

***Narratio odorum* o el sentido del olfato en *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez**

***Narratio odorum* or the Sense of Smell in *Crónica de una muerte anunciada* by Gabriel García Márquez**

Dietris Aguilar

Universidad Austral- Universidad Nacional de Lomas de Zamora

Recibido: 14 de febrero de 2012. Aprobado: 28 de abril de 2012

La crítica literaria ha puesto su mirada intensivamente en casi toda obra de Gabriel García Márquez. Y esa exhaustiva lupa colocada sobre muchas novelas del premio Nobel de Literatura del año 1982 ha dado como fruto trabajos de análisis brillantes como *Nueve asedios a García Márquez* de Mario Benedetti y otros académicos latinoamericanos, *Cien años de soledad: una interpretación* de Josefina Ludmer, *El mundo mítico de Gabriel García Márquez* de Carmen Arnau, *García Márquez: historia de un deicidio* de Mario Vargas Llosa, *Breve estudio de la novelística de García Márquez* de Vincenzo Bollettino, *García Márquez y la problemática de la novela* de Ángel Rama y Mario Vargas Llosa, *Gabriel García Márquez. Mito y realidad de América* de Jaime Mejía Duque y *Gabriel García Márquez. La línea, el círculo y las metamorfosis del mito* de Michael Palencia-Roth.¹ Estos son, apenas, algunos trabajos sobresalientes del centenar de libros, artículos y notas dedicados a la obra del escritor colombiano.² Sin embargo, así como abundan textos críticos sobre sus novelas, solo una acapara la atención de la crítica: *Cien años de soledad* es la más estudiada de su universo narrativo. Por ello comenzamos hablando de “casi toda la obra” porque, en comparación con la historia de Aureliano Buendía y su familia, no corrió con la misma fortuna *Crónica de una muerte anunciada*, texto que hoy nos ocupa.

La presente aproximación a esta novela publicada en el año 1981 forma parte de un proyecto mayor³ que intenta analizar dicha obra desde el para-

1 Debido a la extensa cantidad y calidad de tantos trabajos dignos de destacarse, nos limitamos a nombrar aquellos que consideramos más conocidos en el ambiente académico.

2 Aquí solo mencionamos la bibliografía en español o traducida a este idioma.

3 Este proyecto fue ideado a partir de mi tesis para la licenciatura en letras (Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Lomas de Zamora) como posible extensión de dicho trabajo (año 2010).

digma de los cinco sentidos. “*Crónica de una muerte anunciada* o la novela sensorial” es un estudio crítico que busca revelar las imbricadas relaciones entre los espacios, los momentos, los personajes y los hechos con cada una de las facultades sensoriales humanas. No obstante, nuestra tarea no se limita a dilucidar los posibles alcances de la interpretación de cada parte, sino que apunta a la valoración de la novela toda como resultado del acto creativo. En esta oportunidad, presentamos una parte de ese gran proyecto: “*Narratio odorum* o el sentido del olfato en *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez”. Aquí podremos empezar a comprender las vinculaciones singulares de este sentido con un personaje en particular de esta obra genial.

Puntos de partida

Iniciaremos este estudio mencionando a Roland Barthes, quien nos dio, en buena medida, la interesante idea/propuesta de analizar un texto a partir de un elemento que condiciona la *performance* del protagonista dentro de la diégesis narrativa. Barthes, en *Variaciones sobre la literatura* (2003), describe a *El extranjero* de Albert Camus como una novela solar. En este breve artículo, el teórico francés afirma que el Sol tiene tal incidencia en la vida de Meursault que condiciona su actuación por lo menos en tres momentos decisivos de la historia, y le atribuye al componente solar connotaciones míticas. Dice Roland Barthes: “Los tres episodios de la novela (el entierro, la playa, el proceso) están dominados por esa presencia del Sol; el fuego solar funciona con el rigor mismo de la necesidad antigua” (2003: 78).

Como todos recordarán, en el entierro de su madre, Meursault siente el sudor en el rostro, el ablandamiento del alquitrán en la carretera y la sensación pegajosa que el Sol le otorga en una situación que el protagonista no quiere vivir, y le resulta de este modo completamente indiferente el acto de la inhumación, aunque sea la de su madre. En el segundo momento mencionado (el asesinato del árabe), el influjo del astro muta y ese carácter pegajoso se convierte en solidez, lo que permite que Meursault perciba a su entorno desagradablemente “macizo”. Dice Barthes: “este [el Sol] no fluidifica, sino que endurece, transforma toda la materia en metal, el mar en espada, la arena en acero, el gesto en asesinato: el sol es arma, lámina, triángulo, mutilación, se opone a la carne blanda y sorda del hombre” (2003: 78). Finalmente, en la audiencia en la que se procesa al protagonista, el Sol ejerce su poder asfixiante, seco y condenatorio. Meursault es víctima del elemento solar que

cambia de figura para tornarse caprichoso y mítico.

Del mismo modo, pensamos en bucear en *Crónica de una muerte anunciada* para el hallazgo de elementos que, con el mismo estatuto que la entidad solar en la novela de Camus, suscriban microtrayectos narrativos dentro de la gran historia. Bajo el intento de trascender la lectura mítica, simbólica y religiosa tan ricamente elaboradas de esta y otras novelas de García Márquez⁴ por los críticos antes mencionados, optamos por estudiar esta obra aplicando un concepto teórico enunciado por Umberto Eco: la semiótica olfativa.

Eco, en *La estructura ausente* (1986: 14-18), trata de circunscribir el alcance del objeto de estudio de la semiótica como nueva ciencia y para ello describe cómo se relacionan y estructuran los diferentes sistemas de comunicación, es decir, los componentes del campo semiótico desde los más “naturales” y “espontáneos” hasta los procesos culturales más complejos, que son: la zoosemiótica (sistemas de comunicación entre animales), la comunicación táctil, los códigos del gusto, la paralingüística, los leguajes tamborileados y silbados, la cinésica y proxémica, la semiótica médica, los códigos musicales, las lenguas escritas, los alfabetos ignorados, los códigos secretos, entre otros y, la que nos interesa, la de las señales olfativas. Expresa Umberto Eco al respecto:

Bastaría con el *código de los perfumes* (fresco, sensual, viril, etc.) para establecer la existencia de posibilidades comunicativas. [...] Si los *perfumes* artificiales tienen sobre todo el valor connotativo que se ha dicho, *los olores tienen* claramente un valor denotativo. En tal caso, podrían catalogarse como “índices” (olor a quemado), aunque en los estudios de Hall [1966], en muchas civilizaciones se les atribuyen a los olores personales un valor de significación social que rebasa la mera comunicación indicativa (1986: 10).

Ahora bien, ¿qué personaje se puede vincular con el sentido del olfato en *Crónica...?*, ¿qué historia nos cuenta? y ¿qué nuevas interpretaciones aporta esta lectura? Veamos qué rastreamos en la presente novela.

Las dos primeras menciones sobre la percepción de aromas las realiza el narrador. La primera refiere el impreciso recuerdo de los testigos en cuanto a cómo se encontraba el tiempo el día del asesinato de Santiago. “Pero la mayoría estaba de acuerdo en que era un tiempo fúnebre, con un cielo turbio y bajo y un denso olor a aguas dormida” (García, 1988: 11). En este punto, la

4 Véanse los artículos de René Jara (1972).

voz narradora empieza ya a describir el ambiente con una valencia negativa y, más adelante, este aroma de aguas estancadas se verá enrarecido por otros olores impensados: “[Plácida Linero] Estaba de costado, agarrada a las pitas del cabezal de la hamaca para tratar de incorporarse, y había en la penumbra el olor de bautisterio que me había sorprendido la mañana del crimen” (14-15). Podríamos preguntarnos ¿cuál es el nexo que unía el aroma de aquellas primeras horas del día con el olor en la casa de Plácida Linero cuando el cronista vuelve 27 años después para reconstruir el crimen? La relación es obvia: Santiago Nasar.

La casa de Santiago (antiguo depósito de dos pisos) estaba construida muy cerca del río, y cuando llegó (décadas atrás) Ibrahim Nasar, su padre, como el lugar estaba en desuso, lo convirtió en un espacio habitable. “En la planta baja abrió un salón que servía para todo, y construyó en el fondo una caballeriza [...], y una cocina de hacienda con ventanas hacia el puerto por donde entraba a toda hora la pestilencia de las aguas” (21-22). Es decir, que los olores desagradables (del río) o extraños (de bautisterio) tenían una presencia constante en la casa del joven. No obstante, los fragmentos que siguen involucran al propio protagonista: “Santiago Nasar me había dicho a menudo que el olor de las flores encerradas tenía para él una relación inmediata con la muerte, y aquel día me lo repitió al entrar en el templo. ‘No quiero flores en mi entierro’ me dijo...” (69); luego, en el momento en que perpetraba el crimen: “Pablo Vicario [...] le asestó entonces la única cuchillada en el lomo, y un chorro de sangre a alta presión le empapó la camisa. ‘Olía a él’, me dijo” (188); con las vísceras en las manos, Santiago caminó casi cien metros, antes de caer de bruces en la cocina de su casa, y pasó donde la familia Lanao desayunaba sin saber nada de la tragedia que acababa de ocurrir: “Poncho Lanao me dijo: ‘Lo único que nunca pude olvidar fue el terrible olor a mierda’” (192); una vez muerto el joven Nasar, mientras se le practicaba la autopsia “[...] los perros alborotados por el olor de la muerte aumentaban la zozobra” (118); “Todo siguió oliendo a Santiago Nasar aquel día. Los hermanos Vicario lo sintieron en el calabozo donde los encerró el alcalde [...]. ‘Por más que me restregaba con jabón y estropajo no podía quitarme el olor’, me dijo Pedro Vicario” (126); “En ese momento los reconfortaba el prestigio de haber cumplido con su ley, y su única inquietud era la persistencia del olor” (127); aunque, luego, el aroma desagradable se hacía cuerpo en uno de los asesinos: “Pablo Vicario, por su parte, comió un poco de cada cosa que le llevaron, y un cuarto de hora después se desató en una

colerina pestilente” (128). También esta emanación personal se hacía presente ante María Alejandrina Cervantes, la única mujer con la que Santiago sintió el amor carnal y verdadero. Dice el narrador que, horas después del asesinato, fue a consolarse en la casa de María Alejandrina: “De pronto sentí [...] el olor peligroso de la bestia de amor acostada a mis espaldas, [...] Pero se detuvo de golpe, tosió desde lejos y se escurrió de mi vida. —No puedo —dijo—: hueles a él” (125-126). Ella, la pasión desquiciada del joven muerto, es el único personaje que, además de Santiago, ostenta un aroma propio. La describe el cronista luego de que se acabara la parranda de la boda: “Las luces estaban apagadas, pero tan pronto como entré percibí el olor de mujer tibia y vi los ojos de leoparda insomne en la oscuridad” (111).

De acuerdo con lo expuesto, podríamos hilvanar brevemente la primera lectura: gracias a la cercanía al puerto, Santiago tenía como aire habitual la pestilencia de las aguas. La casa de su amigo, según el narrador, el día de la tragedia y en el momento en que regresa para ver a Plácida Linero, olía del mismo modo: un extraño olor a bautisterio, que suponemos inusitado en una casa de familia, aunque no desagradable y que hasta podría connotar un dejo de inocencia, purificación por la conexión que se puede realizar con el sacramento del bautismo. El único personaje masculino que dejó su olor como una impronta era Santiago. La otra figura que poseía aroma propio era María Alejandrina: su perfume era tibio y amoroso, ya sea para el protagonista o para el hombre que ella eligiera para compartir su amor. El carácter complaciente del olor femenino se contrapone con el de Santiago, que una vez ultimado, pareció expandirse como una maldición.

Lo curioso de todo el relato es que el narrador posee el sentido del olfato para percibir los “efluvios personales” de los actantes de su fallida crónica. No obstante, si pensamos en la segunda acepción del término “olfato” que figura en el *Diccionario de la Real Academia Española*, es decir, “la sagacidad para descubrir o entender lo que está disimulado o encubierto”, consideramos que el cronista carece de ella: no es sagaz en el descubrimiento del verdadero nombre del hombre que desfloró a Ángela. Falla en esto porque presume, pero no revela. Él vuelve al pueblo para escribir una crónica sobre la verdad de lo sucedido casi tres décadas atrás y que cobró la vida de su amigo. Pero no logra hacer ninguna de las dos cosas: ni la crónica ni la revelación:

Para él [el juez de instrucción], como para los amigos más cercanos de Santiago Nasar, el propio comportamiento de este en las últimas horas fue una prueba terminante de su inocencia. [...] [Santiago] conocía la índole mojigata de su mundo,

y debía saber que la naturaleza simple de los gemelos no era capaz de resistir al escarnio. Nadie conocía muy bien a Bayardo San Román, pero Santiago Nasar lo conocía bastante para saber que debajo de sus ínfulas mundanas estaba tan subordinado como cualquier otro a sus prejuicios de origen. De modo que su despreocupación consciente hubiera sido suicida (160-161).

El cronista “olfatea” que Santiago es inocente, pero no lo puede probar porque la palabra de Ángela sigue teniendo la fuerza de la condena: “Yo mismo traté de arrancarle esta verdad cuando la visité por segunda vez con todos mis argumentos en orden [...] —Ya no les des más vueltas, primo —me dijo [Ángela]—. Fue él” (145). No obstante, “el olor a mierda inolvidable” que menciona Poncho Lanao no es un dato menor, si lo vinculamos con el concepto de culpabilidad o inocencia del joven muerto. La madre de Divina Flor, amante furtiva de Ibrahim Nasar, retrataba a Santiago de manera contundente: “‘Era idéntico a su padre’, le replicó Victoria Guzmán. ‘Un mierda’” (19-20). Claro que esto podía referirse a su condición masculina, como lo expresaba la madre del narrador, Luisa Santiago, camino a casa de Plácida Linero para advertirle sobre las intenciones de los hermanos Vicario: “Hombres de mala ley, decía muy en voz baja, animales de mierda que no son capaces de hacer nada que no sean desgracias” (41).

Palabras finales

Del mismo modo que Roland Barthes celebra el valor literario y estético de la novela de Camus, a más de 30 años de la publicación de esta obra de García Márquez también podemos entrar a recorrer, a sondear, a releer, a volver a gozar de esta *Crónica de una muerte anunciada*, cuya arquitectura genial nos permite y nos invita a celebrar más aproximaciones académicas porque “algo en este libro sigue cantando, algo sigue desgarrándonos, y ese es ciertamente el doble poder de la belleza” (Barthes, 2003: 79).

Sobre los otros sentidos, quedamos convocados para nuevos encuentros. La narrativa marquesiana no nos defraudará, sin ninguna duda.

Bibliografía

- Barthes, Roland. (2003). “El extranjero, novela solar”. En: *Variaciones sobre la literatura*, Buenos Aires, Paidós, 75-79.
- Camus, Albert. (1985). *El extranjero*. Buenos Aires: Emecé.

- Jara, René. (1972). *Las claves del mito en Cien años de soledad*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso.
- Real Academia Española (RAE). Diccionario de la lengua española. En línea: 21 de enero de 2012, disponible en: www.rae.es
- Eco, Umberto. (1986). "Introducción". En: *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen, 6-18.
- García Márquez, Gabriel. (1988). *Crónica de una muerte anunciada*. Buenos Aires: Sudamericana.