen får utgöra ramen för Florentino Arizas amorösa historia med Sara Noriega, poängrikt nog lärarinna i »Urbanidad e Instrucción Cívica» (288) /Uppförande och Medborgerliga dygder/ och lidelsefullt intresserad av litteratur och en gång i sin ungdom pristagare i en tävling med en aldrig publicerad diktsamling om de fattigas kärlek – sannolikt ett hopplöst romantiskt alster.

Kontexten när de möts har sina poänger: Florentino Ariza deltar liksom så många gånger tidigare i en pristävlan med ett av sina alster. Den burleska episoden – pristagare är en kines med en formfulländad sonett – utgör ännu en uppsluppen anspelning på den litterära traditionen; begreppet »Juegos Florales» (282f) /Blomsterspel/ pekar ju direkt ut de *Jocs Florals*, som alltsedan medeltiden ägt rum på occitanskt och katalanskt område. Det hela utgör en effektiv fond till de bådas kärlekssaga.

Hon får samma funktion som hans tidigare erövringar, då hon förmår att något lindra den smärta han i grunden hela tiden känner inför den ouppnåeliga Fermina Daza.

Inte heller här förmår García Márquez möjligheten att krydda framställningen med nya perspektiv och detaljer rörande kärleken mellan man och kvinna. Läsaren får en känsla av att författaren verkar fånga in och beskriva så många tänkbara varianter som möjligt i den heterosexuella leken.

Det finns ett infantilt drag hos Sara Noriega som får henne att kräva nappar för att nå or-

gasm. Ånyo snuddar García Márquez vid burlesk komik:

Lo que más le gustaba de ella a Florentino Ariza era que mientras hacía el amor tenía que succionar un chupón de niño para alcanzar la gloria plena. Llegaron a tener una ristra de cuantos tamaños, formas y colores se encontraban en el mercado, y Sara Noriega los colgaba en la cabecera de la cama para encontrarlos a ciegas en sus momentos de extrema urgencia. (289)

(Det som Florentino Ariza tyckte bäst om hos henne var att medan hon älskade måste hon suga på en napp för att nå fulländningen. Till slut hade de en knippa med alla de storlekar, former och färger som fanns att köpa, och Sara Noriega hängde den vid huvudänden av sängen för att kunna treva efter den när det var riktigt bråttom.)

Detta intryck förstärks, när García Márquez beskriver Sara Noriegas kombinerade passion för den romantisk-sentimentala poesin och den sinnliga kärleken:

Sin embargo, casi tanto como retozar en la cama hasta el agotamiento, a ella le gustaba consagrar las fatigas del amor al culto de la poesía. No sólo tenía una memoria asombrosa para los versos sentimentales de su tiempo, cuyas novedades se vendían en folletos callejeros de a dos centavos, sino que clavaba con alfileres en las paredes los poemas que más le gustaban, para leerlos de viva voz a cualquier hora. Había hecho una versión en endecasílabos pares de los textos de Urbanidad e Instrucción Cívica, como los que se usaban para la ortografía, pero no pudo conseguir la aprobación oficial. Era tal su arrebato declamatorio que a veces seguía recitando a gritos mientras hacía el amor, y Florentino Ariza tenía que ponerle el chupón en la boca a viva fuerza, como se hacía con los niños para que dejaran de llorar. (291)

(Men nästan lika mycket som att vältra runt i sängen intill utmatning tyckte hon om att ägna kärlekens mödor åt dyrkan av poesin. Hon hade inte bara ett häpnadsväckande minne för tidens sentimentala verser, vilkas nyheter såldes i häften på gatan för två centavos, utan hon nålade upp de dikter hon tyckte bäst om på väggarna för att läsa upp dem när som helst på dygnet. Hon hade gjort en rimmad, elvastavig version av skolboken i Uppförande och Medborgerliga Dygder i stil med dem som användes för rättstavning, men hon lyckades inte få den officiellt godkänd. Hennes declamatoriska iver var så stor att hon ibland reciterade vidare med ljudlig stämma medan hon älskade, och Florentino Ariza måste stoppa nappen i mun på henne med våld som man gjorde med barn för att få dem att sluta gråta.)

Särskilt värd att lägga märke till här är konstellationen billig (i båda bemärkelserna) litteratur och elvastavig parrimad vers, ett av romansk metriks mest prestigeladdade versmått.

Med Sara Noriegas ämnesval rycker pekoralet som konnotativ fond in i framställningen.

I denna av burlesk och komik präglade kontext passar de båda älskandes förnumstiga funderingar över kärlekens kluvna väsen med García Márquez lika skämtsamma som tydliga anspelning på den långa debatt om kärlekens sinnliga och själsliga sidor som rasat genom århundradena:

En la plenitud de sus relaciones, Florentino Ariza se había preguntado cuál de los estados sería el amor, el de la cama turbulenta o el de las tardes apacibles de los domingos, y Sara Noriega lo tranquilizó con el argumento sencillo de que todo lo que hicieran desnudos era amor. Dijo: »Amor del alma de la cintura para arriba y amor del cuerpo de la cintura para abajo». (291f)

(På höjden av deras förbindelse hade Florentino Ariza undrat vilket tillstånd som var kärleken, den häftiga sängens eller de fridfulla söndagseftermiddagarnas, och Sara Noriega lugnade honom med det enkla argumentet att allt som de gjorde nakna var kärlek. Hon sade: »Själen kärlek från midjan och uppåt, och kroppens kärlek från midjan och neråt».)

Här sker ett begreppsligt sammanfall: det som Sara Noriega beskriver som själslig kärlek måste rimligen också ses som kroppslig, om än inte lika erotiskt laddad som den andra varianten med dess underförstådda fokusering på genitalierna.

I likhet med änkan Nazaret ser Sara Noriega erotikens natur som en naturgiven välsignelse, trots att hon förfördes som helt ung, vilket innebar, att hon aldrig kunde bli gift. Hon frigörs genom den erotik som hon ser som livets mening.

I ljuset av detta förstärks tragiken i hennes slutliga öde; hon ändrar sina dagar på ett dårhus, där hon reciterar senilt obscena verser. Hennes en gång outrerat romantiska litteratursmak har således urartat i sin motsats. Inte heller här motstår García Márquez sin *faiblesse* för det /komiskt/ chargerade uttrycket; Sara Noriegas verser var så måttlöst obscena, att »debieron aislarla para que no acabara de enloquecer a las otras locas» (395) /man måste isolera henne så att hon inte skulle driva de andra galningarna från vetet/.

Även om andra personer figurerar i periferin har skildringen av Florentino Arizas olika affärer så långt ett drag gemensamt: en tredje part ingriper inte aktivt i skeendet.

Det gäller inte för protagonistens korta affär

med Olimpia Zuleta, vilken slutar med ond, bråd död. Här nyttjar García Márquez ett känt litterärt tema, svartsjukemotivet i form av en rasande makes ödesdigra hämnd.

Episoden smakar avgjort skröna. Olimpia Zuleta liknas vid en geting och sköter ett duvslag; parallellen till den amorösa pastoralens herdinnor faller i ögonen. Uppvaktningen tar sin tid (jfr pastoralen och den höviska traditionen) men »belägringen» – denna i amorösa sammanhang så flitigt brukade martialiska metafor – kröns med framgång. Passionen drabbar Florentino Ariza med ursinnig kraft: »Fue la única vez, desde los primeros tiempos del primer amor, en que se sintió atravesado por una lanza.» (317) /Det var enda gången, alltsedan den första kärlekens tid, som han känt sig genomborrad av ett spjut./

Självfallet utgör detta en anspelning på Amors pilar. Emellertid är det konnotativa innehåll knappast uttömt med detta: i flera av de tidigare episoderna i romanen sker en invertering av rollerna i och med att den manliga kontrahenten är den passive, medan kvinnan framstår som aktiv. Inträngandet, penetrationen, är ju av hävd ett inslag både i det erotiska spelet och i skildringar därav. Mannen står för penetrationen och kvinnan reduceras till objekt; här blir i viss mån rollerna ombytta.

Bruket av strukturelementet *duva* är intressant: duvslaget har inte bara fungerat som medel och förevändning vid kontrahenternas inledande kontakter, här används det också för att bestämma Olimpia Zuletas erotiska profil:

Olimpia Zuleta tenía un amor alegre, de palomera alborotada, y le gustaba permanecer desnuda por varias horas, en un reposo lento que tenía para ella tanto amor como el amor. (317)

(Olimpia Zuletas kärlek var glad som ett myllrande duvslag, och hon tyckte om att vara naken i flera timmar i en stilla vila som för henne var lika kärleksfull som kärleken.)

Idyllen avbryts abrupt av en katastrof. Utlösande faktor är Florentino Arizas impuls att med kärlekens färg markera sina erotiska anspråk och sin dito framgång. García Márquez formulering är avgjort desautomatiserande i sin kontext; den närmast högstämt hållna relationen punkteras av ett på nonchalant slang avfattande stilbrott:

De pronto, a instancias de una inspiración insólita,

Florentino Ariza destapó un tarro de pintura roja que estaba al alcance de la litera, se mojó el índice, y pintó en el pubis de la bella palomera una flecha de sangre dirigida hacia el sur, y le escribió un letrero en el vientre: *Esta cuca es mía.* (317)

(Plötsligt, med en ovanlig ingivelse, öppnade Florentino Ariza locket till en burk rödfärg som stod inom räckhåll från kojén, doppade pekfingeret och målade på den sköna duvvakterskans könsberg en blodig pil som pekade söderut och skrev en skylt på magen: *Den här kuttan är min.*)

Värd att lägga märke till här är den sammanhållna struktureringen med duvslaget och spjutet/pilen som konnotativ kärna. Effektivt är vidare García Márquez bruk av dramatisk ironi: »flecha de sangre» (»blodig pil») pekar ju fram mot den bedragne makens ordlöst våldsamma reaktion, då han skär halsen av sin hustru.

Döden bestämmer affären med Olimpia Zuleta och den får även utgöra fond åt Florentino Arizas sista kärlekshistoria innan han slutligen förernas med Fermina Daza:

El domingo de Pentecostés, cuando murió Juvenal Urbino, ya sólo le quedaba una, una sola, con catorce años apenas cumplidos, y con todo lo que ninguna otra había tenido hasta entonces para volverlo loco de amor. (395)

(Den pingstdag då Juvenal Urbino dog hade han bara en kvar, en enda, knappt fjorton år fyllda, och med allt som ingen haft dittills för att göra honom galen av kärlek.)

Den utvalda denna gång är således en helt ung flicka i de nedre tonåren, América Vicuña, alltså ett nytt avsnitt i den katalog över den heterosexuella kärlekens möjligheter som García Márquez roman erbjuder.

Skildringen tangerar något mycket förbjudet: författaren lyfter fram Florentino Arizas egenkap av närmast »ful gubbe» utan att alls beröra de därmed förbundna moraliska komplikationerna.

De erotiska konstellationer som så långt passerat revy i romanen har varit trovärdiga i så måtto, att kontrahenterna varit socialt rimliga, inte minst vad avser ålder och vuxenhet.

García Márquez pressar denne trovärdighet, när han utan djupare psykologisk motivering skildrar, hur den unga flickan vaknar sexuellt under sin senile älskares behandling. Att dra in hennes studier i sammanhanget understryker snarast den pressade trovärdigheten:

[...] y la cultivó para él en un lento año de sabados de circo, de domingos de parques con helados, de atardeceres infantiles con los que se ganó su confianza, se ganó su cariño, se la fue llevando de la mano con una suave astucia de abuelo bondadoso hacia su matadero clandestino. Para ella fue inmediato: se le abrieron las puertas del cielo. Estalló en una eclosión floral que la dejó flotando en un limbo de dicha, y fue un estímulo eficaz en sus estudios, pues se mantuvo siempre en el primer lugar de la clase para no perder la salida de la fin de semana. (396)

[...] och odlade henne för egen räkning under ett stillsamt år av lördagar på cirkus, söndagar i parkerna med glass, barnsliga kvällar varunder han tillvann sig hennes förtroende, tillvann sig hennes kärlek, ledde henne vid handen med den snälla morfaderns milda list till sitt hemliga slakthus. För henne blev det ögonblickligt: himlens portar öppnades. Hon exploderade i en blomning som fick henne att flyta omkring i ett limbo av lycka, och det blev en effektiv stimulans i hennes studier, för hon såg alltid till att vara bäst i klassen för att inte gå miste om rätten att få gå ut under veckosluten.)

Gestaltningen visar en egendomlig kluvenhet: blomstring och himmel ställs mot offer (slakthusbilden) och limbo. Det senare konnoterar ju normalt ett tillstånd av varken lidande eller fröjd, utan icke-känsla; helvetets strafflösa första krets.

Även i detta sammanhang alluderar författaren på en välkänd kulturhistorisk företeelse: skildringen av det omaka paret smakar heterosexuellt turnerad antik pederasti. Florentino Ariza blir ju den unga flickans erotiskt definierade mentor.

García Márquez genomför med stor konsekvens det ovan illustrerade greppet med döden som konnotativ fond. Efter en herdestund hör de båda klockringning (397f) och García Márquez använder vidare tillfället för att inskräpa skillnaden mellan de båda älskande: hon är för ung för att tänka på döden, medan han fjättras av sin insikt om att han själv kommer att vara död, innan hon blir färdig med sin utbildning. Det blir tvärt om. Han skall inte återse henne; hon dör för egen hand av sviken kärlek, medan han ger sig ut på sin sista resa tillsammans med sin ungdoms älskade, Fermina Daza, på den livsbåt/dödsbåt, där de slutligen förenas.

Om García Márquez tar betydande risker beträffande trovärdigheten i sin skildring av Florentino Arizas och América Vicuñas kärleks-saga, står han på fastare berättarteknisk mark,

när han skildrar bokens i samtliga bemärkelser sista passion, den mellan de åldriga tu, den nyblivna änkan och hennes forne tillbedjare.

Författaren tar betydligt mer episkt utrymme i anspråk nu än vad som varit fallet beträffande Florentino Arizas övriga äventyr. Psykologin blir återigen både trovärdig och träffsäker. García Márquez inleder med att skildra, hur Fermina Daza gradvis kommer till verklig insikt om att hennes man är död. Relationen svävar mellan precis framställning utan nämnvärd språklig ornamentik och pregnant metaforik. Som ett särskilt lyckosamt exempel på det senare kan följande prov på organiskt bildspråk i en för övrigt metaforfri passage anföras:

De todos modos fue un holocausto inútil. Fermina Daza se dio cuenta muy pronto de que el recuerdo del esposo muerto era tan refractario al fuego como parecía serlo al paso de los días. Peor aún: después de la incineración de las ropas no sólo seguía añorando lo mucho que había amado de él, sino también, y por encima de todo, lo que más le molestaba: los ruidos que hacía al levantarse. Esos recuerdos la ayudaron a salir de los manglares del duelo. (408)

(Hur som helst blev det ett meningslöst brännoffer. Fermina Daza märkte mycket snart att minnet av hennes döde man var lika motståndskraftigt mot eld som det tycktes vara mot dagarnas gång. Vad värre var: efter klädbrännningen fortsatte hon inte bara att sakna allt det som brukat irritera henne mest: de ljud han åstadkom när han steg upp om morgnarna. Dessa minnen hjälpte henne att ta sig upp ur sorgens mangroveträsk.)

Florentino Ariza inträder i denna fas av relationen som »hjärnspöke» för henne; Florentino Ariza, som hon i sin med ilska blandad med sorg ser som en hatisk olycksbringare; för henne är det helt omöjligt att uppfatta honom som genomsyrad av /vanvettig/ kärlek, inte hat.

Gradvis växer dock hos henne en insikt om Florentino Arizas verkliga känslor, motiv och karaktär fram och det får Fermina Daza att svänga. García Márquez visar träffsäkert, hur den gamle mannen med sin så södra korrespondens väcker anklag hos Fermina Daza; de svarar mot ett själsligt behov som den gamla kvinnan blir gradvis medveten om:

No era muy consciente todavía, ni lo fue en varios años, de cuánto la ayudaron a recobrar la paz del espíritu las meditaciones escritas de Florentino Ariza. Fueron ellas, aplicadas a sus experiencias, lo que le permitió entender su propia vida, y a esperar con serenidad los designios de la vejez. (438)

(Hon var inte särskilt medveten ännu och blev det inte på flera år om hur stor hjälp till att återvinna sin själsfrid hon fått av Florentino Arizas skriftliga meditationer. Det var de, tillämpade på hennes erfarenheter, som gjorde det möjligt för henne att förstå sitt liv och med fattning invänta ålderdomens anslag.)

På sitt typiska vis bryter García Márquez så sin vid det här laget närmast värdigt framskridande relation för att låta texten färgas av burlesken, då han skildrar Florentino Arizas snöpliga vändor och sorti, när denne sent om sider beviljats tillträde hos den tillbedda. Hans magbesvär antar i exkrementalhumoristiska ordalag närmast proportionerna av en sannskyldig »vädersymfoni»:

Una torcedura de las tripas como un eje de espiral lo levantó en el asiento, la espuma de su vientre cada vez más espesa y dolorosa emitió un quejido, y lo dejó cubierto de un sudor helado. (441)

[...] hasta que se extinguió en el fondo de la calle el petardeo del automóvil. Florentino Ariza buscó entonces la posición menos dolorida en el asiento posterior, cerró los ojos, aflojó los músculos, y se entregó a la voluntad del cuerpo. Fue como volver a nacer. (442)

(En magkramp som en våldsam spiral lyfte honom ur stolen, hans gaser som blivit allt tätare och smärtsammare avlät ett jämrande ljud och gjorde honom kallsvettig.

[...] tills automobilens knatter försvunnit borta i gatan. Florentino Ariza sökte sig då den minst smärtsamma ställningen i baksätet, slöt ögonen, slappnade av och överlämnade sig åt kroppens vilja. Det var som att födas på nytt.)

Det är finess i lågkomiken: billjudet illustreras medelst »el petardeo», vilket har bibetydelsen »pruttande, fjärtande»; det andra citatet byggs således upp kring en semantisk parallellism rymmande både denotation och konnotation.

Episodens funktion torde vara att illustrera Florentino Arizas gammelmansskräplighet, vilken ytterligare understryks av fallet i trappan. Det senare förorsakar en två månaders konvalescens; en vilopunkt i narrationen vilken möjliggör för García Márquez att med sedvanlig episk bredd dels redogöra för Fermina Dazas långsamt vaknande insikt om den betydelse hennes åldrige beundrare nu kommit att få för henne, dels låter författaren få utrymme för en digression i form av en utläggning om Fermina Dazas privata bekymmer av social natur. Resultatet blir nedslående:

tatet blir nedslående:

La encontró desconocida, con los estragos de la edad a flor de piel, y con un resentimiento que le había quitado los deseos de vivir. (464f)

Un hombre que no fuera Florentino Ariza se hubiera preguntado qué podía depararles el porvenir a un anciano como él, cojo y con la espalda abrasada de peladuras de burro, y a una mujer que ya no ansiaba otra felicidad que la de la muerte. (465f)

Han fann henne som en främling, med årens härjningar påfallande synliga och en bitterhet som berövat henne livslusten.

En annan man än Florentino Ariza skulle ha undrat vad framtiden kunde ha i sitt sköte för en gubbe som han, halt och med en rygg som värkte som på en flådd åsna, och en kvinna som inte längre hoppades på annan lycka än dödens.

Emellertid låter sig inte den gamle mannen nedslås. Ädelt träder han till Fermina Dazas försvar, när hennes rykte svärtas i skandalpressen och han får sin belöning; efter ett upprivande gräl med sin trångsint högfärdiga och hycklande dotter tackar Fermina Daza ja till att följa med på en resa ombord på flodbåten. Där skall den åldriga kärlek som dottern i obarmhärtiga termer kallar svineri (»cochinada», s 467) fullbordas.

När så García Márquez låter sin berättelse komma till sitt slut i termer av en flodresa, anknyter han till en genom århundradena flitigt brukad litterär konvention.

Resan som narrativt strukturelement introduceras ingalunda på detta sena stadium i berättelsen, utan olika resor möter hela boken igenom. Den värld som beskrivs präglas av stagnation, en fond mot vilken protagonisternas resor lämpligen ses. Resorna underlättar de förändringar som inträder i de båda huvudpersonernas respektive liv.

Det är främst tre slags resor som är av intresse i vårt sammanhang: resan för att glömma, initiationsresan och försoningsresan. Både Florentino Ariza och Fermina Daza ger sig ut på »viajes de olvidio» (resor för att glömma). Den unga kvinnan tvingas till sin resa för att glömma den olämplige friaren, medan hennes försmådde tillbedjare ger sig ut på sin resa i ett fåfängt försök att undfly sin smärta.

Båda invigs i sexuallivet under en resa. Som tidigare diskuterats blir Florentino Ariza för-

förd av en kvinnlig naturkraft och påbörjar det liv präglad av kompensatoriska erotiska förbindelser som bestämmer hans tillvaro ända till att bekantskapen med Fermina Daza återupptas. Den senare introduceras i sin tur till ett /erotiskt/ liv motsatt Florentino Arizas, vilket präglas av utanförståendet: för henne gäller den äkta sängen och det legitima famntaget.

Hennes erotiska debut är påfallande oroman-tisk. När García Márquez beskriver hennes reaktion inför den erigerade manslemmen bryter relationen effektfullt mot den högstämda anspänning som så långt präglad den ungdomliga erotikerna och Florentinos romantiska excesser.

Fermina Daza hade redan tidigare gjort en försoningsresa, när hennes äktenskap hotat kapsejsa p.g.a. makens otrohet, då hon och Florentino Ariza ger sig ut på den slutliga resan som dels är en försoningsresa för dem båda, dels »the final rite of passage» för att tala med Margaret L. Snook.<sup>20</sup>

I de sista skälvande, åldriga och orkeslösa kärleksmöten som utgör flodresans kulmen ställs liv och död bredvid varandra för att närmast smälta samman. Det är inte första gången det sker i romanen, men kontexten smakar transcendental myt och det tillför berättelsen en ny dimension. Tiden upphävs, floden utgör ständigt segelbara farvatten, »aguas navegables hasta siempre» (502). Och segelfartyget »thus becomes a symbolic representation of a final rite of passage or transcendence».<sup>21</sup> Yttre och inre resa blir nu ett, när de båda åldriga älskande spränger konventionerna. Sprängt den samhällsleliga erotiska normen har Florentino Ariza redan gjort i sina många sexuella eskapader, men det har skett i hemlighet. Nu gäller saken det öppna trotsset mot det officiella livets snäva regler. Livsresan, dvs. Florentino Arizas och Fermina Dazas respektive utveckling, är över. Cirkeln sluts i de åldriga famntagen. Erotiken är inte längre jordbävning och utsatthet utan en stilla knackning på evighetens port – och gemenskap, ja transcendens.

## NOTER

<sup>1</sup> I denna studie utgår jag från följande utgåva: García Márquez, Gabriel, *El amor en los tiempos del cólera*, Barcelona (Bruguera) 1985.

<sup>2</sup> Därvidlag överensstämmer romanen med García Márquez *magnum opus*, *Cien años de soledad* (1967). Se vidare exempelvis samlingsverket *Explicación de cien años de soledad*, San José 1976.

<sup>3</sup> Se exempelvis Malm, Ulf, »Reading Gabriel García Márquez. Hyperbole and Intertext in Four Stories», i *Studia Neophilologica* 61, 1989, s 85.

<sup>4</sup> *Matris* avser det/de nyckelord, begrepp som genererar en hel text. Termen härrör från Riffaterre, Michael, *Semiotics of Poetry*, London 1978, ss 6, 12 et passim.

<sup>5</sup> Malm, 1989 s 84.

<sup>6</sup> En sorts djungelapa.

<sup>7</sup> Citatet hämtat från novellen »Muerte constante más allá del amor», (Ständig död bortom kärlekens gräns) i *Todos los cuentos de Gabriel García Márquez*, ed. Minguell, Barcelona 1975, s 255.

<sup>8</sup> Särskilt pregnant blir detta i den metaforik som ägnas just kvinnan och kvinnlighetens väsen. Se samlingsverket *Woman as Myth and Metaphor in Latin American Literature*, ed. Virgillo, Lindstrom, Columbia 1985.

<sup>9</sup> Det mest kända exemplet torde väl vara Émile Zolas *Thérèse Raquin*, Paris 1867.

<sup>10</sup> Jong, Erica, *Fear of Flying*, 1973, kap. 1. Jfr även Susan Rubin Suleimans givande studie »(Re)writing the Body. The Politics and Poetics of Female Eroticism», i *Poetics Today* 1985, s 45.

<sup>11</sup> Jfr. Malm 1989, s 78 et passim samt Schade, George D., »El arte narrativo de García Márquez en su novela corta 'La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada», i *Thesaurus* 1977, s 375.

<sup>12</sup> Den latinamerikanske författaren som mest arbetat med skildringar av detta slaget torde vara Carlos Fuentes. Jfr exempelvis Faris, Wendy B., »Without Sin and with Pleasure: The Erotic Dimensions of Fuentes' Fiction», i *Novel* 1986:1, s 62–77.

<sup>13</sup> Se exempelvis *Cien años de soledad* (1967), Barcelona 1985, ss 81f, 89.

<sup>14</sup> Se *Todos los cuentos...*, s 240f.

<sup>15</sup> Se främst s 89, 107f.

<sup>16</sup> Jfr Malm 1989, s 85.

<sup>17</sup> *Gabriel García Márquez, New Readings*, ed. B. McGuirk, R. Cardwell, Cambr. 1987, s 216.

<sup>18</sup> Jfr exempelvis Susanne Jill Levine »La maledicción del incesto en Cien años de soledad», i *Revista Iberoamericana*, 1971, s. 711–24.

<sup>19</sup> Se exempelvis Bec, Pierre, *Burlesque et obscenité chez les troubadours*, Paris 1984.

<sup>20</sup> Snook, Margaret L., The Motif of Voyage as Mythical Symbol in *El amor en los tiempos del cólera* by Gabriel García Márquez», i *Hispanic Journal* 1989, s 91.

<sup>21</sup> *Ibid.*