

**UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA  
UNIDAD DE TERCER CICLO Y POSTGRADO**

Reunido el día de la fecha, el Tribunal nombrado por el Excmo. Sr. Rector Magfco. de esta Universidad, el/a aspirante expuso esta **TESIS DOCTORAL**.

Terminada la lectura y contestadas por el/a Doctorando/a las objeciones formuladas por los señores miembros del Tribunal, éste calificó dicho trabajo con la nota de Sobresaliente

"Cum Laude" por unanimidad.

Las Palmas de Gran Canaria, a 27 de marzo de de 2003.

**El/a Presidente/a: Dr.D. Manuel Maldonado Alemán,**

**El/a Secretario/a: Dra.Dña. Isabel Pascua Febles.**

**El/a Vocal: Dr.D. Francisco Manuel Mariño Gómez,**

**El/a Vocal: Dra.Dña. M. Angeles Mateo del Pino,**

**El/a Vocal: Dra.Dña. Carmen Toledano Buendía,**

**La Doctoranda: D<sup>a</sup>. María Cristina Santana Quintana,**



**UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA**  
**DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA MODERNA**

**A propósito de una novela *postmoderna* en el ejemplo de  
*Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders* de Patrick Süskind**

*M<sup>a</sup> Cristina Santana Quintana*

*Tesis Doctoral realizada bajo la dirección del*

*Doctor Don Luis A. Acosta Gómez*

*(Catedrático de la Universidad Complutense de Madrid)*

**LAS PALMAS DE GRAN CANARIA**  
**2003**

## Anexo I

**D<sup>ña</sup> SONIA BRAVO UTRERA SECRETARIA DEL  
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA MODERNA DE  
LA UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA**

### **CERTIFICA,**

Que el Consejo de Doctores del Departamento en su sesión de fecha seis de Febrero de 2003, tomó el acuerdo de dar el consentimiento para su tramitación, a la tesis doctoral titulada

**A propósito de una novela *postmoderna* en el ejemplo de**

***Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders***

**de**

**Patrick Süskind**

Presentada por la doctoranda *D<sup>ña</sup> M<sup>a</sup> Cristina Santana Quintana*

y

dirigida por el Catedrático *Don Luis A. Acosta Gómez*

Y para que así conste, y afectos de los previsto en el Artº 73.2 del Reglamento de Estudios de Doctorando de esta Universidad, firmo la presente en

Las Palmas de Gran Canaria, a seis de Febrero de dos mil tres.

**UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA**

**Departamento: Filología Moderna**

**Programa de Doctorado: Lengua y Sociedad**

**Título de Tesis**

**A propósito de una novela postmoderna en el ejemplo de  
*Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*  
de  
Patrick Süskind**

**Tesis Doctoral presentada por  
D<sup>a</sup> M<sup>a</sup> Cristina Santana Quintana**

**Dirigida por el Dr.  
D. Luis A. Acosta Gómez**

**El Director,  
(firma)**

**La Doctoranda  
(firma)**

Las Palmas de Gran Canaria, a *12* de *Febrero* de 200*3*...

*“Emprende todo lo que puedas hacer,  
incluso aquello que sueñas hacer. La  
audacia supone ingenio, magia y  
fuerza. Empréndelo ya”*

*Goethe*

**Dedicado a Agustina y Clemente  
con gran admiración y amor**

## AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a mi director de tesis, el catedrático D. Luis A. Acosta Gómez (*Universidad Complutense de Madrid*). A los doctores D. Manuel Maldonado Alemán (*Universidad de Sevilla*), D<sup>a</sup> Isabel Pascua Febles (*Universidad de Las Palmas de Gran Canaria*), Don Francisco Manuel Mariño Gómez (*Universidad de Valladolid*), D<sup>a</sup> M. Ángeles Mateo del Pino (*Universidad de Las Palmas de Gran Canaria*) y D<sup>a</sup> Carmen Toledano Buendía (*Universidad de La Laguna*) por formar parte en el tribunal de lectura de esta tesis.

También deseo agradecer al Dr. Dieter Kafitz (*Johannes Gutenberg-Universität Mainz*), por permitirme trabajar en la biblioteca del instituto alemán de la universidad de Maguncia en Alemania.

Mis últimos agradecimientos están dirigidos a Clemente, Agustina, José Agustín, Gema, Elías Gustavo y Tina por estar siempre ahí. Una especial atención a Esther por apoyarme incondicionalmente y soportar pacientemente mis momentos más críticos, y a Enrique por ofrecerme sus conocimientos informáticos y por su cariño.

**ÍNDICE**

AGRADECIMIENTOS.....vii  
ÍNDICE.....ix

**PARTE PRELIMINAR**

0. PLANTEAMIENTO.....3  
    0.1. Estado de la cuestión.....5  
    0.2. Metodología y objetivos.....22

**PARTE PRIMERA**

1. *POSTMODERNIDAD*.....35  
    1.1. Concepto de *postmodernidad*.....37  
    1.2. Literatura *postmoderna*.....53  
    1.3. Literatura *postmoderna* alemana.....73

**PARTE SEGUNDA**

2. ESTUDIO COMPARATIVO ENTRE UNA NOVELA  
*POSTMODERNA* Y *DAS PARFUM. DIE GESCHICHTE EINES*  
*MÖRDERS*.....85  
    2.1. AUTOR.....87  
    2.2. ORGANIZACIÓN DEL RELATO.....99

2.2.1. Estructura del relato.....	99
2.2.2. Personajes: secundarios y protagonista.....	103
2.2.3. Estilo narrativo.....	165
2.3. CARACTERÍSTICAS ESPECÍFICAS.....	190
2.3.1. Metaficción.....	190
2.3.2. Ironía.....	207
2.3.3. Intertextualidad.....	226
2.4. GENÉROS LITERARIOS.....	250
2.4.1. Novela histórica.....	255
2.4.2. Novela policiaca.....	297
2.4.3. <i>Künstlerroman</i> .....	333
2.4.4. <i>Bildungsroman</i> .....	359
2.4.5. Novela de 'olfato'.....	380
2.5. INTERPRETACIÓN DE <i>DAS PARFUM</i> .....	402
CONCLUSIONES.....	447
BIBLIOGRAFÍA.....	467

## **PARTE PRELIMINAR**

---

# **PLANTEAMIENTO**

## 0. PLANTEAMIENTO

### 0.1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

El mundo actual está compuesto de elementos, opiniones y estilos de carácter diverso; la vida moderna genera distintas maneras de comportamiento que crean contradicciones, a las que a veces no se está preparado para afrontarlas, pues es una situación sin un centro de gravedad. Todo es cuestión de cambiar el punto de vista y una nueva literatura procura conciliar estas diferentes doctrinas sin llegar a posiciones extremas.

La novela de Patrick Süskind *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders* tuvo desde un principio una gran aceptación por los lectores. Primeramente en los países de lengua alemana, inglesa y francesa, llegando finalmente a otros países, entre ellos España. La obra se convertiría pronto en un "bestseller", leída mundialmente y traducida en veinticinco idiomas, con tiradas y ediciones arrolladoras. Con esto no se pretende colocar a Patrick Süskind como "el gran escritor de todos los tiempos", pero sí que su obra ha causado un gran impacto en la sociedad de lectores, e incluso se habla de un clásico. Así por ejemplo desde el ámbito regional se pudo leer en el periódico local *Canarias 7* que esta obra aparece dentro de los libros más vendidos en Canarias en el verano

de 1998, después de más de diez años de su publicación: “una novela que hace ya varios años revolucionó las estanterías de muchos hogares, un libro disfrutado por muy diversos gustos que ahora vuelve a ser solicitado”<sup>1</sup>.

A pesar de alcanzar rápidamente un éxito mundial, no se le ha dado el reconocimiento que se le debería otorgar dentro de la literatura alemana. Una de las razones se centra en que los críticos literarios en Alemania sospechan con mucha frecuencia de los trabajos que comercialmente alcanza el éxito, pues indica que se trata de una novela perteneciente a la subliteratura. Por tanto no digna de formar parte en la élite de las grandes obras, formada en la mayoría de las veces por novelas experimentales, normalmente difíciles de entender que no logran alcanzar tal gran aceptación entre el público. N. Höpfner<sup>2</sup> califica *Das Parfum* como un libro de entretenimiento con poco contenido crítico, y denuncia a su autor por comprometer su talento literario para hacer concesiones al mercado comercial.

Pero la realidad de la sociedad actual ha obligado que la literatura se acerque al lector y deje de mantener ese nivel de élite, pues tiene que competir con nuevas formas de distracción como la televisión o los medios informáticos. Por tal motivo se promociona constantemente la literatura, abriéndose a un mercado competitivo, donde los premios

---

<sup>1</sup> *Canarias 7*, Periódico local de Canarias, 09.08.98, 20.

<sup>2</sup> N. Höpfner, "Grenouille, das Nasenmonster. Irdische, himmlische und höllische Düfte", en *Die Presse*, 11120 del 6/7.08.1985, 7.

literarios y sus dotaciones económicas<sup>3</sup> juegan un papel importante. Con ello las editoriales intentan que sus obras alcancen una gran resonancia y, por eso, introducen a la sociedad y al público en la elección de la entrega de estos premios, haciéndose eco incluso en sus competidores como la televisión y las revistas.

Es importante mencionar que normalmente los críticos intentan tener una concepción de los escritores para poder interpretar sus novelas. Sin embargo, en el caso de Patrick Süskind, esto no es posible, porque aunque haya escrito un “best-seller” y muchos la consideren de pretensiones éxito-económicas, rehuye totalmente de la fama permaneciendo en el anonimato. Por esta razón, poco se conoce de su persona y especialmente de sus ideas literarias, por lo que los críticos han considerado exclusivamente sus obras dejando a un lado al propio autor, lo que implica una valoración subjetiva de su trabajo.

Con Patrick Süskind se observa una nueva forma de interpretar la literatura, si se compara con las figuras previas que dominaban en el panorama alemán, Böll, Grass y Walser. Estos escritores estaban comprometidos con su presente tenían la convicción de que estaban obligados a intentar cambiar el mundo con sus escritos. La literatura alemana de los años 60 y 70 estaban selladas por lo comprometido, en

---

<sup>3</sup> “Unter den mehr als zweihundert Preisen allein der alten Bundesrepublik ist der Georg-Büchner-Preis, der von der "Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung" verliehen wird, der renommierteste und bestdotierte; 1995 betrug das Preisgeld 60 000

cambio, la nueva concepción literaria que aparece en Alemania en los ochenta les parece posible "to write out of pure love of writing"<sup>4</sup>. G. Graff manifiesta que Patrick Süskind:

weiß etwas von der Übersättigung an Bekenntnis-Literatur, von den Wünschen nach spielerischer Identifikation mit dem Abgründigen (nach der Flucht vor dem real Angrundigen des Terrorismus der 70er in die Neue Innerlichkeit). Er weiß vom Hunger nach saftigem und blutvollem Erzählen, das uns weder belehrt noch bessert noch zur Reflexion einlädt<sup>5</sup>

En base a esta idea, aparecen los primeros artículos sobre la obra *Das Parfum*, como el de U. Pokern<sup>6</sup>, que opina que no existe ningún sentido verdadero de la obra excepto el de entretener. J. P. Wallmann manifiesta si no es posible "daß wir hier mit jener Art niveaувoller, gut geschriebener Unterhaltungsliteratur zu tun haben, die es, wie man immer hört, wohl bei den Engländern und Franzosen, nicht aber bei uns

---

DM". Citado en P. J. Brenner, *Neue deutsche Literaturgeschichte: vom "Ackermann" zu Günther Grass*, Tübingen, Niemeyer, 1996, 325.

<sup>4</sup> U. Eco, *The Name of the Rose*, London, 1984a, 5.

<sup>5</sup> G. Graff, "The Myth of the Postmodernist Breakthrough", en M. Pütz / P. Freese, 1984, 41.

<sup>6</sup> U. Pokern, "Der Kritiker als Zirku(lation)sagent. Literaturkritik am Beispiel von Patrick Süskinds *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*" en *Text und Kritik*, Heft 100: über Literaturkritik, München, Oktober, 1988, 75.

gibt? So ist in der Tat"<sup>7</sup>. Para S. Parkes, esto no significa que la novela no deba de ser considerada, ya que "Süskind is no mere writer of trivia but someone to be taken seriously"<sup>8</sup>.

La novela de Patrick Süskind sería reconocida poco a poco como una obra que se encuentra a medio camino entre subliteratura y literatura de élite. Pronto se escucharían frases como: "ein ideales Produkt für die Relike der bürgerlichen Lesegesellschaft"<sup>9</sup>; "ein Buch des 'Midcult' - nicht 'highbrow', nicht 'lowbrow', sondern 'middlebrow' - nicht 'Highcult', nicht 'Lowcult', sondern 'Midcult'"<sup>10</sup>; "seine wenigen Arbeiten, Grenzgänger zwischen E- und U-Literatur, sind in einer kalkulierten Balance gehalten zwischen literarischer Ambition und (Massen-) Unterhaltsamkeit"<sup>11</sup>.

La obra va alcanzando una inmensa popularidad y al mismo tiempo su recepción dentro de la crítica, va siendo cada vez más diversa y controvertida. Por un lado, la consideran como una gran obra de la literatura actual alemana, que no esta vinculada a la autenticidad

---

<sup>7</sup> J. P. Wallmann, "Der Duft des großen kleinen Genies. Patrick Süskind erster Roman", en *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, 15, 14.04.1985, 27.

<sup>8</sup> S. Parkes, "The Novels of Patrick Süskind: A Phenomenon of the 1980s", en *Literature on the Threshold*, 1996, 316.

<sup>9</sup> U. Pokern, "Der Kritiker als Zirku(lation)sagent. Literaturkritik am Beispiel von Patrick Süskinds *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*" en *Text und Kritik*, Heft 100: über Literaturkritik, München, Oktober, 1988, 70.

<sup>10</sup> B.v. Matt, "Midcult. Auf der Folie des Parfums: *Die Taube* von Patrick Süskind", en *Neue Zürcher Zeitung*, Fenausgabe, 83, 10. 04. 1987, 45.

<sup>11</sup> E. Franke, "Patrick Süskind", en *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, München, text und kritik, 39.Nlg., 01.08.1991,2.

biográfica sino con el poder de la narración (“erzählerisches Können”<sup>12</sup>): "ein spannendes, intelligentes, klug konstruiertes, sehr gekonnt geschriebenes Leserfieber-Buch!"<sup>13</sup>, “a brilliant fable”<sup>14</sup>, "einen überaus spannenden Roman"<sup>15</sup>. Se habla del autor como de un joven que por fin no aburre, que aunque sea del momento presente sabe narrar: "ein deutscher Schriftsteller, der des Deutschen mächtig ist; einen zeitgenössischen Erzähler, der dennoch erzählen kann"<sup>16</sup>.

Pero al mismo tiempo aparecen críticas tan polémicas como la de V. Hage, que elogia la obra, pero dice de ella que "kein Buch jedenfalls, das man in der Hoffnung ein zweites Mal lesen würde, ihm noch tiefere Geheimnisse entlocken zu können"<sup>17</sup>. Para R. M. Adams se trata de "a ridiculously improbable piece of verbose claptrap"<sup>18</sup>, y en

---

<sup>12</sup> U. Pokern, "Der Kritiker als Zirku(lation)sagent. Literaturkritik am Beispiel von Patrick Süskinds *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*" en *Text und Kritik*, Heft 100: über Literaturkritik, München, Oktober, 1988, 70.

<sup>13</sup> G. Alings, "Duft. Patrick Süskinds 'Parfum' - ein Mörder auf der Suche nach dem Duft aller Düfte", en *die tageszeitung*, 04.04.1985, 8.

<sup>14</sup> J. Updike, "'Old World Wickedness' Rev. of *Das Parfum*", en *The New York*, 15 Dec. 1986, 124.

<sup>15</sup> C. Kammler, "Lieber Monsieur Süskind, danke! oder Kann Schule die Lust am Lesen fördern?", en *Der Deutschunterricht*, 3/1996, 10.

<sup>16</sup> M. Reich-Ranicki, "Des Mörders betörender Duft. Patrick Süskind erstaunlicher Roman 'Das Parfum'" en *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 52, 2.3.1985, Literaturbeilage, IV.

<sup>17</sup> V. Hage, "Zur deutschen Literatur 1985" en *Deutsche Literatur 1985*, Stuttgart 1986, 9.

<sup>18</sup> R. M. Adams, "The Nose Knows. Rev. of *das Parfum*" en *New York Review of Books*, 2 0 Nov. 1986, 26.

palabras de J. Kaiser, "seine Tendenz zu unterhaltender Leichtigkeit, die Schicksale zusammenschnurren lässt zu Anekdoten"<sup>19</sup>.

También se han establecido diferencias en cuanto a su estilo. Por un lado, se alaba la fuerza de sus palabras, la elegancia de su lenguaje. Incluso J. Kaiser<sup>20</sup> habla en su artículo "das Süskind-Syndrom" de un estilo propio, ya que a través de sus obras se puede decir que existe una forma inequívoca de narración del autor. Al igual que para I. Hoesterey que manifiesta: "fraglos stellt *Das Parfum* auf exemplarische Weise die Momentaufnahme eines derzeit in den verschiedensten Meiden bestimmbaren Stils dar"<sup>21</sup>. N. Berger comenta que "das Buch ist nicht nur inhaltlich spannend, sondern auch sprachlich und erzähltechnisch geschickt gemacht"<sup>22</sup>, M. Reich-Ranicki opina que Süskind tiene "einen ausgeprägten Sinn für den Rhythmus der Sprache"<sup>23</sup> y J. P. Wallman dice, que lo atrayente de esta novela se encuentra:

---

<sup>19</sup> J. Kaiser, "Das Süskind -Syndrom" en *Süddeutsche Zeitung*, 248, 26/27.10.1991, IV.

<sup>20</sup> *ibid.*

<sup>21</sup> I. Hoesterey, "Literatur zur Postmoderne," en *The German Quarterly*, Cherry Hills, NJ (GQ), Fall, 68:3, 1995, 308-309.

<sup>22</sup> N. Berger, "Patrick Süskind: *Das Parfum*", en *Praxis Deutsch*, 14.Jg., 11, 1987, 59.

<sup>23</sup> M. Reich-Ranicki, "Des Mörders betörender Duft. Patrick Süskind erstaunlicher Roman 'Das Parfum'" en *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 52, 2.3.1985, Literaturbeilage, IV.

Eben darin, dass Süskind auch das Phantastische, das eigentlich Unglaubliche deart erzählt, dass ihm der Leser willig folgt. Süskind ist ein Virtuose in der Beschreibung von Details - so bringt er etwa das Kunststück fertig, Gerüche sprachlich so lebhaft zu vergegenwärtigen, dass man sie wahrzunehmen meint. Und zum andern beherrscht er das Handwerk des traditionellen Erzählens - die aus dem vorigen Jahrhundert vertraute Kunst der Romanciers, der den Leser behutsam bei der Hand nimmt - deart souverän, dass man kaum glauben mag, dass dies ein Roman-Debüt ist

24

Pero, por otro lado, también lo tachan que su novela al completo suena a otros textos del pasado. M. Fischer ha manifestado, que "Süskind, ein milder Epigone, schreibt sein Buch im Duktus traditioneller Autoren, mit der Kraft fast vergessener Worte, ein erfreulicher Anachronismus im modischen literarischen Bla-Bla"<sup>25</sup>. Patrick Süskind es considerado por críticos como K. H. Spinner<sup>26</sup>, C. Liebrand<sup>27</sup>, M. Reich-Ranicki<sup>28</sup>, y H. Dörfler<sup>29</sup> como un epígono por la

<sup>24</sup> J. P. Wallman, "Der Duft des großen kleinen Genies. Patrick Süskinds erster Roman", en *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, 15, 14.04.1985, 27.

<sup>25</sup> M. Fischer, "Ein Stänkerer gegen die Deo-Zeit", en *Der Spiegel*, 10, 04.März.1995, 237

<sup>26</sup> K.H. Spinner, "Stil-Etüden zu Süskind", en *Der Deutschunterricht*, 48. Jg. 3/1996, 32-36.

<sup>27</sup> C. Liebrand, "Frauenmord für die Kunst. Eine feministische Lesart", en *Der Deutsch Unterricht*, 48.Jg. 3/1996, 22-25.

<sup>28</sup> M. Reich-Ranicki, "Des Mörders betörender Duft. Patrick Süskind erstaunlicher Roman 'Das Parfum'", en *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 52, 2.03.1985, Literaturbeilage, IV.

estructura narrativa y su forma de trabajo que mezcla el juego virtual enclavado en la tradición narrativa antigua con la alusión de los clásicos de la literatura europea.

Sin embargo, otros autores hacen referencia de la obra, como una forma nueva de narración que nada tiene que ver con una imitación, y utilizan el concepto de la *intertextualidad* del texto. Así, W. Frizen comenta:

ist der Roman kein Pasticcio, kein imitierendes und kombinierendes, eklektizistisches Flickwerk, (...), sondern ein konsequent, nahezu systematisch geführter, homogener Dialog mit ‚Höhenkanimwerken‘ im deutsch-französischen Literatur-Confinium<sup>30</sup>

W. Schütte habla de un collage:

dieser höchst bewußte Autor hat sich mit vielen Wassern gewaschen: ob Nietzsche, Bataille oder Foucault, von Grass oder Camus, von Canetti oder Lovercraft; und was er wie

---

<sup>29</sup> He. Dörfler, “Wie zur Lektüre führen? Eröffnungsvarianten”, en *Der Deutschunterricht*, 48. Jg., 3/1996, 11-21.

<sup>30</sup> W. Frizen, “Das gute Buch für jedermann oder Verus Prometheus. Patrick Süskinds *Das Parfum*”, en *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 68, 1994, 786.

---

einen historischen Roman kostümiert, ist ein parabelhaftes Gedankenpiel, dessen Patchwork gut vernäht ist<sup>31</sup>

Otros autores como B. E. Flemming<sup>32</sup> o S. Steinig hablan también de la *intertextualidad* de la obra: "die Sprache der 'anderen' Literatur, die Süskind intertextuell zitiert, indiziert Verlorengegangenes"<sup>33</sup>.

Mientras en el panorama literario alemán se va apreciando una nueva tendencia basada en una forma de observar los géneros y de mezclarlos. La revalorización de estos subgéneros, y entre ellos el policíaco, comienza en Alemania con la traducción de la obra de Umberto Eco *Il nome del rosa* en 1980, siendo rápidamente imitada. P. M. Lützeler ha manifestado que las dos novelas de mayor éxito internacional de los años ochenta son: *Der Name der Rose* de Umberto Eco y *Das Parfum* de Patrick Süskind<sup>34</sup>.

---

<sup>31</sup> W. Schütte, "Parabel und Gedankenpiel Patrick Süskind erster Roman *Das Parfum*", en *Frankfurter Rundschau*, 81, 6.04.1985, 4.

<sup>32</sup> B. E. Fleming, "The Smell of Success: A Reassessment of Patrick Süskind's *Das Parfum*", en *South Atlantic Review*, 56, 1991, 71-86.

<sup>33</sup> S. Steinig, "Postmoderne Phantasien über Macht und Ohnmacht der Kunst. Vergleichende Betrachtung von Süskinds *Parfum* und Ransmayrs *Letzte Welt*", en *Literatur für Leser*, H. 1, 37/51, Frankfurt, Peter Lang, 1997, 42.

<sup>34</sup> P. M. Lützeler, "Von der Präsenz der Geschichte. Postmoderne Konstellationen in der Erzählliteratur der Gegenwart", en *Neue Rundschau*, 1, 1993, 98.

Autores como B. Butterfield<sup>35</sup> o P. J. Brenner<sup>36</sup>, observan la obra como una forma diferente de llevar a cabo una novela perteneciente al género policíaco. Para G. Graff, Patrick Süskind “spürt etwas von der neuen Lust nach sattem Lesestoff nach Ornament und Phantastik nach üppigem Detail gemischt mit den Lüsten der Kriminalerzählung, zumal der ‚unheimlichen‘ ä la Poe”<sup>37</sup>.

Paulatinamente comienzan algunos estudios a destacar los diferentes géneros que se pueden encontrar en *Das Parfum*. Para W. Hallet, la novela de Süskind expresa un comentario a “zu all den Bildungs- und Entwicklungsromanen, Künstlernovellen und Kriminalgeschichten”<sup>38</sup>. Autores como S. Greif<sup>39</sup>, o H. Quint<sup>40</sup> consideran la obra dentro del género histórico, pues se representa la parte oscura de la Ilustración. A la vez surgen objeciones como la de B. v. Matt que opina, que la obra cuenta más bien poco sobre la época,

---

<sup>35</sup> B. Butterfield, “Enlightenment’s other in Patrick Süskind’s *Das Parfum*. Adorno and the Ineffable Utopia of Modern Art”, en *Comparative Literature Studies*, 32-3, 1995, 402.

<sup>36</sup> P.J. Brenner, *Neue deutsche Literaturgeschichte: vom "Ackermann" zu Günther Grass*, Tübingen, Niemeyer, 1996, 323.

<sup>37</sup> G. Graff, “The Myth of the Postmodernist Breakthrough”, en M. Pütz / P. Freese, 1984, 41.

<sup>38</sup> W. Hallet, “Das Genie als Mörder. Über Patrick Süskinds *Das Parfum*”, en *Literatur für Leser*, 3/4, Oldenbourg, 1989, 275.

<sup>39</sup> Véase en S. Greif, “Das wilde Denken und die Vernunft” en H. Kreuzer, 1996, 157-177.

<sup>40</sup> H. Quint, *Tiempo y espacio histórico en "El perfume" de Patrick Süskind*, en <http://www.elcalamo.com/harriet.html>

solamente algunos ciudades históricas de Francia y su vocabulario es casi utilizado "wie einem Kostümfilm, der ja Exotik und nicht Zeitanalyse einbringen will"<sup>41</sup>.

Para C. Liebrand<sup>42</sup>, el autor trata la historia sin objeción con "Einlinigkeit", sin reflejar la colaboración y la complicidad de los personajes culturales, y donde sólo se exponen hechos sin ser juzgados, considerando esta forma de reproducción del repertorio cultural como obsoleta. Para R. Gray, *Das Parfum* es una forma de "*Bildungsroman*" al relatar la progresiva integración de un protagonista singular denture de "his sociohistorical and epistemic environment, but it despicts this process negatively, showing Grenouille appropriating and applying reason to establish an egocentric reign of terror"<sup>43</sup>. Para otros críticos, la novela trata la vida del artista, como indica H. Böhme: "*Das Parfum* ist also ein Künstler-Roman mit der Lust am Bösen"<sup>44</sup>. Incluso como comenta J. Kaiser, "Süskind hat einmal grimmig und betroffen gegen den Unfug der Zwangsversicherungen für Künstler polemisiert"<sup>45</sup>.

---

<sup>41</sup> B.v. Matt, "Das Scheusal als Romanheld. Zum Roman *Das Parfum* von Patrick Süskind", en *Neu Züricher Zeitung*, 15.03.1985, 61, 43.

<sup>42</sup> C. Liebrand, "Frauenmord für die Kunst. Eine feministische Lesart", en *Der Deutschunterricht*, 48 Jg., 3/1996, 25.

<sup>43</sup> R. Gray, "The Dialectic of "Enscenment", Patrick Süskind's *Das Parfum* as Critical History of Enlightenment Culture", en *P.M.L.A.*, 108, 3, 1993, 493.

<sup>44</sup> H. Böhme, "Synthetischer Zauber", en *Literatur Konkret Heft 10*, 1985/86, 28.

En definitiva, se ha podido observar que algunos de estos críticos hablan de la unión del arte con el entretenimiento, e incluso reconocen el término de la *intertextualidad* y de la innovación en los géneros populares. Sin embargo, parece que no conozcan un término que aglutine todas estas características, o que no consideran la existencia de una nueva literatura llamada *postmoderna*. La razón estriba en que se puede tratar de una forma de literatura poco reconocida en los círculos literarios alemanes.

Los intentos por agregar el fenómeno *postmoderno* en la literatura alemana se han llevado a cabo por análisis individuales y personales, que nada tiene que ver con los movimientos llevados a cabo en la escena literaria americana. Para H. Harbers<sup>46</sup>, el fenómeno *postmoderno* solo tiene lugar en Estados Unidos y es analizado en Europa. En *Postmoderne. Genealogie und Bedeutung eines umstrittenen Begriffs*, W. Welsch<sup>47</sup> manifiesta, que se ha discutido mucho sobre el concepto *postmoderno*, y que, incluso se reniega de su legitimidad porque no existe ningún nuevo fenómeno que justifique la utilización de un nuevo término. Para muchos críticos, resulta lo *postmoderno* lo mismo de siempre pero en un nuevo envoltorio, y piensan que si

---

<sup>45</sup> J. Kaiser, "Viel Flottheit und Phantasie Patrick Süskinds *Geschichte eines Mörders*", en *Süddeutsche Zeitung*, 74, 24.03.1985, v.

<sup>46</sup> H. Harbers, "Gibt es eine 'postmoderne' deutsche Literatur?. Überlegungen zur Nützlichkeit eines Begriffs", en *Literatur für Leser*, H. 1, 37/51, Frankfurt, Peter Lang, 1997, 52.

<sup>47</sup> W. Welsch, "'Postmoderne'. Genealogie und Bedeutung eines umstrittenen Begriffs", en P. Kemper, 1988, 9.

realmente existiera sería tarea de los críticos e históricos del futuro de tratar una época pasada, y nunca los propios contemporáneos<sup>48</sup>.

Sin embargo, en el caso de la literatura alemana, el fenómeno de las últimas décadas muestra que la realidad social, ya no es tema esencial y que se buscan nuevas orientaciones, observando los trabajos que se están realizando en otros países. Y, es entre la década de los 70 y los 80, cuando surgen una serie de novelas internacionales que poseen algo en común: cuentan historias que son consideradas desde el punto estético, pero que a su vez, son clasificadas dentro de la literatura de entretenimiento. Estas obras la forman: *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez (1967), *Il nome del rosa* de Umberto Eco (1980) y como primer ejemplo en la lengua alemana *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders* de Patrick Süskind (1985).

Tras los primeros artículos mencionados, se comienza tímidamente a vincular *Das Parfum* con el término *postmoderno*, aunque da la impresión que muchos de los críticos no reconocen en donde radican las peculiaridades de esta corriente. Así, se puede leer comentarios como el de V. Hage que considera la obra de Süskind *postmoderna* porque:

---

<sup>48</sup> *ibid.*

er sein mordendes Genie ‘in die Zeit der d’Alemberts, Holbachs, Voltaires und Rousseaus versetzt: als dunkler Schatten der Aufklärung’; und *das Parfum*, das alle seine Leidenschaften und Wünsche besetzt, ist nichts anderes als das, was Günther Anders die Phantomisierung der Welt genannt hat und Jean Baudrillard die Simulation<sup>49</sup>

Otros autores, como H. Kreuzer<sup>50</sup>, J. H. Petersen<sup>51</sup> y B. Lindner<sup>52</sup> estiman *Das Parfum*, como la obra alemana gemela de *Il nome del rosa* de Umberto Eco, y al igual que ésta considerada como una obra de características *postmodernas*, porque la novela se agarra a la historia de una época pasada y también, porque renuncia a toda clase de experimento y vuelve a la narrativa convencional.

B. Butterfield lleva a cabo un estudio de la obra desde el punto de vista histórico, y sólo comenta que "Patrick Süskind's *Das Parfum*, an anomaly in the detective genre, draws on elements of detective fiction as well as "antidetective" fiction - for Spanos the paradigmatic

<sup>49</sup> V. Hage, "Zur deutschen Literatur 1985", en *Deutsche Literatur 1985*, Stuttgart 1986, 8.

<sup>50</sup> H. Kreuzer, "Pluralismus und Postmodernismus. Zur Literatur und Literaturwissenschaft der 80er Jahre im westlichen Deutschland", en H. Kreuzer, 1996, 21.

<sup>51</sup> J. H. Petersen, *Der deutsche Roman der Moderne*, Stuttgart, 1991, 407.

<sup>52</sup> B. Lindner, "Der Junge und der Selbstmörder. Patrick Süskinds *Geschichte von Herrn Sommer*", en *Frankfurter Rundschau*, 24.03.1992, 10.

postmodern form"<sup>53</sup>. M. Ledbetter con respecto al tema de la novela, la describe como "we might then describe Perfume as a postmodern Christian text"<sup>54</sup>. G. Grack opina que Patrick Süskind siente una cierta antipatía a la forma vanguardista, por lo que continua en la misma línea tradicional de narración del siglo XIX: "füllt neuen Wein in alte Schläuche – sehr süffigen Wein. Das Spannende an dieser literarischen Postmoderne: man merkt Süskinds Wein an einem gewissen herben Beigeschmack seine Herkunft aus unseren Zeitläuften an"<sup>55</sup>. L. Flucht comenta, que la obra representa "eine postmoderne Version des historischen Romans"<sup>56</sup>, sin añadir ningún tipo de explicación. M. R. Jacobson manifiesta que "the novel is fundamentally a postmodern work"<sup>57</sup>, basándose en que la novela trabaja con la ironía, y W. Düsing

---

<sup>53</sup> B. Butterfield, "Enlightenment's Other in Patrick Süskind's *Das Parfum*. Adorno and the Ineffable Utopia of Modern Art", en *Comparative Literature Studies*, 32-3, 1995, 402.

<sup>54</sup> M. Ledbetter, "The Body Human: Violating the Self and Violating the Other, or Reading the Silenced Narrative-Patrick Süskind's *Perfume*" en M. Ledbetter, *Victims and the Postmodern Narrative or Doing Violence to the Body. An Ethic of Reading and Writing*, Macmillan Press Ltd, London, 1996, 56-71.

<sup>55</sup> G. Grack, "Die Furcht vor dem Chaos. Patrick Süskinds Novelle *Die Taube*", en *Der Tagesspiegel*, 12614, 22.03.1987, xv.

<sup>56</sup> F. Lucht, "Erkennen Sie die Melodie? Postmoderne Romane, z. B. Klaus Modicks *Grau der Karoli-nen*", en *Merkur 40. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, Heft 9/10 1986, München, 1986, 894.

<sup>57</sup> M. R. Jacobson, "Patrick Süskind's *Das Parfum*: A Postmodern Künstlerroman", en *The German Quarterly*, vol. 65. 2, spring 1992, 201- 211.

menciona fugazmente que la obra es "Künstlerroman der Postmoderne"<sup>58</sup>.

G. Willems<sup>59</sup> centra su estudio desde la perspectiva de una novela policíaca, y R. T. Gray<sup>60</sup> realiza un estudio desde el nivel temático basado en la dialéctica de la Ilustración. Ambos piensan que la obra de Patrick Süskind se convierte en una de las pocas obras alemanas que se puede formular con el término de *postmoderna*, porque logra romper esa barrera entre literatura de cultura y de entretenimiento que determinaba la literatura moderna. Sin embargo, no llevan a cabo un análisis desde la perspectiva de una obra *postmoderna*.

Como se puede observar los críticos sólo se atreven tímidamente en sus artículos a nombrar la palabra *postmoderno*, sin ningún tipo de argumento o justificación. Quizás W. Frizen<sup>61</sup> sea el único que expone

---

<sup>58</sup> W. Düsing, *Experimente mit dem Kriminalroman: ein Erzählmodell in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien, Lang, 1993, 7.

<sup>59</sup> G. Willems, "Die postmoderne Rekonstruktion des Erzählens und der Kriminalroman. Über den Darstellungsstil von Patrick Süskinds *Das Parfum*", en W. Düsing, 1993, 223-244.

<sup>60</sup> R. Gray, "The Dialectic of "Enscenment": Patrick Süskind's *Das Parfum* as Critical History of Enlightenment Culture", en *P.M.L.A.*, 108, 3, 1993, 485-502.

<sup>61</sup> W. Frizen: "Das gute Buch für jedermann oder Verus Prometheus. Patrick Süskinds *Das Parfum*", en *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 68, 1994, 757-786. Según W. Frizen, la receta utilizada por todos los escritos postmodernos se basa en unificar los conceptos de arte popular con los de elite. En su artículo realiza un análisis de la novela policíaca y de la *Künstlerzählung*, resaltando la *intertextualidad* del texto y la parodia, pero no desde el aspecto postmoderno. Sólo en el punto V. habla de la postmodernidad para tratar de explicar la

varias de las características propias de esta literatura, y lleva a cabo un importante estudio de *Das Parfum*, aunque se observa que tampoco pretende interpretar la obra bajo la lupa de una novela *postmoderna*. Se centra sobretudo en la descripción del texto como una *Künstlererzählung postmoderna*, donde se lleva a cabo una destrucción del mito del genio.

## 0.2. Metodología y objetivos

El sistema de trabajo para la elaboración de esta tesis se basó en un primer momento en dos temas a tratar. Por un lado el concepto *postmoderno*, y por otro lado la obra *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders* de Patrick Süskind. Se decidió buscar cualquier material literario relacionado con el término *postmoderno* escritos en español, alemán e inglés. También se acudió a varias conferencias cuyo tema estaba relacionado con este concepto.

En un principio las lecturas encontradas estaban más bien relacionadas con la filosofía. Autores como J. Barth, J. Baudrillard, J.

---

“alegoría del vacío interno del esteticismo actual” (“postmoderner’ Ästhetizismus

Habermas, J.-F. Lyotard o G. Vattimo aportaron una visión del concepto de la *postmodernidad* desde el punto socio-filosófico, pero con términos muy subjetivos y bastante abstractos.

El segundo paso a seguir fue reunir publicaciones relacionadas con la *literatura postmoderna*. Esta parte fue bastante difícil, pues realmente no existe mucha literatura relacionada con este tema. En España son casi totalmente nulas las investigaciones o publicaciones que traten este tema, a excepción de M.C.Á. Vidal Claramonte, que representa una de los pocos autores que intentan esclarecer con su obra la *literatura postmoderna*.

En Alemania se puede decir que han ido apareciendo algunas obras como la de H. Bertens, D. Fokkema y W. Welsch. Pero la gran mayoría de los artículos encontrados proceden de revistas americanas, que perciben la corriente *postmoderna* desde otra perspectiva a la europea. Sin embargo, los términos que se fueron fraguando entre la filosofía y la literatura no encontraron vinculación para este estudio, hasta la participación en un curso de doctorado impartido en la Universidad de Las Palmas por la doctora M. M. Pérez Gil. Es a partir de este curso cuando empieza realmente a existir conexión entre el término expresado filosóficamente y la literatura.

Una visita a la biblioteca de Mainz (Alemania) fue necesaria para recopilar todo el material sobre Patrick Süskind. Las publicaciones encontradas sobre este autor son mayoritariamente artículos en

---

Verführung durch Design”) que muestra la obra.

periódicos y revistas literarias. Aquí surgió el problema de la poca información que existe sobre este autor, que se mantiene en el anonimato. Por lo que su obra sólo se puede investigar desde una forma subjetiva, sin tener en cuenta al autor. También se pudo encontrar varios artículos sobre sus novelas en el ámbito norteamericano. A pesar de que la obra en España ha logrado un gran éxito, no existe ninguna obra, texto o artículo escrito en lengua castellana sobre este autor o su trabajo, a excepción de un artículo de una página web, *Tiempo histórico y percepción del mundo en la novela El perfume, de Patrick Süskind* de H. Quint.

Reunificando todos los textos que trataban sobre *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*, se observó una gran diversidad de puntos de vistas (véase el capítulo Estado de la cuestión (apartado 0.1.)). Algunos autores le otorgan el término de *postmoderno* pero por muy diversas razones. Se pudo observar que no existía un modelo definido de lo que se llama *literatura postmoderna* y cuales son las peculiaridades que la resaltan, por lo que la obra de Patrick Süskind se encontraba en un término un tanto ambiguo por definir.

Desde esta perspectiva se comienza a trabajar en esta tesis. Después de recopilar toda la literatura secundaria sobre el término de *postmodernidad* y *literatura postmoderna*, se decide que rasgos realmente configuraban esta corriente literario. De esta manera surgen conceptos como “fin de las metanarrativas”, “rechazo de las tiranías”, “diferencia”, “coexistencia de tendencias”, “*dopplecodierung*”,

“ambivalencia de significados”, “vuelta a la mitología”, “performatividad”, “metaficción”, “ironía”, “intertextualidad”, “géneros populares”, y todo bajo un mismo término: *postmoderno*. Llegado a este punto fue necesario revisar cada uno de estos conceptos y reconocer su significado dentro de la *literatura postmoderna*.

Finalmente fue necesario investigar los diferentes géneros literarios populares y diferenciar su carácter tradicional, para poder reconocer los nuevos valores que se le añaden dentro de la concepción *postmoderna*. Por tanto se llevo a cabo una comparación entre *la novela histórica, la policiaca, la Künstlerroman, la Bildungsroman*, y la denominada en este trabajo *novela de 'olfato'*<sup>62</sup> en sus formas *clásicas* y el tratamiento llevado a cabo por Patrick Süskind de estos subgéneros en su obra.

La obra *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders* de Patrick Süskind ha suscitado diferentes reacciones y no se ha podido llegar a un consenso considerando la natura del objeto de crítica. Se ha podido comprobar que algunos críticos literarios relacionan la novela de forma fugaz con la *literatura postmodernas*. Sin embargo, ningún de ellos la estudia en profundidad desde todas las características posibles aplicadas

---

<sup>62</sup> Se observará que se ha definido una nueva forma de novela, calificada por varios autores como *novela de "olfato"*, a raíz quizás de haberse originado una oleada de obras que tratan el sentido del olfato en un periodo corto de tiempo (véase el apartado 2.4.5.).

a esta controvertida corriente literaria, sino que más bien atribuyen conceptos pocos definidos acusados por el desconocimiento del término.

Por estos motivos, este trabajo pretende en su segunda parte definir el concepto de *postmodernidad* desde su significado como momento actual de sociedad hasta su forma de desarrollar las artes, en este caso la literatura. Se llevará a cabo la ardua tarea de definir el concepto de *postmodernidad* (capítulo 1.1.), desde el punto de vista social y filosófico. Se buscará las bases en que se desarrolla esta era, cuales son los cambios más importantes que se experimentan, la diferencia con otra época pasada, su rechazo a las metanarrativas y a la tiranía de las totalidades, la valoración de la “indiferencia”, la importancia de la pluralidad y, la evidencia de que el sentido de realidad es cada vez más parecido a la ficción. Quizás es un atrevimiento definir este concepto, pues el valor supremo de la modernidad era la verdad y en la *postmodernidad* es la libertad, por lo que no hay un afán de dictadura cultural y existe una ausencia de criterios de evaluación. Sin embargo, es necesario intentar esclarecer su significado, pues alcanzando un conocimiento del término *postmoderno* se logra entender con mayor facilidad la literatura que lo representa, ya que la literatura ha sido y será un reflejo de la sociedad.

La literatura *postmoderna* (capítulo 1.2.) es la tendencia dominante en las últimas décadas, aunque permite la coexistencia de

otras formas, pues retoma todos los estilos y a la vez se contrapone a ellos. El concepto *postmoderno* dista mucho de ser ampliamente aceptado e incluso entendido en la actualidad y, parte de la resistencia puede deberse a la enorme variedad y complejidad de las manifestaciones artístico-culturales que se incluyen bajo la misma etiqueta. En este apartado se quiere reflejar los aspectos generales en los que se basa la literatura *postmoderna*, que principalmente busca un impulso renovador que cambie las formas, destruya las convenciones, las normas y las instituciones.

Después de dar a conocer una perspectiva de la literatura *postmoderna* en general, es importante saber como se ha desarrollado en Alemania (capítulo 1.3.). La discusión crítica sobre la literatura *postmoderna* aparece en los Estados Unidos en los años 50, y, a finales de los 60 este tema está totalmente integrado en la crítica literaria. Sin embargo, esta nueva tendencia americana no fue bien acogida en Alemania, y no llega a establecerse por una serie de características propias del ambiente literario alemán. Es a mediados de los años 80, cuando comienza a aparecer los primeros textos *postmodernos* sin el apoyo de los críticos.

Entre los críticos y entre los propios estudiosos existen aún contradicciones y un cierto desconocimiento sobre cuales son las peculiaridades de la literatura *postmoderna*. No se ha podido encontrar para este estudio ningún trabajo que investigue una obra desde las

diversas características que se puedan aplicar al concepto de literatura *postmoderna*. La razón puede estribar en que resulta arriesgado y comprometido en esclarecer las características propias de una literatura de forma objetiva y concreta, cuando se trata de un tema donde existe mucho desconcierto y sobretodo escepticismo. Es esta la razón por la que esta tesis intentará establecer las peculiaridades específicas de esta forma de escribir y compararlas con una obra.

La tercera parte de esta tesis se centra, después de valorar las características más destacadas de un texto *postmoderno* en base a las investigaciones realizadas, en compararlas con la obra *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders* de Patrick Süskind. Justificando de esta manera si, tras el estudio, realmente se puede identificar una nueva forma de narración llamada *postmoderna*, y si esta novela puede ser considerada como una obra representativa de esta literatura.

Primeramente se cree necesario la presentación del escritor Patrick Süskind (capítulo 2.1.) aunque se sabe muy poco de su persona y probablemente se le reconoce mejor a través de sus obras, ya que es un autor que se prodiga muy poco públicamente. Para este estudio hubiese sido de gran valor contactar con él, pero resultó totalmente imposible, y la editorial que confió en él, *Diogenes*, no contesta a los reiterados intentos de comunicación. Dentro de este apartado, también

se introducirá brevemente la obra y su comienzo en el mercado literario y el éxito comercial alcanzado.

En el siguiente capítulo (apartado 2.2) se plantea la organización con la estructura del relato (2.2.1.). A continuación (apartado 2.2.2.) se analiza el contenido de la obra a través de sus personajes. Primeramente se presentarán los personajes secundarios como la madre natural del protagonista, la nodriza Jeanne Bussie, el padre Terrier, Madame Gaillard, el curtidor Grimal, el perfumista Baldini, el marqués de la Taillade-Espinasse, Madame Arnulfi y su amante Druot y finalmente Antoine Richis. El relato se desarrolla alrededor de la figura principal, Jean-Baptiste Grenouille, por lo que se muestra su relación con los demás personajes y las diferentes etapas en que el personaje se va desarrollando desde sus años de aprendizaje, pasando por los de viajero, de aislamiento y luego el descubrimiento de sus persona, para terminar con los años de socialización y de maestría. El objetivo de este apartado es esclarecer al lector de este análisis muchos puntos imprescindibles para entender este estudio de la novela como obra *postmoderna*. El apartado 2.2.3. define como objetivo estudiar el estilo narrativo del texto. Se partirá con la forma de narrador y el tiempo utilizado, para luego estudiar la técnica ó técnicas de narración introducidas en la obra. Este estudio se realiza en parte en base a la clasificación de las técnicas narrativas que lleva a cabo C J. Vogt en su obra *Aspekte der erzählender Prosa: Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie* (7. Auflage, Opladen, Westdeutscher, 1990). También se

incluye en este punto un análisis del lenguaje y de los recursos estilísticos más destacados a los cuales recurre el autor.

En el capítulo 2.3 se estudia las características específicas de la literatura *postmoderna* como la *metaficción* (apartado 2.3.1.), que significa la construcción de una realidad ficticia en un texto a través de la fusión de la realidad y la ficción. En este apartado se intentará primeramente esclarecer el valor que se le otorga a este término en la corriente *postmoderna* en contraposición con la moderna. Una vez establecido el nuevo valor se estudiará en *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*. El apartado 2.3.2. hace referencia a la utilización de la *ironía* y la parodia como medio de expresión, característico también en los textos *postmodernos*. Se investigará sobre si existe una nueva forma de tratarla y qué finalidad se busca con ella. Otro de los aspectos más importantes y singulares que se unen a la literatura *postmoderna* es la *intertextualidad* (apartado 2.3.3.), aunque muchos críticos opinan que siempre se ha utilizado en la historia de la literatura. Por eso es necesario establecer de qué manera se emplea en la literatura *postmoderna*, y por qué motivos, si existen, se diferencia de otras corrientes. Partiendo de este esclarecimiento, se buscará la alusiones a otros textos que se puedan encontrar en la novela de Patrick Süskind, y si realmente su utilización se basa en motivos *postmodernos*.

Otra de las características que también se le atribuyen a este movimiento literario es la utilización de los *géneros literarios*. En el ejemplo de *Das Parfum*, se pudo encontrar cinco tipos diferentes de novelas, enumerados en el capítulo 2.4. Se estudiará como se desarrollan estos géneros, comparándolos con su forma tradicional.

La obra de Patrick Süskind hace referencia a la *novela histórica* (apartado 2.4.1.), con una visión personal de la Francia en la época de la Ilustración, así como el reconocimiento de la historia de los olores y la perfumería. En este contexto histórico, el autor desarrolla el género *policíaco* (apartado 2.4.2.), mezclando los elementos tradicionales y fijos dentro de la *novela policíaca*. El autor también enseña la vida y las características propias del ‘genio’, desarrollando la llamada *Künstlerroman* (apartado 2.4.3.), donde el autor refleja la vida del artista y su mundo creativo. La vida del protagonista se muestra desde su nacimiento hasta su muerte, con una gran semejanza con el “pícaro”, entrando en la forma de la *Bildungsroman* (apartado 2.4.4.) y recreando una novela de “aventura”. Finalmente la obra narra la historia de un personaje con un gran sentido del olfato, creando una ovación a este sentido en forma de una novela, que podría denominarse *novela de “olfato”* (apartado 2.4.5.).

La temática (capítulo 2.5.) utilizada y la perspectiva en que se cuenta, se incluye como cuestión imprescindible dentro de la connotación de una novela *postmoderna*. El capítulo cuarto y último de

esta tesis pretende interpretar el significado o los significados que se puedan desprender de *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*.

# **PARTE PRIMERA**

# **1. POSTMODERNIDAD**

## 1. *POSTMODERNIDAD*

### 1.1. CONCEPTO DE *POSTMODERNIDAD*

El concepto de *postmodernidad* no es una creación de teóricos, de artistas o de filósofos, sino que es más bien la realidad y el mundo en el que se vive, que se ha convertido en *postmoderno*, pues se muestra como el foco de un entendimiento que indica una expresión fundamental del presente. Es muy difícil delimitar el significado de este concepto, pues como dice J. F. Lyotard: “la postmodernidad parece ser más propiamente una sensibilidad, un estado de ánimo, una encrucijada, más que una época”.<sup>63</sup>

La idea *postmoderna* surge en un principio de la arquitectura, en 1947, como crítica y reacción a lo moderno. Sin embargo, actualmente es una expresión que se aplica a la literatura, la arquitectura, la sociología, la filosofía, la economía y a la teología; incluso el término ha ganado también terreno en la historia, en la antropología, la jurisprudencia, la pedagogía, así como en la teoría de la cultura y de los medios de comunicación.

El debate ha estado, prácticamente desde el principio, rodeado de confusión, ya que este término se utilizó inicialmente para muchas cosas a la vez. Concretamente se aplicó este concepto al arte

experimental de los años 50 y 60 y a los diferentes movimientos y expresiones del arte pop que se unieron después de mediados de los 60. Hasta ahora el significado del concepto 'postmoderno' no está realmente bien definido y muchos filósofos, pensadores, historiadores y críticos no se ponen de acuerdo en su definición. Como comenta W. Welsch: "'Postmoderne' ist ein Reizwort. Es schreckt, und es lockt. Für einige ist es libidinös besetzt, manche wollen es entzaubern, andere reagieren noch immer empört"<sup>64</sup>.

Aunque detrás de este concepto se ha originado una situación de varias interpretaciones y necesidades, queda claro que es a todos estos problemas a los que la *postmodernidad* intenta responder; sin olvidar que no crea esta situación, sino que observa y reflexiona sobre ella. A. Wellmer, quien reconoce el carácter esquivo del concepto, sugiere que lo postmoderno es el esfuerzo de articulación "de la conciencia de un cambio de época, conciencia cuyos contornos son aún imprecisos, confusos y ambivalentes"<sup>65</sup>, ya que la *postmodernidad* se vuelca hacia el momento presente, y éste es percibido como algo cambiante, en el que se quiebran los marcos de referencia que han dotado de sentido a la modernidad.

---

<sup>63</sup> J.F., Lyotard, "Qué fue la postmodernidad" en *Quimera*, 59, 1987, 13.

<sup>64</sup> W. Welsch, *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Berlin, Akademie, 1994, 3.

<sup>65</sup> A. Wellmer, "La dialéctica de la modernidad y postmodernidad", en J. Picó, *Modernidad y postmodernidad*, Madrid, Alianza, 1988, 103.

Semánticamente la palabra *postmoderno* sugiere que la modernidad ha acabado y que ha llegado un momento antimoderno, pero esto no es totalmente correcto pues lo *postmoderno* transforma a lo moderno, pero no lo extingue y tampoco se convierte en su antítesis. W. Welsch indica en su obra *Unsere postmoderne Moderne* que “wir leben noch in der Moderne, aber wir tun es genau in dem Maße, in dem wir, 'Postmodernes' realisieren”<sup>66</sup>. Sin embargo, hay que reconocer que la *postmodernidad* realiza un cambio y crea una novedad respecto a lo moderno. El mundo de la modernidad se había venido organizando de espaldas al pasado y con vistas al futuro, ya que el presente era proyecto del futuro, sentido como el lugar hacia el que se proyectaban las esperanzas y frustraciones del hombre. Hoy, por el contrario, el futuro ha colapsado el presente y se puede observar que ya no es el lugar de la prometida reconciliación del hombre consigo mismo, sino un horizonte de peligros y amenazas, una sociedad del riesgo, donde los avances de la tecnología han dado lugar a nuevos temores.

P. M. Lützel<sup>67</sup> encuentra grandes diferencias entre la modernidad y la *postmodernidad* dentro de tres ámbitos: el político-social, el filosófico y en el campo de las artes y la arquitectura. Dentro del campo político-social, las diferencias se encuentran en que se ha pasado de una ideología entre la lucha de ‘esto’ o ‘aquello’ a una

---

<sup>66</sup> W. Welsch, *Unsere postmoderne Moderne.*, 5. Aufl., Berlin, Akademie, 1997, 16.

posición de compromiso; de una argumentación de dicotomías y estrictos polos como derecha-izquierda, avance-reacción, racionalismo-irracionalismo, patriarcado-matriarcado a una aceptación de mezclas y de traspaso; del pensamiento de Freud sobre la vista del enemigo a una diferenciada interdependencia; de una ideología de crecimiento económico ilimitado a la toma de conciencia del límite de los recursos naturales; de una creencia en el avance tecnológico a un conocimiento de la fragilidad del medio ambiente; de una supremacía del pensamiento del gran burgués al aumento dominante de la ideología del pequeño burgués como consecuencia de la expansión de la cultura; de una sociedad estructurada patriarcalmente a una de relación promulgada por la mujer; de una ideología occidental o europea a una identidad multicultural; de una preferencia cultural dominante y centralizada a una pluralista, con el entendimiento de las culturas étnicas minoritarias y marginadas.

En el campo filosófico<sup>68</sup> se ha pasado de lo común a lo especial; de las perspectivas totales a lo local y regional; de creencias únicas a la pluralidad; de las perspectivas de unificación a una estrategia de diversificación; de la unidad a la diferencia de modos de vida, de lenguas y de pensamiento; de la orientación universal de las metanarrativas a múltiples pequeñas narrativas; de la creencia en la

---

<sup>67</sup> Véase en P. M., Lützel, "Von der Präsens der Geschichte. Postmoderne Konstellationen in der Erzählliteratur der Gegenwart", en *Neue Rundschau*, 1, 1993, 92-93.

<sup>68</sup> *ibid.*

continuidad histórica en sentido de la teología filosófico-social a la discontinuidad histórica, de una creencia utópica a un diálogo con la historia.

Y por último desde el ámbito de las artes, la arquitectura y la literatura<sup>69</sup>, las diferencias radican en la preferencia por la belleza sólo funcional a la alegría del anarquismo de los estilos y la vuelta de los ornamentos; del estilo único como norma internacional de la arquitectura moderna a una consideración de la tradición de construcción local y regional; de una intención artística seria a una forma de juego, de lo claro e inequívoco a los dobles y la multicodificación, de la obligatoriedad de singularidad vanguardista y el deseo de una innovación permanente a tentativas de sintetizar con estilos tradicionales; de la preferencia por un estilo singular y puro a la revalorización del eclecticismo y a la simultaneidad de diferentes elementos culturales; de una antihistoria a una confrontación con el pasado.

Se observa que el proyecto de la Ilustración, característico de la modernidad, consistía en tener una visión optimista del progreso y de potenciar la razón, ya que se creía que el avance de las ciencias, de las artes y de las políticas liberaba a toda la humanidad de la ignorancia, de la pobreza, de la incultura y del despotismo, produciendo hombres felices, dueños de su propio destino. De esta fuente surgen todas las

corrientes políticas de los últimos dos siglos que, según la opinión general de los países llamados desarrollados, están en declive, y aunque la clase política continúa discurriendo de acuerdo con la retórica de la emancipación, los ciudadanos no consiguen olvidar los delitos infringidos al ideal 'moderno' durante casi dos siglos de historia. Precisamente ese desarrollo tecnocientífico, artístico, económico y político ha hecho posible el estallido de las guerras, los totalitarismos, la diferencia entre la riqueza del Norte y la pobreza del Sur, el desempleo, etc. Quizás el libro más conocido sobre el concepto *postmoderno* es la obra de J. F. Lyotard *La condición postmoderna*, en donde el autor define la *postmodernidad* como el final de las metanarrativas que caracterizaban a la modernidad. En su otra gran obra *La postmodernidad*, J. F. Lyotard hace una reflexión sobre estos grandes relatos:

Todo lo real es racional, todo lo racional es real: "Auschwitz" refuta la doctrina especulativa. Cuando menos, este crimen, que es real, no es racional. - Todo lo proletario es comunista, todo lo comunista es proletario: Berlín 1953, Budapest 1956, Checoslovaquia 1968, Polonia 1980" (me quedo corto) refutan la doctrina materialista histórica: trabajadores se rebelan contra el Partido. - Todo lo democrático es por el pueblo y para el pueblo, e inversamente: las "crisis 1911, 1929" refutan la doctrina del

---

<sup>69</sup> *ibid.*, 93.

liberalismo económico, y "crisis de 1974-1979" refuta las enmiendas poskeinesianas a esta doctrina<sup>70</sup>

El proyecto moderno en sus diversas versiones ha sido pues abandonado, ya que existen signos de un desfallecimiento, una extinción de la modernidad, y “such metanarratives, however, have become implausible in the face of painful experiences”<sup>71</sup>. Lo ‘postmoderno’, por tanto, consiste en la incredulidad con respecto a los metarrelatos, denuncia como mitos peligrosos los grandes relatos que han marcado y orientado la modernidad. Para M. C. Á. Vidal Claramonte la *postmodernidad* es:

movimiento e incertidumbre, huida y escape de todo dominio conceptual, deconstrucción y creación, dislocación de puntos de referencia, mezcla de categorías y descrédito de los grandes relatos, de las Grandes Narrativas orientadas hacia el porvenir<sup>72</sup>

Si aparece una desconfianza, desengaño y distancia escéptica frente a la Gran Razón moderna e ilustrada, también se ataca cualquier tipo de valor ‘convencional’, y supone un debilitamiento de la realidad, quedando sólo creer en los microrrelatos, temporales, rescindibles y

---

<sup>70</sup> J. F. Lyotard, *La postmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa, 1996, 40.

<sup>71</sup> J. F. Lyotard “Answering the Question: What is postmodernism?” en T. Docherty, 1993, 39.

revisables. J. Nebreda<sup>73</sup> asiente que no hay verdad y que el mundo verdadero se ha convertido en una fábula desde donde se mira, de forma nueva y amistosa, al mundo de las apariencias, de las ‘formas simbólicas’, viéndolas como ámbito de una posible experiencia del ser. Ahora se trata de mostrar un camino nuevo, tal vez contradictorio, pero que señala una dirección posible, como dice J. Nebreda, una senda que habrá de intentar alejarse de los “caminos trillados de la razón dominadora y totalizante”<sup>74</sup>.

En la actualidad existe, por un lado, un miedo patente por el futuro, aunque se tiene fe en el progreso, y por otro un proceso de meditación y de creciente autorreflexión. La sociedad se vuelve hacia sí misma con una autocrítica constante, cuestionándose todo; así, se sospecha de los objetivos y las funciones de las instituciones, se desconfía de fines explícitos, y se busca el doble sentido, como si existieran funciones latentes. Las instituciones han quebrado y los relatos que antes tenían sentido son ahora sólo laberintos y parece no existir el sentido del final. La humanidad se siente desorientada, sin moraleja, pues todo es imprevisible, y esto genera incertidumbre, una gran desconfianza y una incredulidad.

---

<sup>72</sup> M. C. A. Vidal Claramonte, *Hacia una Patafísica de la Esperanza. Reflexiones sobre la novela post-moderna*, Alicante, Universidad de Alicante, 1990, 11.

<sup>73</sup> J. Nebreda, *Muerte de Dios y Posmodernidad: ¿Las largas sombras del Dios muerto?*, Granada, Servicio de Publicaciones de Granada, 1993, 89-91.

<sup>74</sup> *ibid.*, 91.

si te he visto no me acuerdo JORDI LABANDA



Pues no, no he leído el libro. Esperaré a que hagan la película

Revista *Magazín*, 12 enero 2003.

Actualmente se constata la evidencia de que el sentido de realidad se ha hecho más discontinuo, más inconcluso y cada vez más parecido a la ficción. Los hombres se cuentan historias que asimilan, haciendo una composición de lugar; luego las cuentan a otra gente, y así sucesivamente.

Con la ayuda de los medios de comunicación, la sociedad está inmersa en un mundo de información que procede de diversas fuentes, en donde todo es accesible y puede convertirse en real; la realidad se ha convertido en algo que no se puede ni experimentar, y que se dota a través de imágenes con significado.

A veces no se quiere describir el mundo como es realmente, sino a medio camino entre los sueños, las obsesiones, las confusiones y las distorsiones personales. Este espacio, a medio camino entre lo público y lo privado, es una especie de camino mágico, como de ensueño. Esta disposición crea una verdad quizás mucho más real que la propia realidad, la ficción se ha vuelto más auténtica que la propia realidad. Así por ejemplo, el tema de historias ficticias y de películas cinematográficas se ha convertido en realidad. Un ejemplo claro se observa en la ciudad de Nueva York, donde el acto de ser destruida por ataques terroristas, situación aparentemente irreal, se convirtió en realidad el 11 de septiembre de 2001, cuando las torres gemelas fueron destruidas por un avión, sobrepasándose el límite entre ficción y realidad.

El capitalismo tardo-industrial ha generado nuevas tecnologías de la información, redes conectadas que han subordinado la palabra a la imagen, a lo 'audiovisual', y los medios de comunicación han hecho estallar, además, la percepción del espacio y del tiempo, por lo que se tiene acceso a la 'simultaneidad'. En palabras de M. J. Palmero: "la producción de informaciones se multiplica haciendo imposible que arañemos un 'solo sentido' a lo que sucede"<sup>75</sup>.

El mundo está cambiando vertiginosamente, se vive de forma heterogénea, marcado por las diferencias. Como dice J. F. Lyotard, se vive en un mundo ecléctico, donde el eclecticismo es el grado cero de cultura general contemporánea, pues:

oímos reggae, vemos un western, comemos una hamburguesa de MacDonal d a mediodía y un plato de cocina local por la noche, nos perfumamos en Tokio a la manera de París, nos vestimos al estilo retro en Hong Kong, y el conocimiento es materia de concursos televisivos<sup>76</sup>

Es en este mundo tan contradictorio, donde los ciudadanos ya no creen en las grandes promesas, donde se llega a una situación de una gran indiferencia ante todo el sistema. Hay incluso autores, como P.

---

<sup>75</sup> J.M. Guerra Palmero, "Breve nota sobre la postmodernidad: lugares comunes e implicaciones", en *Ateneo*, 1, 1996, 78-79.

<sup>76</sup> J.F. Lyotard, "Qué fue la postmodernidad", en *Quimera*, 59, 1987, 17.

Zima, que denominan la *postmodernidad* como la era de la ‘indiferencia’:

Die Postmoderne, wie sie im folgenden dargestellt wird, ist die Ära der Indifferenz: der austauschbaren Individuen, Beziehungen, Wertsetzungen und Ideologien. (...) Die Tendenz zur Partikularisierung sowie zum philosophischen, politischen und kulturellen Pluralismus wird daher zu einem der augenfälligsten Merkmale der postmodernen Problematik<sup>77</sup>

El concepto de *postmodernidad* tiene por tanto que ver con la ‘diferencia’ más que con la ‘identidad’. Así por ejemplo, la gente y las sociedades son percibidas como diferencias, no como centro de donde emana el conocimiento puro y la verdad absoluta. Sin embargo, hay que señalar que no se trata de una indiferencia melancólica, ya que no se reacciona con tristeza, pues como dice W. Welsch, se ha reconocido que esta pérdida es más bien una ganancia, “denn die Kehrseite von Ganzheit lautet Zwang und Terror, ihr Verlust hingegen ist mit einem Gewinn an Autonomie und einer Befreiung des Vielen verbunden”<sup>78</sup>, por lo que se reacciona con gran optimismo, pues se cree en la libertad,

---

<sup>77</sup> P. V. Zima, *Moderne - Postmoderne: Gesellschaft, Philosophie, Literatur*, Tübingen, Basel, Francke, 1997, 26-27.

<sup>78</sup> W. Welsch, *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Berlin, Akademie, 1994, 12.

en la autonomía que significa desprenderse de ellas. Aún así, lo considerable en la era postmoderna es no llegar del todo a olvidarse del pasado. Como dice A. Huyssen, se opera en una tensión entre:

tradition and innovation, conservation and renewal, mass culture and high art in which the second terms are no longer automatically privileged over the first; a field of tension which can no longer be grasped in categories such as progress vs. reaction, Left vs Right, present vs. past, modernism vs. realism, abstraction vs. representation, avantgarde vs. Kitsch<sup>79</sup>

El pensamiento *postmoderno* no admite una fundamentación única, ni última, ni normativa, pues los marcos de referencia se desvanecen y los principios morales de la modernidad se relativizan, pero el presente se convierte en algo ahistórico, inmóvil, espacio que todo lo alberga, ámbito en el que, sin diacronía alguna, todo existe y es; se acepta el pluralismo, porque ya no se tiene la creencia de que hay o debe haber una forma única de identidad humana verdadera. Esta situación de la sociedad actual se caracteriza por las diferentes formas de vida y los mundos heterogéneos existentes. Es evidente que se trata de una época apocalíptica, antinacional, y al mismo tiempo romántico y sentimental, quizás con una destacada irresponsabilidad, que lleva a la

---

<sup>79</sup> A. Huyssen, "Mapping the Postmodern", en *New German Critique*, 33, 1984, 48.

ironía como método de auto-defensa. La diversidad es una estrategia que proviene de la indiferencia, pues cuanto mayor sean las posibilidades, mayor la libertad de opciones, y de este modo las opciones particulares tendrán menos significado, hasta llegar a no tener ninguno.

La era *postmoderna* da un concepto positivo a esta nueva forma de visión pues busca, en definitiva, un mundo tolerante, donde la diversidad y la heterogeneidad pueden ser posibles. Como dice W. Welsch:

diese Umstellung ist entscheidend. Schätzung des  
Diferentes und Heterogenes bestimmbar die neue  
Orientierung. Ist ein man seine solch positive Sinn der  
Vielfalt unterschiedlicher Sprachspiele, Handlungsformen,  
Lebensweisen, Aussens-konzepte etc. teilt, Berger man sich  
in der Postmoderne<sup>80</sup>

Con ello la era postmoderna se caracteriza por su pluralidad y diversidad, pues la forma de vida actual está compuesta de elementos, opiniones y estilos de carácter diverso, y la cultura procura conciliar estas diferentes doctrinas sin llegar a posiciones extremas. Quizás es un momento de cambio, de evolución o de continuidad, pero la

---

<sup>80</sup> W. Welsch, *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Berlin, Akademie, 1994, 12.

*postmodernidad* obliga a adaptarse y a vivir en el mundo actual con la diversidad, pues la humanidad se ha dado cuenta de que la vida sólo es posible en la pluralidad, ya que si se mira hacia atrás se observa que siempre ha existido miedo, las instituciones siempre han ido mal y nadie ha creído en nada.

Al mismo tiempo que las sociedades entran en la edad llamada postindustrial, las culturas entran en la era llamada *postmoderna*, que es el resultado de un cambio en las condiciones de la producción industrial, de la creación de nuevas tecnologías de la información y la globalización del mercado. Este cambio comenzó entre los años 50 y 60, coincidiendo con el final de la reconstrucción de Europa. En un sentido abstracto, la *postmodernidad* abarca el estado del mundo en las cuatro últimas décadas del siglo XX, acompañado por el desarrollo casi exponencial de la tecnociencia, que confiere al mismo tiempo un aumento de la complejidad en la mayoría de los dominios, incluso en los modos de vida, en la vida cotidiana.

## 1.2. LITERATURA *POSTMODERNA*

El concepto *postmoderno* en el ámbito literario tampoco es un término totalmente definido. Incluso los críticos no se ponen de acuerdo, aportando diferentes opiniones sobre su definición, pero como dice H. Harbers, “man möchte ja nicht zum haarspalterischen Buchhalter einer Postmoderne-Orthodoxie werden - was ohnehin seine contradictio in terminis wäre”<sup>81</sup>.

La literatura ha sido y será un reflejo de la sociedad, y como se ha descrito en el capítulo anterior, se vive en un mundo inquietante, donde se ha pasado por una historia llena de cambios que ha quebrantado una serie de concepciones básicas. La cultura actual está de vuelta de todo, ha perdido la armonía y con frecuencia aparece como algo inestable y en peligro. Existe en general un pesimismo hondo o por lo menos se es consciente de estar en una situación casi límite, que hace necesaria una nueva orientación. A este nuevo mundo corresponde, inevitablemente, una nueva literatura, pues como dice A. Amorós:

vivimos una época de extraordinario dinamismo. Todo cambia, todo pasa, evoluciona y se transforma. En esta situación de inquietud y de movimiento nadie puede estarse

---

<sup>81</sup> H. Harbers, “Gibt es eine ‘postmoderne’ deutsche Literatur? Überlegungen zur Nützlichkeit eines Begriffs”, en *Literatur für Leser*, H. 1, 37/51, Frankfurt, Peter Lang, 1997, 52.

quieto, si quiere permanecer al día. Detenerse es dejar que los acontecimientos nos arrollen; inmovilizarse es decretar la propia muerte. Pararse, en definitiva, es inmovilizarse<sup>82</sup>

En un principio, los escritores *postmodernos* tuvieron una fase en que veían la vida como algo absurdo, pero ello no era razón para caer en un estado de desesperación, por lo que se preguntaban que si “nothing makes any difference”<sup>83</sup>, entonces, ¿tenían que suicidarse? Decidieron pues continuar en la vida, olvidando las dudas epistemológicas y morales, no haciendo caso de la imposibilidad de narrar una historia consciente, y sólo contar una historia. La sensibilidad y las inquietudes de los jóvenes artistas y escritores no encontraban una respuesta ni un camino adecuado en las tendencias dominantes del pensamiento, de la literatura, del arte y de la moral social de la época. El conformismo, la mediocridad, la vulgaridad burguesa, el racionalismo y el materialismo reinantes les parecían totalmente opuestos a la sensibilidad artística personal, al refinamiento auténticamente estético, gratuito y original, y a la sed de ideal y de infinito que pervivían en el espíritu exigente e insaciable del hombre. La insatisfacción, la rebeldía, la angustia, la exaltación y la sublimación del Arte serán los elementos comunes

---

<sup>82</sup> A. Amorós, *Introducción a la literatura*, Círculo de Lectores, Castalia, 1988, 5.

<sup>83</sup> Véase en D. Fokkema, “The Semiotics of Literary Postmodernism”, en H. Bertens / D. Fokkema, 1997, 22.

compartidos por muchos jóvenes con inquietudes personales y artísticas en muchos países de Europa y de América a mediados de siglo.

Según D. Fokkema, “anything goes”<sup>84</sup> era el eslogan de estos primeros autores y conllevaba un efecto liberal olvidando las consideraciones intelectuales de los modernos, así como la situación de los dilemas morales que intentaban reconstruir los escritores existencialistas después de la II Guerra Mundial. En sus comienzos, la literatura postmoderna aparece relacionada con una cierta rebelión contra la tradición hermética y académica de los modernos, pues se reivindicaba que el arte tenía que acabar con el deseo de la autonomía y con sus jerarquías y ser más plural, teniendo cabida las formas triviales.

La literatura moderna vanguardista había llegado a un punto que no daba más de sí, como dice U. Eco: “weil sie inzwischen seine Metasprache hervorgebracht hat, die von ihren unmöglichen Texten spricht (die Concept Art)”<sup>85</sup>. J. Barth ha manifestado que la literatura moderna criticaba el orden social de la burguesía del siglo XIX y su visión del mundo, por lo que los escritores utilizaban:

la ruptura radical del flujo lineal de la narración; la ruptura de las expectativas convencionales sobre la unidad y coherencia de argumento y personajes y el consecuente ‘desarrollo’ tipo causa-efecto; y el despliegue de yuxtaposiciones<sup>86</sup>

<sup>84</sup> *ibid.*

<sup>85</sup> U. Eco, “Postmodernismus, Ironie und Vergnügen”, en W. Welsch, 1994, 76.

<sup>86</sup> J. Barth, “Literatura postmoderna”, en *Quimera*, 46-47, 1987, 16.

Sin ninguna clase de dudas, estos autores dejaron “un nivel artístico muy alto (...), implícito en su preocupación por la distancia especial a la que el artista se colocaba en su sociedad”<sup>87</sup>, encontrando la famosa y relativa dificultad de acceso que tenían, “su aversión a construir personajes convencionales y a la dramaturgia causa-efecto”<sup>88</sup>. Esta dificultad de acceso, obligaba necesariamente la ayuda de los críticos literarios que intercedían entre el texto y el lector. Como dice J. Barth, si hace falta un guía, o un libro que oriente:

es porque el mundo que reflejan estos textos está tan distante del nuestro. (...) los modernos más elevados hubieran hecho bien si hubieran puesto en sus escritorios un muñeco representando a un profesor de literatura que ostentase el rótulo *Ni yo lo entiendo*<sup>89</sup>

A mediados de los años 60, críticos literarios como L. A. Fiedler o S. Sontag, abandonan la orientación de las normas modernas clásicas, cambiando su tono cultural pesimista, descubriendo y defendiendo las cualidades genuinas de una nueva literatura, denominada postmoderna.

---

<sup>87</sup> *ibid.*, 17.

<sup>88</sup> *ibid.*

<sup>89</sup> *ibid.*



**Susan Sontag, intelectual neoyorquina que se convirtió en un icono desde los años 60, de las culturas norteamericanas y europea.**

**(Foto de Mark Peters, en qué leer, año 7, n° 73, enero 2003)**

En 1969, L. A. Fiedler presenta su famoso artículo “Cross the Border - Close the Gap”<sup>90</sup>, cuyas primeras líneas resultaban bastante categóricas:

Fast alle heutigen Leser und Schriftsteller sind sich - und zwar effektiv seit 1955 - der Tatsache bewußt, daß wir den Todeskampf der literarischen Moderne und die Geburtswehen der Post-Moderne durchleben. Die Spezies Literatur, die die Bezeichnung ‘modern’ für sich beansprucht hat (mit der Anmaßung, sie repräsentiere äußerste Fortgeschrittenheit in Sensibilität und Form, und über sie hinaus sei, Neuheit’ nicht mehr möglich) und deren Siegeszug kurz vor dem ersten Weltkrieg begann und kurz nach dem zweiten endete, ist tot, das heißt, sie gehört der Geschichte an, nicht der Wirklichkeit<sup>91</sup>

Con estas palabras deja muy claro que la literatura moderna ha llegado a su fin, y que ahora es el momento de dejar paso a una nueva literatura, creando nuevas expectativas como hicieron ya sus antepasados, sobre todo los románticos; incluso se define a los

---

<sup>90</sup> Este artículo fue publicado primeramente no en una revista literaria, sino en la revista *Playboy*, rompiendo con todas las normativas sobre crítica literaria, y con las barreras existentes entre lo que hasta ahora se consideraba el arte y la diversión.

<sup>91</sup> L. A. Fiedler, “Überquert die Grenze, schließt den Graben! Über die Postmoderne”, en W. Welsch, 1994, 69.

*postmodernos* como ‘Postrománticos’<sup>92</sup>, pues exaltan la ruptura con los estilos y buscan nuevas formas ante la imposibilidad de conformarse sólo con las ya adquiridas, heredadas, equilibradas o ya integradas. Pero quizás lo más importante en su artículo es sin ninguna duda la crítica que hace de la separación de culturas:

die Vorstellung von einer Kunst für die ‚Gebildeten‘ und einer Subkunst für die ‚Ungebildeten‘ bezeugt den letzten Überrest einer ärgerlichen Untercheidung innerhalb der industrialisierten Massengesellschaft, wie sie nur einer Klassengesellschaft zustünde<sup>93</sup>

Años más tarde este discurso se convertiría en un programa de la narrativa *postmoderna*, pues la característica principal de esta nueva literatura radica en que cierra “die Kluft zwischen Künstler und Publikum... oder, in jedem Fall, zwischen Professionalismus und Amateurtum”<sup>94</sup>, lo intelectual y de élite con lo romántico y popular. Frente a esta situación aparecen autores tales como Boris Vian, John Barth, Leonard Cohen y Norman Mailer que abandonan la orientación

---

<sup>92</sup> Véase en G. Willems, “Die postmoderne Rekonstruktion des Erzählens und der Kriminalroman. Über den Darstellungsstil von Patrick Süskinds *Das Parfum*”, en W. Düsing, 1993, 243.

<sup>93</sup> Este texto es una traducción en alemán del texto original bajo el título “Überquert die Grenze, schließt den Graben!”, recogida en la obra de W. Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, 5. Aufl., Berlin, Akademie, 1997, 15.

de las normas modernas clásicas, acercando el lector a la obra y uniendo las dos diferentes vertientes que existían hasta ahora, la literatura ‘popular’ y la literatura de ‘elite’ - por llamarla de alguna manera -, creando una nueva integración. Había llegado el momento de convertir el arte en un elemento más accesible pues, hasta ahora, se había mantenido intocable, absoluto y perfecto en su reducto privilegiado, como dice J. M. Díez Borque:

ambas posturas implican riesgos y ambas tienen sus pros y sus contras, pero para no caer en aristocratismo o intransigencia quizás no venga mal apoyar la postura que exige del arte una mayor participación, aun a riesgo de perder algo de su pureza<sup>95</sup>

La literatura *postmoderna* busca nuevas fórmulas de narración llevando a cabo innovaciones que proceden de diversas corrientes. Es quizás por lo que algunos críticos no la consideran como un fenómeno nuevo, pues encuentran características de otros estilos, pero justamente se trata de buscar entre el pasado y moldearlo para sus necesidades. Por tal motivo se podrá observar que no rompe radicalmente con la literatura predecesora, con la moderna, pues también adquiere

---

<sup>94</sup> L. F. Fiedler, “Überquert die Grenze, schließt den Graben! Über die Postmoderne”, en W. Welsch, 1994, 69.

<sup>95</sup> J. M. Díez Borque, *Literatura y cultura de masas. Estudio de la novela subliteraria*, Castelló, Al-Borak, 1972, 46.

peculiaridades existentes en ella. Como dicen L. Cano y X. García: “hasta él llegamos con la necesaria razón del caminante que busca caminos, haciéndolos para ser transitados, no para lanzar al olvido nuestros pasos anteriores”<sup>96</sup>.

Aún así se encuentran también grandes diferencias en la forma de tratar un texto, y en la concepción del significado de la literatura. Para E. García Díez la novela moderna siempre estaba determinada por la trama argumental: “casi toda la novela modernista se había movido y desarrollado dentro de la convención artística de “marco” o “punto de vista” y “la visión del escritor modernista estaba nítidamente recortada por un campo visual psicológico”<sup>97</sup>. Sin embargo en la novela *postmoderna* no existe un centro narrativo sino infinitas digresiones sobre diferentes temas, lo que lleva hacia la multiplicidad de posibles significados de un texto. Por otro lado, no habla de la muerte de la literatura, pero se acerca cada vez más a la muerte del autor, del sujeto y del héroe, pues el autor nace a través del texto. Su destronación significa la entronación del lector; es éste y no el autor la verdadera instancia en la creación del texto literario; y el verdadero lugar de lo escrito es la lectura, puesto que es el lector quien pone en movimiento el juego de los códigos y de los significados.

---

<sup>96</sup> L. Cano, X. García, *El postmodernismo. Esa fachada de vidrio*, La Habana, Cuba, Ciencias Sociales, 1994, 46.

<sup>97</sup> E. García Díez, “Notas sobre el postmodernismo: Entrevista con Raymond Federman”, en *Estudios de Filología Inglesa*, 68/99, 9, enero, 1981, 37.

La literatura de los clásicos modernos como Joyce, Gide, Kafka, T. Mann, Döblin, Musil trataba sobre proyectos del mundo con “la tragedia de la pérdida de la unidad de valores”<sup>98</sup>. El final de esta fase de aflicción y tristeza limita la línea entre literatura moderna y *postmoderna*. Los autores *postmodernos* aceptan un pluralismo social y de formas de ver la vida, excluyendo, eso sí, toda lamentación sobre el desvanecimiento de la unidad de valores, pues en los textos desaparece la gran búsqueda de la verdad y la unidad<sup>99</sup>, y aparece un juego irónico con el conocimiento, con el lenguaje, con las ideas. Según P. M. Lützeler, la narrativa *postmoderna* se muestra, frente a la literatura moderna:

weniger ambitiös und angestrengt, weniger totalitätssüchtig,  
weniger utopieversessen und manifesthaft, weniger  
ideologisch entschieden, weniger hermetisch und dunkel,

<sup>98</sup> Véase en P. M. Lützeler, “Von der Präsenz der Geschichte. Postmoderne Konstellationen in der Erzählliteratur der Gegenwart”, en *Neue Rundschau*, 1, 1993, 95.

<sup>99</sup> Según J. F. Lyotard, las ‘metanarrativas’ ó ‘las grandes narrativas’ que monopolizaban el mundo se han acabado. Ya no existen las verdades eternas, que buscan una visión única. El individuo interpreta la vida, que atiende a lo múltiple antes que a lo único. Lo postmoderno celebra la diferencia, en contra de lo único, lo verdadero, que tiene connotaciones fascistas. El concepto postmoderno utiliza un vocabulario especial como ‘descentre’ (descentrar), ‘retar’, ‘desestabilizar’, ‘destruir’, ‘diferencia’, ‘heterogeneidad’ o ‘escepticismo’. Véase en J. F. Lyotard, *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1994.

weniger referentiell und repräsentativ, weniger stilrein und hochkulturell<sup>100</sup>

Así aparece el juego, lo excéntrico, lo periférico, lo paródico, la propia referencia y reflexión, los pastiches y la literatura trivial.

Esta pluralidad y mezcla era considerada en la literatura moderna como algo 'kitsch', como lo malo del sistema de valores del arte. En cambio, la *postmoderna* está preparada para la vuelta a la anécdota simple a la hora de conformar las historias, sin las preocupaciones experimentales y la búsqueda de impactos formales. Lo importante es narrar bien una historia y de la forma más sencilla posible.

En un principio se dijo que se caía en el peligro de la simplificación de lo anecdótico hasta el grado ofensivo de la peor literatura comercial, porque daba la oportunidad a la cultura de masas con la fusión de lo elitista y lo popular, y es que todo lo que en la era moderna se rechazaba o representaba una paradoja es ahora utilizado, como dice W. Welsch: "all das, was in der Moderne nur in Sondersphären errungen wurde, jetzt bis in den Alltag hinein verwirklicht"<sup>101</sup>.

La narrativa *postmoderna* da mayor preferencia a la periferia en contraste con el centro. Por tal motivo los valores centrales de la

---

<sup>100</sup> P. M. Lützel, "Von der Präsenz der Geschichte. Postmoderne Konstellationen in der Erzählliteratur der Gegenwart", en *Neue Rundschau*, 1, 1993, 95-96.

<sup>101</sup> W. Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, 5. Aufl. - Berlin, Akademie, 1997, 83.

modernidad están en desuso. I. Hassan<sup>102</sup>, en su artículo “Toward a Concept of Postmodernism”, hace un listado de las características que distinguen la literatura moderna de la *postmoderna*:

---

<sup>102</sup> I. Hassan, “Toward a Concept of Postmodernism”, en T. Docherty, 1993, 152.

<p> <b>Modernism</b>            Pataphysics/Dadaism            Form (conjunctive, closed)            Purpose            Design            Hierarchy            Mastery/Logos            Art Object/Finished Work            Distance            Creation/Totalization            Synthesis            Presence            Centering            Genre/Boundary            Semantics            Paradigm            Nypotaxis            Metaphor            Selection            Root/Depth            Interpretation/Reading            Signified            Lisible (Readerly)            Narrative/ Grande Histoire            Master Code            Symptom            Type            Genital/Phallic            Paranoia            Origin/Cause            God the Father            Metaphysics            Determinacy            Transcendence         </p>	<p> <b>Postmodernism</b>            Romanticism/Symbolism            Antiform (disjunctive, open)            Play            Chance            Anarchy            Exhaustion/Silence            Process/Performance/Happening            Participation            Decreation/Deconstruction            Antithesis            Absence            Dispersal            Text/Intertext            Rhetoric            Syntagm            Parataxis            Metonymy            Combination            Rhizome/Surface            Against Interpretation/Misreading            Signifier            Scriptable (Writerly)            Anti-narrative/Petite Histoire            Idiolect            Desire            Mutant            Polymorphous/Androgynous            Schizophrenia            Difference-Differance/Trace            The Holy Ghost            Irony            Indeterminacy            Immanence         </p>
--	--

Al observar este listado se entrevé que la literatura *postmoderna* forma un movimiento variopinto y ecléctico, que aglutina en su interior muchas actitudes que parecen opuestas entre sí, y es que no puede existir una teoría que constate características fijas, pues esto contradice su filosofía del pluralismo y del rechazo de la presentación totalizadora.

Un escritor *postmoderno*, como manifiesta I. Hoesterey, se encuentra en la misma situación que un filósofo: “der Text, den er schreibt, das Werk, das er schafft, sind grundsätzlich nicht durch bereits feststehende Regeln geleitet”<sup>103</sup>. El texto *postmoderno* crea una nueva integración, integración no sólo de diferentes literaturas, sino también de “Wahrscheinliches und Wunderbares, Wirklichkeit und Mythos, Bürgerlichkeit und Phantastik, Professionalität und Amateurstatus”<sup>104</sup>. Para W. Welsch, este fenómeno existe cuando se practica una pluralidad fundamental de lenguajes, de modelos y de procedimientos, “und zwar nicht bloß in verschiedenen Werken nebeneinander, sonder in ein und demselben Werk, also interferentiell”<sup>105</sup>.

La literatura *postmoderna* representa la tendencia dominante en las últimas décadas, aunque permite, como se ha observado, la coexistencia de otras inclinaciones. Retoma todos los estilos, aunque se

<sup>103</sup> I. Hoesterey, “Literatur zur Postmoderne”, en *The German Quarterly*, Cherry Hills, NJ (GQ), Fall, 62:4, 1989, 307.

<sup>104</sup> W. Welsch, *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Berlin, Akademie, 1994, 22.

contrapongan entre ellos, utiliza géneros, pero al mismo tiempo va contra ellos y esencialmente no está dirigida por ningún tipo de reglas establecidas. Como dice J. Collins, el arte *postmoderno* se define como un experimento que no busca algo nuevo, sino que retoma todos los estilos, “incorporates the heterogeneity of those conflicting styles”<sup>106</sup>. Así se puede designar al estilo *postmoderno*, un estilo que busca nuevas formas y juega con las ya adquiridas, practicando diferentes lenguajes, modelos y procedimientos:

pastiche, collage, a proclivity of what is flat (as opposed to deep), an affirmation of decentered subjectivity (and a correlative retreat from the idea of a unified subject), a waning of affect, a taste for the decontextualized fragment, juxtaposition and a loss of sense of history<sup>107</sup>

V. Zmegac comenta que de alguna manera esta coexistencia de otras tendencias en la narrativa *postmoderna* es un estado de estancamiento, pues en literatura se llega a un punto en que no existe

---

105 W. Welsch, “‘Postmoderne’. Genealogie und Bedeutung eines umstrittenen Begriffs”, en P. Kemper, 1988, 15.

106 J. Collins, *Uncommon Cultures. Popular Culture and Post-Modernism*, New York, London, Routledge, 1989, 115.

107 N. Carrol, “The Concept of Postmodernism from a Philosophical Point of View”, en H. Bertens, D. Fokkema, 1997, 99.

una “horizontalidad”<sup>108</sup>, o que ya no se podía seguir adelante, por lo que se busca la “verticalidad”<sup>109</sup>, la combinación como única salida al estancamiento moderno. Puede ser que esta verticalidad lleve a la posibilidad de pensar en un sistema abierto, donde se entremezclan y coexiste lo que es incompatible, y aunque se dice que no busca la originalidad, es de ahí desde donde parte su originalidad, desde la capacidad de mezclar lo inconciliable, por lo que alcanza una complejidad nueva en la experiencia estética.

Claramente la literatura *postmoderna* procura conciliar doctrinas de diversos sistemas, adoptando, de este modo, una posición intermedia en lugar de optar por soluciones extremas. En palabras de P. M. Lützel: “die dominante Paradigmen sind hier schwieriger auszumachen, herrscht doch ein Neben-, Mit-, Gegen- und Durcheinander von älteren, erneuerten und neueren Richtungen, Schulen und Theorieansätzen”<sup>110</sup>. La creencia de que hay un lenguaje verdadero y único, originario y originante de todo el ‘significado’ ha desaparecido, y la *postmodernidad* representa el vacío, la

---

<sup>108</sup> Véase en V. Zmegac, “Zur Diagnose von Moderne und Postmoderne”, en E. Fischer-Lichte, K. Schwind, 1991, 23. (“Die Pluralität der postmodernen Zeit ist dagegen eine der Stagnation. Weil es in der Horizontale ohnehin nicht mehr weitergeht, richtet man sich mehr oder minder behaglich in der Vertikale ein, im Nebeneinander der vielen im Prinzip bekannten, doch weiterhin kombinierbaren Muster”).

<sup>109</sup> *ibid.*

<sup>110</sup> P. M. Lützel, “Von der Präsenz der Geschichte. Postmoderne Konstellationen in der Erzählliteratur der Gegenwart”, en *Neue Rundschau*, 1, 1993, 91.

incertidumbre, pero al mismo tiempo ofrece nuevas oportunidades de identificación.

Aún así, sus textos no tienen la intención de colocarse fuera del todo, sea de la sociedad, sea de las normas del lenguaje o sea de la tradición literaria, sino que se vuelven escépticos e irónicos, y es por ello por lo que quizás se puede hablar del “fracaso trágico”<sup>111</sup> de los modernos y del “fracaso alegre”<sup>112</sup> de los *postmodernos*. El escepticismo significa un comportamiento liberal contra cualquier tipo de autoridad y dogmatismo, y lo *postmoderno* será una postura del escepticismo alegre, sin llegar al gran dramatismo, porque de esta sociedad marcada por las diferencias surge la nueva literatura, que no esconde ni ignora las diferentes formas de vida posible, sino que las trata con una posición intermedia creando diversas expectativas.

Es por tal motivo por lo que se habla del ‘Doppelagent’ o ‘Doppelkodierung’<sup>113</sup> de la literatura *postmoderna*, que refiere a la apelación del texto en una doble vertiente, sin llegar a extremos, que se corresponde con la unión de lo elitista con lo popular, es decir, la unión

---

<sup>111</sup> H. Harbers, “Gibt es eine ‘postmoderne’ deutsche Literatur? Überlegungen zur Nützlichkeit eines Begriffs”, en *Literatur für Leser*, H. 1, 37/51, Frankfurt, Peter Lang, 1997, 58.

<sup>112</sup> *ibid.*

<sup>113</sup> Para W. Welsch el término de ‘Doppelagent’ también describe un aspecto de la literatura postmoderna: “In alldem ist nicht Einebnung, sondern Mehrsprachigkeit der Königsweg dieser postmodernen Literatur. Sie ist durch Mehrfachstruktur, zum mindesten durch Doppelstruktur gekennzeichnet. Und das gilt semantisch ebenso wie soziologisch. Sie schafft eine Verbindung von Wirklichkeit und Fiktion sowie

del gusto popular con el de la elite, lo real con lo fantástico y lo místico, y lo profesional con lo amateur. Una obra postmoderna integra varios códigos, combinando lo exotérico que es lo común y accesible con lo esotérico, que es de difícil comprensión. La *postmodernidad* ha convertido en normal todos aquellos temas que eran esotéricos en la modernidad. Como dice W. Welsch, lo que en la era moderna:

esoterisch und elitär war, ist jetzt exoterisch und populär geworden. Was in der Moderne Kult und Ritus war, ist postmodern in Alltag und Usus übergegangen. Die spektakuläre Moderne ist postmodern zur Normalität geworden<sup>114</sup>

pues en definitiva, lo único que quiere es romper la barrera erigida entre arte y amenidad. Se busca el entretenimiento, jugando con la narración de manera que aparece el entretenimiento elitista con el juego de la *intertextualidad*, y por otro lado, usa las formas populares de los subgéneros. Por eso algunos autores añaden a la literatura *postmoderna* el concepto de “Karnevalisierung”<sup>115</sup>, que se define como el aspecto cómico e incluso absurdo de los textos *postmodernos* que exponen la diversión, y por qué no la risa.

---

von elitärem und populärem Geschmack”, en W. Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, 5. ed., Berlin, Akademie, 1997, 16.

<sup>114</sup> *ibid.*, 206.

Estas nuevas formas llevan a una indeterminación de los textos que derivan en la anulación de la lógica instrumental, en la deconstrucción de la realidad y la representación de los límites de lo representativo, en la mezcla de la frontera entre fantasía y realismo, presentando desde esta perspectiva la presencia de ciertos ‘enmascaramientos’ o simulacros, como son la metamorfosis, el ‘travestismo’, el camuflaje, los disfraces, las máscaras, y la teatralidad.

Como consecuencia de todas estas características la condición de un texto *postmoderno* se hace naturalmente ambigua y heterogénea, ya que no puede colocarse dentro de un determinado ámbito de valores. El éxito de la obra consiste fundamentalmente en hacer problemático dicho ámbito, en superar sus confines, por lo menos momentáneamente, pues como dice G. Vattimo: “uno de los criterios de valoración de la obra de arte parece ser en primer lugar la capacidad que tenga la obra de poner en discusión su propia condición”<sup>116</sup>.

---

<sup>115</sup> I. Hassan, “Postmoderne heute”, en W. Welsch, 1994, 53.

<sup>116</sup> G. Vattimo, *El fin de la modernidad: Nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna*, Barcelona, Gedisa, 1995, 51.

### 1.3. LITERATURA *POSTMODERNA* ALEMANA

Existen al menos argumentos suficientes para defender la idea de un concepto *postmoderno* internacional en el campo literario, debido a que los cambios radicales en la realidad social y en el conocimiento cultural llama a nuevas formas de expresión literaria. El contexto de una sociedad informativa puede ser considerado un factor de unidad al crear textos con temas creativos y que se manifiesten de forma similar en diferentes naciones.

La discusión crítica sobre la literatura *postmoderna* nace en los Estados Unidos en los años 60. Esta nueva tendencia norteamericana no fue bien acogida en Alemania hasta llegar la década de los 80. Es a partir de esta fecha, cuando también los críticos literarios alemanes e historiadores intentan laboriosamente adaptar el concepto de *postmoderno* a sus propios estudios. Hay que tener en cuenta que hasta finales del siglo XIX, la literatura de Estados Unidos no era tomada en serio en Europa, porque se la consideraba una imitación de la literatura europea. Tendrá que llegar el siglo XX para valorar la literatura americana por sus propios méritos.

La primera provocación de la literatura *postmoderna* en Alemania tiene lugar en 1968 cuando el americano L. A. Fiedler pronuncia una

conferencia en Freiburg y explica los acontecimientos literarios americanos del momento. En esta conferencia proclama el definitivo final de la modernidad europea y el comienzo de una nueva era, la *postmodernidad* donde todo lo que hasta ahora era considerado tabú predomina, como por ejemplo la fantasía, la visión, el éxtasis, y lo más importante la división artificial entre “high and low” literatura queda desterrada.

Este modelo de argumentación que propuso L. A. Fiedler no llegó a establecerse, porque el imperio el cual se quería acabar, es decir, el fenómeno de los clásicos modernos, no había sido del todo captado o establecido de tal manera en Alemania como había ocurrido en Estados Unidos en los años sesenta<sup>117</sup>. La política del pasado alemán con el rompimiento de la barbarie nazi, había llevado a una discontinuidad de la cronología en todas las disciplinas. Como consecuencia de la catástrofe surge una gran presión moral con la vuelta de una tradición de izquierdas que llevó al triunfo de una nueva Ilustración. Los años 60 en Alemania se convirtieron en la década de “New Enlightenment”, el resurgir la gran tradición modernista de la izquierda alemana, que había sido suprimida por completo en el régimen de Hitler y olvidada durante el periodo de restauración. Será esta izquierda quién no verá con buenos ojos adoptar esta nueva tendencia americana porque se temía una literatura que se diera en lujo con mitos y trivialidades. Ellos

ambicionaban unas metas mucho más radicales, y exponían la literatura al servicio de objetivos revolucionarios, esperando cambiar el mundo a través sus escritos.

Desde la Segunda Guerra Mundial, la literatura ambicionaba “das Postulat der Authentizität, das Ausgehen auf eine möglichst unvermittelte Konfrontation mit dem Leben, dem Dasein, der Existenz, dem Sein”<sup>118</sup>, por lo que se le otorgaba una gran importancia a la filosofía de la vida, a la ontología fundamental y al existencialismo. Se llegó incluso a declarar el final de la ficción: “- Ende der Fiktionen -”<sup>119</sup>. Estos autores que formaron el llamado Grupo del 47, fueron quienes ayudaron a restablecer la literatura durante la posguerra.

Mientras este postulado se mantenía ligado, lentamente se iba fraguando un impulso renovador que buscaba una desmimetificación de las formas, la destrucción de las convenciones, de las normas y de las instituciones. Desde esta perspectiva se inician clases de poética en la universidad de Francfort donde sus profesores permitieron en vez de etiquetar bajo un mismo sello a los nuevos escritores, dejar que

---

<sup>117</sup> Véase en H. E. Holthusen, “Heimweh nach Geschichte. Postmoderne und Posthistoire in der Literatur der Gegenwart”, en *Merkur: Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, Heft 38:8, Stuttgart, Klett-Cotta, Dezember 1984, 909.

<sup>118</sup> G. Willmes, “Die postmoderne Rekonstruktion des Erzählens und der Kriminalroman. Über den Darstellungsstil von Patrick Süskinds *Das Parfum*”, en W. Düsing, 1993, 224.

<sup>119</sup> W. Hildelsheimer, *Das Ende der Fiktionelle*, Frankfurt, 1984, 229-250. Citado por G. Willems en W. Düsing, 1993, 224.

presentaran sus obras libremente. Esto ayudó a que surgiera la perspectiva de un cambio en la literatura, porque la mentalidad literaria se mostró menos ambiciosa y exigente, menos utópica y hermética, menos referencial y representativa, y menos cultural que con la literatura moderna. Junto con estos movimientos el concepto de autenticidad va perdiendo adeptos en el público alemán, que vuelve a la ficción, al gusto por las historias: “ein breites Publikum hat weder aufgehört, die alten Geschichten zu lesen und zu lieben, noch hat es sich vom Goutieren der Unterhaltungsgenres abbringen lassen”<sup>120</sup>.

Las generaciones del 68 se volvieron bastante escépticas de utilizar la literatura como medio político. Esta idea llegó incluso a saciar a algunos autores, que observaron la pérdida del elemento artístico, imprescindible en la escritura. Esta discusión se origino principalmente en la revista *Kursbuch*, que tuvo como principal consecuencia el desmoronamiento del Grupo del 47.

Así, poco a poco, se va abriendo un nuevo camino en la literatura alemana, apareciendo los primeros textos *postmodernos*, sin el apoyo de una propia teoría y de la crítica literaria. Es en los años 80, cuando la literatura *postmoderna* logra afianzarse en Alemania, teniendo en un principio un significado diferente con respecto a los Estados Unidos. No era primordialmente una reacción contra un modernismo clásico y elitista, sino que más bien manifiesta una renuncia a esa nueva

---

<sup>120</sup> G. Willmes, “Die postmoderne Rekonstruktion des Erzählens und der Kriminalroman. Über den Darstellungsstil von Patrick Süskinds *Das Parfum*”, en W.

ilustración, que se quería formar en Alemania, dando un giro en contra de las posiciones neo-marxistas.

Los críticos literarios añadieron este concepto a su vocabulario en la segunda mitad de los años ochenta, que fue sólo recibido en un principio por los círculos literarios y con la excepción de Alemania del Este, donde el concepto de *postmoderno* nunca apareció, pues fue descrito como un fenómeno restringido a la sociedad burguesa. En sus circuitos intelectuales fue considerado un fenómeno puramente capitalista.

La literatura *postmoderna* alemana utiliza el recurso de toda la historia de la literatura, y una paleta muy amplia de sus medios estilísticos, con la imitación, la transformación, la parodia, el trabajo con citas y alusiones. La nueva obra:

informiert wie ein gut recherchiertes Sachbuch, steckt voller literarischer Anspielungen (und bedient damit das akute philologische Interesse an »Intertextualität«); es unterhält und fesselt, gehorcht den Gesetzen des Geffalens“, liebt das fiktive Verbrechen (außerhalb der Reichweite von Vernunft oder Gewissen), bringt Bestseller hervor und kann eskapistische Funktionen erfüllen<sup>121</sup>

---

Düsing, 1993, 226.

La nueva literatura no crea un estilo con innovaciones en el sentido de su origen, pero sí que se trata de una nueva viveza en la literatura llena de creatividad y de espontaneidad, donde las palabras cobran una gran importancia en el texto, creando un juego con el lenguaje. Como dice R. Karl:

ein gänzlich “originelles” Gedicht kann es nicht geben. Jede literarische Arbeit setzt unzählbar viele Vorgänger voraus. Diese Nachfolge bleibt gewöhnlich latent. Sie wird ausdrücklich gemacht, wo ein Autor sich offen auf einen anderen bezieht, im Wettstreit der “imitation”<sup>122</sup>

Actualmente la literatura *postmoderna* alemana no representa ninguna ideología, y tampoco denuncia la derecha ni la izquierda, se muestra cosmopolita y neutral, incluso hasta ecológica y particular. Los recientes narradores, que de alguna manera establecen esta nueva forma de escribir, potencian la imaginación y la fantasía, y el resultado es una novela donde aparece un mundo que adquiere formas pocas habituales, y que acentúa la enajenación de la sociedad actual<sup>123</sup>. Ponen la

---

<sup>121</sup> H. Kreuzer, “Pluralismus und Postmodernismus. Zur Literatur und Literaturwissenschaft der 80er Jahre im westlichen Deutschland”, en H. Kreuzer, 1996, 20-21.

<sup>122</sup> K. Riha, “Zur Literatur der achtziger Jahre. Ein Situationsbericht”, en H. Kreuzer, 1996, 313.

<sup>123</sup> E. Iañez, *Historia de la Literatura: Literatura Contemporanea (después de 1945)*, Barcelona., Bosch Casa, 1995, 30.

imaginación al servicio de una sátira del absurdo del mundo actual, y cuyo tono fantástico y paródico se conjuga con un versátil virtuosismo estilístico.

La literatura *postmoderna* ha calado en escritores como Peter Handke, que fue uno de los autores que en 1966, en una reunión del Gruppe 47, traspasa las reglas y realiza un movimiento contrario a lo que pretendía el grupo. Cerca de los años ochenta, “setzt er (...) in ein ästhetisches und erzählerisches Programm um”<sup>124</sup>. Con su obra *Langsamer Heimkehr*, (1979), emprendiendo una nueva narrativa llena de mitos, de mezcla de géneros, y con un estilo muy parecido a los sucesores de Goethe.

Botho Strauss fue uno de los autores que rechazó la literatura política del movimiento estudiantil, volcándose en las estrategias narrativas del Romanticismo, mezclando lo fantasmagórico, con lo irracional, la leyenda y el sueño y todo dentro de la una forma de *Bildungsroman*. En su obra *Der junge Mann* (1984), reproduce motivos y modelos conocidos. Es un autor de citas y de alusiones:

So kommt ein Werk zustande, das äußerliche Vielfalt, montiertes Erzählen, Kombination von Alltagsberichten und Mythen, Märchen und Interviews etc. mit inhaltlich

---

<sup>124</sup> P. J. Brenner, *Neue deutsche Literaturgeschichte: vom "Ackermann" zu Günther Grass*, Tübingen, Niemeyer, 1996, 317.

Epigonalem, erdrückend Geheimnisvollem, ideal  
Jenseitigem, Tiefinnerlichem verquickt<sup>125</sup>

Christa Wolf, con su novela *Kassandra* (1983), usa la metaficción historiográfica como una manera alternativa de mostrar los eventos históricos para tratar los colectivos oprimidos, en este caso las mujeres:

Postmodern parodic strategies are often used by feminist artists to point to the historical power of those cultural representations, while ironically contextualizing both in such a way as to deconstruct them<sup>126</sup>

También juega con la parodia y la intertextualidad, creando una ambigüedad en el texto<sup>127</sup>.

Posteriormente se les han ido uniendo autores jóvenes como Klaus Modick (*Das Grau der Karolinen*, 1986), Patrick Süskind (*Das Parfum*, 1985), y Robert Schneider con su novela *Schlafes Bruder* (1992). Esta obra tiene un concepto muy parecido al de Süskind, pues su protagonista recuerda a las figuras románticas, mezclando la novela histórica con la fantasía, y siempre con esas notas de crítica a la

---

<sup>125</sup> J. H. Petersen, "Statt eines Nachworts: Moderne, Postmoderne und Epigonentum im deutschen Roman der Gegenwart", 1991a, en J. H. Petersen, 1991, 407.

<sup>126</sup> L. Hutcheon, "The Politics of Postmodern Parody", en H. F. Plett, 1991, 230.

sociedad actual. En sus temas estas obras buscan el entretenimiento y la evasión, pero siempre con la perspectiva de crítica y observación de la realidad, que obligatoriamente lleva a la reflexión. Todas ellas han sido novelas bien acogidas por el público, no sólo en el ámbito nacional alemán, sino internacionalmente. Como observan M. Saalbach y C. Ubieto: “uno de los fenómenos más notables de la década de los 80 es, sin embargo, la vuelta de escritores alemanes a las listas de libros más vendidos en todo el mundo”<sup>128</sup>.

---

<sup>127</sup> El austriaco Christoph Ransmayr también utiliza en su obra *Die letzte Welt* (1988), la metaficción historiográfica, predominando la ironía y la utilización de mitos.

<sup>128</sup> M. Saalbach, C. Ubieto, “Literatura alemana desde 1945. I. Literatura de la República Federal de Alemania (1945-1990), en L. A. Acosta, 1997, 962.

## **PARTE SEGUNDA**

2. ESTUDIO COMPARATIVO ENTRE  
UNA NOVELA *POSTMODERNA Y*  
*DAS PARFUM. DIE GESCHICHTE*  
*EINES MÖRDERS*

## 2. ESTUDIO COMPARATIVO ENTRE UNA NOVELA POSTMODERNA Y *DAS PARFUM. DIE GESCHICHTE EINES MÖRDERS*

### 2.1. AUTOR



*Patrick Süskind*

Sobre Patrick Süskind poco se puede decir, pues no se sabe mucho de él. De sus pocas fotografías se entrevé a un hombre delgado, de pelo rubio y de apariencia chapada a la antigua. Nació en 1949 en la localidad bávara de Ambach, situada en los Alpes

Bávaros al sur de Alemania. Actualmente vive entre Munich y Aix-en-Provence, en Francia. Su padre, W. E. Süskind, fue un escritor expresionista que junto con otros dos autores, D. Sternberger y G. Storz, publica entre 1945 y 1948 en la revista *Die Wandlung*, varios trabajos sobre la violación del lenguaje en el Tercer Reich. No se puede asegurar la influencia de estas publicaciones en la vida de Patrick Süskind, pero se puede presumir que creció en un ambiente literario que marcaría su obra.

Süskind comenzó escribiendo trabajos como co-guionista de la serie televisiva “Monaco Franze” de Helmut Dietl. Luego escribiría pequeñas historias hasta que llega *Der Kontrabaß*, un texto dramático que en 1980 fue catalogado como la mejor obra de la época - en la saison de 1984/85 se convirtió en la obra más representada en el territorio de lengua alemana -, alcanzando de esta manera el éxito como autor teatral. Esta historia encarna las paradojas y dobles fondos de la vida, aunando el análisis social, la comedia bufa y la costumbrista.

Más tarde y con treinta y seis años, escribiría su primera novela, *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders* (1985), seguida de otras novelas como *Die Taube* (1987), *Die Geschichte von Herrn Sommer* (1991) y el libro de relatos *Ein Kampf und andere Geschichten* (1996). Las tres primeras están relacionadas con personajes raros y marginados, pero quizás lo más extraño de todo hace referencia a su propio autor, que se parece en cierto sentido a sus protagonistas, por su inaccesibilidad y por su anonimato. No se ha dejado fotografiar, no

concede entrevistas, ni tampoco ha aceptado los diferentes e importantes premios que se le han otorgado. En las palabras de C. Casares, se podría entender un poco la reacción de Patrick Süskind:

Tengo la impresión de que cuando un escritor se ve obligado a hablar, tanto en público como en privado, de las cosas que escribe, siente como una repulsión instintiva a hacerlo con palabras tomadas de la retórica, o como se llame esa ciencia, o lo que sea, que se ocupa del estudio sistemático de las obras literarias. Tal vez porque para el escritor la literatura no pasa de ser un simple juego, a veces divertido, a veces menos grato, palabras como obra, creación o personaje, evocan una seriedad académica que hacen pensar siempre en los libros de los demás antes que en los propios. Es como si de pronto se acabase el recreo y hubiese que volver al aula para proseguir la jornada escolar<sup>129</sup>.

Sin embargo, en una época en donde cualquiera puede alcanzar el éxito, Patrick Süskind se muestra como un personaje que rechaza todo lo concerniente a la fama. Rechaza toda clase de premios, e incluso hasta muchos directores de cine renombrados mundialmente le han propuesto filmar sus obras, y también los ha rechazado<sup>130</sup>. En un

---

<sup>129</sup> C. Casares, "Ilustrísima, el maquillaje de un obispo", en M. Mayoral, 1990, 140.

<sup>130</sup> "Erst hat sich Süskind nicht fotografiert lassen, dann verweigert er Interviews, Lesungen, PR-Trips. Alles noch nachvollziehbar. Dann aber trug ihm Marcel Reich-Ranicki einen Buchpreis der FAZ an: Der Autor lehnte ab, mit der Begründung, nie

artículo titulado “Gesucht wird Patrick Süskind”<sup>131</sup>, se compara con un tono irónico al autor con el protagonista de *Der Kontrabaß*, que se esconde y huye de todo el mundo. Para V. Bohn, este autor no se ha mostrado nunca a su gran público, y ha hecho todo lo posible para no ser conocido, porque “er scheut die Öffentlichkeit”<sup>132</sup>. H. Dörfler enumera algunas de las posibles causas de esta timidez del autor:

- Aufenthalt in Frankreich und gelegentlich Deutschland;
- strikte Ablehnung öffentlicher Auftritte;
- Vermeidung von Bücherlesung u. ä.;
- “zufällige” Entdeckung Süskinds durch seine Verlagsmitarbeiterin;
- Bedeutung der Freundschaft mit Sempé
- bescheidende Reaktion des Autors hinsichtlich Publikation;
- Distanz gegenüber seiner Abstammung (Vater);
- Aufarbeitung seiner Kindheit (*Die Geschichte von Herrn Sommer*);
- Darstellung seines Lebensgefühls (*Die Taube*)<sup>133</sup>

---

und nimmer werde er eine Auszeichnung annehmen. So hielt er es auch mit dem Gutenberg- und dem Tukan-Preis. Als die renommierte französische Literatursendung *Apostrophes* den Eigenbrötler - der fließend Französisch spricht - vor die Kamera bitten wollte, war seine Antwort nein, unter Hinterlassung eines Tips: Laden Sie doch meinen Übersetzer dafür ein! Der kann auch”. Véase en W. Knorr, “*Rund um den Globus wird begierig geschnüffelt*”, en *Rheinischer Merkur/Christ und Welt*, 23, 07. 06. 1991, Literatur 21.

<sup>131</sup> W. Schmidmaier, “Gesucht wird Patrick Süskind”, en *Playboy*, 7.07.1988, 47-50.

<sup>132</sup> V. Bohn, *Deutsche Literatur seit 1945*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1993, 423.

<sup>133</sup> H. Dörfler, “Wie zur Lektüre führen? Eröffnungsvarianten”, en *Der Deutschunterricht*, 45.Jg., 3/1996, 15-16.

Puede ser que Patrick Süskind compense ese miedo de presentarse a los medios escribiendo en sus obras parte de su vida. En las novelas de *Die Geschichte von Herrn Sommer* y *Die Taube* se percibe algunos momentos de la infancia del propio autor<sup>134</sup>, por lo que en parte se podría definir como una obra autobiográfica, pues existen muchos parecidos entre sus personajes y sus familiares, y sobre todo con los momentos de su infancia<sup>135</sup>.

Mientras que los textos de autobiografías convencionales están provocados tradicionalmente por la conciencia del autor del acercamiento del fin de la vida, las novelas autobiográficas contemporáneas corresponden normalmente al resultado de una crisis en mitad de la vida. Ante la convicción general sobre ‘la muerte del autor’ o ‘la muerte de la novela’, los escritos autobiográficos están siempre conectados con temas existenciales concernientes a la vida y el arte. Según palabras de A. Hornung<sup>136</sup>, este hecho se puede entender como una forma de psicoterapia o como un instrumento en el proceso del

---

<sup>134</sup> Críticos como J. Kaiser, en “Das Süskind -Syndrom”, en *Süddeutsche Zeitung*, 248, 26/27.10.1991, IV, y B. Lindner, “Der Junge und der Selbstmörder. Patrick Süskinds *Geschichte von Herrn Sommer*”, en *Frankfurter Rundschau*, 24.03.1992, 10, opinan que las novelas de Patrick Süskind esconden anécdotas de su infancia y de su juventud.

<sup>135</sup> W. Frizen, M. Spancken también mencionan el posible aspecto biográfico de las obras de Süskind: “Wenn also Patrick Süskind in seinem Werken um die Kunst, das Werden des Genies und um das Scheitern des Genies kreis, so ist die Vermutung zulässig, daß sich darin die frühe Erfahrung künstlerischen Versagens ebenso widerspiegelt wie der Protest gegen den Vater”. Véase en W. Frizen, M. Spancken, *Patrick Süskind, Das Parfum*, München, Oldenbourg, Bd.78, 1996, 8-9.

<sup>136</sup> A. Hornung “Autobiography”, en H. Bertens / D. Fokkema, 1997, 222.

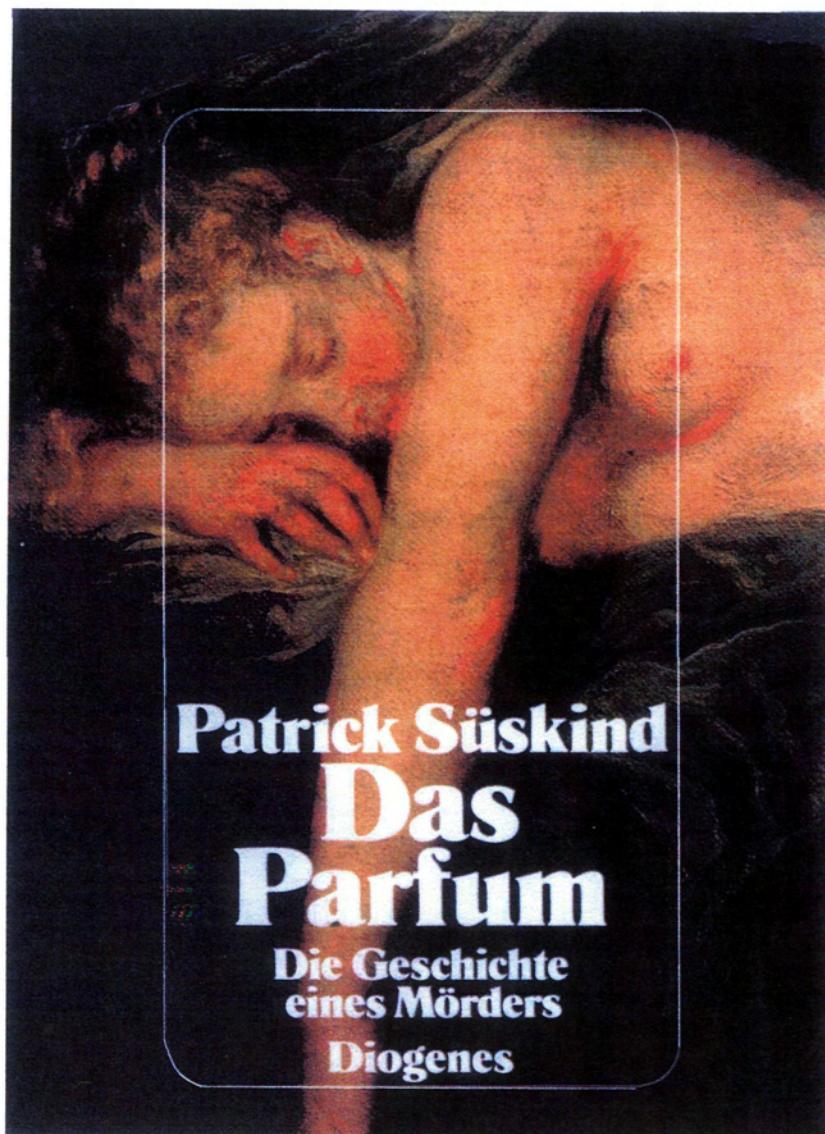
propio descubrimiento y en el establecimiento de la solidaridad. La adopción de la forma autobiográfica es el resultado de un sentido de crisis en su cultura y en su propio arte. Por eso las novelas de Patrick Süskind pueden ser vistas como una manera de superar una crisis en la vida, como una forma de terapia para el autor. A. Hornung opina que:

based on postmodern and poststructural premises of writing and discourses about the self, autobiography as a transdisciplinary and multigenre text appears to be the appropriate form of self-expression for all marginalized writers who live intercultural lives<sup>137</sup>

No se puede confirmar con certeza si Patrick Süskind intercala situaciones autobiográficas en sus obras, pero lo que es realmente obvio es que consciente o inconscientemente el autor materializa una serie de mediaciones personalísimas a la hora de escribir. Pero no se puede afirmar nada seguro sobre un autor que ni siquiera se prodiga en el ambiente literario. Como dice V. Bohn, “unter all denen, die in den achtziger Jahren Bücher mit literarischen Anspruch veröffentlichten, ist

---

<sup>137</sup> *ibid.* 228.



Portada de *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*, en la editorial Diogenes

Patrick Süskind der Erfolgreichste, der Bekannteste und zugleich der Unbekannteste”<sup>138</sup>.

La obra de Patrick Süskind fue descubierta por Daniel Keel, dueño de la pequeña editorial de *Diogenes*. Su secretaria había visto *Der Kontrabaß* representada en un teatro de Zurich, y le entusiasmó tanto que se lo contó a su jefe, quien fue a verla y después de quedar impresionado con la obra, se dirigió a su autor y le preguntó si tenía algún otro escrito. Patrick Süskind le comentó que tenía una novela, pero que si la editaba que no hiciera muchos ejemplares. Daniel Keel la leyó en una noche y se dio cuenta de que esta novela podría atraer al lector y cautivarlo, como lo había logrado con él mismo.

Así que primero quiso realizar una prueba y presentó algunos capítulos como anticipo en el periódico *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, y justo después alcanzó el récord de ventas de 50.000 ejemplares. A partir de ahí esta novela no paró de producir ejemplares, alcanzando en Alemania una edición de 1,2 millones de copias y en el mundo la cifra de 6 millones. *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders* fue alabada por todos los periódicos alemanes de distinta ideologías, desde el *Süddeutschen Zeitung* pasando por *Die Zeit* hasta en la revista *Spiegel* y *Stern*. La novela de Patrick Süskind se colocó rápidamente en el primer lugar en la lista de los mejores, (Platz 1 der SWF-”Bestenliste”) y su editor logró los mayores beneficios en bolsa

---

<sup>138</sup> V. Bohn, *Deutsche Literatur seit 1945*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1993, 423.

gracias a ella<sup>139</sup>. Después de seis años en el mercado continuó apareciendo la obra en el lugar número 12 de la lista de los “best-seller” en la revista *Spiegel* para subir nuevamente al puesto seis<sup>140</sup>. Mientras tanto la novela ha sido traducida a veinticinco lenguas, y aquí en España se ha convertido en una obra que siempre se puede encontrar en las librerías.

Nada más aparecer en el mercado causó sensación entre el público, pero por qué se logra este éxito arrollante es la pregunta. Patrick Süskind es un gran escritor, de eso no cabe duda, y su historia de un asesino sin escrúpulos es bastante cautivadora, pero tanto la obra, el protagonista, su autor y la resonancia de la novela han formado un compendio extraño y misterioso. Cuando se conoce la gran tirada del libro se piensa rápidamente en que se trata de una novela perteneciente a la literatura trivial, banal, puesto que las novelas experimentales son normalmente difíciles de entender y no logran alcanzar tal aceptación entre el público.

C. Kammler<sup>141</sup> comenta que ha conseguido con *Das Parfum* que sus estudiantes recobren el interés por la literatura, puesto que se trata de una obra que entusiasma a los lectores jóvenes. Quizás sea su forma natural de escribir, o la historia misma que les lleva y les arrastra hasta

---

<sup>139</sup> Información citada por W. Knorr, “Rund um den Globus wird begierig geschnüffelt”, en *Rheinischer Merkur/Christ und Welt*, 23, 07. 06. 1991, Literatur 21.

<sup>140</sup> *ibid.*

<sup>141</sup> C. Kammler, “Lieber Monsieur Süskind, danke!” Oder: Kann Schule die Lust am Lesen fördern?”, en *Der Deutschunterricht*, 3/1996, 10.

ella, porque realmente la obra es “einen überaus spannenden Roman”<sup>142</sup>. La novela de Patrick Süskind sorprende también porque abre una “herida en la sensibilidad del lector”, como lo llama J. F. Lyotard<sup>143</sup>, pues la historia abre el sentido del olfato de una manera increíble, llegando a captar de una forma desapercibida, aromas que rodean la vida diaria. En la cultura occidental se ha considerado el olfato como un sentido de segunda categoría, junto con el gusto y el tacto. Por eso resulta difícil imaginar que pueda existir una pasión tan obsesiva por buscar la belleza y el amor a costa de cualquier precio por medio del olfato. Novelas como la de Patrick Süskind atrapan y trastornan hasta el punto de que, al concluir su lectura, se puede seguir amando u odiando como antes, pero jamás se podrá seguir percibiendo los olores de la misma manera.

Para B. von Matt<sup>144</sup> la novela representa un libro de la “Midcult”, que aprovecha la innovación, el riesgo, el lamento y la búsqueda de lo vanguardista - es decir, la parte creadora de la literatura - y ha alcanzado una buena acogida entre los lectores porque refleja una libertad bajo el abrigo de la cultura, pues la novela habla de la liberación de la “Massenwahn”, tema tabú desde la segunda guerra mundial y la época nazi.

---

<sup>142</sup> *ibid.*

<sup>143</sup> J. F. Lyotard, *La postmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa, 1996, 106.

<sup>144</sup> B. v. Matt, “Midcult. Auf der Folie des *Parfums: Die Taube* von Patrick Süskind”, en *Neue Zürcher Zeitung*, Fernausgabe 83, 10. 4. 1987, 45.

“Massenwahn”, tema tabú desde la segunda guerra mundial y la época nazi.

Esta obra no es espectacular y quizás sea justo esto lo que la hace interesante: está escrita de una forma tradicional, posee una clara dicción, lo que hace que todo el mundo pueda entenderla, pero, al mismo tiempo es pretenciosa y de gusto refinado, posee una facultad narrativa y un tema interesante que se sale de lo común; un protagonista extraordinario con una capacidad incomparable - el olfato - y una tensión criminal dentro de un escenario histórico. Por lo que el éxito de la novela se encuentra en su mezcla heterogénea, como reflejan las palabras de J. Wallman:

Eben darin, dass Süskind auch das Phantastische, das eigentlich Unglaubliche deart erzählt, dass ihm der Leser willig folgt. Süskind ist ein Virtuose in der Beschreibung von Details - so bringt er etwa das Kunststück fertig, Gerüche sprachlich so lebhaft zu vergegenwärtigen, dass man sie wahrzunehmen meint. Und zum andern beherrscht er das Handwerk des traditionellen Erzählens - die aus dem vorigen Jahrhundert vertraute Kunst der Romanciers, der den Leser behutsam bei der Hand nimmt - deart souverän, dass man kaum glauben mag, dass dies ein Roman-Debüt ist<sup>145</sup>

---

<sup>145</sup> J. Wallman, “Der Duft des großen kleinen Genies. Patrick Süskinds erster Roman”, en *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, 15, 14. 04. 1985, 27.

La obra resalta por su composición de distinta naturaleza tanto por sus diferentes variantes de estructura como por el contenido. W. Frizen indica, utilizando palabras del mundo del perfume, que:

in ihr Duftbouquet hat Süskind hineingebunden: einen Hauch von Räuberroman, seine Duftnote Mantel-und-Degen-Romantik, seine starke Prise Kolportage, ein Gran Schauerroman, die starken Reize des Kriminalromans, einen Schuß Fantasy- und einen Extrakt von der Horrorgeschichte<sup>146</sup>

## 2.2. ORGANIZACIÓN DEL RELATO

### 2.2.1. ESTRUCTURA DEL RELATO

La organización del relato se estructura en cuatro partes: “Erster Teil” compuesta por los capítulos uno hasta veintidós, “Zweiter Teil” desde el capítulo veintitrés hasta el treinta y cuatro, “Dritter Teil” desde el treinta y cinco hasta el cincuenta y, “Vierter Teil” formado tan sólo

---

<sup>146</sup> W. Frizen, “Das gute Buch für jedermann oder Versus Prometheus. Patrick Süskinds *Das Parfum*”, en *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 68, 1994, 759.

Estudio entre una novela *postmoderna* y *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*

por un capítulo. N. Berger<sup>147</sup> realiza un esquema sobre el paralelismo entre las tres primeras partes del libro:

---

<sup>147</sup> Véase en N. Berger, “Patrick Süskind: ‘Das Parfum’”, en *Praxis Deutsch*, 14.Jg. 11, 1989, 61.

<b>Paris</b>	<b>Plomb du cantal</b>	<b>Grasse</b>
	Rückzug von der Menschheit/Bewältigung der Vergangenheit	
	<b>Montpellier</b>	
Entdeckung der Gerüche	Entdeckung des Geheimnisses der Wirkung des menschlichen Dufts	Erkenntnisse über die Düftgewinnung aus organischen u. anorganischen Stoffen
1. Mädchenmord		24 weitere Mädchenmorde
Exkurs zu Baldini (erfolgreiche Parfumeur)	Exkurs zum Marquis (lächerlich genachter Wissenschaftler)	Exkurs zu Richis (lächerliche und erfolglose Versuche, seine Tochter zu retten)
Aufstieg Baldinis dank Grenouille	Ruhm des Marquis dank Grenouille	Aufstieg u. Ruhm Arnulfis dank Grenouille
Tod Baldinis	Tod des Marquis	Tod Druots
<b>Aufbruch Grenouille</b>	<b>Aufbruch Grenouille</b>	<b>Aufbruch Grenouille</b>
stinkende Welt		duftende Welt
geruchloser Grenouille		riechender Grenouille
ungeliebter, ausgebeuter Grenouille		geliebter, verehrter Grenouille

Según su análisis, en la primera parte Grenouille descubre el mundo de los olores en París, en la segunda persigue el secreto de la acción de los olores humanos en Montpellier, y en la tercera, aprende la técnica de la producción del perfume partiendo de materiales orgánicos e inorgánicos en Grasse. Estas referencias están organizadas de forma paralela, ya que en cada parte va evolucionando y aumentando sus conocimientos sobre los perfumes y, cada etapa de este desarrollo se lleva a cabo en una ciudad diferente. Igualmente al final de las tres partes, el protagonista abandona su campo de acción porque ya no le ofrece nuevos conocimientos: primero se dirige de París al Sur, luego de Montpellier a Grasse y para acabar abandonando Grasse y regresa a París.

En estas tres partes siempre aparece una figura secundaria que será ridiculizada: en la primera el perfumista Baldini, que le falta talento e intenta imitar el perfume de éxito de su competidor; en la segunda, el científico marqués de la Taillade-Espinasse con su absurdo “Ietalen Entfluidums-Theorie”, que quiere convertir a Grenouille como la prueba viviente de sus investigaciones; y, en la tercera, el ciudadano Richis que intenta evitar que su hija, Laure, caiga en manos del asesino. En estas tres partes Grenouille proporciona con su ayuda, el éxito económico o personal de otras figuras: en la primera a Baldini, en la segunda al marqués y en la tercera a Arnulfi. Igualmente las tres partes acaban con sus muertes porque se han aprovechado de él. Se puede percibir que Patrick Süskind no escribe al azar sino que la evolución del

relato está meticulosamente estudiada y estructurada para que se lleve a cabo con coherencia y transparencia.

### **2.2.2. PERSONAJES: SECUNDARIOS Y PROTAGONISTA**

La impresión que pueda dar un personaje dependerá de la interpretación abierta que adopte el lector. Incluso A. Muñoz opina que a veces el lector se puede identificar con los personajes de las novelas y:

que al tiempo los sintamos como desconocidos cuyo misterio vale la pena averiguar, aun sabiendo que el conocimiento verdadero es casi imposible, y que la parte honda de cualquier personaje, como la de cualquiera de los seres que amamos, permanecerá siempre en sombra, y habrá que suplirla con la imaginación<sup>148</sup>

Pero la concepción de los personajes se construye primordialmente partiendo del texto que se está leyendo. M. Bobes destaca tres fuentes de información, que van apareciendo de forma discontinua y que construyen el personaje:

1. El mismo personaje que, presentado como un nombre vacío, de valor meramente denotativo, va llenándose de contenido para el lector por medio de sus acciones, de sus palabras y de sus relaciones
2. el personaje se realiza indirectamente de lo que otros personajes dicen de él, y por la forma de relacionarse con él; y
3. el personaje se construye también mediante informes y datos que el narrador va ofreciendo sobre él<sup>149</sup>

Los personajes que aparecen en *Das Parfum* giran alrededor de la figura principal, Jean-Baptiste Grenouille. Están supeditados a su talento y a la vez se distancian de él a causa de sus pensamientos con propósitos totalmente racionales. El protagonista se va construyendo a medida que la narración avanza, pero una parte importante de su desarrollo está centrado en la relación con los otros personajes.

Aunque el protagonismo de Grenouille es indudable, Patrick Süskind pone el mismo interés en la construcción de los personajes secundarios, logrando que alcancen la misma fuerza y originalidad, a pesar de que no están directamente condicionados por la historia por lo que son más libres y variados. Al ser Grenouille un ser tan extraño, estos personajes hacen la función en el relato de generar realismo y

---

<sup>148</sup> A. Muñoz, “La invención del personaje”, en M. Mayoral, 1990, 88.

<sup>149</sup> M. Bobes, “El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye”, en M. Mayoral, 1990, 57.

verosimilitud, y en ellos el lector encuentra un cuadro de diferentes caracteres por sus actuaciones y por la forma en que son presentados.

Cada uno de ellos persigue una finalidad determinada, que es satisfacer la pasión que predomina en su temperamento: en algunos es la codicia, en otros la lujuria, y en otros la vanidad del deseo del brillo social. Son, en ese sentido, más que verdaderas personas, resortes proyectados hacia un objetivo concretísimo y una vez conocido cuál es éste, sus actos resultan muy fáciles de comprender y aún de adivinar, pues no hacen más que poner todos los medios que tienen a su alcance para llegar a su fin.

La narración con respecto a los personajes en general varía, ofreciendo tan pronto sus pensamientos y reflexiones de éstos, como describiendo desde el distanciamiento comentarios o juicios del narrador. Sin embargo, éste no toma parte directa en ellos, es decir, no se convierte en su juez de sus personajes ni de sus conversaciones, sino que constituye un puro testigo imparcial, como si sólo planteara las cuestiones, pero no las resolviera.

Los personajes, como la propia novela, están configurados a partir de trozos de realidad que carecen de identidad fija. Como ha manifestado A. Amorós “los personajes y el autor son fragmentos

irracionales, irresponsables, que no creen en el mundo real”<sup>150</sup>. Las figuras literarias no son seres humanos porque no tienen una psique, personalidad, ideología o competencia para actuar pero sí poseen rasgos que posibilitan una descripción psicológica e ideológica. Por tanto se tomará como marco de referencia para interpretar sus conductas, los valores existentes en la sociedad actual contrastándola con una ética natural o positiva. Esto puede dar lugar a reconocer en la novela una función de carácter moral-social, que aunque no ofrezca una lección completa sin un enigma donde se forma un desorden y un caos al igual que lo hay en la conciencia de los personajes.

La interpretación que a continuación se realiza está sujeta a una opinión personal y como bien dice M. Bal “si una propuesta pretende ser aceptada, debe estar bien fundada”<sup>151</sup>, por lo que los comentarios estarán siempre basados en los datos que se presenten.

---

<sup>150</sup> A. Amorós, *Introducción a la literatura*, Madrid, Cátedra, 1976a, 15.

<sup>151</sup> M. Bal, *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra, 1987, 17.

## 2.2.2. PERSONAJES SECUNDARIOS

El protagonista, Jean-Baptiste Grenouille, nace el 17 de julio de 1738, y ya desde su nacimiento es rechazado por las personas más cercanas a él. En primer lugar aparecen las tres figuras que forman su infancia y que, de alguna manera, representan a sus “madres”: la madre natural, la nodriza Jeanne Bussie y Madame Gaillard. En el paso del bebé a manos de las nodrizas aparece la figura del padre Terrier. Después en forma lineal entran los personajes que representan a los maestros de Grenouille: el curtidor Grimal, el perfumista Baldini y, más tarde, el marqués de la Taillade-Espinasse, Madame Arnulfi y su primer oficial Druot. Con ellos aprenderá las técnicas necesarias para llevar a cabo su obra magistral. Y por último Antoine Richis.

Patrick Süskind presenta tres “madres” que se les podría otorgar el calificativo de las “monstruosas”, porque contradicen la ideología de la madre tierna y cariñosa, lo cual provoca asombro y estupor. Grenouille no conocerá a su madre natural porque será ahorcada a los pocos días de su nacimiento. Pero el lector sí tendrá conocimiento de ella, ya que el narrador cuenta, cuando y en qué condiciones nace el protagonista. Su madre al contrario que él, no percibía los olores a causa de trabajar tantas horas rodeada de pescados: “Grenouilles Mutter aber nahm weder den Fisch- noch den Leichengeruch wahr, denn ihre Nase

war gegen Gerüche im höchsten Maße abgestumpft” (7)<sup>152</sup>. Se presenta como una mujer sacrificada y cansada de la vida, sin escrúpulos y sin ninguna norma moral o ética. Con veinticinco años ya había tenido cuatro niños que había dejado morir nada más nacer:

Es war ihre fünfte. Alle vorhergehenden hatte sie hier an der Fischbude absolviert, und alle waren Todgeburten oder Halbtotgeburten gewesen, denn das blutige Fleisch, das da herauskam, unterschied sich nicht viel von dem Fischgekröte, das da schon lag, und lebte aber nicht viel mehr, und abends wurde alles mitsammen weggeschaufelt und hinübergekarrt zum Friedhof oder hinunter zum Fluß (8)

A causa del grito del recién nacido es detenida y, confiesa sin ambages sus anteriores partos. Parece que no le importa morir, pues no tiene casi nada que perder, por lo que es decapitada por infanticidio múltiple. El narrador describe a esta mujer como un animal que “noch fast alle Zähne im Munde hatte” (8) y, utilizando la ironía dice que no padecía ninguna enfermedad grave: “außer der Gicht und der Syphilis und einer leichten Schwindsucht” (8). A través de este distanciamiento

---

<sup>152</sup> P. Süskind, *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*, Zürich, Diogenes, 1985. A partir de ahora y por motivos de facilitar la lectura del texto, las citas referidas a este libro estarán escritas en cursivas y la referencia de su página aparecerán directamente en el texto sin insertar nota de página.

irónico se describe la situación de la gente pobre que vive en esta época en Francia<sup>153</sup> pues lo más normal es que una mujer de su condición no pudiera sobrevivir, de hecho ella pensaba “lange zu leben, vielleicht fünf oder zehn Jahre lang” (8).

La primera persona con la que está Grenouille es la nodriza Jeanne Bussie, quien lo acoge bajo sus cuidados por poco tiempo, porque dice que el niño, - al cual llama despectivamente “der Bastard” (11) -, lo devora todo y no huele a nada, y esto le horroriza:

weil er sich an mir vollgefressen hat. Weil er mich leergepumpt hat bis auf die Knochen. Aber damit ist jetzt Schluß. Jetzt könnt Ihr ihn selber weiterfüttern mit Ziegenmilch, mit Brei, mit Rübensaft. Er frißt alles (11)

Se deshace del niño rápidamente considerándolo como la personificación del diablo. H. Dörfler comenta que en el siglo XVIII un niño “vulgar”, era considerado como un símbolo del poder del mal e infundía miedo<sup>154</sup>, como se describe en la obra de E. Badinter, *Die Mutterliebe. Geschichte eines Gefühls vom 17. Jahrhundert bis heute*:

---

<sup>153</sup> Véase las condiciones humanas en el capítulo 2.8.1. *Novela histórica*.

<sup>154</sup> H. Dörfler, “Wie zur Lektüre führen? Eröffnungsvarianten”, en *Der Deutschunterricht*, 48. Jg., 3/1996, 13.

Noch mitten im 17. Jahrhundert lassen Philosophie und Theologie eine regelrechte Angst vor der Kindheit erkennen. Alte Reminiszenzen, aber auch neue Theorien verschaffen dieser schrecklichen Vorstellung Glaubwürdigkeit. Die christliche Theologie in Gestalt des heiligen Augustinus entwickelte ein für lange Jahrhunderte gültiges, dramatisches Bild der Kindheit. Schon von Geburt an ist das Kind Symbol für die Kraft des Bösen ein unvollkommenes Wesen, das von der Last der Ursünde niedergedrückt wird<sup>155</sup>

Jeanne Bussie corporiza a una madre e incluso se juega con su nombre que en alemán señala fonéticamente a “Busserl”<sup>156</sup> - besito - que indica cariño. De sus pechos, los bebés reciben amor y dedicación: “Die Amme zögerte. Sie wußte wohl, wie Säuglinge rochen, sie wußte es ganz genau, sie hatte doch schon Dutzende genährt, gepflegt, geschaukel, geküßt” (16). Pero el bebé Grenouille no está interesado en el amor que pueda ofrecerle, sino en el producto de su cuerpo que “chupa” avariciosamente. Por este motivo, Jeanne Bussie lo rechaza a las pocas semanas: “ich, Jeanne Bussie, werde das da nicht mehr zu mir nehmen!” (17). La relación de madre-hijo se rompe desde un principio y pronto, la disposición de cariño se convierte en repudio y asco. La

---

<sup>155</sup> E. Badinter, *Die Mutterliebe. Geschichte eines Gefühls vom 17. Jahrhundert bis heute*, München 1984, sobre “die Kindersterblichkeit im Frankreich des 17. und 18. Jahrhunderts ist der Tod des Kindes etwas Alltägliches”. Citado por H. Dörfler, 1996, 16.

<sup>156</sup> Explicado por W. Frizen, M. Spancken en *Patrick Süskind, Das Parfum*, München, Oldenbourg, Bd.78, 1996, 82.

nodriza dejará huellas en la vida de Grenouille como es la formación de una búsqueda futura del olor de bienestar en la mujer<sup>157</sup>.

En el paso entre la nodriza Jeanne Bussie y Madame Gaillard aparece el padre Terrier, representando de forma figurativa al “padre”, pues tendrá sentimientos paternalistas al verse por un momento con el bebé a solas: “Terrier lächelte und kam sich plötzlich sehr gemütlich vor. Für einen Moment gestattete er sich den phantastischen Gedanken, er selbst sei der Vater des Kindes” (22). El padre Terrier se muestra como el típico cura de parroquia que evita cualquier tipo de problema y que sólo quiere la tranquilidad “Pater Terrier war ein gemütlicher Mann” (11), comer “beugte sich über den Korb und schnupperte daran denn er vermutete Eßbares” (11) y beber “einem etwa fünfzigjährigen kahlköpfigen, leicht nach Essig riechenden Mönch” (11). Pero también sabe sermonear y lo intenta con la nodriza, llegando incluso a intimidarla para convencerla de que se lleve de nuevo al niño, quedando patente la fuerza de la clase superior, la de la eclesiástica frente a la gente humilde de esta época:

Es schwang die Linke hinter seinem Rücken hervor und hielt ihr drohend den gebogenen Zeigefinger wie ein Fragezeichen vors Gesicht. Die Amme überlegte. Es war ihr nicht recht, daß Gespräch mit einem Mal zu einem

---

<sup>157</sup> *ibid.*, 83.

theologischen Verhör ausartete, bei dem sie nur unterliegen konnte (16)

El padre Terrier es un hombre culto que basa todo en la razón pero que también cree en la Sagradas Escrituras y en Satanás, pero no discute ni se mete en estos temas: “waren andere Instanzen berufen als ein kleiner Mönch” (19). Jeanne Bussie entrega el niño al padre porque dice que está poseído por el demonio.

En esta escena el lector descubre algo importante que el texto deja claramente explícito: Grenouille “riecht überhaupt nicht” (14), según palabras de la nodriza. El padre Terrier la considera una mujer de poca cultura por lo que no se lo toma en serio y piensa que es totalmente absurdo. Sin embargo, medita sobre las palabras de la nodriza y, en sus pensamientos reflexiona sobre el sentido del olfato, tema principal de la obra:

Mit dem primitiven Geruchsorgan, dem niedrigsten der Sinne! Als röche dei Hölle nach Schwefel und das Paradies nach Weihrauch und Myrrhe! Schlimmster Aberglaube, wie in dunkelster heidnischster Vorzeit, als die Menschen noch wie Tiere lebten, als sie noch keine scharfen Augen besaßen, die Farbe nicht kannten, aber Blut riechen zu können glaubten, meinten, Freund von Feind zu erriechen, von kannibalischen Riesen und Werwölfen gewittert und von Erinnyen gerochen zu werden, und ihren scheußlichen Göttern stinkende, qualmende Brandopfer brachten.

Entsetzlich! »Es sieht der Narr mit der Nase« mehr mit den Augen, und wahrscheinlich mußte das Licht der gottgegebenen Vernunft noch tausend weitere Jahre leuchten, ehe die letzten Reste des primitiven Glaubens verscheucht waren (20)

Aunque el padre Terrier no cree en brujerías, al final su curiosidad puede más que la razón y huele al niño, sin que nadie pueda observarle. Grenouille no desprende ningún olor pero el padre antepone de nuevo la razón a la evidencia, hasta que el niño se despierta y lo olfatea:

Während die matten Augen des Kindes ins Unbestimmte schielten, schien die Nase ein bestimmtes Ziel zu fixieren, und Terrier hatte das sehr sonderbare Gefühl, als sei dieses Ziel er, seine Person, Terrier selbst. Die winzigen Nasenflügel um die zwei winzigen Löcher mitten im Gesicht des Kindes blähten sich wie eine aufgehende Blüte. (...) Es war Terrier, als sehe ihn das Kind mit seinen Nüstern, als sehe es ihn scharf und prüfend an, durchdringender, als man es mit Augen könnte, als verschlänge es etwas mit seiner Nase, das von ihm, Terrier, ausging, und das er nicht zurückhalten und nicht verbergen konnte... Das geruchlose Kind roch ihn schamlos ab, so war es! Es witterte ihn aus! (...) Selbst durch seine Haut schien es hindurchzuziehen, in sein Innerstes hinein. Die zartesten Gefühle, die schmutzigsten Gedanken lagen bloß vor dieser gierigen kleinen Nase, die noch keine rechte Nase war, sondern nur ein Stups, ein sich ständig kräuselndes und blähendes und bebendes winziges löchriges Organ (22-23)

De repente siente vergüenza porque nota como ese ser extraño lo examina, lo observa, y lo desnuda. Esta sensación le produce miedo y repugnancia, tal vez porque tenga algo de que avergonzarse. Ahora llamará al bebé, que antes sentía como su propio hijo, “Teufel” (24), y querrá que desaparezca como quiso la nodriza Jeanne Bussie.

De nuevo Grenouille es rechazado con temor. El padre Terrier lo lleva lo más lejos posible del convento, al otro lado de la ciudad, a madame Gaillard que acoge a niños a cambio de dinero. Terrier siente tanto asco de sí mismo, que cuando regresa de nuevo al convento se quita las ropas, se baña y se cambia, como sí de esta manera su vergüenza desapareciera:

im Kloster angekommen, seine Kleider wie etwas Beflecktes ab, wusch sich von Kopf bis Fuß und kroch in seiner Kammer ins Bett, wo er viele Kreuze schlug, lange betete und endlich erleichtert entschlief (25)

Madame Gaillard signaliza desde un principio con su carácter áspero, la continuación de la “anti-madre”. Es una mujer joven y triste que ha perdido las ganas de vivir, que parece exteriormente como “die Mumie eines Mädchens” (25), e irónicamente su nombre Gaillard en

alemán significa “die Ausgelassene”<sup>158</sup>. Vive para morir, porque lo único que ansia es ahorrar dinero para poder acabar sus días dignamente en su casa, con un entierro privado y no en el Hôtel-Dieu. No siente nada y había perdido el sentido del olfato a causa de un golpe de su padre cuando era pequeña. Grenouille no desprende olor alguno, y esto ha significado el rechazo hasta ahora de los que se han acercado a él. Por esta razón esta peculiaridad de Madame Gaillard le permite mantener una estabilidad en su vida por lo menos pasajera. Con ella pasará su infancia.

Pero a medida que crece, más asustaba a los otros niños, y el prodigio de poder oler las cosas sin verlas y reconocerlas en la oscuridad, lo entendió Madame Gaillard como brujería. La mujer comienza a temerlo y decide deshacerse de él. El convento dejó de pagarle por mantenerlo y aprovecho la oportunidad para entregarlo a Grimal, un curtidor que necesitaba obra de mano barata para trabajos muy peligrosos:

Es gab nämlich in dem Gewerbe Arbeiten - das Entfleischen verwesender Tierhäute, das Mischen von giftigen Gerb- und Färbebrühen, das Ausbringen ätzender Lohen -, die so lebensgefährlich waren (37)

---

<sup>158</sup> En B. Matzkowski, *Königs Erläuterungen und Materialien: Patrick Süskind: Das Parfum*, Hollfeld, Bange, 1994, 84.

Grenouille tenía ocho años cuando fue a trabajar con el curtidor pero Madame Grimal no sintió ningún remordimiento por entregarlo tan pequeño porque ese no era su problema y hasta ahora había cumplido con su tarea de cuidarlo.

El narrador continuará con la vida de esta mujer adelantándose en el tiempo. Incluso sobrepasando el límite del tiempo contado por la novela, ya que “ihr auch später nicht mehr wiederbegegnen werden” (38). Madame Gaillard, que sólo vivía para morir dignamente, perdió lo que había ahorrado durante toda su vida, y el destino le deparó aquello de lo que justamente estaba huyendo, de morir en el Hôtel-Dieu a la vista de todos:

dort brachten man in den gleichen, von Hunderten todkranker Menschen bevölkerten Saal, in dem schon ihr Mann gestorben war, steckte sie in ein Gemeinschaftsbett zu fünf anderen alten wildfremden Weibern, körperdicht Leib an Leib lagen sie, und ließ sie dort drei Wochen lang in aller Öffentlichkeit sterben (40)



Befestigtes Seineufer mit Blick auf das Hôtel-Dieu

**Vista al Hôtel Dieu. Adolphe Martial Potemont, Petit Pont, Hôtel Dieu und Quai du marché neuf. Grabado, 1859. Galerie Dr. Kristine Oevermann, Frankfurt am Main.**

Hay que destacar que el espacio que Patrick Süskind ofrece en la novela a las mujeres resulta mínimo comparado a los hombres, a excepción de madame Gaillard. El resto de ellas están formadas por las jóvenes y bellas víctimas asesinadas que no son tratadas individualmente, a excepción de Laure que huele mejor que las otras. Según C. Liebrand, la novela solo trabaja con dos estereotipos comunes

de mujeres: “schöne und blutjunge virgo und monströse”<sup>159</sup>. También B. von Matt critica la descripción de las mujeres en la obra de Patrick Süskind:

Kein Schicksal haben die Frauen. Falls sie erotisch in Betracht fallen, kommen sie alle um. (...) Ältere Frauen werden nicht vom Protagonisten, wohl aber vom Autor, der im übrigen seine Erzählperspektiven völlig willkürlich handhabt, auffällig rasch aus dem Weg geschafft<sup>160</sup>

Grenouille identificará nada más conocer al curtidor Grimal, a través de su olor, como una persona sin escrúpulos que lo matará en caso de que no le sirva para nada. Bien es verdad que lo tratará con brutalidad y sólo como una fuerza de trabajo sin tener en cuenta que es un niño. Tendrá que realizar trabajos pesados y peligrosos, dormirá en el suelo y trabajará sin descansar:

---

<sup>159</sup> C. Liebrand, “Frauenmord für die Kunst. Eine feministische Lesart”, en *Der Deutschunterricht*, 48.Jg. 3/1996, 24: “Frauen - in der Gegenwartsliteratur immer häufiger als Subjekt präsentiert - sind hier auf die anachronische Rolle als Objekt und Opfer reduziert”.

<sup>160</sup> “Neben der Leiche der Schönsten spricht Grenouille von einer »Heiligen Nacht«. Im übrigen müssen die Mädchen sein: »glatt, süß und ungeheuer klebrig«. Der »Reiz des Typus« darf nicht »ins Sämige verflossen sein«, »die schweren Glieder« sollen »fest«, die Brüste »wie aus dem Ei gepellt« sein. Citado por B.v. Matt, “Das Scheusal als Romanheld. Zum Roman *Das Parfum* von Patrick Süskind”, en *Neue Züricher Zeitung*, 15.03.1985, 61, 43.

Er war nun ein Muster an Fügsamkeit, Anspruchslosigkeit und Arbeitswillen, gehorchte aufs Wort, nahm mit jeder Speise vorlieb. Abends ließ er sich brav in einen seitlich an die Werkstatt gebauten Verschlag sperren, in dem Gerätschaften aufbewahrt wurden und eingesalzne Rohhäute hingen. Hier schlief er auf dem blanken gestampften Erdboden (41)

Con Grimal aprende a trabajar con pieles y a la vez crecen en él las ganas de huir de esta esfera apestosa, aunque esta aura le dará en el futuro cierta seguridad, porque en definitiva representa el aroma de su adolescencia. Así se observa como años más tarde, cuando llega a Grasse, busca principalmente la zona de los curtidores como un método casi masoquista:

Der Platz war der Länge nach von einem Bach durchschnitten, an dem die Gerber ihre Häute wuschen, um sie anschließend zum Trocknen auszubreiten. Der Geruch war so stechend, daß manchem der Gäste der Geschmack am Essen verging. Ihm war der Geruch vertraut, ihm gab er ein Gefühl von Sicherheit. In allen Städten suchte er immer zuerst die Viertel der Gerber auf (211)

Igual que en el episodio de Madame Gaillard y antes de despedir esta fase en la vida de Grenouille, el narrador cuenta lo que sucederá

con Grimal tras haber negociado el traspaso del muchacho al perfumista Baldini. El curtidor se emborracha esa noche de tal manera que al volver a su casa se confunde y cae al río donde será arrastrado por la corriente hasta ser encontrado la mañana siguiente ahogado. Mientras su cadáver pasaba por el puente de Pont au Change, “ging Jean-Baptiste Grenouille zwanzig Meter über ihm gerade zu Bett” (114). Grimal ha muerto y Grenouille continúa aferrándose a la vida.

Giuseppe Baldini es un perfumista que tiene una lujosa tienda llena de los mejores y selectos productos en una de las calles más comerciales de París. La primera impresión de Baldini es la de un hombre viejo y aburrido que sólo espera a que suene “das persische Glockenspiel” (62) para precipitarse a atender a los pocos clientes que le quedan. Trabaja junto a su encargado Chénier, un hombre también mayor y que le ha acompañado durante años. Lo conoce bastante bien y lo respeta, pero sabe perfectamente que ya no es el Baldini de los viejos tiempos y que, pronto arruinará la tienda ya que no concibe crear ningún producto nuevo.

El perfumista representa al personaje que continua unido al antiguo sistema y que experimenta con dolor la pérdida de este orden, observando cualquier innovación que aparece en el mercado con gran escepticismo. No llega a entender las ideas de la Ilustración, ni los cambios políticos, sociales ni económicos, y siente “Ekel vor der Zeit” (107). Grenouille aparece en su vida justo en el momento en que decide

abandonar su empresa. El muchacho le sorprende cuando demuestra su valía realizando, - sin la profesionalidad de un artesano -, una mezcla de un perfume con una gran rapidez y eficacia. En seguida reconoce que tiene ante sí “ein begradetes Talent” (94).

Pero pronto sentirá miedo, ese miedo que siente todos los que se acercan a Grenouille, un ser inapreciable y minúsculo, pero un genio. Aún así lo explotará al máximo, encerándose con el muchacho para anotar las fórmulas de los perfumes que realiza. Con sus creaciones se convierte rápidamente en el mejor perfumista de París:

Am ersten Abend noch mußte Grenouille einen großen »Ballon Nuit Napolitaine« ansetzen, von dem im Laufe des folgenden Tages über achtzig Flakons verkauft wurden. Der Ruf des Duftes verbreitete sich mit rasender Geschwindigkeit. (...) Während Chénier im Laden allein dem Ansturm der Kundschaft ausgesetzt war, hatte sich Baldini mit seinem neuen Lehrling in der Werkstatt eingeschlossen (114-115)

Aunque muestre cualidades más humanas y peculiaridades del ser burgués, Baldini representa al hombre ambicioso y competitivo. Vive del engaño, pues no da a conocer la existencia del verdadero genio de los perfumes, e incluso se llega a creer él mismo que es el creador:

Daß etwa der neue Lehrling, der unbeholfene Gnom, der in der Werkstatt hauste wie ein Hund und den man manchmal, wenn der Meister heraustrat, im Hintergrund stehen und Gläser wischen und Mörser putzen sah - daß dieses Nichts von Mensch etwas zu tun haben sollte mit dem sagenhaften Aufblühn des Geschäfts, das hätte Chénier nicht einmal dann geglaubt, wenn man es ihm gesagt hätte (116-117); Auch hatte die Tatsache, daß er nicht mehr bloß blöde staunend, sondern beobachtend und registrierend an den Schöpfungsakten teilnahm, auf Baldini eine beruhigende Wirkung und stärkte sein Selbstvertrauen. Nach einer Weile glaubte er gar von sich, zum Gelingen der sublimen Düfte nicht unwesentlich beizutragen. Und wenn er sie erst einmal in seine Büchlein eingetragen hatte und im Tresor und dicht am eigenen Busen verwahrte, zweifelte er sowieso nicht mehr daran, daß sie nun ganz und gar sein eigen seien (119)

Baldini llega a extremos espantosos por mantener su nuevo estatus. Cuando Grenouille cae en una crisis y se pone muy enfermo, se preocupa, pero no por su enfermedad sino porque ve, como todos sus sueños “die herrlichen Pläne von der Manufaktur, von den netten kleinen Mädchen, vom Privilegium und vom Parfum des Königs” (132) se pueden esfumar. Está tan furioso que se enfada con el propio Grenouille, que es el que le ha propiciado el éxito, porque aquel no era el momento ideal para que muriese:

Baldini war außer sich: Er klagte und schrie vor Verzweiflung. Er biß sich in die Finger vor Wut über sein Schicksal. Wieder einmal wurden ihm die Pläne für den ganz, ganz großen Erfolg kurz vor dem Ziel vermasselt. Seiner, da waren's Pëlliser und seine Spießgesellen mit ihrem Erfindungsrichtum gewesen. Jetzt war's dieser Junge mit seinem unerschöpflichen Fundus an neuen Gerüchen, dieser mit Gold gar nicht aufzuwiegende kleine Dreckskerl, der ausgerechnet jetzt, in der geschäftlichten Aufbauphase, die syphilitischen Blattern bekommen mußte und die eitrigen Masern in stadio ultimo! Ausgerechnet jetzt! Warum nicht in zwei Jahren? Warum nicht in einem? Bis dahin hätte man ihn ausplündert können wie eine Silbermine, wie einen Goldesel (134)

Es tal su furia que casi desea estrangularlo, pero “wenn es Aussicht auf Erfolg gehabt... und wenn es seiner Auffassung von christlicher Nächstenliebe nicht so eklatant widersprochen hätte” (135). Baldini se muestra como un hombre avaricioso y sin escrúpulos, que criticaba la vida de su momento como algo que ha perdido la responsabilidad y el buen ver. Pero no es sincero consigo mismo, y se oculta tras la máscara de la religión:

Für einen kurzen Moment erwog Baldini den Gedanken, nach Notre-Dame hinüberzupilgern, eine Kerze anzuzünden und von der Heiligen Mutter Gottes Genesung für Grenouille herbeizuflehen. Aber dann ließ er den Gedanken fallen, denn die Zeit drängte zu sehr. Er lief um Tinte und

Papier und verscheuchte seine Frau aus dem Zimmer des Kranken. Er wolle selbst die Wache halten. Dann ließ er sich auf einem Stuhl neben dem Bett nieder, die Notizblätter auf den Knien, die tintenfeuchte Feder in der Hand, und versuchte, Grenouille eine parfümistische Beichte abzunehmen (134)

Según B. Matzkowski<sup>161</sup>, las condiciones de vida de Grenouille mejoran durante su estancia con Baldini, pero sólo porque éste reconoce el valor económico que el muchacho representa, sin embargo no se establece ninguna relación personal e incluso en su enfermedad deja entrever claramente que su compasión es mezquina. Cuando Grenouille se recupera se marcha de París y de nuevo la fatalidad llega a la vida de los protagonistas que le rodean: la casa de Baldini se derrumba y su cadáver y el de su esposa, desaparecen al igual que su imperio: “Nichts wurde gefunden, die Leichen nicht, der Geldschrank nicht, die Büchlein mit den sechshundert Formeln nicht” (145).

Grenouille se dirigirá a la ciudad de Grasse, pero durante el viaje se detiene en la montaña en Auvergne, en el Plomb du Cantal donde permanecerá siete años viviendo en una cueva. Cuando regresa al mundo de los “humanos” su aspecto era espeluznante:

---

<sup>161</sup> B. Matzkowski, *Königserläuterungen zu Patrick Süskind Das Parfum*, 3. Aufl. Hollfeld, Bange, 1994, 62.

Er sah fürchterlich aus. Die Haare reichten ihm bis zu den Kniekehlen, der dünne Bart bis zum Nadel. Seine Nägel waren wie Vogelkrallen, und an Armen und Beinen, wo die Lumpen nicht mehr hinreichten, den Körper zu bedecken, fiel ihm die Haut in Fetzen ab (176)

Al llegar a la ciudad de Pierrefort, es presentado al marqués de la Taillade-Espinasse quien se había retirado de la vida cortesana de Versalles y se dedicaba ahora a las ciencias y a los experimentos. Uno de sus últimas teorías era la del “fluidum letale”, un gas putrefacto que emana de la tierra y “welches die Vitalkräfte lähme und über kurz oder lang vollständig zum Erliegen bringe” (179). Para protegerse de este gas perjudicial para el hombre, el marqués prometía curación a base de complicados aparatos de ventilación y comidas dietéticas. Cuando le presentan a Grenouille encuentra en su aspecto su propia teoría hecha realidad: “so begeistert war er von seiner Trouvaille, so begierig, sie raschestens einer gebildeten Öffentlichkeit zu präsentieren” (180). Decide presentarlo en la universidad de Montpellier, para ello lo mantendrá encerrado tal y como fue encontrado, para conservar su estado:

Grenouille hingegen durfte die Kutsche kein einziges Mal verlassen. Er hatte in seinen Lumpen, von einer mit feuchter Erde und Lehm getränkten Decke vollständig umhüllt, dazusitzen. Zu essen bekam er während der Reise rohes

Wurzelgemüse. Auf diese Weise hoffte der Marquis, die Erdfluidum-verseuchung noch eine Weile im Idealzustand zu konservieren (180)

Nuevamente una persona se acerca a Grenouille para utilizarlo para sus propios objetivos. Es considerado como una animal y sin contemplaciones, porque lo realmente importante será el experimento del marqués y no como se siente. Pasada una semana será mostrado “als lebenden Beweis für die Richtigkeit der letalen Erdfluidumtheorie” (181), y el marqués explica el efecto devastador que causa este fluido en los indicios de su cuerpo como las cicatrices, el pie deforme y la joroba.

La mentira está presente de nuevo en su vida. Los métodos cuestionables del marqués le convierten en un charlatán y en un embustero. Pero Grenouille participa en ellos, observando todas estas majaderías, cuando él personalmente sabe que todo representa un engaño. Precisamente él, es la prueba viviente de todo lo contrario, pues llegó a sobrevivir en la cueva por alimentarse de productos de la tierra; por lo que la teoría del marqués se quebranta. Será utilizado para dar crédito a la teoría del fluido letal y durante cinco días estuvo con grandes ventiladores, para después darle un gran baño:

Fünf Tage lang dauerte diese kombinierte Entseuchungs- und Revitalisierungskur. Dann ließ der Marquis die Ventilatoren anhalten und verbrachte Grenouille in einen

Waschraum, wo er in Bäder von lauwarmen Regenwasser mehrere Stunden eingeweicht und schließlich mit Nußölseife aus der Andenstadt Potosi von Kopf bis Fuß gewaschen wurde (183)

El marqués quedó maravillado con el cambio e incluso lo llamo “monsieur”: “es war das erste Mal, daß jemand ‘Monsieur’ zu Grenouille gesagt hatte” (184). Cuando por primera vez se vio reflejado en un espejo, tenía el aspecto de un hombre sencillamente “normal”. Su imagen externa había cambiado, pero interiormente seguía siendo el mismo de siempre: “er nickte der Gestalt zu und sah, daß sie, während sie widernickte, verstohlen die Nüstern blähte” (186).

Para el marqués de la Taillade-Espinasse, el ser un hombre significa la socialización<sup>162</sup>. Así que enseña a Grenouille los pasos y gestos apropiados para su presentación en la sociedad. Aún así la relación entre ambos se puede considerar nula, porque el interés se reduce a una prueba de una teoría, como lo demuestra el día en que va a demostrar su experimento. Grenouille finge malestar y el marqués se desespera porque ve peligrar sus planes:

---

<sup>162</sup> Mencionado por W. Frizen, M. Spancken en *Patrick Süskind, Das Parfum*, München, Oldenbourg, Bd.78, 1996, 89: “Schon sein Name sagt, daß Kleider Leute machen: Ein Schneider (frz. taille, der Schnitt) schafft aus dem Nichts die Menschenmaske”.

kniete er an Grenouilles Seite nieder, fächelte ihm mit seinem veilchenduftgetränkten Taschentuch Luft zu und beschwor, bebetelte ihn regelrecht, doch ja sich wieder aufzurichten, doch ja nicht jetzt die Seele auszuhauen, sondern damit wenn irgend möglich, noch bis übermorgen hinzuwarten, da sonst das Überleben der letalen Fluidaltheorie aufs äußerste gefährdet sei (187)

Esta escena se parece a la ya vivida con Baldini, que también llega a la desesperación al ver al muchacho enfermo. El marqués estaba tan furioso que llega a insultarlo: “dieser kleine dumme Mensch, das Häuflein Elend in der Zimmerecke dort, hatte ihn daraufgebracht” (189). Finalmente lo presenta en la conferencia, alcanzando su invento un rotundo éxito.

Grenouille aprovecha esta estancia en la ciudad de Montpellier para vivir durante un tiempo como un señor, codeándose con gente importante y siendo invitado a grandes fiestas. Pero pasadas unas semanas comienza a aburrirse de esta vida, y decide retomar su viaje. Antes de abandonar al marqués de la Taillade-Espinasse, el narrador contará lo que le depara el futuro. Ya en el umbral de la ancianidad decidió subir al Canigó, considerado el pico más alto de los Pirineos, pero nunca regresó, desapareciendo de forma grotesca de la faz de la tierra:

Am Heiligen Abend warteten die Jünger vergebens auf die Wiederkunft des Marquis de la Taillade-Espinasse. Er kam weder als Grei noch als Jüngling. Auch im Frühsommer des nächsten Jahres, als sich die Wagemutigsten auf die Suche machten und den noch immer verschneiten Gipfel des Pic du Canigou erklommen, fand sich nichts mehr von ihm, kein Kleidungsstück, kein Körperteil, kein Knöchelchen (207)

Grenouille prosigue su viaje, y llega a la ciudad de Grasse y encuentra trabajo en casa de madame Arnulfi, viuda del maître parfumeur Honoré Arnulfi, que continua con la labor de su marido con la ayuda de su oficial y amante Druot. Madame Arnulfi representa a una mujer dedicada al comercio que le acoge advirtiéndole que no le va a pagar mucho. Druot, al ver al pequeño Grenouille y darse cuenta que no va a convertirse en un adversario también da su consentimiento. Durante su estancia en el taller trabajará como nunca, porque el oficial era un hombre de pocas aspiraciones y un holgazán. A medida que Grenouille aprende las técnicas dejará que las haga sólo:

Arbeit war anstrengend. Grenouille hatte bleierne Arme, Schwielen an den Händen und Schmerzen im Rücken, wenn er abends in seine Kabane wankte. Druot, der wohl dreimal so kräftig wie er war, löste ihn kein einziges Mal beim Rühren ab, sondern begnügte sich, die federleichten Blüten nachzuschütten, auf das Feuer aufzupassen und gelenktlich, der Hitze wegen, einen Schlug trinken zu gehen (222)

Aunque pasará mucho tiempo trabajando y en soledad, Grenouille encuentra la libertad y la tranquilidad necesaria para dedicarse por completo a aprender todo lo necesario para crear la “essence absolute”, es decir, el perfume concentrado.

En Grasse, Grenouille se convertirá en un asesino en serie tras conocer lo más bello del mundo, el aroma de una muchacha. Su padre, Antoine Richis, es un gran hombre de negocios con enormes aspiraciones sociales, que posee el cargo de segundo cónsul y pertenece a la clase acomodada de Grasse. Representa a la alta burguesía que tiene dinero y poder, pero que ambiciona el prestigio social, organizando planes matrimoniales para él y para su hija. Primero a ella la casaría con un noble y luego él haría lo mismo con una dama, también de la nobleza, con quién tendría dos hijos, uno para mantener la dinastía y el otro para que llegara al Parlamento. Pero lo más importante para Richis era su hija Laure, que poseía una gran belleza y atraía a todo el que la miraba. Incluso el mismo Richis se quedaba extasiado mirándola.

Richis se muestra como un hombre comerciante, frío y calculador, que no le gusta que nadie se interponga en su vida, y menos un asesino que tiene como próxima víctima a su propia hija. Este personaje representa al detective de la novela, porque es el que más se acerca a la realidad de los asesinatos y el que mejor comprende al asesino. Admira y logra alcanzar la idea de la belleza como arte, y considera a Laure, su hija, como una obra de arte, que el asesino también desea coleccionar.

Y como si de un investigador se tratara, empieza a recapacitar sobre los asesinatos. Él había visto a las muchachas asesinadas, todas de una gran belleza y juventud, por lo que el asesino se trataba por tanto de un hombre de buen gusto que elegía a sus víctimas. El móvil del asesino lo desconocía, pues piensa desde la categoría óptica, desde la medida de la luz de la razón; relaciona todo desde el cálculo psicológico, y no desde la perspectiva de facultades milagrosas como las que tiene Grenouille. Según Richis, el asesino no mataba por el hecho de asesinar, sino que era - se le ocurrió - “ein sorgfältig sammelnder” (258). Sí, buscaba su belleza, era como si realizara un puzzle con ellas para llevar a cabo un modelo perfecto. Si este asesino buscaba lo más puro, no iba indudablemente a renunciar a la pieza del puzzle máspreciado, su hija Laure, de mayor belleza que las demás:

Wenn er, Richis, selbst ein Mörder wäre und von des Mörders selben leidenschaftlichen Ideen besessen, hätte er auch nicht anders vorgehen können, als jener bisher vorgegangen war, und würde wie dieser alles daransetzen, sein Wahnsinnswerk durch einen Mord an Laure, der herrlichen, der einzigartigen, zu krönen (260)

Al llegar a esta conclusión Richis se encontrará mucho más tranquilo, ya sabía contra qué luchar y, como hombre de negocios, sabía que él estaba en mejor posición que el asesino, pues ya conocía sus

propósitos. Al igual que el asesino, entre sus planes futuros también entraba Laure, que aunque la amaba, también la necesitaba para crear sus propias ambiciones. Esta situación le pareció un nuevo reto, como un negocio que debía de ganar. B. Matzkowski<sup>163</sup> comenta que el parentesco de almas, que une a los combatientes, se basa en el deseo de ambición y en el instinto de poder. Es por eso que Richis puede adivinar los motivos y la complejidad espiritual de su contrincante. Su persecución se convierte en un deporte intelectual, en una prueba del poder del razonamiento contra el instinto. Con la astucia de un hombre de negocios, organiza un plan. Sin embargo, su sentido de detective, su conocimiento del hombre, le engaña, pues justo al llevar a cabo este plan para salvar a su hija, es asesinada. En su maniobra engañosa alcanza irónicamente lo contrario, el asesinato de Laure. Grenouille será ajusticiado, pero el día de su ejecución se convierte en una bacanal, donde participa todo el mundo, y que tiene como resultado su liberación.

Completamente perverso aparece el comportamiento de Antoine Richis tras la bacanal y la liberación de Grenouille, puesto que sus sentimientos paternos caen justamente en el asesino de su hija. Y justo aquí comienza el vínculo entre Grenouille y Antoine Richis. Después de la gran orgía, Grenouille se despierta en la habitación de Laure y con

---

<sup>163</sup> B. Matzkowski, *Erläuterungen und Materialien: Patrick Süskind: Das Parfum*, Hofffeld, Bange, 1994, 91.

Richis al borde de su cama. Este hombre, que había odiado la existencia del asesino de su hija, se encuentra en una situación sórdida y macabra, al preguntarle si quiere ser su hijo: Richis en su mirada a Grenouille “unendliches Wohlwollen lag in diesem Blick, Zärtlichkeit, Rührung und die Hohle, dümmliche Tiefe des Liebenden” (309). En este encuentro se utiliza la palabra “amante” e incluso cuando Grenouille accede a ser su hijo, Richis le besa en la boca, por lo que se podría creer que no se trata de una fascinación no tanto de padre a hijo, sino que existe más bien una atracción, incluso una seducción. Sin embargo, cuando llega la noche y sin que nadie lo vea, Grenouille huye de Richis y de la ciudad de Grasse para dirigirse a París.

### **2.2.2. PROTAGONISTA**

El protagonista de la obra se llama Jean-Baptiste Grenouille, físicamente representado más como un animal que un hombre. Recuerda al Cuasimodo que aparece en la novela de Victor Hugo *Las campanas de Notre Dame* o el drama de Shakespeare *Ricardo III*, ya que Grenouille actúa con el mismo mecanismo de reacción del feo acomplejado ante la belleza, convirtiéndose en un hombre duro y

silencioso que no dice ni piensa nada, solamente actúa. Pasa desapercibido entre los seres humanos, no posee ninguna moral y sólo tiene una virtuosidad técnica y una inteligencia fría, que de alguna manera representa la figura del hombre del futuro.

Lo horrendo y, al mismo tiempo, fascinante en Grenouille es que en ningún momento se le puede definir psicológicamente, pues el personaje está hecho de confusión y misterio, no sabe bien lo que busca, actúa movido por secretos complejos que paulatinamente se pueden llegar a comprender. Realmente el lector no conoce la verdadera causa de por qué Grenouille actúa de esta manera, ya que el texto no explica el estado de espíritu del personaje. Lo único que se sabe es que el estado de su alma debe empujarle a realizar determinadas acciones y le hace conducirse de un extremo a otro de la historia; todos sus actos, sus movimientos, serán el reflejo de su naturaleza íntima, de todos sus pensamientos, de su voluntad y de sus dudas. El narrador esconde la psicología en lugar de desplegarla. Según E. Iañez “la novela de este tipo gana en sinceridad y es más verosímil, pues la gente que vemos actuar ante nosotros no nos cuenta los móviles a los que obedece”<sup>164</sup>.

---

<sup>164</sup> E. Iañez, *Historia de la Literatura: Literatura Contemporánea (después de 1945)* Barcelona, Bosch Casa, 1995, 135.



Volkstümlicher Marktplatz  
1857

**Descripción de un mercado. Adolphe Hervier, *Volkstümlicher Marktplatz*. Litografía, 1857. Galerie Dr. Kristine Oevermann, Frankfurt am Main.**

Jean-Baptiste Grenouille nace “am allerstinkendsten Ort des gesamten Königreichs” (7), en el Cimetière des Innocent, donde se había erigido un mercado. Se podría decir que el sitio donde nace presagia desde su nacimiento, algo malo, pues precisamente allí antes había un cementerio. Al mismo tiempo comienza la paradoja y el juego de palabras, pues el nombre del cementerio también puede pronosticar que el personaje será un inocente en su propia historia. Entre este juego

paradójico surge el significado de ser el sitio donde más hedor existe, teniendo en cuenta que Grenouille tiene un gran sentido del olfato y se convertirá en el gran perfumista de todos los tiempos.

La vida de Grenouille comienza con la muerte de su madre, que lo hubiera dejado morir como a sus otros cuatro hijos. Por tanto ha tenido suerte, y la va a utilizar desde su propio nacimiento, pues comienza a gritar, buscando vivir, y es descubierto por la muchedumbre en el suelo entre los restos de pescado. Viene al mundo como un hijo no deseado. Su madre sólo quiere que se terminen los dolores, y por eso desea “daß der Schmerz aufhörte, sie wollte die eklige Geburt so rasch als möglich hinter sich bringen” (7-8). Para ella sólo representa un trozo de carne, más parecido a los restos de pescado tirados debajo del mostrador que a un ser humano, por lo que la primera experiencia de Grenouille será el rechazo, la indiferencia, la falta de cuidados y el desamor.

Las siguientes semanas tras su nacimiento es rechazado también por las nodrizas que lo cuidan, porque dicen que es voraz. Desde sus primeros días de vida Grenouille es estimado desde el punto de vista de la rentabilidad económica, pues no se le considera como un niño o como un ser humano, sino como una fuente de entrada, como factor económico. Este cambio rápido e inestable por el que pasa los primeros días de su vida, con la correspondiente falta de amor y el rechazo de las relaciones, imposibilita obligatoriamente que el bebé Grenouille pueda desarrollar un concepto de confianza de forma natural y primitiva. Este

rechazo y odio que sentirá de pequeño lo llevará siempre consigo y lo devolverá a sus semejantes.

Es evidente que el Grenouille-bebé se aferra a la vida, ya con su primer grito, siendo voraz como queriendo mamar por dos, y por tener la suerte de que el prior decide criarlo a expensas del convento, porque “der Prior an diesem Tage gute Laune hatte und seine karitativen Fonds noch nicht erschöpft waren” (10).

Los primeros meses de la vida de Grenouille se caracterizan porque el cambio constante de personas que lo cuidan y por el rechazo que éstas sienten por él. Sólo en casa de Madame Gaillard comenzarán las relaciones sociales a ser estables, pero siempre sobre la base de una total insensibilidad, pues Madame Gaillard es una mujer fría, que no expresa ningún tipo de sentimiento. No sólo los adultos que se han tropezado en la vida del pequeño Grenouille, como la nodriza Jeanne Bussie ó el padre Terrier, querrán deshacerse de él, sino que incluso los niños del orfanato de Madame Gaillard le tendrán miedo e incluso intentarán matarlo por odiar la soledad con la que convive y por su aspecto externo tan extraño:

Die andern Kinder dagegen spürten sofort, was es mit Grenouille auf sich hatte. Vom ersten Tag an war ihnen der Neue unheimlich. Sie mieden die Kiste, in der er lag, und rückten auf ihren Schlaf-gestellen enger zusammen, als

wäre es kälter geworden im Zimmer. Die jüngeren schrien manchmal des Nachts; ihnen war, als zöge ein Windzug durch die Kammer. Andere träumten, es nehme ihnen etwas den Atem. Einmal taten sich die älteren zusammen, um ihn zu ersticken. Sie häuften Lumpen und Decken und Stroh auf sein Gesicht und beschwerten das ganze mit Ziegeln. Als Madame Gaillard ihn am nächsten Morgen ausgrub, war er zerknautscht und zerdrückt und blau, aber nicht tot. Sie versuchten es noch ein paarmal, vergebens. Ihn direkt zu erwürgen am Hals, mit eigenen Händen, oder ihm Mund oder Nase zu verstopfen, was eine sicherere Methode gewesen wäre, das wagten sie nicht. Sie wollten ihn nicht berühren. Sie ekelten sich vor ihm wie vor einer dicken Spinne, die man nicht mit eigener Hand zerquetschen will. Als er größer wurde, gaben sie die Mordanschläge auf. Sie hatten wohl eingesehen, daß er nicht zu vernichten war. Statt dessen gingen sie ihm aus dem Weg, liefen davon, hüteten sich in jedem Fall vor Berührung. Sie haßten ihn nicht. Sie waren auch nicht eifersüchtig oder futterneidisch auf ihn. Für solche Gefühle hätte es im Hause Gaillard nicht den geringsten Anlaß gegeben. Es störte sie ganz einfach, daß er da war. Sie konnten ihn nicht riechen. Sie hatten Angst vor ihm (30)

No hablaba mucho, y el aprender su capacidad de oler las cosas le volvió más introvertido. El movimiento más importante en la lengua, y de ese modo la subjetividad, aparece cuando el niño hace la distinción entre 'tú' y 'yo', necesaria para que el niño hable de forma inteligible y así entre en el orden simbólico para convertirse en un miembro efectivo de la comunidad. Como opina B. K. Marshall:

The child's movement into subjectivity, however, comes with her/his entry into language. The acquisition of language marks the entry into the symbolic order, as the child becomes a member of social formations by acknowledging and participating in society's signifying systems, most specifically, in language<sup>165</sup>

Grenouille nunca llegará a desarrollar bien su lenguaje, y las cosas que le rodean las calificará según su olor:

Er sah nichts, er hörte und spürte nichts. Er roch nur den Duft des Holzes, der um ihn herum aufstieg und sich unter dem Dach wie unter einer Haube fing. Er trank diesen Duft, er ertrankt darin, imprägnierte sich damit bis in die letzte innerste Pore, wurde selbst Holz, wie eine hölzerne Puppe, wie ein Pinocchio lag er auf dem Holzstoß, wie tot, bis er, nach langer Zeit, vielleicht nach einer halben Stunde erst, das Wort »Holz« hervorwürgte. Als sei er angefüllt mit Holz bis über beide Ohren, als stünde ihm das Holz schon bis zum Hals, als habe er den Bauch, den Schlund, die Nase übervoll von Holz, so kotzte er das Wort heraus. (...) So lernte er sprechen (32-33)

Los conceptos abstractos no los mantiene o los utiliza equivocadamente y leer y escribir serán para él durante toda su vida

---

<sup>165</sup> B. K. Marshall, *Teaching the Postmodern: Fiction and Theory*, London/ New York, Routledge, 1992, 92.

prácticamente desconocidos, por lo que tendrá toda su existencia esa falta de lenguaje. No conocerá, por tanto, el término de la subjetividad, pues no es un niño normal, sólo tiene el sentido del olfato desarrollado de una manera increíble, pero es un niño sin sentimientos ni emociones.

Madame Gaillard entrega por quince francos al niño de ocho años al curtidor Grimal, pensando que morirá como consecuencia del trabajo con productos y sustancias tóxicas. Aquí Grenouille llevará una existencia “animal”, pues Grimal es un explotador inhumano, que incluso podría matar al muchacho a palos. Se somete a los trabajos duros que le imponen, trabaja y calla, porque sabe que sólo así podrá sobrevivir a esta etapa de su vida. En ella luchará por su existencia, e incluso por su reconocimiento como ser humano, pero ha sido maltratado por los propios intereses de las personas que han estado a su cuidado, así que no le queda otro remedio que aceptar su existencia “animal” y renunciar al amor, a la compasión y a la humanidad:

Für seine Seele brauchte er nichts. Geborgenheit, Zuwendung, Zärtlichkeit, Liebe - oder wie die ganzen Dinge hießen, deren ein Kind angeblich bedurfte - waren dem Kinde Grenouille völlig entbehrlich. Vielmehr, so scheint uns, hatte er sie sich selbst entbehrlich gemacht, um überhaupt leben zu können, von Anfang an (28)

Se le considera que personifica el diablo por su apariencia exterior, su carácter peculiar, así como por sus facultades y su manera de comportarse. La nodriza, Jeanne Bussie, lo entrega a los pocos meses al padre Terrier, comentando que está poseído por el demonio, pues le falta olor corporal. El padre Terrier, por su parte, reconocerá al niño como “ein fremdes, kaltes Wesen lag auf seinen Knien, ein feindseliges Animal” (24) parecido a una araña. La apariencia de Grenouille está determinada por su deformación corporal, cicatrices, rajaduras y costras. Además la enfermedad del ántrax que padeció trabajando con el curtidor Grimal le deja considerables marcas detrás de la oreja, en el cuello y en las mejillas, y tiene una pierna raquílica que le hace cojear. No hay que olvidar que es totalmente introvertido y no quiere ser percibido por la gente, por lo que su forma de caminar es retraída y encorvada.

Aunque de constitución pequeña e insignificante, es resistente corporalmente, pues no sólo soporta diferentes enfermedades, sino que también sobrevive a un golpe de seis metros de altura, a caer en agua ardiendo, y a varios intentos de asesinato por parte de los demás niños que vivían con él en casa de Madame Gaillard. Grenouille posee una combinación anormal de facultades:

Nach einem Jahr dieser mehr tierischen als menschlichen Existenz bekam er den Milzbrand, eine gefürchtete

Gerberkrankheit, die üblicherweise tödlich verläuft. Grimal hatte ihn schon abgeschrieben und sah sich nach Ersatz um - nicht ohne Bedauern übrigens denn einen genügsameren und leistungsfähigeren Arbeiter als diesen Grenouille hatte er noch nie gehabt Entgegen aller Erwartung jedoch überstand Grenouille die Krankheit. (...) Ihm blieb ferner - unschätzbare Vorteil - eine Resistenz gegen den Milzbrand, so daß er von nun an sogar mit rissigen und blutigen Händen die schlechtesten Häute entfleischen konnte, ohne Gefahr zu laufen, sich erneut anzustecken (42)

Hay que añadir su absoluta modestia y moderación. Así se podía alimentar con escasas sopas, con pescado viejo, con verduras estropeadas y con leche cortada; parecía no conocer el hambre ni el dolor:

Wer wie er die eigene Geburt im Abfall überlebt hatte, ließ sich nicht mehr so leicht aus der Welt bugsieren. Er konnte tagelang wäBrige Suppen essen, er kam mit der dünnsten Milch aus, vertrug das faulste Gemüse und verdorbenes Fleisch. Im Verlauf seiner Kindheit überlebte er die Masern, die Ruhr, die Winpocken, die Cholera, einen Sechsmetersturz in eine Brunnen und die Verbrühung der Brust mit kochendem Wasser (27)

Por otro lado, las personas que se acercan a Grenouille nunca entenderán su verdadera genialidad de recopilar, guardar y combinar los

aromas, y cuando perciben el resultado de esta genialidad, la asumen como si fueran poderes sobrenaturales que él ha obtenido por pactar con el diablo. Por esta razón deducen que posee una segunda personalidad, pues puede reconocer una visita mucho antes de que entre, sabrá el escondite donde guarda Madame Gaillard su dinero y se orientará en la oscuridad:

Madame Gaillard hingegen fiel auf, daß er bestimmte Fähigkeiten und Eigenheiten besaß, die sehr ungewöhnlich, um nicht zu sagen übernatürlich waren (...). Noch merkwürdiger freilich erschien es, daß er, wie Madame Gaillard festgestellt zu haben glaubte, durch Papier, Stoff, Holz, ja sogar durch festgemauerte Wände und geschlossene Türen hindurchzusehen vermochte (36)

Incluso su comportamiento es diferente al de los demás, parece que no necesita el calor humano, y él mismo inspira frialdad, vive aislado y retirado del mundo. Desde su nacimiento, Grenouille representa para los hombres la personificación del “demonio” y es que llega al mundo sin amor y estigmatizado. Incluso le falta una cualidad específica del ser humano, su propio olor, por lo que “er ist vom Teufel besessen” (14).

Aunque es un niño pequeño e indefenso nadie quiere a Grenouille; ni su propia madre lo quiso. El narrador lo describe como un ser no deseable, que mejor hubiese muerto, comparándolo con un

monstruo. Realmente posee una serie de cualidades, en forma de comportamiento y atributos, que podrían utilizarse para más de diez novelas de horror. Así, en su nacimiento, para cortar el cordón umbilical, su madre utiliza un cuchillo para trocear el pescado, porque realmente no deseaba su vida - éste en cambio, y por despecho, luchará por su vida -. A partir de ahí su existencia se igualará más a la vida de un animal que la de un hombre. Cuando es pequeño se diferencia de los demás porque utiliza su nariz y olfatea a los que le rodean, como si la nariz tomara las funciones de percepción, que para el resto de los humanos tienen los ojos o los oídos. En cambio sus ojos “waren von unbestimmter Farbe, zwischen austerngrau und opal-weiß-cremig, von einer Art schleimigem Schleier überzogen und offenbar noch nicht sehr gut zum Sehen geeignet” (22).

Este “comportamiento animal” permanece desde su infancia hasta su etapa con Grimal, donde lleva una existencia más animal que humana. En esta época Grenouille comienza a descubrir la ciudad de París por medio de la nariz, olfateando todas las calles como un cazador con los ojos cerrados. Incluso paradójicamente, después del primer asesinato, donde comienza su proceso de desarrollo y de autorreflexión como humano, no deja del todo la parte monstruosa de su personalidad, pues en sus viajes seguirá utilizando la nariz para guiarse en la oscuridad:

Schließlich wanderte er nur noch nachts. Tagsüber verkroch er sich ins Unterholz, schlief unter Büschen, im Gestrüpp, an möglichst unzugänglichen Orten, zusammengerollt wie ein Tier, die erdbraune Pferdedecke über Körper und Kopf gezogen, die Nase in die Ellbogenbeuge verkeilt und abwärts zur Erde gerichtet, damit auch nicht der kleinste fremde Geruch seine Träume störte. Bei Sonnenuntergang erwachte er, witterte nach allen Himmelsrichtungen, und erst, wenn er sicher gerochen hatte, daß auch der letzte Bauer sein Feld verlassen und auch der wagemutigste Wanderer vor der hereinbrechenden Dunkelheit eine Unterkunft aufgesucht hatten, erst wenn die Nacht mit ihren vermeintlichen Gefahren das Land von Menschen reingefegt hatte, kam Grenouille aus seinem Versteck hervorgekrochen und setzte seine Reise fort. Er brauchte kein Licht, um zu sehen. Schon früher, als er noch tagsüber gewandert war, hatte er oft stundenlang die Augen geschlossen gehalten und war nur der Nase nach gegangen (150)

Al final de su vida se convierte verdaderamente en un monstruo que mata a veintiséis jóvenes muchachas. Normalmente los niños necesitan después de su nacimiento mucho cariño y atención para luego poder desarrollarse<sup>166</sup>, y justamente esto no lo conoce Grenouille, por lo que su único sentimiento es el odio y la frialdad, factor decisivo en su desarrollo como asesino en serie. No siente nada cuando asesina: ni sentido de la venganza, ni pena, ni compasión, nada de nada.

---

<sup>166</sup> H. Gillig, *Der Held des Romans "Das Parfum": Charakterstudie eines Menschen zwischen Genie und Wahnsinn*, Internet, 6.3-20.3.1995.

Patrick Süskind le otorga a Grenouille un carácter un tanto diluido, es decir, no le ofrece un carácter permanente en la obra. Incluso lingüísticamente le cambia el nombre con el de animales. Esto lleva a que los perfiles del personaje se borren aún más. Para describir tanto su aspecto como su carácter, será siempre comparado con animales<sup>167</sup> que despiertan asociaciones negativas y sensaciones desagradables, de asco, de aspecto raro. La descripción que predomina es la de “Zeck”; tanto, que incluso H. Dörfler<sup>168</sup> opina que la figura de una “garrapata” es el símbolo central de la novela. Con esta comparación no sólo se designa el carácter de Grenouille, sino que también se expresan momentos existenciales en su vida.

El protagonista tiene su propia guerra contra el mundo, y esa percepción está representada con la metáfora de “la garrapata”. Una garrapata es un animal feo, pequeño, invisible, solitario, ciego, sordo y por otro lado también hosco, obstinado y resistente, o así es como es definido en la novela:

Oder wie jener Zeck auf dem Baum, dem doch das Leben nichts anderes zu bieten hat als ein immerwährendes Überwintern. Der kleine häßliche Zeck, der seinen

---

<sup>167</sup> Véase el apartado 2.2.3. *Estilo narrativo*.

<sup>168</sup> H. Dörfler, “Das Feature-Modell. Zur Erschließung von Patrick Süskinds Roman, *Das Parfum*”, en H. Dörfler, 1988, 128.

bleigrauen Körper zur Kugel formt, um der Außenwelt die geringstmögliche Fläche zu bieten; der seine Haut glatt und derb macht, um nichts zu verströmen, kein bißchen von sich hinauszutranspirieren. Der Zeck, der sich extra klein und unansehnlich macht, damit niemand ihn sehe und zertrete. Der einsame Zeck, der in sich versammelt auf seinem Baume hockt, blind, taub und stumm, und nur wittert, jahrelang wittert, meilenweit, das Blut vorüberwandernder Tiere, die er aus eigener Kraft niemals erreichen wird. Der Zeck könnte sich fallen lassen. Er könnte sich auf den Boden des Waldes fallen lassen, mit seinen sechs winzigen Beinchen ein paar Millimeter dahin und dorthin kriechen und sich unter Laub zum Sterben legen, es wäre nicht schade um ihn, weiß Gott nicht. Aber der Zeck, bockig, stur und eklig, bleibt hocken und lebt und wartet. Wartet, bis ihm der höchst unwahrscheinliche Zufall das Blut in Gestalt eines Tieres direkt unter den Baum treibt. Und dann erst gibt er seine Zurückhaltung auf, läßt sich fallen und krallt und bohrt und beißt sich in das fremde Fleisch... (29)

Esta definición describe al unísono cómo es Grenouille. Existe por tanto una gran similitud entre la forma de existencia de una garrapata y su vida: ambos permanecen en segundo plano con respecto al resto del mundo, viven aislados y mantienen sus intereses hasta que les llega su momento y viven como en una cápsula, esperando mejores tiempos.

Era un superviviente que no sentía nada, sólo quería vivir, y se obstinaba en ello: “er war zäh wie ein resistentes Bakterium und genügsam wie ein Zeck, der still auf einem Baum sitzt und von einem

winzigen Blutströpfchen lebt, das er vor Jahren erbeutet hat” (27). Durante toda la primera parte de la novela se juega con esta metáfora. En su niñez Grenouille sabe cómo actuar para poder sobrevivir y, al percibir la absoluta frialdad de Madame Gaillard, responderá encerrándose en sí mismo, convirtiéndose en una “garrapata”:

Selbstverständlich entschied er sich nicht, wie ein erwachsener Mensch sich entscheidet, der seine mehr oder weniger große Vernunft und Erfahrung gebraucht, um zwischen verschiedenen Optionen zu wählen. Aber er entschied sich doch vegetativ, so wie eine weggeworfene Bohne entscheidet, ob sie nun keimen soll oder ob sie es besser bleiben läßt (28-29)

Al conocer al curtidor Grimal, se da cuenta que éste puede matarlo en cualquier momento, así que por su propio interés decide instintivamente encerrarse en sí mismo, pasar inadvertido, vivir como una “garrapata”, aguantar de todo sin quejarse:

Von einem Tag zum andern verkapselte er wieder die ganze Energie seines Trotzes und seiner Widerborstigkeit in sich selbst, verwendete sie allein dazu, auf zeckenhafte Manier die Epoche der bervostehenden Eiszeit zu überdauern: zäh, genügsam, unauffällig, das Licht der Lebenshoffnung auf kleinster, aber wohlbehüteter Flamme haltend (41)

A los trece años, Grenouille tiene algunas horas libres a la semana, lo que le deja tiempo para conocer y moverse por París, investigando el mundo odorífero que le rodea: “der Zeck Grenouille regte sich wieder. Er witterte Morgenluft. Die Jagdlust packte ihn. Das größte Geruchsrevier der Welt stand ihm offen: die Stadt Paris” (43). Desde el capítulo seis hasta el trece no se utilizará esta comparación, pero se seguirá refiriendo a su carácter animal, pues durante este tiempo Grenouille lleva una vida de esclavo con el curtidor Grimal. La imagen de la “garrapata” aparece de nuevo en el capítulo catorce en su etapa con Baldini, cuando despierta de su cápsula: “der Zeck hatte Blut gewittert. Jahrelang war er still gewesen, in sich verkapselt, und hatte gewartet. Jetzt ließ er sich fallen auf Gedeih und Verderb” (90); de esta manera se despierta ante Baldini para mostrarle sus conocimientos. Cuando éste lo acepta y lo recibe en su casa, de nuevo se hace pequeño: “wohligh rollte er sich zusammen und machte sich klein wie der Zeck” (114), pues de nuevo encuentra un lugar donde permanecer y absorber conocimientos.

Las referencias a la existencia de Grenouille como garrapata van disminuyendo a medida que el personaje crece, aunque en los capítulos de su estancia en la cueva del Plomb du Chantal Grenouille tomará su verdadera existencia animal:

Die nächsten Tage verbrachte er damit, sich auf dem Berg einzurichten - denn das stand für ihn fest, daß er diese

begnadete Gegend so schnell nicht mehr verlassen würde. Als erstes schnupperte er nach Wasser und fand es in einem Einbruch etwas unterhalb des Gipfels, wo es in einem dünnen Film am Fels entlangrann. Es war nicht viel, aber wenn er geduldig eine Stunde lang leckte, hatte er seinen Feuchtigkeitsbedarf für einen Tag gestillt. Er fand auch Nahrung, nämlich kleine Salamander und Ringelnattern, die er, nachdem er ihnen den Kopf abgeknipt hatte, mit Haut und Knochen verschlang. Dazu aß er trockene Flechten und Gras und Moosbeeren. Diese nach bürgerlichen Maßstäben völlig undiskutable Ernährungsweise verdroß ihn nicht im mindesten. Schon in den letzten Wochen und Monaten hatte er sich nicht mehr von menschlich gefertigter Nahrung wie Brot und Wurst und Käse ernährt, sondern, wenn er Hunger verspürte, alles zusammengefressen, was ihm an irgendwie Eßbaren indie Quere gekommen war. Er war nichts weniger als ein Gourmet. Er hatte es überhaupt nicht mit dem Genuß, wenn der Genuß in etwas anderem als dem reinen körperlosen Geruch bestand. Er hatte es auch nicht mit der Bequemlichkeit und wäre zufrieden gewesen, sein Lager auf blankem Stein einzurichten (155-156)

Esta comparación va desapareciendo casi a la mitad de la novela. La razón puede radicar en los adelantos que experimenta en el proceso de su socialización experimenta, aunque en realidad sólo se trate de una estrategia, pues lo utilizará para lograr sus metas.

Con el paso de los años Grenouille se convierte en un asesino en serie. La atrocidad y el dolor de sus asesinatos no le supondrán nada; son simplemente necesarios para poder proyectar su espíritu creador

que, despreocupadamente, se entrega al distraído placer que le ocasionan el poder y la arbitrariedad de sus quiméricas creaciones. Puede ser que viva tan satisfecho como asesino por el maltrato que sufrió durante toda su niñez, pues todas las situaciones de la infancia le pudieron haber creado tal degradación moral que considere que para poder sobrevivir es realmente necesario el ultraje. Las experiencias malas vividas pueden dejar huellas en la moral del individuo, incluso en un ser como Grenouille.

El primer asesinato cometido tiene lugar un día festivo en París, mientras la gente está en la calle viendo los fuegos artificiales, pero para él esto no tiene ningún interés, “Grenouille stand stumm im Schatten” (49). Es un ser totalmente antisocial, se esconde de la muchedumbre y siempre está ensimismado en sí mismo, en su afán de lograr sus metas. Su placer sólo consiste, hasta ahora, en ir a cazar y capturar nuevos olores. De repente encuentra esa fragancia diferente:

etwas Winziges, kaum Merkliches, ein Bröselchen, ein Duftatom, nein, noch weniger: eher die Ahnung eines Dufts als eine tatsächlichen Duft - und zugleich doch die sichere Ahnung von etwas Niegerochenem (50)

Grenouille se siente abatido por primera vez. Tiene que encontrar esa fragancia, se vuelve obsesivo con respecto a ella, la quiere,

sencillamente la “desea”; siente temor, excitación, emoción, pánico, impotencia y su corazón palpita. Ha encontrado la belleza, la hermosura, la frescura, no sólo en aroma, sino en cuerpo de ser humano, en cuerpo de mujer. La chica siente frío y al mismo tiempo presiente que algo le va a ocurrir, quizás una violación: “sie sah Grenouille nicht. Aber sie bekam ein banges Gefühl, ein sonderbares Frösteln, wie man es bekommt, wenn einen plötzlich eine alte abgelegte Angst befällt” (56). Da la sensación de que Grenouille tiene deseos sensuales, que su sentido del olor le ha llevado a la sexualidad. Tiene la edad de quince años, plena adolescencia, donde el cuerpo cambia y pide nuevas y diferentes sensaciones. Se podría interpretar que aunque es un ser extraño, introvertido, antisocial y que siente asco por la humanidad, es un ser humano que también tiene sus necesidades. Es dominado por la locura y sólo quiere sentir bien el olor. La estrangula sin mirarle la cara pues no le importan sus ojos, ni su mirada, pero sí su cuerpo que desprende un aroma hasta ahora desconocido. La comienza a oler de una manera muy sensual, le huele las axilas, su pelo, su sexo y la huele con placer: “Ihm war noch nie so wohl gewesen” (55).

Existen controversias entre los críticos respecto a si los asesinatos de Grenouille son de aspecto sexual. Se piensa que su primer asesinato no fue premeditado, sino más bien una acción espontánea, y que sus asesinatos posteriores en Grasse no son de carácter lascivo. Se le podría comparar con “Jack el destripador”. Sin embargo y como indica G.

Stadelmeier<sup>169</sup>, sus asesinatos no tienen un significado sexual, pues no posee fantasías sexuales masculinas. W. Frizen<sup>170</sup> añade que, si se compara a Grenouille con “Buffalo Bills” de la obra de Thomas Harris, se observa que existe una similitud, pues éste tampoco mata por interés sexual, sino porque sus víctimas sirven como suministradoras de piel, al igual que las de Grenouille son suministradoras de olores, por lo que no sólo no tiene interés sexual en sus víctimas, sino que no tiene vida sexual. La descripción de su primer asesinato tiene mayor parecido a un asesinato con “violación”<sup>171</sup>, que a un simple asesinato. Sin embargo, bien es verdad que la distancia corporal entre Grenouille y sus víctimas es cada vez mayor. En París utiliza sus manos, estrangulando a la muchacha, y en Grasse las golpea con un golpe seco, evitando tocar alguna parte de sus cuerpos sin dejar ningún tipo de huella.

Antes de su primer asesinato, Grenouille no posee principio alguno para recopilar los olores, y por supuesto ningún principio estético. El primer asesinato se entiende como “una llave de la experiencia”<sup>172</sup>, como dice W. Frizen, pues por un lado ha conseguido

---

<sup>169</sup> G. Stadelmaier, “Lebens-Riechlauf eines Duftmörders. Patrick Süskinds Roman ‘Das Parfum’ - Die Geschichte eines Mörders”, en *Die Zeit*, 12, 15. 3. 1985, 59.

<sup>170</sup> W. Frizen, *Patrick Süskind, Das Parfum: Interpretation / von Werner Frizen und Marilies Spancken*, 1. Aufl. München, Oldenbourg, 1996, 56.

<sup>171</sup> Véase el capítulo 2.4.5. *Novela de “olfato”*.

<sup>172</sup> W. Frizen, *Patrick Süskind, Das Parfum: Interpretation / von Werner Frizen und Marilies Spancken*, 1. Aufl. München, Oldenbourg, 1996, 23.

la clave para organizar sus olores y por otro su vida cobra sentido, porque a partir de ahora tiene una meta. Su indiferencia ante todo y su existencia animal cambiará desde este momento. Si este cambio significa haber matado a alguien no tiene importancia para él; sólo reconoce la capacidad y las posibilidades que le ofrece esta magnífica fragancia. Dentro de su sencilla existencia, se ha convertido, sin tener conciencia de ello, en un asesino, que mata por el placer de buscar una fragancia única. La tragedia de este personaje es que tiene que matar para lograr oler él mismo, es decir lograr que la gente lo quiera.

Desde ahora Grenouille continuará con vida por la voluntad de obtener poder. Ésta es al tiempo una voluntad de apariencia, de simplificación, de máscara y de superficialidad. El arte, como comenta J. Habermas<sup>173</sup>, puede considerarse la genuina actividad metafísica del hombre, porque la vida misma descansa en la apariencia, el engaño, la óptica, la necesidad de perspectivas y de error.

A medida que Grenouille se cierra más del mundo exterior, más curioso y abierto se siente en el mundo interior creado por él mismo, porque ahí es donde vive las experiencias y donde desarrolla su propia vida. Con el descubrimiento de un perfume, el olor de la chica de París, creará su propio valor de lo estético. Para él conocerla significará descubrir lo más bello y el momento de su vida en el que comienza su transfiguración de ‘animal a ser humano’, que paradójicamente llega

---

<sup>173</sup> J. Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Altea, Taurus, Alfaguara, 1989, 123.

con su primer asesinato, un hecho totalmente inhumano. Este descubrimiento significa un renacimiento:

Was Glück sei, hatte er in seinem Leben bisher nicht erfahren. Er kannte allenfalls sehr seltene Zustände von dumpfer Zufriedenheit. Jetzt aber zitterte er vor Glück und konnte vor lauter Glückseligkeit nicht schlafen. (...) Mit dem heutigen Tag aber schien ihm, als wisse er endlich, wer er wirklich sei: nämlich nichts anderes als ein Genie (57)

Decide convertirse en un “genio de los olores” que revolucionará el mundo de los olores, pues ya tiene el conocimiento, “das Prinzip ihres Dufts” (58), de una gran belleza, fresca, y calidez:

Dieser Geruch hatte Frische; aber nicht die Frische der Limetten oder Pomeranzen, nicht die Frische von Myrrhe oder Zimtblatt oder Krauseminze oder Birken oder Kampfer oder Kiefernadeln, nicht von Mairegen oder Frostwind oder von Quellwasser..., und er hatte zugleich Wärme; aber nicht wie Bergamotte, Zypresse oder Moschus, nicht wie Jasmin und Narzisse, nicht wie Rosenholz und nicht wie Iris ... Dieser Geruch war eine Mischung aus beidem, aus Flüchtigem und Schwerem, keine Mischung davon, eine Einheit, und dazu gering und schwach und dennoch solid und tragend, wie ein Stück dünner schillernder Seide ... und auch wieder nicht wie Seide, sondern wie honigsüße Milch, in der sich Biskuit löst - was ja nun beim besten Willen nicht zusammenging: Milch und Seide! (52)

Con Baldini comienza la vida de Grenouille como ser humano y comienza el desarrollo a la perfección de sus capacidades como perfumista, indispensables para convertirse en genio. Pero será con el encuentro del marqués de la Taillade-Espinasse cuando saboreará el triunfo como creador de aromas al ponerse su simulacro para oler como un ser humano. Será considerado por primera vez como uno más de ellos y se da cuenta del poder que alberga, porque puede engañar a la gente y, decide convertirse en “der omnipotente Gott des Duftes” (148) al que los seres humanos deben amar:

Ja, lieben sollten sie ihn, wenn sie im Banne seines Duftes standen, nicht nur ihn als ihresgleichen akzeptieren, ihn lieben bis zum Wahnsinn, bis zur Selbstaufgabe, zittern vor Entzücken sollten sie, schreien, weinen vor Wonne, ohne zu wissen, warum, auf die Knie sollten sie sinken wie unter Gottes kaltem Weihrauch, wenn sie nur ihn, Grenouille, zu riechen bekamen! (198)

El aroma que desea crear no será “nur menschlich, sondern übermenschlich (...), einen Engelsduft” (198), y lo utilizará para llevar a la realidad las fantasías de poder que soñó durante su estancia en la cueva del Plomb du Chantal, pues todos sus sueños los quiere convertir en realidad. Desarrollará la idea de dominar a los hombres, porque “er durch und durch böse sei” (199). Pero no es casualidad que se le ocurra

esta idea cuando está sentado en el banco de la catedral de Saint-Pierre y huele el incienso, ya que no sólo menosprecia a los seres humanos, sino también al Dios creador. Grenouille piensa que el Dios de los humanos también huele mal, que es un apestoso, un mentiroso y un estafador, igual o peor que él mismo: “Er war betrogen, dieser Gott, oder er war selbst ein Betrüger, nicht anders als Grenouille - nur ein um so viel schlechter!” (199-200). En este pasaje se puede ver cómo para Grenouille todo sentido ético-moral y sus categorías le son desconocidas, él esta por encima de todo, es un “genio”.

De esta manera logra alcanzar una mayor conciencia de sus capacidades que cuando estaba con Baldini o en la cueva, y, lo más importante, sabe lo que realmente quiere: el dominio de los seres humanos y provocar amor hacia su persona. Sabe que puede llevar a cabo esta manipulación, porque la gente es una masa que se puede engañar muy fácilmente:

Denn die Menschen konnten die Augen zumachen vor der Größe, vor dem Schrecklichen, vor der Schönheit und die Ohren verschließen vor Melodien oder betörenden Worten. Aber sie konnten sich nicht dem Duft entziehen. Denn der Duft war ein Bruder des Atems. Mit ihm ging er in die Menschen ein, sie konnten sich seiner nicht erwehren, wenn sie leben wollten. Und mitten in sie hinein ging der Duft, direkt ans Herz, und unterschied dort kategorisch über Zuneigung und Verachtung, Ekel und Lust, Liebe und Haß.

Wer die Gerüche beherrschte, der beherrschte die Herzen  
der Menschen (198-199)

Para lograr el perfume absoluto necesita una técnica especial que deberá aprender en Grasse, donde se centra todo el comercio de la perfumería. En esta ciudad y en uno de los jardines de las grandes casas descubre de nuevo esa fragancia increíble, aquel olor de la muchacha de París, pero incluso mejor, mucho más fresco y puro:

Der Duft, der aus dem Garten herüberwehte, war der Duft des rothaarigen Mädchens, das er damals ermordet hatte. Daß er diesen Duft in der Welt wiedergefunden hatte, trieb ihm Tränen der Glückseligkeit in die Augen - und daß es nicht wahr sein konnte, ließ ihn zu Tode erschrecken (215)

Con el aroma que desprende la muchacha decide crear el “perfume absoluto”, que dominará a los hombres. Se trata de Laure, una muchacha que no ha llegado a la pubertad, que es más bien una niña: “In ein bis zwei Jahren aber würde dieser Geruch gereift sein und eine Wucht bekommen, der sich kein Mensch, weder Mann oder Frau, würde entziehen können” (217). Por lo que decide esperar un par de años, y así tendrá tiempo de aprender cómo obtener mejor su aroma y poder conservarlo. Es en este momento cuando se ponen a prueba los

progresos de socialización alcanzados hasta ahora, ya que Grenouille entiende por un lado que ansía este aroma, pero por otro decide esperar y anteponer sus proyectos antes que sus deseos repentinos. Según R. Waelder<sup>174</sup> y haciendo referencia a su obra *Die Grundlagen der Psychologie*, podría decirse con conceptos del psicoanálisis que Grenouille ha alcanzado en este mundo la capacidad de la sublimación, puesto que su deseo no ha sido escondido, como en el caso de la represión, sino que ha sido desplazado para darle un mayor valor en una meta mucho más alta.

En Grasse en casa de Madame Arnulfi adquirirá las técnicas de maceración, de absorción y del “entfleur”, que serán utilizadas para captar y conservar el aroma del ser humano. Para mantener la fragancia de la muchacha el mayor tiempo posible, se da cuenta de que “natürlich durfte dieser einzigartige Duft nicht roh verwendet werden” (246), al igual que un diamante, por lo que necesita realizar un perfume con ingredientes peculiares, en los cuales el principal y más valioso fuera el de la muchacha de detrás del muro, Laure. Estos ingredientes estarán formados por olores similares correspondientes a otras jóvenes y de esta manera comienza los asesinatos de veinticuatro muchachas, todas ellas parecidas y siempre con la característica principal, que están en la pubertad y son de una gran belleza. Después de los asesinatos y con la coronación del aroma de Laure, su última víctima, Grenouille logra su

---

<sup>174</sup> R. Waelder, *Die Grundlagen der Psychologie*, Stuttgart, Akademie, 1969, 101-107. Citado por B. Matzkowski, 1994, 38.

objetivo, crear su perfume genial y fantástico, un resultado de gran maestría artesanal que desata en los humanos atracción y seducción hacia él:

Nicht anders erging es den zehntausend Männern und Frauen und Kindern und Greisen, die versammelt waren: Sie wurden schwach wie kleine Mädchen, die dem Charme ihres Liebhabers erliegen. Es überkam sie ein mächtiges Gefühl von Zuneigung, von Zärtlichkeit, von toller kindischer Verliebtheit, ja, weiß Gott, von Liebe zu dem kleinen Mördermann, und sie konnten, sie wollten nichts dagegen tun. Es war wie ein Weinen, gegen das man sich nicht wehren kann, wie ein lange zurückgehaltenes Weinen, das aus dem Bauch aufsteigt und alles Widerständliche wunderbar zersetzt, alles verflüssigt und ausschwemmt. (...) Sie liebten ihn (300-301)

Sin embargo, en el momento en que su obra maestra alcanza su efecto, donde logra su mayor triunfo como genio, el proceso de encontrar su 'yo' se convierte en una catástrofe personal y dolorosa. Su pasatiempo se define como el descubrimiento de la realidad desde el punto estético, y su genialidad y su ego lo convierte en su ser narcisista. Pero alcanzado su fin, no le llega la satisfacción. Por eso no sólo el propio sujeto se destruye, sino incluso su obra.

Grenouille se encuentra en una sociedad urbana donde se siente desplazado por una masa demasiado numerosa y amorfa. En el personaje se aprecia claramente una percepción hostil del mundo, ya

que el protagonista vive con odio, como si tuviera que defenderse de unas fuerzas externas agresoras, como si el mundo externo le estuviera atacando, asediando, y tuviera que defenderse y luchar por su propia supervivencia. Por eso adopta las más variadas armas y actitudes: desde el resentimiento hasta la irritación, pero nunca el lamento.

El personaje es un ser contradictorio, que se encuentra en búsqueda del amor, pero por otro lado siente odio hacia esas personas que lo aman. Desde la infancia, su vida ha estado marcada por el pánico, ha convivido con seres desamorables, y su vida siempre ha estado en juego. En la niñez no llega a definir lo que es el amor y el odio, y esa duda permanece hasta su madurez. S. Freud definía las dudas afectivas entre amor y odio como formas de ser de los neuróticos:

In den ersten Phasen des Liebeslebens ist offenbar die Ambivalenz das Regelrechte. Bei vielen Menschen bleibt dieser archaische Zug über das ganze Leben erhalten, für die Zwangsneurotiker ist es charakteristisch, daß in ihren Objektbeziehungen Liebe und Haß einander die Waage halten. Auch für die Primitiven dürfen wir das Vorwiegen der Ambivalenz behaupten<sup>175</sup>

Esta ambivalencia de la que habla S. Freud en sentido psicológico y psicoanalítico, ocupa totalmente al individuo, que se muestra con una

identidad con problemas. Esto se refleja en la forma de ser de Grenouille, un ser que no ha desarrollado su personalidad y que posee ese rechazo hacia las personas, pero al mismo tiempo desea ser uno de ellos. Cuando logra ese amor buscado, en base a un engaño y un simulacro, se da cuenta de que tampoco buscaba el amor. Él no se interesa por los hombres, ni por el amor, y sólo quiere lograr su meta y su éxito, pues es un ser narcisista y autista, en definitiva un asesino sin escrúpulos. En la escena de la bacanal, donde alcanza su sueño de ser amado por todos, siente odio:

Er hätte sie jetzt am liebsten alle vom Erdboden vertilgt, die stupiden, stinkenden, erotisierten Menschen, genauso wie er damals im Land seiner rabenschwarzen Seele die fremden Gerüche vertilgt hatte. Und er wünschte sich, daß sie merkten, wie sehr er sie haßte, und daß sie ihn darum, um dieses seines einzigen jemals wahrhaft empfundenen Gefühls willen widerhaßten und ihn ihrerseits vertilgten, wie sie es ja ursprünglich vorgehabt hatten. Er wollte sich ein Mal im Leben entäußern. Er wollte ein Mal im Leben sein wie andre Menschen auch und sich seines Innern entäußern: wie sie ihrer Liebe und ihrer dummen Verehrung, so er seines Hasses. Er wollte ein Mal, nur ein einziges Mal, in seiner wahren Existenz zur Kenntnis genommen werden und von einem anderen Menschen eine Antwort erhalten auf sein einziges wahres Gefühl, den Haß (306)

---

<sup>175</sup> S. Freud, *Studienausgabe* Bd. 5, Ergänzungsband, Frankfurt, Fischer, 1974, 284. Citado por P. V. Zima, 1997, 292.

Grenouille fracasa en su objetivo, pues logra que la gente lo ame y lo adore, pero no a él, sino al aroma que desprende la máscara que él mismo ha creado. Por otro lado, el amor que ha despertado entre la muchedumbre de la plaza de Grasse se reduce a un acto de satisfacción de instinto animal, parece ser que no es posible un amor verdadero entre los hombres: “Die Luft war schwer vom süßen Schweißgeruch der Lust und laut vom Geschrei, Gegrünze und Gestöhn der zehntausend Menschen-tiere. Es war infernalisches” (303-304). De esta manera Grenouille alcanza no sólo el punto más alto de su poder, sino que al mismo tiempo alcanza el punto más alto de su soledad. Ha logrado su meta y entiende que habita en un mundo a la deriva, sin planes, sin respuestas, rodeado por la nada y completamente solo. Es quizás en estos momentos cuando parece experimentar la sensación de agravio que le desencadenará la amargura, hasta llegar a un sentimiento, que no conocía: la conciencia de su vulnerabilidad y fragilidad. A pesar de un alto grado de voluntariado, acabará siempre derrotado y excluido, por lo que sólo le queda la muerte.

En el último capítulo Grenouille se dirige a París por el camino más corto, evitando las ciudades, la gente, y por supuesto solo. Es un Grenouille que ya no le interesa nada, incluso pasa cerca de la cueva donde vivió varios años y no le atrae, pues no era la solución. Tenía en sus manos la fragancia del amor con la que podía conseguir todo de este mundo, pero no podía lograr olerse a sí mismo, ni que lo olieran. Era

tremendo poseer la mejor fragancia del mundo creada por él mismo, y saber que la gente sólo amaba esa fragancia y no a su persona. Según N. Höpfner<sup>176</sup>, éste es el momento más grotesco y macabro en la vida de Grenouille y al mismo tiempo el más trágico de su existencia, pues llega a la conclusión de que a pesar de su genialidad siempre será un ser solitario, y sabe que sin su perfume no será perceptible para los demás, parecerá que ni existe. A. Meyhöfer<sup>177</sup> argumenta que Grenouille no puede alegrarse de ser sobrehumano, pues sabe que es un falsificador hábil de aromas, que se ha atribuido un aura olorosa divina para poder desprenderse del ser estéril e inhumano que realmente es, buscando entonces la muerte por odio y asco hacia sí mismo.

La biografía de Grenouille termina de doble manera en el punto de partida: en el lugar más apestoso de Francia. Se unen los lugares de nacimiento y de muerte, volviendo así al vientre de su madre, donde era ya odiado. Será asesinado. Su muerte en la “cena canibalesca” no representa ningún sacrificio, sino la liberación, la salvación y la glorificación, pues es una persona incapaz de corresponder o recibir amor. Su incapacidad física, de no tener olor personal, puede ser un símbolo de su aislamiento espiritual, de su imposibilidad para amar o recibir amor. En definitiva, la novela representa la historia de un “extranjero” entre los hombres, de quien es considerado como un ser

---

<sup>176</sup> N. Höpfner, “Grenouille, das Nasenmonster. Irdische, himmlische und höllische Düfte”, en *Die Presse*, 11120v. 6/7.8.1985, 7.

inhumano y sin entrañas, un extraño a toda ley y a toda moral, en definitiva un “excluido”.

### 2.2.3. ESTILO NARRATIVO

La historia de *Das Parfum* se cuenta a través de un narrador omnisciente, que controla los acontecimientos desde una cierta distancia. Aunque se permite intervenir en algunos comentarios, sobretudo al comienzo de la novela, emplea la tercera persona como voz narrativa que acota causas y consecuencias de los hechos, y que relata lo que los personajes sienten o piensan. Tiene un conocimiento absoluto de la vida del protagonista y de las demás figuras, porque sabe de antemano toda la historia y, así, lo deja manifestado en las primeras líneas de la narración: “Seine Geschichte soll hier erzählt werden” (5).

El texto está escrito, la mayor parte, en base a monólogos que expresan los pensamientos más íntimos y más cercanos al inconsciente de los personajes, reproducidos en su estado original tal y como vienen

---

<sup>177</sup> A. Meyhöter, “Zwerg Nase im Reich der Geruchssinne. Des Autors literarische Monster feiern einsame Orgien der Phantasie”, en *Vorwärts* 26 v. 22.6.1985, 22.

a sus mentes. En cambio, la utilización de los diálogos es escasa y tienen la función de otorgar credibilidad a la historia y de manipular las distancias entre el lector y los personajes, enfocando de modo directo la escena. Pero sobretodo forman una mera estrategia para crear tensión, y para que despierte la curiosidad en el lector en seguir leyendo el texto. El diálogo entre el policía y la madre de Grenouille cuando ésta se desmaya tras cortar el cordón umbilical, crea un ambiente de suspense, y el lector desde las primeras líneas de la obra queda a la expectativa de lo que pueda ocurrir:

Was ihr geschehen sei?  
»Nichts. «  
Was sie mit dem Messer tue?  
»Nichts. «  
Woher das Blut an ihre Rücken komme?  
»Von den Fischen « (9)

En el capítulo diez, el autor se atreve con un experimento, componiendo un diálogo en la forma tradicional de una obra de teatro con un cambio en la caligrafía destacando una variación del registro literario:

»Ah, ich verstehe! Sie entwerfen ein neues  
Parfum. «

- BALDINI spanischen  
verlangte,  
BALDINI  
CHÉNIER  
BALDINI Stümper.  
CHÉNIER  
Be-  
BALDINI  
CHÉNIER  
BALDINI  
CHÉNIER  
BALDINI  
CHÉNIER  
BALDINI  
CHÉNIER  
BALDINI
- So ist es. Zur Beduftung  
Haut für den Grafen Verhamont. Er verlangt etwas vollkommen Neues. Er verlangt etwas wie ... wie ... ich glaube, es hieß >Amor und Psyche<, was er  
und stammt angeblich von diesem ... diesem Stümper aus der Rue Samt-André des Arts, diesem... diesem ...  
Pélissier.  
Ja. Pélissier. Richtig. So heißt der  
>Amor und Psyche< von Pélissier. -  
Kennen Sie es?  
Jaja. Dochdoch. Man riecht es jetzt überall. An jeder Straßenecke riecht man es. Aber wenn Sie mich fragen - nichts  
sonderes! Es kann sich bestimmt in keiner Weise messen mit dem, welches Sie komponieren werden, Herr Baldini.  
Natürlich nicht.  
Es riecht äußerst gewöhnlich, dieses  
>Amor und Psyche<.  
Vulgär?  
Durchaus vulgär, wie alles von Pelissier.  
Ich glaube, es ist Limettenöl darin.  
Wirklich? Was noch?  
Orangenblütenessenz vielleicht. Und viel leicht Rosmarintinktur. Aber ich kann es nicht sicher sagen.  
Es ist mir auch völlig gleichgültig.  
Natürlich.  
Es ist mir schnurzegal, was der Stümper

Pélistier in sein Parfum gepanscht hat. Ich werde mich nicht einmal davon inspirieren lassen!

CHÉNIER Da haben Sie recht, Monsieur.  
BALDINI Wie Sie wissen, lasse ich mich nie inspirieren. Wie Sie wissen, erarbeite ich meine Parfums.

CHÉNIER Ich weiß, Monsieur.  
BALDINI Gebäre sie allein aus  
CHÉNIER Ich weiß.  
BALDINI Und ich gedenke, für den Grafen Verhamont etwas zu kreieren, was wirklich Furor macht.

CHÉNIER Davon bin ich überzeugt, Herr Baldini.  
BALDINI Sie übernehmen den Laden. Ich brauche Ruhe. Halten Sie mir alles vom Leibe, Chénier... (63-64)

Este diálogo carece de una finalidad sintáctico-lingüística, pues no informa de nada ni caracteriza al personaje y, hasta carece de una funcionalidad literaria, ya que no hace avanzar la acción. En realidad, es una expansión o una ilustración de las palabras del narrador y funciona como un doblete expresivo de lo que ya ha sido dicho de otro modo en el monólogo. Simplemente se pretende retomar la atención del lector.

El tiempo narrativo utilizado es el pasado, transcurriendo de forma progresiva desde el nacimiento del protagonista hasta su muerte,

pasando por las fases de la niñez, la adolescencia y la madurez. El texto avanza en un tiempo cronológico correlativo indicando en qué momento de la vida del personaje se está narrando. Para ello, se emplea fechas que a veces están relacionadas con acontecimientos históricos-sociales, lo que facilita aún más la continuidad de la historia. J. Vogt denomina esta técnica “aufbauende Rückwendung”<sup>178</sup>, que intenta, por un lado, “das Leserinteresse zu gewinnen, Identifikation oder Spannung aufzubauen”, y por otro, “aber die zum Verständnis einer Situation nötigen Kontextangaben und Informationen zu liefern”<sup>179</sup>:

wurde am 17. Juli 1738 Jean-Baptiste Grenouille geboren

(7, capítulo 1);

Mit sechs Jahren hatte er seine Umgebung olfaktorisch vollständig erfaßt

(34, capítulo 5);

als sie diese entsetzliche Fähigkeit Grenouilles entdeckt hatte, trachtete sie danach, ihn los zuwerden, und es traf sich zu, daß etwa um die gleiche Zeit - Grenouille war acht Jahre alt-

---

<sup>178</sup> Clasificación de diferentes modos de utilización del tiempo en una novela realizada por J. Vogt, *Aspekte der erzählender Prosa: Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie*, 7. Auflage, Opladen, Westdeutscher, 1990, 104-155.

<sup>179</sup> *ibid.*, 120.

(37, capítulo 5)

Als er zwölf Jahre alt war, gab ihm Grimal den halben Sonntag frei

(43, capítulo 6)

Am I. September 1753, dem Jahrestag der Thronbesteigung des Königs

(49, capítulo 8)

Anfang des Jahres 1756 (...) eröffnete er Grenouille, daß er nun gewillt sei, ihn freizusprechen

(139, capítulo 21)

Grenouille erreichte den Berg in einer Augustnacht des Jahres 1756

(153, capítulo 24)

So ging es sieben ganze Jahre lang

(169, capítulo 28)

Das fluidum letale hatte Grenouille schon dermaßen angegriffen, daß sein fünfundzwanzigjähriger Körper deutlich greisenhafte Verfallserscheinungen aufwies

(179, capítulo 30)

Zum I. Januar 1766 wurden die verstärkten Sicherheitsvorkehrungen gelockert

(252, capítulo 40)

Am 15. April 1766 wurde das Urteil gefällt

(291, capítulo 48)

Am 25. Juni 1767 betrat er die Stadt durch die Rue Saint-Jacques frühmorgens um sechs

(317, capítulo 51)

En la evolución del relato, todo queda bien enlazado y estructurado con una gran coherencia entre las fechas, los acontecimientos y los lugares. Como afirma J. I. Ferreras “la única manera de juzgar o de medir el valor artístico de una obra literaria consiste en medir o tener en cuenta su coherencia y su riqueza”<sup>180</sup>.

La historia del protagonista se expone a medida que se desencadenan los sucesos en su vida, dando la impresión que estuviera transcurriendo al mismo tiempo que se narra. Esta forma lineal evita cualquier narración complicada, a excepción de contadas ocasiones en que el narrador omnisciente, no sólo cuenta el pasado de los personajes secundarios para que el lector se haga una idea de ellos, sino que se adelanta en el futuro para mostrar la vida que les depara. J. Vogt denomina este forma “zukunftsungewise Vorausdeutung” y lo define

como “wie alle Aussagen oder Empfindungen von Handlungsfiguren über ihre Zukunft, aber auch Erzählerbemerkungen, die den Erlebnishorizont der Figuren nicht durchbrechen”<sup>181</sup>. En el caso de la nodriza Madame Gaillard, la progresión del relato se interrumpe, e incluso el propio narrador comenta la necesidad de realizar un inciso para adelantarse en el tiempo:

Da wir Madame Gaillard an dieser Stelle der Geschichte verlassen und ihr auch später nicht mehr wiederbegegnen werden, wollen wir in ein paar Sätzen das Ende ihrer Tage schildern (38)

Es interesante como el pronombre “wir” surge en estas líneas, para hacer participe al lector y ponerse en su lugar. A partir de este capítulo y cada vez que aparece un personaje nuevo que se implica en la vida del protagonista, se relatará su futuro después de abandonar su relación con éste. J. Vogt<sup>182</sup> comenta que esta estrategia de cambiar de tiempo es una forma experimental que juega un papel entre los modernos y postmodernos, y que suele causar dificultad para la lectura. Sin embargo, esta alteración del orden narrativo en *Das Parfum* no resulta complicado porque no se lleva a cabo con grandes experimentos

---

<sup>180</sup> J. I. Ferreras, *Fundamentos de sociología de la literatura*, Madrid, Cátedra, 1980, 92.

<sup>181</sup> J. Vogt, *Aspekte der erzählender Prosa: Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie*, 7. Auflage, Opladen, Westdeutscher, 1990, 123.

estilísticos, sino que los cambios son detallados e incluso esperados como en el caso citado arriba, cuando el propio narrador se molesta en explicar, por qué se anticipa al futuro.

Patrick Süskind también emplea lo que J. Vogt denomina “Simultaneität von Geschehen”<sup>183</sup>, es decir, mientras transcurre una cosa en un lugar se narra lo que ocurre en otro. En el capítulo veintiocho, cuando Grenouille permanece siete años separado del mundo, el narrador relata de forma fugaz lo que ha pasado durante esos años: “Während dieser Zeit herrschte in der äußeren Welt Krieg, und zwar Weltkrieg” (169). Otro momento de simultaneidad de acciones aparece en el capítulo cuarenta y cuatro cuando Antoine Richis lleva a cabo su plan para separar a su hija de su asesino y Grenouille va en busca de ella. En esta escena se relata los movimientos de ambos personajes en dos planos y en dos lugares diferentes:

Zu dem Zeitpunkt, da Laure Richis mit ihrem Vater Grasse verließ, befand sich Grenouille am andern Ende der Stadt im Arnulfischen Atelier und mazerierte Jonquillen (267); Zum ersten Mal seit langer Zeit fand Richis einen tiefen, ruhigen, erquickenden Schlaf. Um die gleiche Zeit erhob sich Grenouille von seinem Lager im Stall (272)

---

<sup>183</sup> *ibid.*

Esta simultaneidad de acciones, que pertenece a la descripción de la persecución entre el asesino y el detective, convierte a esta parte de la novela en más dinámica y activa. El autor adopta esta técnica en pocos momentos de la narración, porque no pretende ni hacer experimentos ni confundir al lector, sino que su intención es más bien todo lo contrario, situar y esclarecer el desarrollo del relato. Siempre se mantiene el hilo de la narración, sin cambios bruscos y sin perder la unión de la novela.

El texto comienza especificando minuciosamente el progreso del protagonista y a medida que se va conociendo, se deja completamente de lado los detalles de su vida. En las dos primeras partes de la novela se narra la vida de Grenouille exhaustivamente para poder presentar y dar a conocer su carácter, y que el lector puede entender mejor su evolución. A partir del capítulo treinta comienza su actividad delincuente y su persecución, por lo que la narración se desencadena con mayor rapidez. Entra en su lugar una mayor acción y una menor descripción. Esta desigualdad entre la lentitud y las descripciones de las dos primeras partes y la acción de las dos últimas, está realizada con una gran sensatez por parte del escritor. Según J. Vogt el tiempo narrado - él lo llama “die erzählte Zeit” - puede transcurrir en algunos años, en décadas o puede llegar a pasar generaciones, por tanto es normal que no se pueda reproducir todo el tiempo pasado y sean

necesarios realizar ciertos saltos de tiempo, omitirlos o “mehr oder weniger stark gerafft werden”<sup>184</sup>.

Patrick Süskind retoma formas narrativas tradicionales de las novelas europeas de los siglos XVII y XVIII. Dentro de ellas figura “die einführende Vorausdeutung” definida por J. Vogt, como la forma en la que “sich die Titelangabe, mitunter zu einer Kurzfassung der Erzählung auswächst”<sup>185</sup>, donde aparece “eine Figur, ein Thema, das Geschehen oder seinen Ausgang schon im Titel, Vorwort oder am Erzählbeginn”<sup>186</sup>. En el título *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders* figura el tema central del libro, es decir, la historia de un asesino relacionada con la idea del perfume. Por otro lado, en las primeras palabras del texto se informa del nombre del protagonista - “Er hieß Jean-Baptiste Grenouille” (5) - lo sitúa en una época - “im achtzehnten Jahrhundert” (5) - en un lugar - “in Frankreich” (5)- y el tema en que se centra la historia - “auf das flüchtige Reich der Gerüche” (5)-. Sin embargo, y aunque realmente toda esta información es verdadera y resume la obra, el lector no se puede imaginar en que mundo se va a introducir. Con este juego de esta técnica se hace alusión a un elemento de la literatura postmoderna:

---

<sup>184</sup> *ibid.*, 105.

<sup>185</sup> *ibid.*, 124.

<sup>186</sup> *ibid.*

wo die vorausdeutende Inhaltsangabe nur noch ein Element unter anderen ist und der Titel nicht mehr (oder mehr vorrangig) der Bekräftigung des Geschehens, sondern eher der metafikcionalen Verrätselung dient<sup>187</sup>

La técnica narrativa denominada “Gedankenbericht oder Psychonarration” se aplica cuando se quiere expresar “die unausgesprochenen Gedanken”<sup>188</sup>, es decir, los sentimientos, las sensaciones y el subconsciente de los personajes. Según J. Vogt se utiliza:

wenn die Wahrnehmungen oder Empfindungen einer Figur der Kontrolle ihres wachen Bewußtseins entzogen sind, also Träumen, rausch- oder krankhaften Halluzinationen oder visionären Erlebnissen<sup>189</sup>

Esta forma de narración psicológica se aprecia en los capítulos en los que Grenouille pasa siete años solo en la meseta. Son siete años de sueños y de alucinaciones donde se encuentra con su propio ‘yo’, con su subconsciente. Con esta técnica se pretende que el personaje viva experiencias “visionarias” y los verbos de pensamientos normalmente se suelen cambiar por los verbos de la vista. Sin embargo, Patrick

---

<sup>187</sup> *ibid.*, 124.

<sup>188</sup> *ibid.*, 160.

<sup>189</sup> *ibid.*

Süskind utiliza inteligentemente verbos y adjetivos referentes al sentido del olfato pues representa la característica especial de Grenouille:

Schauplatz dieser Ausschweifungen war - wie könnte es anders sein - sein inneres Imperium, in das er von Geburt an die Konturen aller Gerüche eingegraben hatte, denen er jemals begegnet war. Um sich in Stimmung zu bringen, beschwor er zunächst die frühesten, die allerentlegensten: den feindlichen, dampfigen Dunst der Schlafstube von Madame Gaillard; das ledrig verdorrte Odeur ihrer Hände; den essigsauen Atem des Pater Terrier; den hysterischen, heißen mütterlichen Schweiß der Amme Bussie; den Leichengestank des Cimetière des Innocents; den Mördergeruch seiner Mutter. Und er schwelgte in Ekel und Haß, und es sträubten sich seine Haare vor wohliger Entsetzen. Manchmal, wenn ihn dieser Aperitif der Abscheulichkeiten noch nicht genügend in Fahrt gebracht hatte, gestattete er sich auch einen kleinen geruchlichen Abstecher zu Grimal und kostete vom Gestank der rohen, fleischigen Häute und der Gerbbrühen, oder er imaginierte den versammelten Brodem von sechshunderttausend Parisern in der schwülen lastenden Hitze des Hochsommers (158-159)

Durante este pasaje Grenouille revisa todo su pasado con divagaciones y meditaciones realizando una serie de experiencias con los recuerdos de los olores “familiares”. Se trata por un lado de “ejercicios estéticos” de los sentidos, donde se entremezclan colores,

perfumes y flores exóticas y al mismo tiempo ideas de sensibilidad y reflexiones personales. A través de un juego de asociaciones afectivas se van evocando momentos lejanos de su infancia y adolescencia:

In den Kammern des Schlossesg aber standen Regale vom Boden bis hinauf an die Decke, und darin befanden sich alle Gerüche, die Grenouille im Laufe seines Lebens gesammelt hatte, mehrere Millionen (163); Er las von den Gerüchen seiner Kindheit, von den Schulgerüchen, von den Gerüchen der Straßen und Winkel der Stadt, von Menschengerüchen. Und angenehme Schauer durchrieselten ihn, denn es waren durchaus die verhaßten Gerüche, die exterminierten, die da beschworen wurden. Mit angewidertem Interesse las Grenouille im Buch der ekligen Gerüche, und wenn der Widerwille das Interesse überwog, so klappte er es einfach zu, legte es weg und nahm ein anderes. Nebenher trank er ohne Pause von den edlen Düften. Nach der Flasche mit dem Hoffnungsduft entkorkte er eine aus dem Jahre 1744, die gefüllt war mit dem warmen Holzgeruch vor dem Haus der Madame Gaillard (165-166)

Entre los tres tipos diferentes de estrategias narrativas que clasifica Szegedy-Maszák<sup>190</sup>, se encuentra la “circularity”. Este método está representado cuando las últimas frases de la novela corresponden a las primeras y, al terminar de leer se tiene la sensación de que no hay progreso en la historia ni desarrollo, sino sólo repetición. La obra de

Patrick Süskind no termina con las mismas frases con las que comienza, pero si se observa una “circularidad” en la evolución del texto. La obra comienza y termina con capítulos de contenido parecidos con la diferencia en que en el primero nace Grenouille y en el último acaba con su vida. En las primeras páginas del texto se describe la ciudad de París maloliente en una fecha determinada con un calor infernal y en un lugar preciso - el Cimetière des Innocents-. Aquí nacerá Grenouille:

Und natürlich war in Paris der Gestank am größten (...). Und innerhalb von Paris wiederum gab es einen Ort, an dem der Gestank ganz besonders infernalisch herrschte, zwischen der Rue aux Fers und der Rue de la Ferronnerie, nämlich den Cimetière des Innocents (6); Hier nun, am allerstinkendsten Ort des gesamten Königreichs, wurde am 17. Juli 1738 Jean-Baptiste Grenouille geboren. Es war einer der heißesten Tage des Jahres (7)

En las últimas páginas del libro el protagonista regresa de su viaje emprendido veintinueve años atrás y vuelve al punto inicial de su andanza en el mundo. Se refleja el mismo París maloliente en una fecha determinada con un calor infernal y, en un lugar preciso -II Cimetière des Innocents-. Aquí morirá Grenouille:

---

<sup>190</sup> M. Szegedy-Maszák, “Nonteological Narration”, en H. Bertens, D. Fokkema, 1997, 275-276.

Einen Tag später hatte er den Duft von Paris in der Nase. Am 25. Juni 1767 betrat er die Stadt durch die Rue Saint-Jacques frühmorgens um sechs. Es wurde ein heißer Tag, der heißeste bisher in diesem Jahr. Die tausendfältigen Gerüche und Gestänke quollen wie aus tausend aufgeplatzten Eiterbeulen. Kein Wind regte sich. Das Gemüse an den Marktständen erschlaffte, eh es Mittag war. Fleisch und Fische verwesten. In den Gassen stand die verpestete Luft. Selbst der Fluß schien nicht mehr zu fließen, sondern nur noch zu stehen und zu stinken. Es war wie am Tag von Grenouilles Geburt. Er ging über den Pont Neuf ans rechte Ufer, und weiter zu den Hallen und zum Cimetière des Innocents (317)

Esta forma de construcción proviene tradicionalmente de las novelas de detectives, donde al alcanzar la resolución se vuelve a la normalidad, al comienzo de la historia donde todo comenzó. Se podría entender que Grenouille, el asesino, vuelve a París donde emprendió su vida delictiva para terminarla, y que todo vuelve a su cauce. Por otro lado, en muchas historias de viajes, el movimiento representa una meta en sí mismo en donde se espera que resulte un cambio, una liberación o un conocimiento. Pero si el movimiento es circular, como comenta M. Bal, “el personaje vuelve a su punto de partida y de esta forma se presenta el espacio como laberinto, como inseguridad, como

encierro”<sup>191</sup>. El último capítulo de la novela refleja un movimiento circular de repetición de la historia, sin embargo, la “circularidad” no implica orden sino “desrealización”. La repetición en este caso se convierte en un destino maldito. El texto gira en sí mismo y el protagonista regresa a su punto de partida para acabar con su viaje desapareciendo definitivamente: “Eine halbe Stunde später war Jean-Baptiste Grenouille in jeder Faser vom Erdboden verschwunden” (320). Con este final tan brusco permanece la sensación de que el personaje no ha evolucionado y, como si la propia historia hubiese fracasado en su intento.

T. D’Haen ha llegado a la conclusión tras llevar a cabo un análisis de la narrativa postmoderna que es literalmente “fantástica”:

let us first of all ascertain that many of the newer writers that since 1980 have been annexed to postmodernism are indeed writing in a magic realist mode. (...) Whether in its historical form, then, or in its more recent manifestations, magic realism is a literature of resistance<sup>192</sup>

---

<sup>191</sup> M. Bal, *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra, 1987, 104.

<sup>192</sup> T. D’Haen, “Postmodernism: From Fantastic to Magic Realist”, en H. Bertens, D. Fokkema, 1997, 287-289.

El “realismo mágico” concreta el resultado literario de aunar estética e ideología para captar, reproducir e interpretar una realidad en la que confluyen la historia, la magia y la fantasía. Puede que sorprenda que este término este vinculado a *Das Parfum*, pero se podría aplicar válidamente a la obra de Patrick Süskind si se lee las siguientes palabras:

En el realismo mágico se le da el mismo tratamiento a las cosas reales que a los deseos, a los temores, a los sueños... es decir, todo se trata como si fuera real, y sin dar nunca a entender que para el protagonista o el narrador no lo es. En la forma de narrar todo parece corriente y normal. Pero algunas cosas de las que se narran resultan tan extrañas que comprendemos que no deben ser reales<sup>193</sup>

La historia comienza con la descripción de unos hechos y de una forma de vida más o menos corriente, quizás demasiado exagerado pero imaginable, pero poco a poco va apareciendo lo imprevisto y lo inexplicable dándole al conjunto de la novela ese tono mágico. Desde su niñez, Grenouille se diferencia de los demás, y las personas que le rodean observan en él determinadas facultades sobrenaturales:

---

<sup>193</sup> R. Bonet, J. Laborda, F. Rincón, J. Sánchez- Enciso, *Sintaxis del suspense y la ventura*, Barcelona, Ariel, 1984, 110.

Madame Gaillard hingegen fiel auf, daß er bestimmte Fähigkeiten und Eigenheiten besaß, die sehr ungewöhnlich, um nicht zu sagen übernatürlich waren: So schien ihm die kindliche Angst vor der Dunkelheit und der Nacht völlig fremd zu sein. Man konnte ihn jederzeit zu einer Besorgung in den Keller schicken, wohin sich die anderen Kinder kaum mit einer Lampe wagten, oder hinaus zum Schuppen zum Holzholen bei stockfinsterer Nacht. Und nie nahm er ein Licht mit und fand sich doch zurecht und brachte sofort das Verlangte, ohne einen falschen Griff zu tun, ohne zu stolpern oder etwas umzustoßen. Noch merkwürdiger freilich erschien es, daß er, wie Madame Gaillard festgestellt zu haben glaubte, durch Papier, Stoff, Holz, ja sogar durch festgemauerte Wände und geschlossene Türen hindurchzusehen vermochte. Er wußte, wieviel und welche Zöglinge sich im Schlafraum aufhielten, ohne ihn betreten zu haben. Er wußte, daß eine Raupe im Blumenkohl steckte, ehe der Kopf zerteilt war. Und einmal, als sie ihr Geld so gut versteckt hatte, daß sie es selbst nicht mehr wiederfand (sie änderte ihre Verstecke), deutete er, ohne eine Sekunde zu suchen, auf eine Stelle hinter dem Kaminbalken, und siehe, da war es! Sogar in die Zukunft konnte er sehen, indem er nämlich den Besuch einer Person lange vor ihrem Eintreffen ankündigte oder das Nahen eines Gewitters unfehlbar vorauszusagen wußte, ehe noch das kleinste Wölkchen am Himmel stand (35-36)

Luego de mayor continúa en su vida esos momentos inexplicables, como su supervivencia durante años debajo de una cueva alimentándose de raíces e insectos. Pero quizás lo más extraordinario y mágico es su extremado sentido del olfato, y el poder de crear el “aroma

humano”. Esta extraña cualidad del personaje ayuda a construir ese ambiente mágico creando en un principio suspense y sorpresa. Pero a medida que el relato prosigue tanto los otros personajes como el propio lector van encajando estos sucesos inexplicables en un cuadro de realidades, donde se mezcla con toda naturalidad la fantasía y la magia.

La característica del “realismo mágico” de que “lo extraño del relato suele ser símbolo de alguna aspiración, complejo, deseo... de los personajes”<sup>194</sup>, está confirmada en la vida de Grenouille donde todo lo extraño, incluso él mismo y su peculiaridad, reflejan un símbolo de sus propias aspiraciones y de sus complejos. Esta forma de narración posibilita expresar los deseos más personales y los temores más arraigados de los personajes.

Esta fantasía constituye el efecto estético del distanciamiento de la realidad<sup>195</sup>, pero el texto busca constantemente que el lector permanezca en contacto con la vida real. Para ello se llevan a cabo largas y exhaustivas descripciones de objetos y de cosas reales, como el proceso y los utensilios de trabajo necesarios para la elaboración de sustancias:

---

<sup>194</sup> *ibid.*, 117.

<sup>195</sup> Véase el capítulo 2.3.1. *Metaficción*.

Freilich war Baldinis Werkstatt nicht dazu geeignet, daß man darin in großem Stile Blüten- oder Kräuteröle fabrizierte. Es hätte in Paris ja auch die notwendigen Mengen frischer Pflanzen kaum gegeben. Gelegentlich jedoch, wenn frischer Rosmarin, wenn Salbei, Minze oder Anissamen am Markt billig zu haben waren oder wenn ein größerer Posten Irisknollen oder Baldrianwurzel, Kümmel, Muskatnuß oder trockne Nelkenblüte eingetroffen war, dann regte sich Baldinis Alchimistenader, und er holte seinen großen Alambic hervor, einen kupfernen Destillierbottich mit oben aufgesetztem Kondensiertopf - einen sogenannten Maurenkopf-alambic, wie er stolz verkündete -, mit dem er schon vor vierzig Jahren an den südlichen Hängen Liguriens und auf den Höhen des Luberon auf freiem Felde Lavendel destilliert habe. Und während Grenouille das Destilliergut zerkleinerte, heizte Baldini in hektischer Eile - denn rasche Verarbeitung war das A und O des Geschäfts - eine gemauerte Feuerstelle ein, auf die er den kupfernen Kessel, mit einem guten Bodensatz Wasser gefüllt, postierte. Er warf die Pflanzenteile hinein, stopfte den doppelwandigen Maurenkopf auf den Stützen und schloß zwei Schläuchlein für zu- und abfließendes Wasser daran. Diese raffinierte Wasserkühlungs-konstruktion, so erklärte er, sei erst nachträglich von ihm eingebaut worden, denn seinerzeit auf dem Felde habe man selbstverständlich mit bloßer zugefächelter Luft gekühlt. Dann blies er das Feuer an (123-124)

Estas nociones técnicas sobre los perfumes, proporcionan a la novela un tono especial en el que se mezcla la sensibilidad más refinada del encanto de la fantasía y de la imaginación con una brillante y minuciosa elaboración intelectual de conocimientos técnicos y eruditos.

La virtuosidad narrativa de este autor queda patente en la fuerza de su estilo. Se observa claramente su riqueza en la variación y diversidad de términos, en el uso de vocabulario casi olvidado y por supuesto de su gusto por la elegancia de las palabras. Como opina W. Frizen: “Elegant setzt sein gelassen- gedämpfter Rhythmus über die Unebenheiten und Widerstände der Realität hinweg”<sup>196</sup>. El estilo de Patrick Süskind se caracteriza por el manejo preciso y claro del vocabulario. Su dicción es suave, pero al mismo tiempo contundente, y la utilización de la armonía de las palabras no perjudica en absoluto la claridad de las expresiones, surgiendo de ellas un efecto de musicalidad:

Baldini hatte deren Tausende. Sein Angebot reichte von Essences absolues, Blütenölen, Tinkturen, Auszügen, Sekreten, Balsamen, Harzen und sonstigen Drogen in trockener, flüssiger oder wachsartiger Form, über diverse Pomaden, Pasten, Puder, Seifen, Cremes, Sachets, Bandolinen, Brillantinen, Bart- wichsen, Warzentropfen und Schönheitspflästerchen bis hin zu Badewässern, Lotionen, Riechsalzen, Toilettenessigen und einer Unzahl echter Parfums. Doch Baldini begnügte sich nicht mit diesen Produkten der klassischen Schönheitspflege. Sein Ehrgeiz bestand darin, in seinem Laden alles zu versammeln, was irgendwie duftete oder in irgendeiner Weise dem Duft

---

<sup>196</sup> W. Frizen, “Das gute Buch für jedermann oder Verus Prometheus. Patrick Süskinds *Das Parfum*”, en *Deutsche Vierteljahreschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 68, 1994, 764.

diente. Und so fanden sich neben Räucherpastillen, Räucherkerzen und Räucherbändern auch sämtliche Gewürze vom Anissamen bis zur Zimtrinde, Sirups, Liköre und Obstwässer, Weine aus Zypern, Malaga und Korinth, Honige, Kaffees, Tees, getrocknete und kandierte Früchte, Feigen, Bonbons, Schokoladen, Maronen, ja sogar eingelegte Kapern, Gurken und Zwiebeln und mariniertes Thunfisch. Und dann wieder duftender Siegellack, parfümiertes Briefpapier, nach Rosenöl riechende Liebestinte, Schreibmappen aus spanischem Leder, Federhalter aus weißem Sandelholz, Kästchen und Truhen aus Zedernholz, Potpourris und Schalen für Blütenblätter, Weihrauchbehälter aus Messing, Flakons und Tiegelchen aus Kristall mit geschliffenen Stöpseln aus Bemstein, riechende Handschuhe, Taschentücher, mit Muskatblüte, gefüllte Nähnadelkissen und moschusbedampfte Tapeten, die ein Zimmer länger als einhundert Jahre mit Duft erfüllen konnten (60-61)

Uno de los medios estilísticos más destacados es la “repetición” que no resulta nada molesta, pues en todo momento se mantiene el sentido del ritmo del lenguaje. La descripción del mal olor de la ciudad de París está realizada con la repetición insistente del verbo “stinken” en pasado:

Zu der Zeit, von der wir reden, herrschte in den Städten ein für uns moderne Menschen kaum vorstellbarer Gestank. Es stanken die Straßen nach Mist, es stanken die Hinterhöfe nach Urin, es stanken die Treppenhäuser nach fauligem

Holz und nach Rattendreck, die Küchen nach verdorbenem Kohl und Hammelfett; die ungelüfteten Stuben stanken nach muffigem Staub, die Schlafzimmer nach fettigen Laken, nach feuchten Federbetten und nach dem stechend süßen Duft der Nachttöpfe. Aus den Kaminen stank der Schwefel, aus den Gerbereien stanken die ätzenden Laugen, aus den Schlachthöfen stank das geronnene Blut. Die Menschen stanken nach Schweiß und nach ungewaschenen Kleidern; aus dem Mund stanken sie nach verrotteten Zähnen, aus ihren Mägen nach Zwiebelsaft und an den Körpern, wenn sie nicht mehr ganz jung waren, nach altem Käse und nach saurer Milch und nach Geschwulstkrankheiten. Es stanken die Flüsse, es stanken die Plätze, es stanken die Kirchen, es stank unter den Brücken und in den Palästen. Der Bauer stank wie der Priester, der Handwerksgeselle wie die Meistersfrau, es stank der gesamte Adel, ja sogar der König stank, wie ein Raubtier stank er, und die Königin wie eine alte Ziege, sommers wie winters“ (5-6)

En este párrafo, no sólo utiliza el medio de la repetición de “stanken” sino que también juega con fenómenos especiales como son la anáfora y el paralelismo sintáctico de frases principales, logrando que el lector comience a adquirir una sensación “odorífera” percibiendo los olores que se describen en el texto y que transmiten una experiencia inmediata.

Es importante tener en cuenta que las cualidades que se implican en la primera presentación de un personaje, no son captadas completamente por el lector. Como dice M. Bal, es en el curso de la

narración cuando “las características pertinentes se repiten con tanta frecuencia, pero de formas distintas, que surgen de forma más o menos clara. La repetición es por lo tanto un principio importante de construcción, al crear la imagen de un personaje”<sup>197</sup>. Esta estrategia de la “repetición” ayuda a crear la imagen del protagonista de *Das Parfum*. Se repiten constantemente las comparaciones de Grenouille con animales: “Animal” en las páginas 24, 42, 43, 57, 101, 150, 168, 184, 202; “Zeck”, en las páginas 27, 29, 41, 43, 90, 114, 168, 242, 244; “Kröte” en las páginas 96, 148; “Krebs” en la página 168 y, “Maulwurf” en la 181. De esta manera se caracteriza al personaje como un ser inhumano más parecido a un animal.

También se repite en varias ocasiones el símbolo del grito que corresponde a la soledad, a la incompreensión y a la desesperación: en su nacimiento con un grito existencial “da fängt, wider Erwarten, die Geburt uner dem Schlachtisch zu schreien an” (9); cuando llega a la montaña y grita por el júbilo de sentirse solo “er schrie vor Glück” (155); luego cuando descubre que no posee olor personal “als ihm das klargeworden war, schrie er so fürchterlich laut, als würde er bei lebendigem Liebe verbrannt” (171) y, finalmente, cuando se da cuenta que ningún grito puede ayudarle ante la masa humana: “und anderes alls damals half kein Schrei, der ihn erwachen ließe und befreite” (307). El uso de la “repetición” y el almacenamiento de datos del personaje se

---

<sup>197</sup> M. Bal, *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra, 1987, 93.

unen y se complementan, formando un todo y una empatía hacia el personaje.

Una de las causas de porque esta obra ha sido acogida con tanto entusiasmo por la crítica literaria, radica en su estilo narrativo, su lenguaje elegante, la ilusión de la forma bella y la locuacidad del autor.

## **2.3. CARACTERÍSTICAS ESPECÍFICAS**

### **2.3.1. METAFICCIÓN**

Una de las características de la literatura postmoderna es la *metaficción*, que significa la construcción de una realidad ficticia en un texto a través de la fusión de la realidad y la ficción. En su artículo “Surfiction-For Propositions in Form of an Introduction”, R. Federman<sup>198</sup> denomina “Surfiction” a lo postmoderno refiriéndose a la mezcla de la reflexión autoconsciente más la magia, porque la ficción no imita la realidad sino que expone la ficcionalidad de la realidad.

---

<sup>198</sup> Véase en R. Federman, “Surfiction-For Propositions in Form of an Introduction”, en R. Federman *Surfiction. New and Tomorrow*, Chicago, The Swallow Press, 1975, 17.

Mientras el texto moderno se esforzaba por mostrar un mundo creíble, el postmoderno pone en duda la literatura como expresión de la realidad porque también duda de la existencia de esta categoría. La sociedad actual recibe muchísima información de todos lados, el propio sistema está moviéndose constantemente creando una serie de redes de interrelaciones y ya no se sabe con seguridad que forma lo real o lo ficticio. Existen diferentes realidades dependiendo de los distintos puntos de vista y la literatura *postmoderna* las intenta expresar siempre con esa misma inquietud que el sistema le inspira. En palabras de H. Bertens:

Modernist fiction is primarily concerned with epistemological questions. That orientation shows in the questions that the modernist subject asks itself - 'How can I interpret this world of which I am a part? And what am I in it?' (...).

Postmodernist fiction largely leaves such epistemology for what it is and is much more interested in questions of an ontological nature. There are again questions which primarily or even exclusively reflect the perspective of a single subject - 'Which world is this? What is to be done in it? Which of my selves is to do it?' Ontological questions differ from epistemological ones in their limited range, in their acceptance of a plurality of worlds, and of the fact that statements referring to things or events that have a place in two or more overlapping worlds,

can simultaneously be true and untrue, depending on the world within which the statement is made<sup>199</sup>

El escritor *postmoderno*, según M. C. Á. Vidal Claramonte, crea “una forma de abolir la idea de que la realidad” equivale a la verdad basándose en que “el sistema de valores” establecido en “la distinción entre lo bueno y malo o hermoso y feo ha dejado de tener sentido”<sup>200</sup>. La realidad misma implica una contradicción impregnada de tecnología y de ciencia ficción y esto lleva a lo desconocido, a la inmersión de un mundo ficticio<sup>201</sup>.

Todos cuentan historias que se asimilan, formando una composición de lugar y luego se vuelva a contar a otros y así sucesivamente. Finalmente esas historias se entremezclan y no describen el mundo como realmente se presenta. Como comenta R. Coover en una entrevista a M. Riera: “yo no quiero escribir al mundo como es realmente, sino a medio camino entre mis sueños, mis

---

<sup>199</sup> H. Bertens, “The Detective”, en H. Bertens, D. Fokkema, 1997, 195.

<sup>200</sup> M. C. Á. Vidal Claramonte, *Hacia una Patafísica de la Esperanza. Reflexiones sobre la novela posmoderna*, Alicante, Universidad de Alicante, 1990, 15.

<sup>201</sup> “Efectivamente, gracias al progreso de los medios de comunicación cualquier individuo puede acceder a un conocimiento jamás alcanzado hasta ahora de los acontecimientos que al parecer hacen historia. Pero el individuo toma conciencia de estos acontecimientos, ya no como ser doliente o actor, sino como espectador, con el vaso de cerveza en la mano, sentado frente al televisor” en P. Schneider, “El futuro de la novela”, en *Quimera*, 72, 1987, 17.

obsesiones personales, mis confusiones, mis distorsiones”<sup>202</sup>. Este espacio a medio camino entre lo público y lo privado establece una especie de camino mágico, como de ensueño que representa una realidad mucho más real que una descripción sociológica. Por esta razón, los escritores *postmodernos* creen que realmente la *metaficción* resulta más verdadera que la propia realidad porque expresa el modo de entender y experimentar este mundo contradictorio, lleno de cambios y tan rápido que se convierte en un mundo imaginario.

Como la realidad se cuestiona, nada es verdad ni estable sino arbitrario, los límites entre la realidad y la ficción se han traspasado y se habla de una realidad ontológica. S. Greif llama a este estado ‘wandering’: “ein Begriff der Postmoderne, der nichts weiter meint als das Wandern zwischen den Erzählungen und Wirklichkeiten”<sup>203</sup>. La ficción no es mentira y la realidad verdad, sino que la ficción constituye una nueva realidad tan verdadera como la que acontece cada día y recoge - o no - la información periodística. La transformación de la realidad pone al alcance del lector nuevas perspectivas y otras verdades de la vida, aceptando la pluralidad y las diferencias del libre juego de las interpretaciones.

El escritor peruano, M. Vargas Llosa comenta que “las novelas mienten - no pueden hacer otra cosa - pero ésa es sólo una parte de la

---

<sup>202</sup> R. Coover entrevistado por M. Riera en *Quimera*, 70/71, 1987, 41.

historia. La otra es que, mintiendo, expresan una curiosa verdad”<sup>204</sup>. Puede ser que la propia ficción en la literatura interprete mucho mejor la realidad porque se habla sin tapujos y con mayor prodigalidad. K. R. Scherpe esta convencido que:

die heutige Kunst und Literatur glaubt kaum noch an Wahr-Zeichen, eher an Variationen. Es überwiegt eine Kunst der Reproduktion, des Pastiche, nicht mehr eine Kunst des Ausdrucks und der Authentizität<sup>205</sup>

De ahí que la obra y el texto *postmoderno* tengan las propiedades del acontecimiento, pues elimina las categorías de ficción y de veracidad, y las sustituye por la idea de un interminable intertexto, una especie de bricolaje intelectual.

Patrick Süskind tiene en cuenta o por lo menos de forma idealista, todas las esferas de la vida y por tal motivo combina el realismo con la ficción. La historia de *Das Parfum* provoca en el lector cierta ansiedad

---

<sup>203</sup> S. Greif, S., “Das wilde Denken und die Vernunft”, en H. Kreuzer, 1996, 162.

<sup>204</sup> Citado en la obra de A. Rivadeneira, *El escritor y su oficio. Vivencias, experiencias y trucos de los escritores*, Barcelona, Colección Escritura Creativa, 1997, 105.

<sup>205</sup> K. R. Scherpe, “Von der Moderne zur Postmoderne?”, en *Weimarer Beiträge: Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften*, Heft 37:3, 1991, 356-371, 358.

porque desafía los puntos de partida tradicionales y pone en duda el orden establecido. La obra reflexiona sobre esa otra realidad que se siente pero no se puede describir, esa verdad escondida que no se puede ni experimentar. Durante toda la narración se entremezcla el plano del texto y de la realidad con un medio tan expresivo como la ironía y la paradoja. Como declara H. Harbers: “ein wesentliches Kennzeichen postmoderner Literatur ist gerade, daß die dargestellte Welt sich im ironischen und metafikcionalen Spiel verflüchtigt”<sup>206</sup>. De esta manera se logra especular con diferentes significados y temas.

El autor busca continuamente la viveza producida por la imaginación siguiendo los impulsos irracionales de Grenouille impregnando el texto de naturalidad y artificio, de realismo y de mitos, de personajes consistentes y de caricaturas. El novelista juega con esa fragmentación entre la realidad ficcionada y la verdadera realidad en unidades que se entrecruzan entre sí en diversos momentos de la obra unificándose en una sola realidad y creando un acontecimiento único.

Numerosos procedimientos narrativos demuestran cómo la ficción consigue lo que no puede la vida misma: anticiparse a los hechos, tener conocimiento absoluto de toda la historia, realizar lo imposible, convocar personajes insólitos y personificarlos. Sin embargo, los

---

<sup>206</sup>H. Harbers, “Gibt es eine ‘postmoderne’ deutsche Literatur? Überlegungen zur Nützlichkeit eines Begriffs”, en *Literatur für Leser*, H. 1, 37/51, Frankfurt, Peter Lang, 1997, 64.

mundos ficticios que crea Patrick Süskind permanecen dentro de la credibilidad; para ello enfoca y manipula libremente lo real y lo inventado mediante diversas estrategias narrativas resultando el relato verosímil, no porque copia la realidad sino porque resulta convincente.

Uno de estos procedimientos se basa en la coherencia interna del texto. El carácter ficticio del texto se pone de manifiesto a todos los niveles, no sólo por el carácter de los personajes y los acontecimientos; sino también por la irrealidad misma del hecho de contar, ya que se realza y se mezcla acontecimientos reales e inventados. Patrick Süskind ha elegido una historia de características irreales utilizando una realidad estable como escenario. El novelista se preocupa de determinar al lugar y el tiempo en que se desarrolla la acción, de forma que resulten naturales y verosímiles, acercando al lector a un contexto histórico real.

El relato está anclado en la Ilustración en Francia, y cualquier dato de la obra señala una determinada formación cultural histórica. Para poder integrar a Grenouille, este personaje fantástico nacido en 1738 en un contexto social real, el autor ha tenido que desarrollar los acontecimientos históricos, sociales y culturales del siglo XVIII en Francia<sup>207</sup>, utilizados como fenómenos de orientación. A través de las incursiones en los momentos históricos, el lector se convierte en un peregrino de un viaje en el tiempo, pues durante toda la novela se

---

<sup>207</sup> Véase el capítulo 2.4.1. *Novela histórica*.

mantiene un seguimiento de la época. Incluso cuando la narración permanece un largo periodo fuera de la realidad cotidiana, como los siete años de Grenouille en la cueva, se mantiene el contacto con el exterior y con los acontecimientos que suceden:

So ging es Tag für Tag, Woche für Woche, Monat für Monat. So ging es sieben ganze Jahre lang. Während dieser Zeit herrschte in der äußeren Welt Krieg, und zwar Weltkrieg” (169).

Pero no sólo se utiliza la estrategia de un marco histórico real, sino que se crea el mundo del protagonista de una forma convincente, desarrollando los sucesos y los acontecimientos de su vida de una forma lineal y lógica. Como comenta P. Schneider: “ist nicht wichtig, ob sie irgendeinem Anspruch auf Wahrheit oder Wahrscheinlichkeit genügen. Die Hauptsache ist, daß sie den Plot erfüllen”<sup>208</sup>.

Para mantener el carácter de esta sucesión de hechos, y adherirlos a una realidad tangible, el autor trabaja constantemente con fechas y lugares exactos<sup>209</sup>. Aunque en todo momento el autor mantiene un pie en el pasado narrativo, coloca en algunos momentos al narrador en el

---

<sup>208</sup> P. Schneider, “Das Licht de Erzählens”, en *Text + Kritik*, 841, München, Weber Offset, 1988, 58.

<sup>209</sup> Véase el capítulo 2.2.3. *Estilo narrativo*.

mismo presente y punto de mira que el lector haciéndole participe y cómplice de lo narrado: “Zu der Zeit, von der wir reden” (5); “Uns heutigen Menschen, die wir physikalisch ausgebildet sind” (129).

Tanto en la exposición de los hechos relatados como en las descripciones, *Das Parfum* ofrece la otra cara de la realidad, revelando sus deficiencias e imperfecciones. Se muestra una visión insólita de la imagen que tradicionalmente se ha conocido. Se desmitifica la época de la Ilustración en Francia, presentando en su lugar una imagen decrepita. La *metaficción* no pretende reproducir los hechos sino que prefiere mostrar la duda y la conjetura frente a las verdades institucionalizadas.

Dentro del juego de la ficción, Patrick Süskind transforma lo ‘irreal’ en una perspectiva crítica orientada hacia lo “real”, provocando una reflexión sobre la época que se vive. Como observa A. Garrido: “la ficción se vale del engaño y la simulación para poner al descubierto verdades ocultas. La ficción dice, pues, una cosa y significa otra, esto es, sugiere algo que siempre va más allá de su referente”<sup>210</sup>.

---

<sup>210</sup> A. Garrido, *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arcp/Libros, 1997, 38.



Cartel de la película *El gran dictador* (1940), de Charles Chaplin, sátira caricaturesca de Hitler y Mussonili. En *Legado del Siglo*, Espasa Calpe, S.A., Madrid, 2001.

A través de la *metaficción* el autor hace una crítica de una sociedad incapacitada e hipnotizada, donde se ha perdido la “censura del yo”, por los medios sugestivos pero vacíos de la propaganda. La escena que mejor muestra estos ingredientes y que recurre al proceso de simulacro de la representación, es el momento de la bacanal donde los hombres pierden la cabeza e idolatran a Grenouille:

Die Reichen und Mächtigen, die stolzen Herren und Damen erstarben in Bewunderung, indes das Volk im weiten Rund, darunter Väter, Mütter, Brüder, Schwestern seiner Opfer, ihm zu Ehren und in seinem Namen Orgien feierten. Ein Wink von ihm, und alle würden ihrem Gott abschwören und ihn, den Großen Grenouille anbeten (305)

Jugando con la metaficción del texto, la novela podría representar al dictador de dimensiones políticas: Grenouille, “el mejor perfumista de todos los tiempos” podría caricaturizar al “mejor seductor político de todos los tiempos”, a ese seductor que sólo busca la gloria y el poder. W. Schütte<sup>211</sup> escribe en su artículo “Parfum? und Unmenschlichkeit. Mengele von Süskinds Roman ausgesehen”, que la historia de Patrick Süskind tampoco es tan descabellada como parece, pues en la historia alemana ha habido situaciones mucho más increíbles. En su artículo

---

<sup>211</sup> W. Schütte, “Parfum? und Unmenschlichkeit. Mengele von Süskinds Roman ausgesehen”, en *Frankfurter Rundschau*, 152, 5. 07. 1985, 17.

narra el episodio de Josef Mengele, un nazi que durante el Tercer Reich formó su riqueza a base del oro que le quitaba a los judíos - por ejemplo de sus dientes - que luego mandaba asfixiar en las cámaras de gas. Este hombre formaba parte de ese terror y de esa inhumanidad de la época nazi, y en este caso la realidad supera cualquier expectativa de veracidad. Grenouille podría representar a cualquiera de esos Josef Mengele, y las muchachas simbolizan el resentimiento y el odio como exigencia del poder total.

Es evidente que los personajes se parecen a gente. Sin embargo, la gente a la que concierne la literatura no es gente de verdad, sino criaturas prefabricadas. En el caso de los personajes de *Das Parfum* con rasgos y sentimientos muy parecidos a los humanos. Los perfiles que describe Patrick Süskind corresponde más bien a seres despreciables, a los prototipos de personas no deseadas, pero que desgraciadamente existen en la vida cotidiana. La obra en general desafía al lector enfrentándolo con una novela ficticia y con personajes ficticios, pero que representan personalidades existentes en la realidad. Madame Gaillard representa a la mujer calculadora y fría:

Auf der anderen Seite... oder vielleicht gerade wegen ihrer vollkommenden Emotionslosigkeit, besaß Madame Gaillard einen gnadenlosen Ordnungs- und

Gerechtigkeitssinn. Sie bevorzugte keines der ihr anvertrauten Kinder und benachteiligte keines (26)

El curtidor Grimal al hombre sin escrúpulos: “In der Rue de la Mortellerie, nahe dem Fluß, kannte sie einen Gerber namens Grimal, der notorischen Bedarf an jugendlichen Arbeitskräften hatte - nicht an ordentlichen Lehrlingen oder Gesellen, sondern an billigen Kulis (37).  
El perfumista Baldini al codicioso:

Wo doch Grimal, Gott hab ihn selig, geschworen hatte, dem fehle nie etwas, der halte alles aus, sogar die schwarze Pest stecke der weg. War mir nichts, dir nichts krank auf den Tod. Wenn er stürbe? Entsetzlich! Dann stürben mit ihm die herrlichen Pläne von der Manufaktur, von denen kleinen Mädchen, vom Privilegium und vom Parfum des Königs (132)

El marqués simboliza las ansias del éxito a toda costa:

Der Marquis war außer sich. (...) kniete er an Grenouilles Seite nieder, fächelte ihm mit seinem veilchenduftgetränkten Taschentuch Luft zu und beschwor, bebettelte ihn regelrecht, doch ja sich wieder aufzurichten, doch ja nicht jetzt die Seele auszuhauchen, sondern damit,

wenn irgend möglich, noch bis übermorgen hinzuwarten, da sonst das Überleben der letalen Fluidaltheorie aufs äußerste gefährdet sei (186-187)

El texto identifica lo anormal, extraño y deshumanizado que tiene los personajes con perfiles humanos.

*Das Parfum* muestra las diferentes edades biográficas del protagonista, y en su desarrollo el autor logra “el milagro de irlo tornando también en paradigma para entender la naturaleza del hombre”<sup>212</sup> y su condición. Desde su infancia Grenouille demuestra una genialidad fuera de lo normal y se comporta como un niño prodigio al cual nadie hace caso. A medida que va creciendo, su talento se canaliza a través de la parte oscura del ser, pues se convierte en un asesino psicópata. Aunque la novela no es un estudio psicológico del criminal, sí que se puede decir que su autor convierte esta historia ficticia en una parábola de la condición humana. Grenouille representa a un hombre insignificante que consigue llegar a lo máximo gracias a su perseverancia y constancia, dos grandes cualidades en el ser humano. Sin embargo, su figura también es descrita como un personaje dudoso y contradictorio que emprenden rutas acertadas y luego abandonan, que sabe elevarse a héroe en un capítulo para volver a su mezquindad en el

---

212 J. Echeverri González, “El perfume. Historia de un asesino”, en <http://www.mundolatino.org/textos/perfume.htm>. 7.01.99, 2.

siguiente. El aspecto que la historia ficticia toma desde una perspectiva pesimista del ser humano, podría ser la falta de esperanza del hombre:

Er hatte keine Sehnsucht mehr nach dem Höhlenleben. Diese Erfahrung war ja schon gemacht und hatte sich als unlebbar erwiesen. Ebenso wie die andere Erfahrung, die des Lebens unter den Menschen. Man erstickte da und dort. Er wollte überhaupt nicht mehr leben (315); Dann dachte er nichts mehr, denn das Denken war nicht seine Stärke (317)

Cuando se termina la obra el lector se encuentra frustrado e irritado por la falta de una solución o una esperanza. Pero el escritor postmoderno no intenta con su obra buscar respuesta, más bien hace preguntas. Como A. Berger apunta “scheint die Frage nach den letzten Gründen, nach Eigentlichkeit vage geworden oder aus dem Interesse verschwunden zu sein”<sup>213</sup>.

Por supuesto que Patrick Süskind busca también a través de la metaficción, distraer al lector de su vida cotidiana. Con las siguientes palabras de M. Vargas Llosa se puede expresar lo que ocurre al leer la novela de Patrick Süskind:

---

<sup>213</sup> A. Berger, *Jenseits des Diskurses: Literatur und Sprache in der Postmoderne*, Wien, Passagen, 1994, 14.

Wenn wir Romane lesen, sind wir nicht nur wir selbst; wir sind auch die verzauberten Wesen, zwischen die der Romancier uns versetzt. Dieser Vorgang kommt einer Metamorphose gleich: das erstickende Gefängnis unseres wirklichen Lebens tut sich auf, und wir treten hinaus als andere, um stellvertretende Erfahrungen zu erleben, die die Fiktion zu unseren macht. Hellsichtiger Traum, gestaltgewordene Phantasie, ergänzt die Fiktion uns verstümmelte Wesen, denen die grausame Dichotomie auferlegt wurde, ein einziges Leben zu haben und die Fähigkeit, tausend zu wünschen. Diesen Raum zwischen dem wirklichen Leben und den Wünschen und Phantasien, die es reicher und anders wollen, füllen die Fiktionen aus<sup>214</sup>

El lector de *Das Parfum* comienza a leer y se encuentra con un universo a medio camino entre lo real y lo fantástico y su interés por la novela va en aumento. Se adentra en un mundo en donde puede alcanzar sus anhelos, evadirse de las circunstancias que condicionan su vida cotidiana, y tener acceso a experiencias del todo imposibles por otros conductos. K. Hamburger ha manifestado, que la ficción de la novela es capaz con su especial medio de lenguaje de crear den “Schein, die Illusion von Wirklichkeit” oder auch den ‘Schein des Lebens’<sup>215</sup>. La ficción puede convertir cualquier sueño o fantasía en algo real en los pensamientos, los cuales sí son reales. A quién no le

---

<sup>214</sup> M. Vargas Llosa, “Die Kunst der Lüge”, en *Gegen Wind und Wetter. Literatur und Politik*, Frankfurt/M., 1989, 225-232.

<sup>215</sup> K. Hamburger, “Noch einmal: Vom Erzählen. Versuch einer Antwort und Klärung”, en *Euphorion* 59, H. 1/2, 1965, 46-71.

gustaría poder reconocer desde lejos las personas sólo en este caso por su olor; tener la capacidad de hacerse invisibles cuando se quisiera o tener ese don especial de crear perfumes y fragancias con esa misma destreza que el personaje de Grenouille.

Como dice P. Waugh en su libro *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, el lector sabe naturalmente que eso que lee no es la realidad “aber wir unterdrücken dieses Wissen, um unser Lesevergnügen zu steigern. Wir neigen dazu, fiktionale Texte (fiction) wie Wirklichkeit (history) zu lesen”<sup>216</sup>. *Das Parfum* renueva la fe en la imaginación revocando la irracionalidad del ser humano y exponiendo el carácter ilusorio de la realidad.

### 2.3.2. IRONÍA

La novela *postmoderna* reflexiona sobre su proceso de formación, prevaleciendo tanto en el relato como en sus personajes una parodia constante que indica la valoración de lo lúdico. El texto se abre al luego del lenguaje a través de la contradicción, la *ironía* y la paradoja

---

<sup>216</sup> P. Waugh, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London und New York, 1984, 33.

enfrentando al lector a significados múltiples y ambiguos. I. Hassan define este carácter de la literatura *postmoderna* de la siguiente forma:

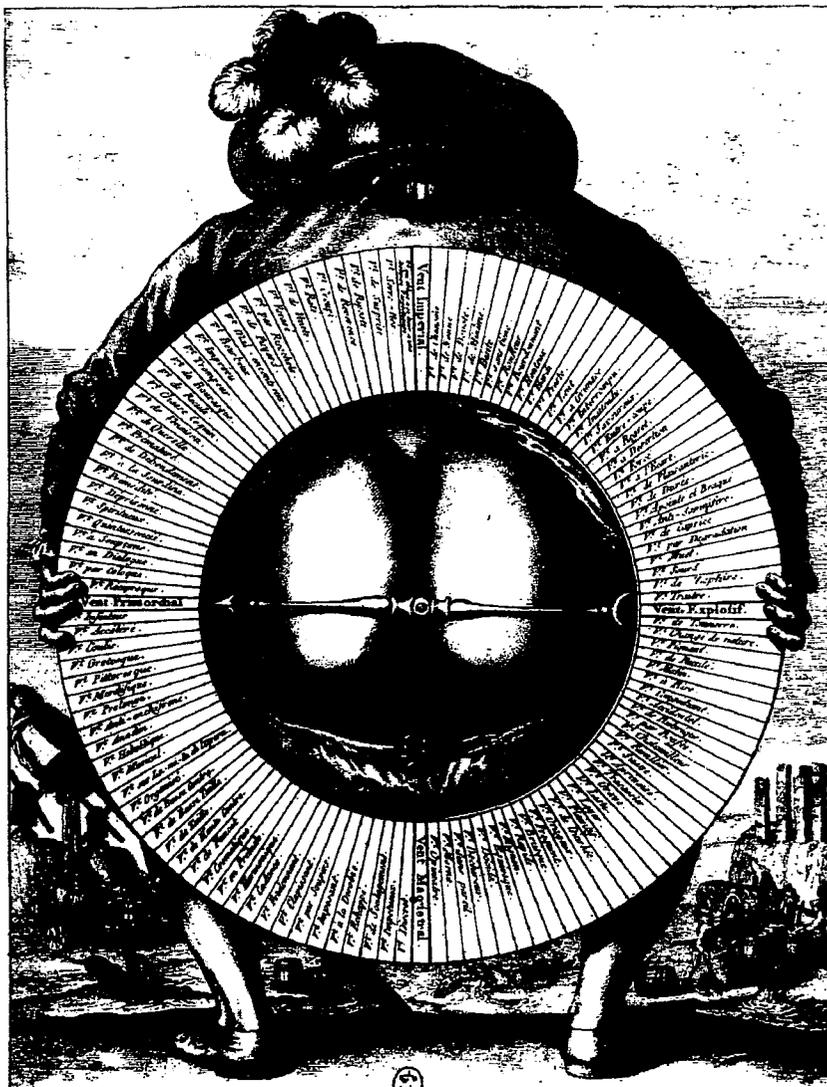
In Abwesenheit eines Grundprinzips oder Paradigmas wendet man sich in der Postmoderne dem Spiel, Wechselspiel, Dialog, Polylog, der Allegorie, der Selbstspiegelung, kurz, der Ironie zu. Ironie dieser Art nimmt die Gestalt von Indeterminanz und Polyvalenz an<sup>217</sup>

El lector de *Das Parfum* percibe la sensación de adentrarse en un juego con el texto, porque se rompen las nociones estándar que existían y los límites entre la verdad y la ficción. El interés, el entusiasmo y la fascinación van siendo cada vez mayores a medida que se va leyendo la historia, y el lenguaje irónico del narrador ofrece una interacción abierta y viva en puntos de vista.

En las escenas en las que tienen lugar reflexiones amplias y abstractas se interrumpe de pronto la narración justo en el momento más tenso y agudo. En esa inoportunidad, es donde mayormente prevalece la nota de ironía y parodia del narrador. El humor utilizado frecuentemente como elemento subversivo, sirve para poner en contacto situaciones opuestas o para quebrar cualquier sentimentalismo. La escena en que el padre Terrier comienza a oler a Grenouille-bebé y se

---

<sup>217</sup> I. Hassan, "Postmoderne heute", en W. Welsch, 1994, 51.



»Neuer Kompaß für sensible Nasen« in der Landschaft des Schindangers von Montfaucon  
Erfindung des legendären Bombardoni, der die Umgebung der Sammelgruben seinen Geburtsort nennt

**Der Neue Kompaß von Bombardoni, Archiv Roger Viollet, Paris.**

envuelve en un mundo de ternura, fantaseando con ser el padre de la criatura, queda totalmente ridiculizada cuando éste de repente se despierta y lo olfatea:

Das Kind schlief noch immer fest. (...) Terrier lächelte und kam sich plötzlich sehr gemütlich vor. Für einen Moment gestattete er sich den phantastischen Gedanken, er selbst sei der Vater des Kindes. Er wäre kein Mönch geworden, sondern ein normaler Bürger, ein rechtschaffener Handwerker vielleicht, hätte ein Weib genommen, ein warmes wollig und milchig duftendes Weib, und hätte mit ihr einen Sohn gezeugt und hutschte ihn nun hier auf seinen eigenen Knien, sein eigenes Kind, duziduzididuzi (...) Es wurde Terrier ein bißchen warm ums Herz und sentimental im Gemüt. Da erwachte das Kind. Es erwachte zuerst mit der Nase. Die winzige Nase bewegte sich, sie zog sich nach oben und schnupperte. Sie sog die Luft ein und schnaubte sie in kurzen Stößen aus, wie bei einem unvollkommenen Niesen. Dann rümpfte sich die Nase, (...). Während die matten Augen des Kindes ins Unbestimmte schielten, schien die Nase ein bestimmtes Ziel zu fixieren, und Terrier hatte das sehr sonderbare Gefühl, als sei dieses Ziel er, seine Person, Terrier selbst. Die winzigen Nasenflügel um die zwei winzigen Löcher mitten im Gesicht des Kindes blähten sich wie eine aufgehende Blüte. Oder eher wie die Näpfe jener kleinen fleischfressenden Pflanzen, die man im botanischen Garten des Königs hielt (22-23)

Pero el narrador se mofa incluso del propio protagonista comparándolo constantemente con un ácaro parásito:

Oder wie jener Zeck auf dem Baum, dem doch das Leben nichts anderes zu bieten hat als ein immerwährendes Überwintern. Der kleine häßliche Zeck, der seinen bleigrauen Körper zur Kugel formt, um der Außenwelt die geringstmögliche Fläche zu bieten; der seine Haut glatt und derb macht, um nichts zu verströmen, kein bißchen von sich hinauszutranspirieren. Der Zeck, der sich extra klein und unansehnlich macht, damit niemand ihn sehe und zertrete. Der einsame Zeck, der in sich versammelt auf seinem Baume hockt, blind, taub und stumm, und nur wittert, jahrelang wittert, meilenweit, das Blut vorüberwandernder Tiere, die er aus eigener Kraft niemals erreichen wird. (...) Aber der Zeck, bockig, stur und eklig, bleibt hocken und lebt und wartet. Wartet, bis ihm der höchst unwahrscheinliche Zufall das Blut in Gestalt eines Tieres direkt unter den Baum treibt. Und dann erst gibt er seine Zurückhaltung auf, läßt sich fallen und krallt und bohrt und beißt sich in das fremde Fleisch ... So ein Zeck war das Kind Grenouille (29)

Cuando parece que Grenouille ha tomado las riendas de su vida como hombre civilizado, decide a mitad de su viaje a Grasse desaparecer de la civilización volviéndose misterioso y solitario. Su estancia en la montaña podría haber sido considerado como un momento de recapacitación y de un acercamiento hacia Dios. Sin embargo, de nuevo su comportamiento se describe como un ser más bien parecido a un animal, a un reptil. Parece que el narrador desea que permanezca en la mente del lector la imagen de Grenouille como una animal insignificante y desagradable:

Grenouille wollte nicht mehr irgendwohin, sondern nur noch weg von den Menschen. Schließlich wanderte er nur noch nachts. Tagsüber verkroch er sich ins Unterholz, schlief unter Büschen, im Gestrüpp, an möglichst unzugänglichen Orten, zusammengerollt wie ein Tier, die erdbraune Pferddecke über Körper und Kopf gezogen, die Nase in die Ellbogenbeuge verkeilt und abwärts zur Erde gerichtet, damit auch nicht der kleinste fremde Geruch seine Träume störte (150)

Patrick Süskind caracteriza todo el relato con un tono sarcástico, y da la impresión que el autor no sólo se mofa de sus personajes, sino que incluso llega a ridiculizar al lector jugando con el propio lenguaje. Como es evidente en la forma de utilizar el verbo “haben” en el siguiente pasaje: “Er hatte einen Geruch, er hatte Geld, er hatte Selbstvertrauen und er hatte es eilig” (209). O como describe el perfume “Amor und Psyche” anacronicamente en forma de una parodia de la publicidad, traspasando siglos para llegar a un anuncio típico de venta comercial más propio del siglo actual:

Das Parfum war ekelhaft gut. Dieser miserable Pélissier war leider ein Könner. Ein Meister, Gott sei's! geklagt, und wenn er tausendmal nichts gelernt hatte! Baldini wünschte, es wäre von ihm, dieses »Amor und Psychenidad«. Es war keine Spur ordinär. Absolut klassisch, rund und harmonisch war es. Und trotzdem faszinierend neu. Es war frisch, aber nicht reißerisch. Es war blumig, ohne schmalzig zu sein. Es

besaß Tiefe, eine herrliche, haftende, schwelgerische, dunkelbraune Tiefe - und war doch kein bißchen überladen oder schwülstig (79)

El autor también juega durante toda la novela con el giro “jemanden nicht riechen zu können”<sup>218</sup> que implica que el propio Grenouille no desprende olor alguno. Por tanto nadie puede olerlo y al mismo tiempo el significado de la perífrasis, que él mismo no soporta a nadie, no quiere a los humanos.

La contradicción, la *ironía* y la paradoja persiguen la finalidad de transmitir un carácter lúdico al texto. Como comenta M. C. Á. Vidal Claramonte:

la fuerza del novelista estriba precisamente en inventar, en inventar con toda libertad, sin modelo... afirma deliberadamente ese carácter, hasta el punto de que incluso la misma invención, la imaginación, se convierten en último término en el tema del libro<sup>219</sup>

Con este tono lúdico, las novelas *postmodernas* resultan fácilmente más asimilables por la cultura de masas, porque sus lecturas resultan más amenas.

---

<sup>218</sup> Véase en G. Alings, “Dufte. Patrick Süskinds ‘Parfum’ - ein Mörder auf der Suche nach dem Duft aller Düfte”, en *die tageszeitung*, 04.04.1985, 8.

El escritor *postmoderno* utiliza la *ironía* y la parodia para poder contemplar el mundo desde un distanciamiento y para expresar su radical disconformidad ante la falta de comunicación del ser humano. Este nuevo objetivo de la *ironía* se deriva, según A. Amorós, porque existe: “una complejidad intelectual y una nueva actitud ante los problemas sociales y políticos que denuncia claramente la evolución en la mentalidad de un país y la crisis de conciencia de sus elementos más lúcidos”<sup>220</sup>.

Con el pretexto de la parodia, Patrick Süskind también logra el desenmascaramiento de la convencionalidad falsa existente en el marco social. Se puede observar como la hipocresía ha penetrado en todas las relaciones humanas y en la propia sociedad. El autor refleja constantemente este sentimiento pero siempre desde la indiferencia de la ironía. Un ejemplo está expresado en la escena en que Baldini espera que le llegue la inspiración para inventar un perfume. Como no tiene la capacidad de crearlo decide comprar un frasco:

Diese Eingebung würde nicht kommen. Er würde hierauf an den Schrank mit den Hunderten von Probefläschchen eilen und aufs Geratewohl etwas zusammenmischen. Diese Mischung würde mißraten. Er würde fluchen, das Fenster aufreißen und sie in den Fluß hinunterwerfen. Er würde

---

<sup>219</sup> Citado por M. C. Á. Vidal Claramonte, *Hacia una Patafísica de la Esperanza. Reflexiones sobre la novela posmoderna*, Alicante, Universidad de Alicante, 1990, 41.

<sup>220</sup> A. Amorós, *Introducción a la literatura*, Madrid, Cátedra, 1976, 43.

etwas anderes probieren, auch das würde mißraten, er würde nun schreien und toben und in dem schon betäubend riechenden Zimmer einen Heulkampf bekommen. (...) Und Chénier würde vorschlagen, daß man zu Pélisser schickte um eine Flasche “Amor und Psyche”, und Baldini würde zustimmen unter der Bedingung, daß kein Mensch von dieser Schande erführe (65)

La mentira rodea constantemente la vida de los personajes de *Das Parfum*, pero quizás se muestra más patente en el protagonista, cuya vida se centrará en una simulación: en la creación de su propia aura que inspire amor. Su perfume es tan sólo una imitación, pues él mismo no es nadie, y ésta representa la ironía de su destino:

All das könnte es tun, wenn er nur wollte. Er besaß die Macht dazu. Er hielt sie in der Hand. Eine Macht, die stärker war als die Macht des Geldes oder die Macht des Todes: die unüberwindliche Macht, den Menschen Liebe einzuflößen. Nur eines konnte dieses Macht nicht: sie konnte ihn nicht vor sich selbst riechen machen (316)

A través de los personajes de la novela se ridiculiza a toda la humanidad que se deja embriagar por la figura de Grenouille. En la bacanal donde las personas pierden su identidad, se desenmascara la hipocresía que se esconde dentro de cada ser. La orgía representa una fiesta de transgresión. Los personajes sufren el “travestismo” al que se

ven forzados en la “fiesta erótica”, como en una fiesta de carnaval. La vuelta a la normalidad después de la gran orgía es descrita de forma grotesca como una gran resaca:

Die Grasser erwachten mit einem entsetzlichen Kater. Selbst denen, die nicht getrunken hatten, war bleischwer im Kopf und speiübel in Magen und Gemüt. Auf den Cours, in hellstem Sonnenlicht, suchten biedere Bauern nach den Kleidern, die sie im Exzeß der Orgie von sich geschleudert hatten, suchten sittsame Frauen nach ihren Männern und Kindern, schälten sich wildfremde Menschen entsetzt aus intimster Umarmung, standen sich Bekannte, Nachbarn, Gatten plötzlich in peinlichster öffentlicher Nacktheit gegenüber (312)

Con la ayuda del sarcasmo también es posible hablar de cosas que podrían ser inoportunas. Como comenta F. Lucht: “mittels Ironie soll es also wieder möglich sein, von Dingen zu sprechen, deren pastorales Image, deren Antiquiertheit oder Aufdringlichkeit ihnen zum Verhängnis geworden sind”<sup>221</sup>. Cuando se quiere hablar de una experiencia traumática o cuando se trata un tema escabroso; quizás la forma que se suele utilizar hoy en día es la parodia, porque con ella se puede tratar el tema mucho mejor. A menudo uno se ríe por no llorar.

M. C. Á. Vidal Claramonte<sup>222</sup> apunta que la risa es un acto profundamente filosófico que a menudo enmascara lo que de otra manera sería demasiado triste o trágico, demasiado patético e intolerable. El autor propone representar aquellas partes de la realidad que son o han sido consideradas como tabúes o dogmas, ya sea por parte de la represión política, las costumbres sociales o religiosas.

En la obra se narra ese sentimiento casi incestuoso de Richis hacia su hija, de tal forma que se muestra la realidad de un tema poco tratado e incluso innombrable en la sociedad actual:

Und durch den Schleier ihres Nachtgewands drückten sich die Formen ihrer Hüften und ihrer Brüste ab, und aus dem Geviert von Busen, Achselschwung, Ellenbogen und glattem Unterarm, in das sie ihr Gesicht gelegt hatte, stieg ihr ausgestoßner Atem ruhig und heiß ... - da ballte es sich ihm elend im Magen, und die Kehle wurde ihm eng, und er schluckte, und, weiß Gott! er verfluchte sich, daß er der Vater dieser Frau war und nicht ein Fremder, nicht irgendein Mann, vor dem sie so läge wie jetzt vor ihm, und der sich ohne Bedenken an sie, auf sie, in sie legen könnte mit all seiner Begehrlichkeit. Und der Schweiß brach ihm aus, und seine Glieder zitterten, indes er diese grauenvolle

---

<sup>221</sup> F. Lucht, "Erkennen Sie die Melodie? Postmoderne Romane, z. B. Klaus Modicks "Grau der Karolinen"", en *Merkur 40. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, München, Heft 9/10, 1986, 894.

<sup>222</sup> Véase en M. C. Á. Vidal Claramonte, *Hacia una Patafísica de la Esperanza. Reflexiones sobre la novela posmoderna*, Alicante, Universidad de Alicante, 1990, 75.

Lust in sich erwürgte und sich hinabbeugte zu ihr, um sie mit keuschem väterlichem Kuß zu wecken (255)

Después de la bacanal, irónicamente, Grenouille despierta en la casa de Antoine Richis - el padre de su última víctima -, y en esta escena se cuestiona de nuevo la presunta sexualidad de Richis que siente ahora inclinaciones homosexuales:

Blick ruhte auf ihm. Unendliches Wohlwollen lag in diesem Blick, Zärtlichkeit, Rührung und die hohle, dämmliche Tiefe des Liebenden. Er lächelte und drückte Grenouilles Hand fester und sagte: ‘Es wird jetzt alles gut werden. (...) Du bist frei. Du kannst tun, was du willst. Aber ich will, daß du bei mir bleibst’ (309)

La *ironía* en estos casos acaba siendo una justificación para tratar de encontrar un nuevo sentido al mundo y a las relaciones humanas auténticas, una vez que ésta haya acabado con la hipocresía y lo convencional.

Si en la parodia dieciochena se utilizaba la sátira como “principal agente y se intentaba una utópica mejora del mundo”<sup>223</sup>, la parodia en la literatura postmoderna se multiplica hasta llegar a crear “un producto

cercano al pastiche y lleno de policromía estilística”<sup>224</sup>, cuya principal función parece ser la estética. M. Calinescu señala que la parodia puede representar:

any rewriting, transposition, or recasting of an original in a different mode, whether its purpose be to mock, to deride, to amuse or, conversely, to convey admiration, praise, and recognition<sup>225</sup>

La incorporación de otros textos, dentro del texto de la novela puede cumplir distintas intenciones, pero en *Das Parfum*, la intención es decididamente paródica. La obra de Patrick Süskind revaloriza el pastiche como una forma de liberación del texto, experimentando con el uso de las adaptaciones de los mitos del pasado. Uno de estos mitos representado en la novela, según M. R. Jacobson<sup>226</sup> es el de “Mozart”, comparando la capacidad de Grenouille con la aptitud musical de un niño prodigio:

---

223 M. A. Cabrera Acosta, “La historia y la crisis de la modernidad”, en *Ateneo*, 1, 1996, 75.

224 *ibid.*

225 M. Calinescu, “Parody and intertextuality”, en *Semiotica* 65, 1-2, 1987, 185.

226 M. R. Jacobson, “Patrick Süskind’s *Das Parfum*: A Postmodern Künstlerroman”, en *The German Quarterly*, vol. 65. 2, spring 1992, 206.

Am ehesten war seine Begabung vielleicht der eines musikalischen Wunderkindes vergleichbar, das den Melodien und Harmonien das Alphabet der einzelnen Töne abgelauscht und Harmonien komponierte (35)

Incluso años más tarde, cuando casi muere en la casa de Baldini, éste es representado irónicamente como Saleri, según la película de P. Schaffer *Amadeus*. El perfumista se arrodilla al lecho de muerte de Grenouille para conseguir arrebatarse sus últimas creaciones:

Er lief um Tinte und Papier und verscheuchte seine Frau aus dem Zimmer des Kranken. Er wolle selbst die Wache halten. Dann ließ er sich auf einem Stuhl neben dem Bett nieder, die Notizblätter auf den Knien, die tintenfeuchte Feder in der Hand, und versuchte, Grenouille eine parfümistische Beichte abzunehmen. Er möge doch um Gottes willen die Schätze, die er in seinem Innern trage, nicht sang- und klanglos mit sich nehmen! Er möge doch jetzt in seinen letzten Stunden ein Testament zu treuen Händen hinterlassen, damit der Nachwelt nicht die besten Düfte aller Zeiten vorenthalten blieben! Er, Baldini, werde dieses Testament, diesen Formelkanon der sublimsten aller je gerochen Düfte, treu verwalten und zum Blühen bringen. Er werde unsterblichen Ruhm an Grenouilles Namen heften, ja, er werde und hiermit schwöre er's bei allen Heiligen - den besten dieser Düfte dem König selbst zu Füßen legen, in einem achatenen Flakon mit ziseliertem Gold und eingra vierter Widmung »Von Jean-Baptiste Grenouille, Parfumeur in Paris«.- So sprach, oder besser: so

flüsterte Baldini in Grenouilles Ohr, beschwörend,  
flehentlich, schmeichelnd und unausgesetzt (134-135)

Patrick Süskind representa en una distorsión grotesca, el prototipo del mito del genio de “Prometeo” que se encuentra en la cima de sus pretensiones. Grenouille se siente como un Dios que crea el mundo a través de su “nariz”, pero que está incluso por encima de él pues se crea a sí mismo, - él es Dios -:

Er war noch größer als Prometheus. Er hatte sich eine Aura erschaffen, strahlender und wirkungsvoller, als sie je ein Mensch vor ihm besaß. Und er verdankte sie niemandem - keinem Vater, keiner Mutter und am allerwenigsten einem gnädigen Gott als einzig sich selbst. Er war in der Tat sein eigener Gott, und ein herrlicherer Gott als jener weihrauchstinkende Gott, der in den Kirchen hauste. (...) Ein Wink von ihm, und alle würden ihrem Gott abschwören und ihn, den Großen Grenouille anbeten (304-305)

Según palabras de W. Frizen<sup>227</sup>, a diferencia de “Prometeo” de la obra de Goethe, donde el artista crea hombres a su imagen y semejanza y la conciencia de si mismo se forma al crear a otros, el “pseudo-genio”

---

<sup>227</sup> W. Frizen, “Das gute Buch für jedermann oder Verus Prometheus. Patrick Süskinds *Das Parfum*”, en *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 68, Köln, 1994, 769.

de Grenouille mata para crear su propia identidad. El protagonista falla en su incapacidad en encontrarse a sí mismo y por lo tanto también en convertirse en el gran Dios, lo que le lleva a su desesperación:

Und mochte er auch vor der Welt durch sein Parfum erscheinen als ein Gott - wenn er sich selbst nicht riechen konnte und deshalb niemals wüßte, wer er sei, so pfiß er drauf, auf die Welt, auf sich selbst, auf sein Parfum (316)

Sarcásticamente no necesita de los dioses para la explicación de su inhumanidad e incluso lo justifica creándose a sí mismo. Según S. Steinig<sup>228</sup>, los trámites trascendentales en la obra se convierten generalmente en trámites inmanentes y por eso sólo Grenouille - el que crea y destruye - es el único responsable. Decide terminar con su vida y esta tragedia se transforma en algo grotesco y ridículo, porque se presenta como el Dios redentor que muere por amor hacia los demás:

Für einen Moment wichen sie zurück aus Ehrfurcht und bassem Erstaunen. Aber im selben Moment spürten sie schon, daß das Zurückweichen mehr wie ein Anlaufnehmen war, daß ihre Ehrfurcht in Begehren umschlug, ihr

---

<sup>228</sup> S. Steinig, "Postmoderne Phantasien über Macht und Ohnmacht der Kunst. Vergleichende Betrachtung von Süskinds Parfum und Ransmayrs Letzte Welt", en *Literatur für Leser*, H. 1, 37/51, Frankfurt, Peter Lang, 1997, 46.

Erstaunen in Begeisterung. Sie fühlten sich zu diesem Engelsmenchen hingezogen (319)

Otro gran mito en la historia de la literatura lo forma “la belle et la bête”, como el símbolo de la belleza que forma parte de la era materialista del mundo industrial. Patrick Süskind caricaturiza la figura de Grenouille como la bestia:

Zwar trug er Narben davon und Schrunde und Grind und einen leicht verkrüppelten Fuß, der ihn hatschen machte, aber er lebte (27); Ihm blieben nur die Narben der großen schwarzen Karbunkel hinter den Ohren, am Hals und an den Wangen, die ihn entstellen und noch häßlicher machten, als er ohnehin schon war (42)

En contraposición, la “belleza” queda representada en sus jóvenes víctimas. Son mujeres dulces y bellas que inspiran amor, todo lo contrario a Grenouille:

Tatsächlich war das Mädchen von exquisiter Schönheit. Es gehörte jenem schwerblütigen Typ von Frauen an, die wie aus dunklem Honig sind, glatt und süß und ungeheuer klebrig (247); Wieder waren die Opfer bildschöne Mädchen (249)

Ellas le inspiran ese amor fraternal, inocente y desinteresado:

und sie werden alle nicht wissen, daß es nicht ihr Aussehen ist, dem sie in Wahrheit verfallen sind, nicht ihre angeblich makellose äußere Schönheit (218); Was er begehrte, war der Duft gewisser Menschen: jener äußerst seltenen Menschen nämlich, die Liebe inspirieren. Diese waren seine Opfer (240)

Las chicas hermosas simbolizan la “metáfora del amor”<sup>229</sup>, aunque en su universo queda violentamente representado, pues las mata. El asesinato de estas jóvenes no es con el acto de la muerte de Grenouille vengado sino más bien potenciado, y es aquí donde se encuentra lo refinado y paradójico de la construcción final.

No cabe duda que con la utilización de los mitos la narración de *Das Parfum* se vuelve más antirracional, antiutópica y undogmática, por lo que obra se vuelca en el juego y en la ilusión narrativa. La nueva literatura aboga por la fantasía y el juego, pues como comenta L. A. Fiedler, los escritores se han dado cuenta que:

---

<sup>229</sup> B. Butterfield, “Enlightenment’s Other in Patrick Süskind’s *Das Parfum*, Adorno and the Ineffable Utopia of Modern Art”, en *Comparative Literature Studies*, 32-3, 1995, 410.

daß es nicht genug ist, nur zu belehren und zu unterhalten. Sie sind überzeugt davon, daß Wunder und Phantasie, die den Geist vom Körper, den Körper vom Geist befreien, einheimisch werden müssen in einer Maschinenwelt, verändert vielleicht oder sogar transformiert, aber auf keinen Fall zerstört oder verdrängt werden dürfen<sup>230</sup>

La parodia representada en *Das Parfum* siempre viene marcada por la diferencia que se establece con respecto a los modelos canónicos. Con este procedimiento se descalifica las categorías procedentes del pasado que dominaban hasta ahora las formas artísticas.

### 2.3.3. INTERTEXTUALIDAD

Actualmente se habla mucho de la *intertextualidad* que nada tiene que ver con el plagio, pues se define como “la capacidad de comentar otro texto, ya mediante la imitación, ya mediante la transformación de un modelo literario anterior”<sup>231</sup>. Se recurre a este fin porque en la

---

<sup>230</sup> L. A. Fiedler, “Überquert die Grenze, schließt den Graben! Über die Postmoderne”, en W. Welsch, 1994, 72.

<sup>231</sup> E. García Díez en “Notas sobre postmodernismo: Entrevista con Raymond Federman” en *Estudios de Filología Inglesa*, 9, Granada, Universidad de Granada, enero 1981, 83.

literatura está todo ya dicho y los temas se limitan a una serie de arquetípicos. Según P. Schneider, la cantidad de motivos que expresan los sentimientos humanos “pueden contarse probablemente con los dedos de ambas manos”<sup>232</sup>, y como comenta T. Wilder:

en toda la literatura del mundo no hay más que siete u ocho grandes temas. En tiempos de Eurípides ya se habían tratado todos. Lo que hacemos desde entonces es repetirlos. Escribir es repetir, lo nuevo es un cierto modo de mirar la vida<sup>233</sup>

De esta incapacidad de inventar es consciente el escritor postmoderno lo que le induce a volver a contar de nuevo los mismos temas sin el temor a plagiar, sino con “la necesidad de contar la vieja historia de forma nueva y diferente”<sup>234</sup>.

La utilización de la *intertextualidad* deja quizás un poco en entredicho la creatividad y legitimidad del texto, condición imprescindible en la literatura moderna vanguardista. Según P. M. Lützel, para los escritores *postmodernos*, la estética de lo original no resulta importante pues están convencidos que los libros se refieren a

---

<sup>232</sup> P. Schneider, “El futuro de la novela”, en *Quimera*, 72, 1987, 14.

<sup>233</sup> Citado por A. Vadneira, *El escritor y su oficio. Vivencias, experiencias y trucos de los escritores*, Barcelona, Colección Escritura Creativa Grafein, 1997, 106.

<sup>234</sup> P. Schneider, “El futuro de la novela”, en *Quimera*, 72, 1987, 15.

otros libros, y “Textualität ohne Intertextualität kann es nicht geben”<sup>235</sup>. Se vuelve al concepto de originalidad barroca<sup>236</sup>, perdiéndose esa necesidad imperiosa de ser distinto, utilizando el material ajeno como punto de partida de la propia obra. Como indica R. Federman la originalidad es un mito:

en el arte no hay nada original sino solamente repetición, repeticiones de repeticiones, con variaciones, con todo tipo de permutaciones, distorsiones, etc., etc... es decir, ecos de ecos. De hecho, no existe un texto original, en el sentido de texto primario (si alguna vez hubo uno, se ha perdido para siempre)<sup>237</sup>

---

<sup>235</sup>P. M. Lützel, “Von der Präsenz der Geschichte. Postmoderne Konstellationen in der Erzählliteratur der Gegenwart”, en *Neue Rundschau*, 1, 1993, 104.

<sup>236</sup>El barroco tomaba prestadas ideas completas, motivos y temas que originaban variaciones nuevas y sugerentes. El concepto de originalidad y talento individualizado no era realmente importante y lo que contaba era el buen oficio del artista-artesano. Conforme el artista se erige en ser humano admirado por su genio y se individualiza (ya en el Romanticismo), la concepción de la originalidad creativa pasa a primer plano y se intenta conseguir la novedad por encima de todo. En el siglo XX, a pesar de su actividad contra lo romántico y la diversidad y rapidez de sus cambios estéticos, continúa considerándose la obra de arte como algo ‘intocable’ y finito pero, al mismo tiempo, surge un movimiento de imitación y refuncionamiento de obras clásicas que situarán el siglo como una nueva era paródica.

<sup>237</sup> E. García Díez, “Notas sobre postmodernismo: Entrevista con Raymond Federman”, en *Estudios de Filología Inglesa*, Granada, Universidad de Granada, 9, enero, 1981.

Esta aparente “falta” de capacidad creativa obliga al autor *postmoderno* a buscar la inspiración en textos de la historia literaria, porque como dice E. García Díez:

surge de la conciencia de haber llegado a un callejón sin salida, de haber agotado todas las soluciones imaginativas y de vivir en un mundo donde el concepto de originalidad debe dar paso al de intertextualidad<sup>238</sup>

Al igual que la sociedad actual vive la era del reciclaje, la obra *postmoderna* recicla materiales pasados, donde cada texto funciona como memoria de la historia literaria.

El nuevo tratamiento de la *intertextualidad* parece más bien una “reconstrucción“, como ha manifestado G. Willems: “die Remimetisierung und Reepisierung bedeuten hier also keineswegs ein einfaches Wieder-Holen der klassischen Erzählkunst; vielmehr handelt es sich um eine Rekonstruktion”<sup>239</sup>. El texto se trabaja sin centro alguno con la posibilidad de incluir, transformar o deformar aspectos de la literatura y crear o destruir una estilística determinada.

---

<sup>238</sup> E. García Díez, “Experiencia & Experimento”, en *Quimera*, 70/71, 1987, 28-33, 30.

<sup>239</sup> G. Willems, “Die postmoderne Rekonstruktion des Erzählen und der Kriminalroman. Über den Darstellungsstil von Patrick Süskind *Das Parfum*”, en W. Düsing, 1993, 225.

W. Frizen comenta, que Patrick Süskind ha aprendido mucho de un gran escritor, Thomas Mann, el cual tenía como receta de éxito la siguiente fórmula: “Die Künstler, denen es nur um eine Coenakel-Wirkung zu thun ist, war ich stets geneigt gering zu schätzen. Eine solche Wirkung wurde mich nicht befriedigen. Mich verlangt auch nach den Dummen”<sup>240</sup>. Patrick Süskind ha logrado con éxito llevar esta teoría a la práctica, pues ha sabido nivelar con su obra esas grandes diferencias que existen entre el arte de élite y el popular, aunque muchos creen que ha sido más aceptadas por estos “Dummen”. Sin embargo, el propio W. Frizen ha manifestado que la novela de Patrick Süskind no debería ser subestimada. En su artículo “Das gute Buch für jedermann oder Versus Prometheus. Patrick Süskinds *Das Parfum*”, realiza un esquema donde separa el lector llamado “popular” con el lector “culto”<sup>241</sup>, y clasifica los diferentes tipos de textos que podrían entender cada grupo. El lector sofisticado descubrirá los códigos múltiples que se esconden y el mosaico complicado de reescritos que recontextualizan pasajes de otros autores. Para el resto de los lectores, esos códigos múltiples logran unificar lo exotérico con lo esotérico, resultando del todo novedoso y atrayente.

---

<sup>240</sup> Hermann Hesse - *Thomas Mann, Briefwechsel*, hrsg. Anni Carlsson und Volker Michels, Frankfurt a.M., 1975, 6. Citado por W. Frizen, 1994, 759.

<sup>241</sup> W. Frizen, “Das gute Buch für jedermann oder Verus Prometheus. Patrick Süskinds *Das Parfum*”, en *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 68, Köln, 1994, 760. Ver capítulo 2.4. *Géneros literarios*.

Las alusiones a otros textos que se identifican en *Das Parfum* son muchísimas y difíciles de enumerar con precisión. La larga lista que llevo a cabo W. Frizen y M. Spancken demuestran la infinidad de parecidos con otras novelas:

die gesamte Tradition des pikarischen und des Künstlerromans, Goethes „Prometheus“ und „Zauberlehrling“, Goethes Faust (Terriers Studium der Fakultäten, Grenouilles Heilschlaf“ und faustisches Streben, sein „inneres Imperium“, sein Entscheidungsmonolog vor dem Beischlaf mit Gretchen, das „Ewig-Weibliche“ als Entelechie), die Schöpfungsberichte' die Evangelien, E.T.A. Hoffmann (Rath Crespel und Das Fräulein von Scudéri) und Joris K. Huysmans, Balzacs Père Goriot (Richis väterliche Sorge für die Tochter), Nietzsches Künstlerkritik, der Dionysos-Mythos, evtl. in der Fassung von Euripides' Bakchen, Shelleys Frankenstein, Thomas Manns Doktor Faustus (der Künstler als Syphilitiker, das Ende der schöpferischen und der Anfang der parodistischen Kunst), Felix Krull (der Künstler als Krimineller und Schauspieler), Der Erwählte (siebenjährige Selbstverbannung, Ernährung am Busen der Erde, Metamorphose zum „sehr großen Papst“ resp. Messias), Der Zauberberg (sieben geschichtslose Jahre des Bergaufenthalts, Donnerschlag der Befreiung), Balzacs Aufsteiger- und Desillusionsromane wie etwa *Les Illusions perdues*, Nietzsches Also sprach Zarathustra und Hölderlins Empedokles (Taillades Ende); Die Fröhliche Wissenschaft (der tolle Mensch und sein Spott auf den stinkenden Gott), Baudelaires *Le Flacon* (Titel, Geruch als Erinnerungsstimulans und -medium, Gaukelei des Parfums), *La belle et la bête*, Kaspar Hauser,

Grimms Bärenhäuter, Hauffs Zwerg Nase, Wagners Ring (Kröte Alberich und der Kampf um die Macht), Victor Hugos Quasimodo, Chamissos Peter Schlemihl (Verlust der Identität), Grass' Blech-trommel (Geburtsumstände, pränatale Bewußtheit, postnatale Verweigerung des Künstlers gegenüber der Gesellschaft, der Künstler als Scheusal und Mörder, Verführung durch Massen-psychose (Maiwiese), Konkurrenz und Machtprobe mit dem christlichen Messias, Zurücktrommeln/Erriechen als Erinnerungs-prozeß), Kleists Michael Kohlhaas (erster Satz, zwanghafte Ver-folgung der Ziele der Helden, outcast-Existenz, Auftreten als Engel), Penthesilea (Kannibalismus), Das Erdbeben von Chili (Befreiung zum Tode Verurteilter im Moment der Hinrichtung, Aufhebung der Ständeschränken), Novalis' Heinrich von Ofterdingen (Suche nach der blauen Blume entspricht Grenouilles Suche nach der „reinen Schönheit“, Identität von Blume resp. Duft und Geliebter, die Geliebte als Muse und Kunstwerk), Stevensons Doctor Jekyll and Mr. Hyde (Persönlichkeitsspaltung, Verhältnis von Genie und Wahnsinn) und schließlich Shaffers Amadeus<sup>242</sup>

Parece ser que la creación del perfume de Grenouille es paralela a la apropiación autorial de Süskind de textos literarios anteriores. Su aroma, como el texto, es el resultado de un proceso de “destilación”, en donde se ha trabajado con diferentes e importantes ingredientes. G. Stadelmeier ha manifestado que el autor utiliza el mismo método que su

---

<sup>242</sup> W. Frizen, M. Spancken, *Patrick Süskind 'Das Parfum'*, München, Oldenburg, 1996, 125-126.

protagonista: “Grenouille plündert tote Häute, Süskind tote Dichter”<sup>243</sup>. En este análisis sólo se nombrarán algunos de los textos citados puesto que de otro modo se extendería este trabajo.

De una vieja historia de la literatura alemana, concretamente del Romanticismo resurge la trama de la novela. Se puede incluso decir que su protagonista entra en la sucesión de las figuras románticas, como ya lo hiciera “Cardillac”, el protagonista de *Das Fräulein von Scuderi* de E. T. A. Hoffmann. *Das Parfum* comienza con un pasaje intertextual sacado de esta novela: “zu den genialsten und abscheulichsten Gestalten dieser an genialen und abscheulichen Gestalten nicht armen Epoche gehörte” (5). En la obra de E. T. A. Hoffmann se puede leer: “verruchtesten und zugleich unglücklichsten aller Menschen seiner Zeit”<sup>244</sup>. Aunque el parecido es evidente, en seguida el narrador de *Das Parfum* se distancia del texto: “Seine Geschichte soll hier erzählt werden” (5).

El parecido de ambas obras se basa sobre todo en los motivos de la historia. *Das Fräulein von Scuderi* trata la historia de un asesino, y la del mito del genio romántico, enmarcada en la atmósfera histórica y del ambiente cultural del absolutismo francés. E. T. A. Hoffman narra la historia del orfebre Cardillac que esta poseído por la perfección fanática

---

<sup>243</sup> G. Stadelmeier, “Lebens- Riechlauf eines Duftmörders. Patrick Süskinds Roman “Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders”, en *Die Zeit*, 12, 15.03.1985, 59.

del arte absoluto. No quiere desprenderse de las valiosas joyas que realiza porque se enamora pasionalmente de su propio trabajo, y por eso decide matar a sus compradores. El gran parecido con Grenouille resulta evidente: ambos son personajes antisociales que se encuentran entre la locura y el crimen y que se caracterizan por su falta de respeto a todos los temas éticos impulsados exclusivamente por objetivos estéticos. Ambas novelas tratan el tema del artista como una existencia problemática.

El comienzo de la novela también tiene un gran parecido con la obra *Michael Kohlhaas* de Heinrich von Kleist:

An den Ufern der Havel lebte, um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, ein Roßhändler, namens Michel Kohlhaas, Sohn eines Schuhmeisters, einer der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit<sup>245</sup>

En ambas se describe el tiempo y el lugar de la acción, y se representa directamente al protagonista con algunos datos de su carácter que potencia el interés del relato. Los protagonistas corresponden a dos

---

<sup>244</sup> E. T. A. Hoffmann, *Sämtliche poetische Werke*, hrsg. Hannsludwig Geiger, 4 Bde., Wiesbaden 0. J., II, 669.

<sup>245</sup> He. v. Kleist, *Michael Kohlhaas*, en Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, hg. v. Helmut Sembdner, Bd. 2,2. Aufl., München 1962, 9.

maníacos, uno por un periodo corto de su vida y el otro toda su vida. Kohlhass es un miembro integrado en la sociedad que se convierte en un ser asocial, y Grenouille es desde su nacimiento un ser diferente socialmente y físicamente. Existe una similitud con otra obra de Heinrich von Kleist *Erdbeben von Chili* en la escena de la gran bacanal en donde la gente vuelve en sí a causa de la detención de las redes de la civilización:

Auf den Feldern... sah man Menschen von allen Ständen durcheinander liegen, Fürsten und Bettler, Matronen und Bäuerinnen, Staatsbeamte und Tagelöhner, Klosterherren und Klosterfrauen..., als ob das Unglück alles, was ihm entronnen war, zu einer Familie gemacht hätte<sup>246</sup>

En *Das Parfum* se caricaturiza esta escena pues aquí los hombres se encuentran en plena orgía: "Männer stolperten mit irren Blicken durch das Feld..., kopulierten in unmöglichster Stellung und Paarung, Greis mit Jungfrau, Tagelöhner mit Advokatengattin, Lehrbub mit Nonne, Jesuit mit Freimaurerin" (303), y Grenouille se convierte ante la muchedumbre en un Dios: "Den Nonnen erschien er als der Heiland in Person, den Satansgläubigen als strahlender Herr der Finsternis, den Aufgeklärten als das Höchste Wesen" (303).

---

<sup>246</sup> *ibid.*, 245

El texto agrega al protagonista relación con el mito de “Prometeo” como se conoce en el “Himno” de Goethe. Un Dios que “toma en sus manos su vida y desprecia a los dioses”<sup>247</sup>:

Er hatte es erreicht, sich vor der Welt beliebt zu machen.  
Was heißt beliebt! Geliebt! Verehrt! Vergöttert! Er hatte die  
prometheische Tat vollbracht. Den göttlichen Funken, den  
andre Menschen mir nichts, dir nichts in die Wiege gelegt  
bekommen und der ihm als einzigem vorenthalten worden  
war, hatte er sich durch unendliches Raffinement ertrotzt.  
Mehr noch! Er hatte ihn sich recht eigentlich selbst in  
seinem Innern geschlagen. Er war noch größer als  
Prometheus (304)

Según K. H. Spinner<sup>248</sup>, aunque Patrick Süskind retoma este mito, existe una gran diferencia entre ambas obras: en el “Himno” de Goethe, la estrofa final muestra la alegría y el goce del género humano creado por “Prometeo”, pero el hecho prometeísta de Grenouille se encuentra en endiosarse a sí mismo y esto no le produce ni disfrute, ni alegría sino odio y asco:

---

<sup>247</sup> K.H. Spinner, “Stil-Etüden zu Süskind”, en *Der Deutschunterricht*, 48.Jg., 3/1996, 34.

<sup>248</sup> *ibid.*, 36.

Er wurde ihm fürchterlich, denn er konnte keine Sekunde davon genießen. (...) in diesem Moment stieg der ganze Ekel vor den Menschen wieder in ihm auf und vergällte ihm seinen Triumph so gründlich, daß er nicht nur keine Freude, sondern nicht einmal das geringste Gefühl von Genugtuung verspürte. Was er sich immer ersehnt hatte, daß nämlich die andern Menschen ihn liebten, wurde ihm im Augenblick seines Erfolges unerträglich, denn er selbst liebte sie nicht, er haßte sie. Und plötzlich wußte er, daß er nie in der Liebe, sondern immer nur im Haß Befriedigung fände, im Hassen und Gehaßtwerden (305-306)

Sobre la *intertextualidad* de *Das Parfum*, S. Steinig<sup>249</sup> opina que Patrick Süskind aprovecha la obra de Thomas Mann *Der Erwählte* como citación de la utopía, y que la estancia de Grenouille en la montaña sólo se debe leer como trasfondo de la aplicación literaria de la “montaña de Topo”<sup>250</sup>. Las montañas solían servir en la historia literaria para intenciones religiosas, es decir, como lugar de acercamiento entre el hombre y Dios: “Ende des 18. Jahrhundert ausgebildete ästhetik des Natur - Erhabenen, die in der Natur Gott erfährt, säkularisiert die religiöse Erhabenheit”<sup>251</sup>. Esta isolación equivale al retiro a una roca en el mar de “Gregor”, el protagonista de *Der Erwählte*. La vida de “Gregor” en la piedra, representa una vuelta a

---

<sup>249</sup> Véase en S. Steinig, “Postmoderne Phantasien über Macht und Ohnmacht der Kunst. Vergleichende Betrachtung von Süskinds Parfum und Ransmayrs Letzte Welt”, en *Literatur für Leser*, H. 1, 37/51, Frankfurt, Peter Lang, 1997, 38.

<sup>250</sup> *ibid.*

los comienzos de la humanidad, a la época antes de la civilización. La naturaleza lo alimenta con el jugo de la piedra - la leche materna de la tierra -, teniendo lugar un “renacimiento según modelo mítico”<sup>252</sup>. Las montañas significaban lo contrario al mundo civilizado porque establecían otras reglas y garantizaban la libertad de la civilización, cuando ésta es considerada banal, aburrida y decaída. El protagonista de *Das Parfum* utiliza el mundo de la montaña como espacio de huida de la civilización, pero sus motivos no tienen nada que ver con los religiosos:

Nichts von alledem traf auf Grenouille zu. Er hatte mit Gott nicht das geringste im Sinn. er büßte nicht und erwartete auf keine höhere Eingebung. Nur zu seinem eigenen, einzigen Vergnügen hatte er sich zurückgezogen, nur, um sich selbst nahe zu sein. Er badete in seiner eigenen, durch nichts mehr abgelenkten Existenz und fand das herrlich. Wie seine eigene Leiche lag er in der Felsengruft, kaum noch atmend, kaum daß Herz noch schlug - und lebte doch so intensiv und ausschweifend, wie nie ein Lebemann draußen in der Welt gelebt hat (158)

La metamorfosis que viven en su isolación los dos personajes resulta en un principio muy semejante. En la roca “Gregor” se reduce

---

251 *ibid.*

252 *ibid.*, 39.

físicamente perdiendo su forma de hombre y convirtiéndose en un ser mohoso en forma de erizo. En la cueva Grenouille disfruta en la creación de aromas, con los que se oscila entre creador y destructor del mundo, mientras se convierte en un animal físicamente:

Er ging zur Wasserstelle, leckte die Feuchtigkeit von der Wand, ein, zwei Stunden lang, es war eine Tortur, die Zeit nahm kein Ende, die Zeit, in der ihm die wirkliche Welt auf der Haut brannte. Er riß sich ein paar Fetzen Moos von den Steinen, würgte sie in sich hinein, hockte sich hin, schiß während er fraß - schnell, schnell, schnell mußte alles gehen -, und wie gejagt, wie wenn er ein kleines weichfleischiges Tier wäre und droben am Himmel kreisten schon die Habichte, lief er zurück zu seiner Höhle bis ans Ende des Stollens, wo die Pferddecke lag. Hier war er endlich wieder sicher (168)

Pero milagrosamente “Gregor” se convierte en Papa y se completa el cambio del narcisista en una persona que se abre al mundo:

Gregors Weg führt aus der Selbstbezogenheit des Inzests über die Felseneinsamkeit und die dort vollzogene Wiedergeburt aus dem Geist des Mythos in die Öffentlichkeit der Menschenliebe<sup>253</sup>

---

<sup>253</sup> *ibid.*, 40.

En cambio la metamorfosis de Grenouille le llega a odiar aún más a la humanidad hasta tal punto que no concibe compartir este mundo con ellos, con el desenlace trágico de su muerte.

Patrick Süskind no sólo cita o imita autores alemanes, sino que se atreve con alusiones de autores extranjeros. El crítico H. Dörfler encuentra un parecido con la obra de Victor Hugo, *Der Glöckner von Notre Dame*:

Es war auch wirklich keine Neugeburt, das Geschöpf, das solches Interesse hervorrief. Es war eine kleine, sehr eckige und sehr bewegliche Masse in einem Leinwandsack, dem der Namenszug des Herrn Guillaume Chartier, des damaligen Bischofs von Paris, aufgedruckt war. Bloß der Kopf guckte aus ihm aus. Dieser Kopf war ein Ding von hinlänglicher Scheußlichkeit. Man sah an ihm nur einen Wald von roten Haaren, sein Auge, einen Mund und Zähne<sup>254</sup>

El nacimiento de esta criatura refleja un cierto parecido con el nacimiento de Grenouille: “man schaut nach, enteckt unter einem Schwarm von Fliegen und zwischen Gekröse und abgeschlagenen Fischköpfen das Neugeborene, zerrt es heraus” (9). La escena también

se asemeja al momento en que el padre Terrier se encuentra con Grenouille. Mientras Victor Hugo juega con la “cabeza”, Patrick Süskind hace una parodia con la “nariz” de Grenouille:

Es erwachte zuerts mit der Nase. Die winzige Nase bewegte sich, sie zog sich nach oben und schnupperte. Sie zog die Luft ein und schnaubte sie in kurzen Stößen aus, wie bei einem unvollkommenen Niesen. Dann rümpfte sich die Nase, und das Kind tat die Augen auf (22)

También se reconoce el conocimiento de Patrick Süskind de la literatura extranjera de los últimos años, como se observa el parecido de Grenouille con “Biotte”, la protagonista de *Switch Bitch* de Roald Dahl de 1974. Ella también crea un perfume y tiene la capacidad de percibir aromas desde lejos: “on the Champs-Élysées...my nose can identify the precise perfume being used by a woman walking on the other side of the street”<sup>255</sup>. También aspira en gobernar el mundo: “I shall rule the world!”<sup>256</sup>. Para ambos este poder tiene que ver con Dios, así “Biotte”

---

<sup>254</sup> V. Hugo: *Der Glöckner von Notre-Dame*, Wiesbaden-Berlin, o. J., 55 - 57. Citado por He. Dörfler, en “Wie zur Lektüre führen? Eröffnungsvarianten” en *Der Deutschunterricht*, 48. Jag. 3/1996, 16.

<sup>255</sup> R. Dahl, *Switch Bitch*, New York, Ballantine Books, 1976, 156.

<sup>256</sup> *ibid.*, 157.

comenta: “we’ll be the gods of the earth!”<sup>257</sup> y Grenouille dice “in der Tat sein eigener Gott, und ein herrlicherer Gott als jener weihrauchstinkender Gott, der in den Kirche hauste” (304). Tanto la protagonista de *Switch Bitch* como Grenouille están fuera de la esfera de la moral social.

N. Berger<sup>258</sup> realiza un estudio para trabajar la obra de Süskind con estudiantes. Uno de los pasos a seguir, es la lectura de estos dos fragmentos de la obra de Alain Corbin *Le miasme et le jonquille*, que en 1982 aparece en Francia y cuya traducción en alemán llega en 1984 con el título *Pesthauch und Blütenduft. Eine Geschichte des Geruchs*. En esta obra se muestra como se reaccionaba en Francia a mitad del siglo XVIII a los olores, y el mal olor que desprendía las grandes ciudades. A causa de esto se comienza a tomar medidas de higiene y de limpieza:

Dieser reichhaltigen Synthese ist noch einiges hinzuzufügen: die Gefängnisse, die Kirchen, die stinkenden Kloaken an den Seine-Ufern wie etwa am Quai de Gesvres und vor allem die Märkte, die ein regelrechtes Geruchsmosaik im Herzen des übelriechenden Paris bilden. Ab 1750 gilt den Hallen das besondere Interesse der neuen Wachsamkeit. Den unterirdischen Verschlängen entströmt eine ganze Skala fauliger Pflanzengerüche. An der

---

<sup>257</sup> *ibid.*, 156.

<sup>258</sup> Véase en N. Berger, “Patrick Süskind: *Das Parfum*”, en *Praxis Deutsch*, 14.Jg., 11, 1987, 58-62.

Oberfläche, im Umkreis der „Scheißpforte“, sind es die Fischausdünstungen' die dem Passanten den Atem verschlagen. Alles, was zur Auslage der Waren dient, ist derart mit üblen Gerüchen durchtränkt, daß es den phantasmatischen Wunsch nach Zerstörung unweigerlich belebt.

Die Beobachter versuchen, den bis dahin undurchdringlichen Gestank im Zentrum der Hauptstadt zu analysieren: diesem Bemühen verdanken wir all die unerwartet detaillierten Geruchsbeschreibungen, die uns ein lückenhaftes, unvollständiges, am Riechorgan ausgerichtetes Bild von der Stadt vermitteln - ein Bild, das der unwiderstehlichen, harmonischen Logik des Gesichtssinnes entbehrt. Das Aufspüren der Ströme, die der Stadt ihre Gerüche aufprägen, bedeutet zugleich die Aufdeckung jenes Netzes, das die Krankheitskeime in Umlauf bringt und die Epidemie hereinbrechen läßt. Aus dieser neuen Sicht des städtischen Raums sollte - allerdings erst später, ein neues Verständnis der Gesellschaft entstehen. Im Augenblick bleibt der soziologische Entwurf noch sehr vage. Die Komplexität der Gefahren, deren Existenz an den Ausdünstungen des Bodens, des Wassers, der Exkremente, der Leichen und der unterschiedslos zusammengepferchten Körper abzulesen ist, widersetzt sich der Analyse. Bestürzt vom Geruch der Dinge und derfauligen Masse, sehen die Hygieniker zwar die Dringlichkeit ihrer Aufgabe, vermögen sie jedoch noch nicht systematisch einzuteilen. Erst das 19. Jahrhundert sollte dem neuen Verständnis eine Ordnung geben, eine Strategie entwerfen, die eine klare Trennung zwischen dem desodorisierten Bürger und dem stinkenden Volk impliziert <sup>259</sup>

---

<sup>259</sup>A. Corbin, *Pesthauch und Blütenduft. Eine Geschichte des Geruchs*, Berlin, Wagenbach, 1984, 79. Citado por N. Berger, 1987, 62.

Se describe también como aumenta la industria de la perfumería y como comienza a instaurarse nuevas costumbres en el cuidado del cuerpo:

Der proklamierte Niedergang animalischer Parfüms, dessen theoretische Rechtfertigung wir nun kennen, und der sich als ein erstaunlich komplexes Phänomen erweist, geht einher mit einer regelrechten Flut aus Frühlingsblumen gewonnener Öle, Essenzen und Duftwässerchen. Die Neuheit liegt vor allem in der Vielfalt. Am Hof Ludwigs XV schreibt die Etikette täglich ein anderes Parfüm vor. Der große Erfolg des Rosenwassers dehnt sich aus auf Veilchen-, Thymian-, besonders aber Lavendel- und Rosmarindüfte. „Das Lavendelwasser“, schreibt Malouin, „findet viel Verwendung bei der Reinlichkeitspflege und in den Kleiderkammern. Unter allen Gerüchen zeichnet der Lavendelduft sich dadurch aus, daß er gemeinhin jedem behagt.“ Als offizielle Bestätigung der neuen Sensibilität kommen um 1760 die nach der Marschallin und der Herzogin benannten Wässerchen in Mode. Ein paar Jahre später fügen die Pflanzendüfte der Südseeinseln den zahllosen Blütenessenzen eine exotische Note hinzu. Männer wie Frauen gehorchen den neuen Vorschriften; Casanova verspottet den jungen Baron Bavois, dessen Zimmer penetrant von „Pomade und Riechwässern“ erfüllt ist.

(. . .) Die Parfümeure bieten Kompositionen an, die man bei sich tragen kann“, Parfüms, die nur zum Genuß da sind, ohne therapeutisches Ziel. „Wenn man Wohlgerüche bei sich trägt, verschließt man sie stets in kleinen Fläschchen, aus Sorge, diejenigen, ‘die sie nicht mögen, zu inkommodieren’, präzisierter Déjean. Mit Parfüms getränkte

Wattebäuschchen werden in winzigen Räucherpfannen oder in die Kleidung eingenähten Kapseln am Körper aufbewahrt. Die Herren der eleganten Gesellschaft rivalisieren in der Kunst, Duftkompositionen zu analysieren. Der Besitz eines königlichen Parfüms weist die Zugehörigkeit zur Aristokratie des Raffinements aus. Casanova trägt das Fläschchen, das er aus der Umgebung Ludwig XV. bekommen hat, am Gehänge seiner Uhr. Wir wissen, wie nachdrücklich der in der Bastille gefangene Sade seine Korrespondenten bittet, ihm reichhaltige Düfte zu schicken<sup>260</sup>

Con estos párrafos se observa que se trata de un libro de divulgación científica. En su primera tirada en 1982 alcanzó los 4000 ejemplares vendidos y en su segunda, en 1984 los 3000, por lo que se deduce que no alcanzó mucha aceptación entre el público. N. Berger señala que estos tipos de obras están escritos la mayoría de las veces con un estilo muy formal y están dirigidos a un grupo restringido de lectores<sup>261</sup>. Si se pudiera convertir este tema de Alain Corbin en un paquete atractivo que alcanzara a más público, se pensaría en la novela de Patrick Süskind. Muchas de las referencias aquí descritas han sido adaptadas por el autor en una novela de ficción, complementado la objetividad documental con la perspectiva subjetiva del narrador.

---

<sup>260</sup>A. Corbin, *Pesthauch und Blütenduft. Eine Geschichte des Geruch,*, Berlin, Wagenbach, 1984, 104-107. Citado por N. Berger, 1987, 62.

Otra obra que trata el mismo tema de los olores es *Patricius Sauerbier. Das Soufflé Geschichte eines Gourmands* de Dieter Heckenschütz:

Es war keinesfalls wie im Schlaraffenland, denn dort hätte es all jene Köstlichkeiten, die in Kisten und Kästen, Hafen und Trögen, Schalen und Schüsseln, Tiegeln und Töpfen wetteiferten, die Aufmerksamkeit der Passanten auf sich zu ziehen, für alle gegeben und nicht nur für die wenigen Glücklichen, die entweder durch die Launen des Zufalls mit bläulichem Blut in einer der Familien des Adels geboren worden waren oder aber, weniger durch Zufall, denn aus Berechnung, den Weg zur Geistlichkeit eingeschlagen hatten, der durchaus nicht nur jenseitiges Heil versprach, sondern auch jene höchst diesseitigen Freuden garantierte, wie sie ein gesättigter Magen zweifellos hervorrufen kann. Wir kennen unseren häßlichen Helden inzwischen gut genug; wir wissen, daß auch für ihn das Fressen vor der Moral kam. Wenn er mit seinen großen Sprüngen, mit seinem Buckel und seinen Säbelbeinen, mit einem Bücherpaket unter dem Arm, Hukkendobels Geschäft verlassen hatte und die Rue Morgue hinunterhüpfte, lief ihm das Wasser im Munde zusammen, und der Gefer floß klebrig aus seinen Mundwinkeln. Schweineköpfe, Rinderköpfe, Kalbsköpfe vor allem Schafsköpfe lagen aufgereiht nebeneinander und glotzten die Passanten aus gebrochenen Augen an. Schweinelungen, Rinderlungen, Kalbslungen und Schafslungen glänzten und gleißelten,

---

<sup>261</sup> Estos tipos de obras están escritos la mayoría de las veces con un estilo muy formal y están dirigidos a un grupo restringido de lectores. En N. Berger, "Patrick Süskind: *Das Parfum*", en *Praxis Deutsch*, 14.Jg., 11, 1987, 59.

glibberten und bibberten im Sonnenlicht. Ganze Hirsche, Rehe, Füchse und Hasen hingen ausgeweidet an schmiedeeisernen Fleischerhaken, ihre Nieren, Lebern, Mägen und Därme lagen in offenen Fässern und Trögen, von denen Millionen Fliegen, die sich bekanntlich nicht irren, ausflogen, wenn Canailles Sprünge das Pflaster der Rue Daumier und den Place Diderot, die Champs Flaubert oder die Rue Villiers de l'Isle-Adam erschütterten.

Den meisten Menschen, die zu jener Zeit in Paris lebten, war der Anblick der üppigen Fleischmassen von Kindheit an vertraut. Sie machten sich keine Gedanken darüber, und wenn sie Zeit zum Nachdenken fanden, überlegten sie, weshalb sie hungerten, obwohl Nahrung, nach der sie verlangten, doch offenbar reichlich vorhanden war. Das mutige Credo des vierzehnten Ludwig, sonntags müsse jeder ein Huhn im Topfe haben, war, nun ja, Propaganda geblieben. Canaille sah diese Köstlichkeiten zum erstenmal und gierte danach, sie zwischen seinen Zähnen zu spüren und auf seiner Zunge zu schmecken. Auch nicht im entferntesten vermochten jene zwei Kilo Schweinssülze und drei Kilo Blutwurst, die er in der Boucherie Eugène Sue für seine Folio-Bände bekommen hatte, seinen Hunger zu stillen. Er mußte sich seit langer Zeit mit der wäßrigen Buchhändlersuppe zufriedengeben, was sein Verhalten -nein, nicht entschuldig-, aber doch wenigstens einigermaßen zu erklären vermag. Sobald er in die Nähe des ersten Verkaufsstandes kam, wurden seine Kängurusprünge langsamer. Er blieb stehen, an eine Hausmauer gelehnt oder in eine dunkle Ecke gezwängt, wartete, bis es über ihn kam, bis seine Zunge noch länger wurde, der Speichel noch reichlicher floß, und dann bückte er sich. Machte sich klein und kroch auf allen Vieren zu den Trögen und Fässern, Kisten und Kästen hinüber, in denen Austern und Garnelen, Hummer und Krabben, Enten, Fasane, Krammetsvögel und Wachteln, Schnecken und Froschschenkel, Sülzen, Tang

und Flomenfett still vor sich hin verwesten. Züngelnd kroch Canaille von Verkaufsstand zu Verkaufsstand, leckte und schmeckte, kostete und nahm dabei jede Einzelheit in sich auf registrierte jede Geschmacksnuance. Schweinsköpfe aus der Auvergne. Schweinsköpfe aus dem Languedoc unterschieden sich völlig von Schweinsköpfen aus der Provinz Maine. Wäre er zu höheren semantischen Einsichten fähig, es wäre ihm unbegreiflich gewesen, daß die Sprache dieser unendlich erscheinenden Vielfalt mit einem einzigen Wort beizukommen sucht: Schweinskopf. Schlicht und einfach: Schweinskopf. Und nichts sonst. Ähnlich, wie die Verschiedenheit der Schweinsköpfe, verhielt sich die Sache mit den Menschen. Unter dem Vorwand, völlig etikettenwidrig Handküsse verteilen zu wollen, rief canaille wahllos nach Händen. Er schleckte Männerhände ab und Frauenhände und ließ seine lange Zunge klebrig über Kinderhände gleiten<sup>262</sup>

Para N. Berger, el párrafo mencionado arriba se puede comparar con el capítulo siete de *Das Parfum*: „Der Inhalt des Originals wird verändert und verzerrt, seine sprachliche-stilistische Gestaltung wird dagegen weitgehend nachgeahmt“<sup>263</sup>. Se describe la ciudad de París imitando el mismo estilo de este párrafo que incluye la parodia y la ironía:

---

<sup>262</sup> D. Heckenschütz: *Patricius Sauerbier. Das Soufflé Geschichte eines Gourmands*, München, Goldmanns Taschenbuch 1986, 23 f. Citado por N. Berger, 1987, 62.

<sup>263</sup> N. Berger, “Patrick Süskind: *Das Parfum*”, en *Praxis Deutsch*, 14.Jg., 11, 1987, 61.

Obblieber stehen, an eine Hausmauer gelehnt oder in eine dunkle Ecke gedrängt, mit geschlossenen Augen, halbgeöffnetem Mund und geblähten Nüstern, still wie ein Raubtisch in einem großen, dunklen, langsam fließenden Wasser. Und wenn endlich ein Lufthauch ihm das Ende eines zarten Duftfadens zuspülte, dann stieß er zu und ließ nicht mehr los, dann roch er nichts mehr als diesen einen Geruch, hielt ihn fest, zog ihn in sich hinein und bewahrte ihn in sich für alle Zeit. Es mochte ein altbekannter Geruch sein oder eine Variation davon, es konnte aber auch ein ganz neuer sein, einer, der kaum oder gar keine Ähnlichkeit mit allem besaß, was er bis dahin gerochen, geschmeckt denn gesehen hatte: der Geruch von gebügelter Seide etwa; der Geruch eines Tees von Quendel, der Geruch eines Stücks silberbestickten Brokats, der Geruch eines Korkens aus einer Flasche mit seltenem Wein, der Geruch eines Schildpattkamms. Hinter solchen ihm noch unbekanntem Gerüchen war Grenouille her, sie jagte er mit der Leidenschaft und Geduld eines Anglers und sammelte sie in sich.

Wenn er sich am dicken Brei der Gassen sattgerochen hatte, ging er in luftigeres Gelände, wo die Gerüche dünner waren, sich mit Wind vermischten und entfalten, fast wie ein Parfum: auf den Platz der Hallen etwa, wo in den Gerüchen abends noch der Tag fortlebte, unsichtbar, aber so deutlich, als wuselten da noch im Gedränge die Händler, als stünden da noch die vollgepackten Körbe mit Gemüse und Eiern, die Fässer voll Wein und Essig, die Säcke mit Gewürzen und Kartoffeln und Mehl, die Kästen mit Nägeln und Schrauben, die Fleischtische, die Tische voll von Stoffen und Geschirr und Schuhsohlen und all den hundert andern Dingen, die dort tagsüber verkauft wurden... das ganze Getriebe war bis in die kleinste Einzelheit präsent in der Luft, die es hinterlassen hatte (44-45)

Aunque la novela de *Das Parfum* está configurada en base a una diversidad de fuentes literarias, se consigue un texto totalmente estructurado.

Patrick Süskind acude a la cita de obras de otros autores para jugar con ellas olvidando por completo, o sin dar importancia sobre quién la escribió, porque la escribió y en que situación. En esta nueva construcción caben cientos de posibilidades y los relatos de otros generan otros relatos a partir de un punto en el que no se distingue el antecedente real, porque aparece con una absoluta distancia a la fuente de donde proviene, formando un “patchwork”. Se trata de un juego que intenta descomponer la tradición canónica. Esta forma sofisticada de tratar con los textos y estructuras tradicionales es donde radica la originalidad de los textos *postmodernos*.

## 2.4. GÉNEROS LITERARIOS

Primordialmente la corriente *postmoderna* busca una nueva orientación que le distancia de la predecesora. Si la literatura moderna era mucho más dogmática y se basaba en cánones tradicionales y

académicos, la *postmoderna* intenta ir en contra de esas formas preestablecidas.

La novela moderna rechazaba los *géneros populares* porque correspondían a textos que sólo ofrecían entretenimiento y ninguna forma de arte. Se creía que estas obras estaban dirigidas a un público “popular” para satisfacer las necesidades de sus carencias y eran considerados, como dice M. M. Pérez Gil: “tradicionalmente en la categoría de lo subliterario (lo marginal), pues su fin primordial no ha sido el estético, sino el evasivo y el del entretenimiento”<sup>264</sup>.

Actualmente la literatura convive en una sociedad, impregnada de adelantos técnicos y basada primordialmente en los medios de comunicación. El ocio y el tiempo libre se han convertido en un mercado importantísimo y la literatura tiene que luchar dentro de este mercado ofreciendo nuevas alternativas. La realidad de la sociedad actual ha obligado que la literatura se acerque al lector y deje de mantener ese nivel de élite, pues tiene que competir con nuevas formas de distracción como la televisión o los medios informáticos.

Los escritores *postmodernos* ofrecen entretenimiento y a la vez, arte en sus obras, practicando una pluralidad fundamental de lenguajes, de modelos y de procedimientos, y todo en un mismo trabajo, pues su ideal no es la uniformidad sino la diversidad. Si se unen estos elementos

---

<sup>264</sup> M. M. Pérez Gil, *La subversión del poder en Angela Carter*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Servicio de Publicaciones, 1996, 117.

surge un producto final mucho más novedoso y llamativo que los textos modernos, logrando ser más leíble y alcanzando por ello a un público mucho más amplio con sus novelas.

La novela *postmoderna* no representa una obra de arte convencional, porque esencialmente no es una corriente literaria respaldada con un programa estético definido, sino que se somete a la variación de estilos. Esencialmente se interesa por atraer al lector, por lo que la estructura de la obra se manipula. La novela asume el papel de reveladora y utiliza para ello un discurso desmitificador, satisfaciendo su afán subversivo. Así de forma contradictoria vuelve a los *géneros populares*, porque se interesa por las formas narrativas tradicionales, pero lo que realmente busca es romper con sus características y crear nuevas posibilidades de lecturas, abriéndose al juego y al deleite de la lectura.

Las formas de las novelas pierden las características que antes servían para diferenciarlas, transgrediendo sus rasgos tradicionales. Esta revalorización de los *géneros menores* o *populares* se basa en el deseo de desestabilizar las convenciones y llamar la atención y ocupar la imaginación del lector con ideas nuevas, reivindicando la distracción. La obra *postmoderna* opta por la perspectiva lúdica, enfrentándose al peligro que este conlleva de no ser considerada dentro de la calidad de una obra de arte. Pero los *géneros populares* no son simplemente tratados como literatura de entretenimiento, sino que busca, en la unión entre lo popular y lo elitista, una especie de “entretenimiento

problemático’, donde lo popular se convierte en trascendental, y lo que invitaba a la evasión conmina ahora a la reflexión”<sup>265</sup>.

Se expresa la indeterminación del texto como nueva forma de expresión, deformando, entrecruzando y difuminándolos los géneros populares, y de estas intercalaciones surgen novedosos textos que forman parte de este mundo. Esta nueva reproducción en forma de mutaciones de variaciones origina la ambivalencia en el texto, como comenta I. Hassan: “die „Entdefinierung”, Deformation von kulturellen Genres erzeugt ihrerseits ambivalente Erscheinungsformen”<sup>266</sup>.

*Das Parfum* no sólo transgrede la forma clásica de los subgéneros, sino que incluso su autor se arriesga a mezclar diferentes géneros literarios. El siguiente esquema, realizado por W. Frizen, muestra los tipos de novelas que se pueden encontrar en la obra de Patrick Süskind, y además separa al lector popular del lector culto:

---

<sup>265</sup> *ibid.*, 120.

DAS PARFUM <sup>267</sup>

für die “Dummen”  
I. ein Kriminalroman?  
Massenverbrechen  
+  
Detektion

fürs “Coenakel”  
III. ein Künstlerroman  
Genie-Mythos  
+  
Künstler-Kritik

E. T. A. Hoffmann,  
Das Fräulein  
von Scuderi:  
der Mörder als Künstler

---

J. K. Huysmans,  
A Rebours:  
der *décadent* als Parfumeur  
Verkunstung des Natürlichen

II. ein “olfaktorischer”  
Roman?  
Greuchswelten

IV. ein Roman aus der  
Dekadenz  
Traumwelten

Aktivierung der *paradis artificiel*

V. ein mythologisch-allegorischer Roman

1. “postmoderner” Ästhetizismus  
Verführung durch Design

2. modernes Politiktheater  
Verführung durch messianische Heilsversprechungen

---

<sup>266</sup> I. Hassan, “Postmoderne heute”, en W. Welsch, 1994, 52.

<sup>267</sup> Esquema de la obra *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*, en W. Frizen, “Das gute Buch für jedermann oder Versus Prometheus. Patrick Süskinds *Das Parfum*”, en *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 68, Köln, 1994, 761.

Como se puede observar W. Frizen encuentra primordialmente cinco tipos de novelas: la *novela policiaca*, la *novela del artista* o *Künstlerroman*, la *novela del “olfato”*, la *novela de la decadencia* y la *novela mitológica-alegórica*. Tras un análisis sobre esta obra se pueden seis formas de novelas definidas: la *novela histórica*, la *policiaca*, la *Künstlerroman*, donde se refleja la vida del artista mostrando una forma de *novela decadente*, la de aprendizaje o *Bildungsroman*, que describe las aventuras del protagonista introduciendo la novela de aventuras y la picaresca, y la *novela de “olfato”*.

Todas estas formas de novelas se pueden atribuir a la obra de Patrick Süskind: la vida de un perfumista, a su vez asesino, reflejado en la historia de un genio bajo la máscara de una novela policiaca, mostrando la evolución del artista con una existencia excéntrica y problemática, introducido en una atmósfera histórica que corresponde a la época de la Ilustración del siglo XVIII en Francia.

#### 2.4.1. NOVELA HISTÓRICA

En la literatura *postmoderna* se encuentra según palabras de K. A. Schantl, “als wichtigster Grundzug die Wiederaufnahme narrativer

Techniken und die Wiederanerkennung der Vergangenheit”<sup>268</sup>. Al contrario que en los textos modernos donde se excluía el pasado llegando a veces a destruirlo, ahora se desea hablar sobre el tiempo ya vivido tratándolo incluso como tema principal. Para F. Schirmacher, la nueva literatura no permite que desaparezca el pasado: “sie sah mit guten Gründen veranlaßt, die Vergangenheit als Erinnerung wachzuhalten, von ihr zu erzählen”<sup>269</sup>.

En la versión oficial de la historia se tendía a escribir sólo los acontecimientos de los ganadores, por lo que se creaba el pasado a sus propias imágenes. E. Wesseling<sup>270</sup> opina que los documentos históricos ofrecían más información sobre galardones, declaraciones de generales y de personajes públicos poderosos que sobre los subordinados, los derrotados y las clases sociales, que normalmente no tenían acceso a los medios de la cultura oficial. Este enfoque obstaculiza la búsqueda de aclaraciones en base a documentaciones evidentes, por lo que los grandes acontecimientos históricos que cuentan los libros de historia oficiales podrían haber sido falseados o tratados de una forma incompleta.

---

<sup>268</sup> K. A. Schantl, “Die Zukunft der Vergangenheit. Über die Verwindung der Zeit im postmodernen Roman”, en *Essay* 63/98, 1998, 44.

<sup>269</sup> F. Schirmacher, “Abschied von der Literatur der Bundesrepublik”, en *Franfurter Allgemeine Zeitung*, 2.10.1990, L 2.

<sup>270</sup> E. Wesseling, “Historical Fiction. Utopia in History”, en H. Bertens, D. Fokkema, 1997, 205-209.

M. A. Cabrera Acosta opina en su libro *La historia y la crisis de la modernidad*, que “las diversas interpretaciones históricas no es tanto jerárquica, (...) como de reelaboración permanente del conocimiento histórico en función del ámbito cultural o campo discursivo al que pertenece el investigador”<sup>271</sup>, es decir, que los hechos históricos no poseen un significado intrínseco:

sino que éste es construido discursivamente, lo que implica que los conceptos mediante los cuales el historiador organiza, articula o simplemente clasifica los hechos sociales - Revolución Francesa, Revolución Industrial, transición del feudalismo al capitalismo...- están sometidos a un proceso permanente de reelaboración y, llegado el caso, de sustitución<sup>272</sup>

Los esfuerzos por engrandecer la memoria histórica colectiva con relatos sobre los perdedores no es verdaderamente de gran gratificación, pero la versión y reelaboración de un acontecimiento no sólo es importante para el pasado sino que también afecta el presente y el futuro. El escritor postmoderno presenta un escenario histórico donde no existe una visión monológica sino una visión alternativa de los

---

<sup>271</sup> M. A. Cabrera Acosta, “La historia y la crisis de la modernidad”, en *Ateneo*, 1, 1996, 37.

<sup>272</sup> *ibid.*

hechos. Aspira a orientar al lector a una problemática actual reducida al ámbito de un sistema comunicativo vinculado a otra situación histórica fuera de los límites del tiempo presente. Se interesa por el presente aunque su novela este vestida de forma histórica. Como dice F. Bustamante: “hoy, quizá por el ya aludido ‘estrechamiento’ del futuro, volvemos a interesarnos más por una reconciliación con los tiempos pretéritos. El pasado parece cobrar una nueva densidad”<sup>273</sup>.

La novela recobra el género histórico para transportar la narración a un hecho del pasado y, así, volver a los acontecimientos, observándolos desde una nueva perspectiva. La literatura postmoderna replantea la historia llevando a cabo un diálogo entre el pasado y el presente. U. Eco ha manifestado, que el olvido o la destrucción del pasado lleva al silencio, por eso hay que tratarlo aunque sea de una forma nueva:

die postmoderne Antwort auf die Moderne besteht in der Einsicht und Anerkennung, daß die Vergangenheit, nachdem sie nun einmal nicht zerstört werden kann, da ihre Zerstörung zum Schweigen führt, auf neue Weise ins Auge gefaßt werden muß: mit Ironie, ohne Unschuld<sup>274</sup>

---

<sup>273</sup> F. Bustamante, “Pretérito imperfecto”, en *Siete Días*, 50-Año 1, Las Palmas del 12.11.1999, viii.

Los escritores *postmodernos* se enfrentan a la historia y la exponen como tema a través de la máscara de figuras del pasado desde una reflexión irónica, donde tiene cavidad la parodia y la paradoja, porque rechazan observarla de una forma nostálgica o anticuada. Muy al contrario a sus detractores, esta forma de tratar la realidad histórica por parte de los escritores *postmodernos* - denominada también “metaficción historiográfica” -, no sugiere que no se crea en el pasado o en las referencias históricas existentes, sino que se piensa que se puede utilizar el pasado como un pretexto en una construcción ficticia para dar rienda suelta a la imaginación y disfrutar diferentes maneras particulares de observar un mismo acontecimiento. Esta es precisamente la diferencia del tratamiento de la historia entre los textos tradicionales y los *postmodernos*:

which, like traditional historiography, tends to verify truths of the past; historical ‘data’ are combined and embellished with fictional characters, representing identifiable ‘types’ for the sake of solidifying notions of the past<sup>275</sup>

Quizás se ha llegado a un momento en donde el tono ensayístico básico de la novela le confiere una “irrealidad” mucho más cercana a la

---

<sup>274</sup> U. Eco, “Postmodernismus, Ironie und Vergnügen”, en W. Welsch, 1994, 76.

experiencia que las obras históricas tradicionales. U. Eco ha manifestado que en una *novela histórica postmoderna*: “hay que proceder de otro modo, porque también se narra para que los contemporáneos comprendamos mejor lo que sucedió, y en qué sentido lo que sucedió también nos atañe a nosotros”<sup>276</sup>. La única opción viable que queda es cuestionar viejos enigmas desde una óptica diferente y desde una perspectiva irónica. La revisión de la historia en estas novelas enseña a verla desde un presente que enjuicia repetidamente el pasado y que termina repitiéndolo y mirándose en él.

I. Hassan observa que la obra se convierte en cierta manera “in einem Wechselspiel zwischen dem Heutigen und dem Nicht-Heutigen, dem Gleichen und dem Anderen”<sup>277</sup>. Con la *metaficción historiográfica* se crean textos contradictorios y especialmente paródicos en su relación intertextual con la tradición y las convenciones que el género implica, ya que reconstruye aparentemente en forma de “bricolage”, entremezclando desde la perspectiva de una biografía histórica real diferentes niveles entre figuras ficticias y personajes históricos.

---

<sup>275</sup> B. K. Marshall, *Teaching the Postmodern: Fiction and Theory*, London and New York, Routledge, 1992, 171.

<sup>276</sup> U. Eco, *Apostillas a El nombre de la rosa*, Barcelona, Lumen, 1983, 43.

<sup>277</sup> I. Hassan, “Postmoderne heute”, en W. Welsch, 1994, 52.

En la nueva forma de la *novela histórica*, la libertad del novelista está sólo restringida por la imaginación que no debe establecer conflictos con los hechos establecidos. Según J. Vogt, la novela histórica actual puede aparecer:

entweder authentische Figuren und Ereignisse mehr oder weniger stark „fiktionalisiert“ oder eine fiktive Handlung in einen bestimmten, authentisch gezeichneten Rahmen einfügt<sup>278</sup>

La parte de riesgo de escribir la ficción histórica reside en la combinación de personajes inventados y documentados. Cada vez que los representativos de las dos categorías se encuentran en el contexto de una novela, el primero no debe tener demasiado impacto en la vida de los segundos, ya que generaría inmediatamente un conflicto<sup>279</sup>. De esta manera se logra que el lector recuerde el momento histórico y tenga la impresión de leer un texto verídico.

En *Das Parfum* se integra la vida de un personaje ficticio nacido en 1738 en un contexto social real como es el siglo XVIII en Francia.

---

<sup>278</sup> J. Vogt, *Aspekte der erzählender Prosa: Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie*, 7. ed., Opladen, Westdeutscher, 1990, 233.

<sup>279</sup> *ibid.*, 208-209.

Como forma peculiar de la narrativa *postmoderna*, a lo largo de la novela se muestra la época en el que se insiste, no en el esplendor, sino en lo marginal y oscuro. Como apunta A. Pulgarín:

todas estas novelas nacen de la necesidad de llenar los vacíos que los textos historiográficos han dejado abiertos y mostrarnos el más polémico, y también el más humano de estas historias. El lado oculto de la realidad accede a un primer plano cuando nuestros novelistas rescatan lo marginal para convertirlo en elemento privilegiado de sus ficciones<sup>280</sup>

Para ofrecer esa visión insólita, Patrick Süskind recurre al uso de las descripciones de carácter negativo, que se aplican tanto a personas como a lugares, sobresaliendo las descripciones grotescas de los personajes. Junto con los primeros acontecimientos en la vida del protagonista se introduce el panorama de las clases sociales más bajas. Como la de una mujer que deja morir a sus hijos por no tener medios: “daß sie das Ding bestimmt würde haben verrecken lassen, wie sie es im übrigen schon mit vier anderen getan habe” (9). El nacimiento de una criatura, en este caso el del protagonista y su posterior abandono, no despierta ningún tipo de sentimiento en su madre, porque para ella

---

<sup>280</sup> A. Pulgarín, *Metaficción historiográfica. La novela histórica en la narrativa hispánica postmodernista*, Madrid, Espiral Hispano Americana, 1995.



Die Armen von Paris  
1829

Auguste Lepère, *Quartier des Gobelins*. Grabado, 1986. "Gazete des Beaux-Arts",  
Galerie Dr. Kristine Oevermann, Frankfurt am Main.

representa una acción rutinaria. No es tan monstruoso que las mujeres pobres dejen morir a sus hijos en el siglo XVIII, como lo indica E. Badinter, en su obra *Die Mutterliebe. Geschichte eines Gefühls vom 17. Jahrhundert bis heute*:

In den ärmsten Familien stellt das Kind durchaus eine Gefahr für das Überleben der Eltern selber dar. Ihnen bleibt daher keine andere Wahl, als sich seiner zu entledigen. Sei es, daß sie es beim Spital abliefern, was, wie man sehen wird, dem Kind wenig Überlebenschancen läßt; sei es, daß sie es der Amme überlassen, die am wenigsten fordert, was dem Kleinkind kaum größere Chancen gibt; sei es schließlich durch eine Reihe von Verhaltensweisen, die mehr oder weniger toleriert werden und das Kind rasch auf den Friedhof bringen. (...) Es ist allerdings zu betonen, daß diese verschiedenen Arten der Kindstötung speziell von den ärmsten Frauen der Gesellschaft praktiziert wurden<sup>281</sup>

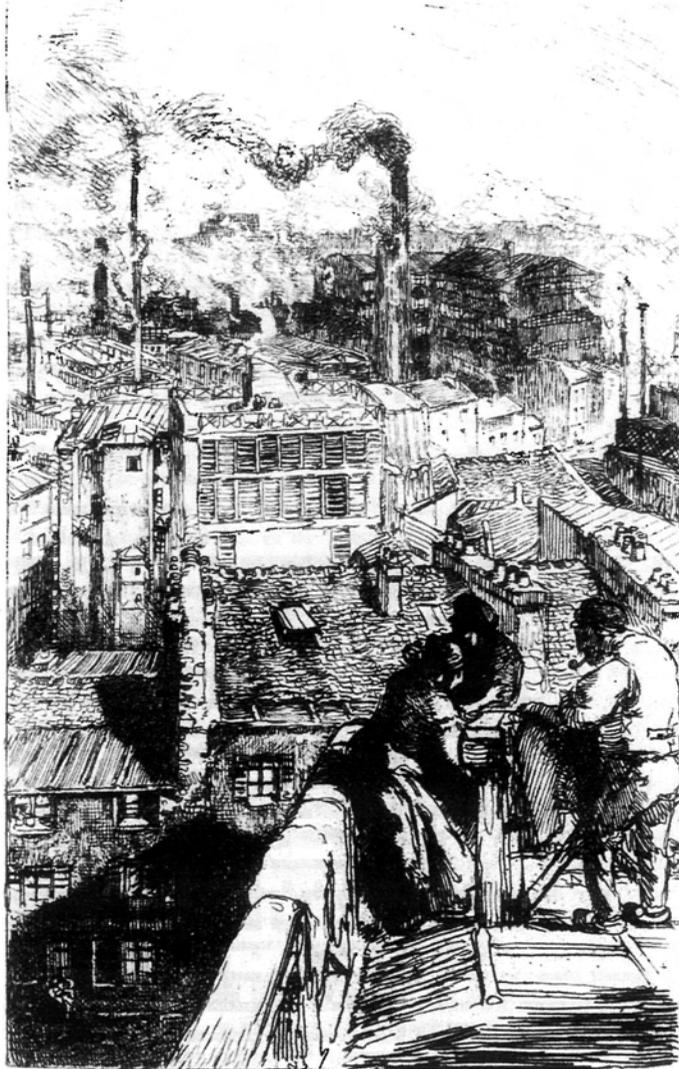
El nacimiento de Grenouille describe el destino de los niños huérfanos en el París de aquella época, así como las condiciones precarias en los orfanatos o el trato que los niños recibían de las nodrizas. Temas también analizados por sociólogos modernos<sup>282</sup>:

Zwar, es gab Winter, da starben ihr von den zwei Dutzend kleinen Pensionären drei oder vier. Doch damit lag sie

---

<sup>281</sup> Esto es un trozo de E. Badinter, *Die Mutterliebe. Geschichte eines Gefühls vom 17. Jahrhundert bis heute*, München, 1984, sobre “die Kindersterblichkeit im Frankreich des 17. und 18. Jahrhunderts ist der Tod des Kindes etwas Alltägliches”. Citado por He. Dörfner en “Wie zur Lektüre führen? Eröffnungsvarianten”, en *Der Deutschunterricht*, 48. Jg., 3/1996, 17.

<sup>282</sup> A. Farge, “Familienehre und Familiengeheimnisse”, en *Geschichte des privaten Lebens*, t. 3: Von der Renaissance zur Aufklärung, Frankfurt, Fischer, 1991, 573-609. Citado por H. Quint *Tiempo histórico y percepción del mundo en la novela El perfume*, de Patrick Süskind, en <http://www.editorial.udg.mx/luv20/tiempo.html>



Blick auf das Quartier des Gobelins

Alexandre Gabriel Decamps, *Arme*. Litografía, 1829. Croquis par diverses artistes, Galerie Dr. Kristine Oevermann, Frankfurt am Main.

immer noch erheblich besser als die meisten anderen privaten Ziehmütter und übertraf die großen staatlichen oder kirchlichen Findelhäuser, deren Verlustquoten oft neun Zehntel betrug, bei weitem. Es gab ja auch viel Ersatz. Paris produzierte im Jahr über zehntausend neue Findelkinder, Bastarde und Waisen. So ließ sich mancher Ausfall veschmerzen (27)

A través de esta imagen inhumana en la que se desarrolla la infancia del protagonista, el autor describe las condiciones sociales de los marginados. La vida de Grenouille es canjeada como un objeto: pasará de manos de Madame Gaillard al curtidor Grimal por quince francos: “und so ließ sie sich von Monsieur Grimal die Übergabe des Knaben schriftlich bestätigen, quittierte ihrerseits den Erhalt von fünfzehn Franc Provision” (38). Años más tarde y en la adolescencia pasará de manos del curtidor Grimal a las del perfumista Baldini por veinte libras: “er bestellte noch eine Flasche Wein und bot zwanzig Livre als Entschädigung für die Unannehmlichkeit, die er Grimal durch den Ausfall Grenouilles verursachte” (113).

Durante su estancia con el curtidor Grimal se muestra el trabajo desempeñado por niños que eran maltratados y que llevaban a cabo tareas corporales duras. Con tan sólo nueve años, el valor de una persona se reducía a la fuerza de trabajo por lo que: “sein Leben galt gerade noch so viel wie die Arbeit, die er verrichten konnte, es bestand

nur noch aus der Nützlichkeit, die Grimal ihm beimaß” (41). Entre más resistente se mostraba más valor adquiría su vida:

Von einem Tag zum andern verkapselte er wieder die ganze Energie seines Trotzes und seiner Widerborstigkeit in sich selbst, verwendete sie allein dazu, auf zeckenhafte Manier die Epoche der bevorstehenden Eiszeit zu überdauern (...). Er war nun ein Muster an Fügsamkeit, Anspruchslosigkeit und Arbeitswillen, gehorchte aufs Wort, nahm mit jener Speise vorlieb (41)

Aunque se describen las desgracias sociales, el lector no percibe sensación de tragedia, ya que el texto está impregnado de *ironía*. Esto lleva a que lo narrado no se tome con la debida seriedad. Según H. Quint:

las descripciones de la indigencia humana le sirven al autor para la contextualización social en que transcurre la vida del personaje literario como espacio real histórico donde se desarrolla la vida de este hombre obstinadamente malvado<sup>283</sup>

---

<sup>283</sup> H. Quint *Tiempo histórico y percepción del mundo en la novela *El perfume*, de Patrick Süskind*, en <http://www.editorial.udg.mx/luv20/tiempo.html>, 2.

De esta manera se quiere expresar las calamidades que sufre el protagonista, mientras espera pacientemente tiempos mejores: “So ein Zeck war das Kind Grenouille. Es lebte in sich selbst verkapselt und wartete auf bessere Zeiten” (29).

Aunque Patrick Süskind no pretende con la novela en ningún momento resolver enigmas, sí que cuestiona algunos acontecimientos de forma paródica y desde una óptica diferente. La gama de olores espeluznantes que definen la ciudad de París<sup>284</sup> envuelven también a la pareja real: “es stank der gesamte Adel, ja sogar der König stank, wie ein Raubtier stank er, und die Königin wie eine alte Ziege, sommers wie winters” (6). Para H. Quint, la casa real francesa, “símbolo de dominio oligárquico transmitido a lo largo de la historia, aparece aquí como una caricatura del absolutismo”<sup>285</sup>.

*La Guerra de los Siete Años* (1756-1763) se nombra fugazmente y da la sensación que el autor rechaza el significado de las guerras, y desmitifica su valor, relatando paralelamente el imperio “alucinógeno” creado por Grenouille en la cueva en el monte Plombe du Chantal:

---

<sup>284</sup> Los olores repugnantes de París ya habían sido también documentados por el historiador A. Corbin en *Pesthauch und Blütenduft. Eine Geschichte des Geruchs*, Berlín, Wagenbach, 1984. Véase en el capítulo VI.6. Intertextualidad

<sup>285</sup> H. Quint *Tiempo histórico y percepción del mundo en la novela El perfume, de Patrick Süskind*, en <http://www.editorial.udg.mx/luv20/tiempo.html>, 3.

Man schlug sich in Schlesien und Sachsen, in Hannover und Belgien, in Böhmen und Pommern. Die Truppen des Königs starben in Hessen und Westfalen, auf den Balearen, in Indien, am Mississippi und in Kanada, sofern sie nicht schon auf der Fahrt dorthin dem Typhus erlagen. Der Krieg kostete einer Million Menschen das Leben, den König von Frankreich sein Kolonialreich und alle beteiligten Staaten so viel Geld, dass sie sich schließlich schweren Herzens entschlossen, ihn zu beenden (169)

En términos bajtinianos “el mundo es un inmóvil punto de referencia para el hombre en proceso de desarrollo”<sup>286</sup>, por lo que cualquier cambio, cualquier dato histórico real sirve como una referencia general de la época, pero no interfiere en lo más mínimo en la evolución del personaje. Grenouille marcha con pasos firmes, con o sin revolución, con o sin guerra, en contra de las condiciones más adversas de su vida, y con una voluntad férrea obtiene lo que desea: “el perfume absoluto”. La transformación del hombre desde su infancia hasta su edad madura se vuelve un instinto personal y no afecta a los fundamentos principales del tiempo histórico, como el tiempo histórico a su vez tampoco influye en la vida del personaje. A ninguna de las vidas de los personajes afecta tanto los hechos históricos como a la nodriza Gaillard, reflejándose la historia de la revolución francesa en su destino como una tragicomedia.

---

<sup>286</sup>M. Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, Altea, Taurus, Alfaguara, 1989.

Anno 1782, mit fast siebzig Jahren, gab sie ihr Gewerbe auf, kaufte sich wie vorgehabt in eine Rente ein, saß in ihrem Häuschen und wartete auf den Tod. Der Tod aben kam nicht. Statt seiner kam etwas, womit kein Mensch auf der Welt hätte rechnen können und was es im Lande noch nie gegeben hatte, nämlich eine Revolution, das heißt eine rasante Umwandlung sämtlicher gesellschaftlicher, moralischer und transzendentaler Verhältnisse. Zunächst hatte diese Revolution keine Auswirkungen auf Madame Gaillards persönliches Schicksal. Dann aber (...) hieß es mit einem Mal, ihr Rentengeber habe emigrieren müssen, sei enteignet und sein Besitz an einen Hosenfabrikanten versteigert worden. (...) Aber dann kam der Tag, da sie ihr Geld nicht mehr in harter Münze, sondern in Form von kleinen bedruckten Papierblättchen erhielt, und das war der Anfang ihres materiellen Endes (38-39)

Para H. Quint, “el lema de la revolución «libertad, igualdad, fraternidad» suena cínico”<sup>287</sup> desde la perspectiva de su agonía pública y humillante en el Hôtel-Dieu y su posterior sepultura en una fosa común. Según sus palabras, su situación recrea “la infamia colectiva a los marginados en el París del siglo XVIII”<sup>288</sup>:

Dort brachte man sie in den gleichen, von Hunderten todkranker Menschen bevölkerten Saal, (...) steckte sie in

---

<sup>287</sup> H. Quint *Tiempo histórico y percepción del mundo en la novela El perfume, de Patrick Süskind*, en <http://www.editorial.udg.mx/luv20/tiempo.html>, 5.

<sup>288</sup> *ibid.*, 5

ein Gemeinschaftsbett zu fünf anderen alten wildfremden Weibern, körperdicht Leib an Leib lagen sie, und ließ sie dort drei Wochen lang in aller Öffentlichkeit sterben. Dann wurde sie in einen Sack genäht, um vier Uhr früh nebst fünfzig anderen Leichen auf einen Transportkarren geworfen und (...) dort in einem Massengrab zur letzten Ruhe gebettet, unter einer dicken Schicht von ungelöschtem Kalk (40)



Pariser Lumpensammler in der Mitte des 19. Jahrhunderts  
Sortierhof in der Rue Gracieuse

***Pariser Lumpensammler in der Mitte des 19. Jahrhunderts.* Archiv Roger Viollet, Paris.**

En cuanto a personajes históricos reales, Patrick Süskind sólo nombra en pocas ocasiones algunos protagonistas de la Ilustración francesa, aunque eso no es del todo imprescindible. Como manifiesta U.

Eco: “en la novela histórica no es necesario que entren en escena personajes reconocibles desde el punto de vista de la enciclopedia”<sup>289</sup>. Nada más comenzar la novela y quizás con el propósito de unificar la ficción con la realidad se compara a Grenouille con “den Namen anderer genialer Scheule, wie etwa de Sades, Saint-Justs, Fouchés, Bonapartes” (5). Capítulos más tarde y con la presentación del personaje de Baldini, se hacen una crítica de los prepulsores de la nueva época que cambia todas las actitudes del estado anterior:

diese Diderots und d’Alemberts und Voltaires und Rousseaus und wie die Schreiberlinge alle hießen (...), sie haben es wahrhaft geschafft, ihre eigne perfide Ruhelosigkeit, die schiere Lust am Nichtzufriedensein und des um alles in der Welt sich nichtbegnügenkönnens, kurz: das grenzenlose Chaos, das in ihren Köpfen herrscht, auf die gesamte Gesellschaft auszudehnen! (74)

La novela ofrece la otra cara de las principales ideas de la Ilustración burguesa a través de la percepción que los personajes tienen del mundo que les rodea y a través de la vida del protagonista se desarrolla una crítica alegórica de la razón ilustrada y del espíritu de la modernización industrial. El debate paródico generado en torno a las ideas importantes de la Ilustración mediante los monólogos o diálogos

---

<sup>289</sup> U. Eco, *Apostillas a El nombre de la rosa*, Barcelona, Lumen, 1983, 80.

de los personajes y los comentarios irónicos del autor, hace ver que Patrick Süskind sostiene un compromiso con las facetas culturales de la época. Como comenta R. G. Renner:

gerade so ist das postmoderne Schreiben kein bloßes Spiel, sondern Reaktion auf eine historische Konstellation von Erfahrung und Bewußtsein, eine Kritik, die sich jenseits der Formen von Kritik artikuliert, welche die Moderne als allein verbindliche festzulegen versuchte<sup>290</sup>

El personaje principal carece de cualquier formación cultural o educativa y los conceptos morales le son ajenos en la misma medida que cualquier preocupación intelectual. Las tres personas que deberían tener la responsabilidad de su educación en la infancia - su madre, el padre Terrier y Madame Gaillard - representan en palabras de R. Gray:

the values Süskind associates with enlightened society in the mid-eighteenth century: egocentrism, calculating rationality, emotionlessness, orderliness, "justice". Given this context, it is small wonder that Grenouille decides with his first whiff of the rank effluvia of civilized society to

---

<sup>290</sup> R. G. Renner, "Postmoderne Literaturtheorie / Postmoderne literarische Entwürfe", en A. Berger, 1994, 189.

privilege self-interested calculation over humanitarian feeling<sup>291</sup>

La condena del narrador de la sociedad ilustrada no puede estar más explícita; en ella no tiene cavidad ni el amor ni la propia vida, ya que en todo el relato siempre van asociados con brutalidad y muerte.

La figura del protagonista constituye el polo opuesto a la idea de la “razón”, como ser que no posee ninguna ética o moral. Grenouille, con su desarrollado sentido del olor y su falta de aroma personal, puede representar la otra personalidad que se despliega de la cultura ilustrada. En el artículo “Enlightenment’s Other in Patrick Süskind’s *Das Parfum. Adorno and the Ineffable Utopia of Modern Art*”, B. Butterfield llega a manifestar que:

According to Horkheimer and Adorno, "enlightenment" derives from the survival instinct and renders external nature manageable at the expense of internal nature. The modern ego is therefore seen as the result or a process of adaptation, domination, and the suppression of instinctual drives. The

---

<sup>291</sup> R. Gray, “The Dialectic of “Enscenment”: Patrick Süskind’s *Das Parfum* as Critical History of Enlightenment Culture”, en *P.M.L.A.*, 108, 3, 1993, 495.

subject, driven by the instinct for self-preservation, separate from nature in order to control nature<sup>292</sup>

En *Das Parfum* se retrata la cultura “irracional” de la personalidad como una consecuencia histórica de la racionalidad ilustrada. R. Gray opina que el relato anecdótico del personaje y su hipersensible “nariz” actúa como “a fictional foil to throw the prejudice and obsessions of enlightened thought into critical relief”<sup>293</sup>. Con esta parábola del demonio que destruye criaturas vivientes para capturar y controlar sus “espíritus” o “absolute essences”, el autor dramatiza las consecuencias de la “dialéctica destructiva” de la razón ilustrada. Muestra la Ilustración como una época donde se usa las cosas o se tiene conocimientos de ellas, sólo si son manipulables, y donde el individuo se reduce a objeto: “in this logically controlled universe, uniqueness disappears, and individuals are reduce to mere place holders in an artificially inducible, infinitely iterable formal structure”<sup>294</sup>.

La Ilustración comienza en Inglaterra, más tarde en Francia y con mayor retraso en Alemania. Como época de emancipación de la burguesía rompe con las viejas estructuras en el campo de las ciencias,

---

<sup>292</sup> B. Butterfield, “Enlightenment’s Other in Patrick Süskind’s *Das Parfum*. Adorno and the Ineffable Utopia of Modern Art”, en *Comparative Literature Studies*, 32-3, 1995, 404.

<sup>293</sup> R. Gray, “The Dialectic of “Enscenment”: Patrick Süskind’s *Das Parfum* as Critical History of Enlightenment Culture”, en *P.M.L.A.*, 108, 3, 1993, 492.

<sup>294</sup> *ibid.*

la religión, la sociedad, la política y la economía que forman las bases de las sociedades burguesas actuales. Las viejas instituciones de la sociedad, creencias e ideas serán examinadas bajo las luces de la razón - como categoría central de la lustración -. Los métodos empíricos en las ciencias naturales y la generalización de los conocimientos adquiridos por experimentos, encuentran eco en las fórmulas de nuevas leyes y en numerosos descubrimientos que sirven de base a los progresos en las ciencias-tecnológicas.

La novela comienza desde el primer párrafo con una posición crítica de la época indicando que durante el periodo histórico de la Ilustración los genios eran seres ‘abominables: “Im achtzehnten Jahrhundert lebte in Frankreich ein Mann, der zu den genialsten und abscheulichsten Gestalten dieser an genialen und abscheulichen Gestalten nicht armen Epoche gehörte” (5). Durante el relato se expone que las ideas de la Ilustración están condenadas a fracasar, así lo demuestran los destinos fatídicos de los personajes secundarios. La Ilustración ha alcanzado al “sujeto autónomo”, ha “destronado a Dios” y la razón se convierte en base de conducta de todo el desarrollo social. Pero estas ideas ya no tienen validez, y la novela en un afán subversivo encuentra la clave que manifiesta ese desorden, recuperando la historia pasada para actualizarla en el presente. Como apunta J. Ryan: “die

Darstellung des Subjekts im ‘Parfum’ (wird) weitgehend durch post-aufklärische, um nicht zu sagen antiaufklärische Intertexte bedingt”<sup>295</sup>.

La obra realiza un recorrido con las diferentes reacciones que produjo el desarrollo de la Ilustración y el reto que supuso, a través principalmente de tres personajes que representan tres categorías de la sociedad del siglo XVIII: el nuevo proletario - el perfumista Baldini -, el científico Marqués de la Taillade-Espinasse y el patricio Richis.

Las desavenencias contra las ideas de la época alcanzan un tono irónico en la queja del personaje de Baldini sobre los cambios que surgen en los tiempos modernos:

Oder der Geschwindigkeitswahnsinn! Wozu brauchte man die vielen neuen Straßen, die überall gebuddelt wurden, und die neuen Brücken? Wozu? Wem war daran gelegen? Wem nützte es? Oder über den Atlantik zu fahren, in einem Monat nach Amerika zu rasen - als wäre man nicht jahrtausendlang sehr gut ohne diesen Kontinent ausgekommen. (...) Das Unglück des Menschen rührt daher, daß er nicht still in seinem Zimmer bleiben will, dort, wo er hingehört. Sagt Pascal. Aber Pascal war ein großer Mann gewesen, ein Frangipani des Geistes, ein Handwerker recht eigentlich, und ein solcher ist heute nicht mehr gefragt. Jetzt lesen sie aufwieglerisch Bücher von Hugenotten oder Engländern. Oder sie schreiben Traktate ode sogenannte wissenschaftliche Großwerke, in denen sie alles und jedes in Frage stellen. Nichts mehr soll stimmen,

---

<sup>295</sup> J. Ryan, “Pastiche und Postmoderne. Patrick Süskinds Roman „Das Parfum””en P. M. Lützeler, 1991, 98.

alles soll jetzt plötzlich anders sein. (...) In jedem Bereich wird gefragt und gebohrt und geforscht und geschnüffelt und herumexperimentiert. Es genügt nicht mehr, daß man sagt, was ist und wie ist - es muß jetzt alles noch bewiesen werden, am besten mit Zeugen und Zahlen und irgendwelchen lächerlichen Versuchen (72-73-74)

Todo se basa, según él “rein aus der eingeborenen Moralität und der Vernunft des Menschen selber” (75). Con estas palabras de Baldini, se resalta el descontento que existe entre las clases sociales altas y burgueses que temen lo desconocido, y prodigan el estatus de los artesanos donde contaba el carácter, la formación, la humildad y el sentido de la subordinación gremial: “man wünschte sich die Rigidität des alten Zunftrechts zurück” (69). Esta falta de entendimiento con las nuevas ideas se basa en la posición económica que le había asegurado el orden gremial antiguo, postergado por el comercio capitalista que le había mantenido fuera de la competencia.

Su clara declaración de rechazo a los nuevos tiempos cambia, cuando Grenouille llega a su vida, adaptándose definitivamente y aprovechándose de la economía precapitalista. Su queja de la pérdida de valores se desenmascara como un autoengaño. Crea un gran imperio comercial, cuya sola idea había criticado duramente:

Mit dem Erwerb von Grenouille begann der Aufstieg des Hauses Giuseppe Baldini zu nationalem, ja europäischen Ansehen. Das persische Glocken-spiel stand nicht mehr still, und die Reihher hörten nicht mehr auf zu speien im Laden auf dem Pont au Change (114)

Patrick Süskind ilustra en la carrera de Baldini según R. Gray: “the strategic harnessing of modernism’s aesthetic and profit of industrial modernization”<sup>296</sup>.

El espíritu inquisitivo del autor estará reflejado con el marqués de la Taillade-Espinasse: un personaje abierto, cultivado, con miras al futuro y representante científico de esta época. Su teoría del «fluido letal» que emana de la tierra y que con el tiempo conduce a una intoxicación del ser humano, está fundamentada en una teoría que surgió en el siglo XVIII<sup>297</sup>. El marqués ha logrado cierta fama dentro del círculo científico con pequeñas teorías económicas, pero su gran éxito aún no había llegado. Cuando conoce a Grenouille, aprovechará su aspecto desaliñado para demostrar su nueva idea:

---

<sup>296</sup> R. Gray, “The Dialectic of “Enscenment”: Patrick Süskind’s *Das Parfum* as Critical History of Enlightenment Culture”, en *P.M.L.A.*, 108, 3, 1993, 498.

<sup>297</sup> Teoría respaldada por Alain Corbin en su obra *Pesthauch und Blütenduft. Eine Geschichte des Geruch*, Berlin, Klaus Wagenbach, 1984, 35: “Jean Ehrard macht deutlich, wie sehr der alte Glaube an die Gefahren der Erdausdünstungen die wissenschaftliche Auseinandersetzung in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts beeinflusst hat”.

Pünktlich eine Woche nach seinem ersten Vortrag präsentierte der Marquis de la Taillade-Espinasse seinen Schützling abermals in der Aula der Universität. Der Andrang war ungeheuer. Ganz Montpellier war gekommen, nicht allein das wissenschaftliche, auch und gerade das gesellschaftliche Montpellier (150); Am Ende der Vortrags erhob sich die ganze Versammlung und brach in frenetischen Jubel aus. »Es lebe das vitale Fluidum! Es lebe Taillade-Espinasse! Hoch die fluidale Theorie! Nieder mit der orthodoxen Medizin!« - so schrie das gelehrte Volk von Montpellier, der bedeutendsten Universitätsstadt des französischen Südens, und der Marquis de la Taillade-Espinasse hatte die größte Stunde seines Lebens (204)

En realidad, sus estudios se basan en una parafernalia y el narrador se vale para parodiar los experimentos empíricos de las ciencias naturales y los naturalistas, representados como grandes charlatanes que explotan el caos de la humanidad, tanto material como psíquicamente.

Antoine Richis representa la nueva clase del patricio, la burguesía rica dedicada al comercio. A diferencia de Baldini y el marqués, el apogeo de su posición social será destruido con la aparición de Grenouille en su vida, pues tiene que cambiar sus planes de ascenso social:

Erst wollte er seine Tochter an den Mann bringen. Und zwar nicht an der ersten Tochter an den Mann bringen. Und zwar nicht an den ersten besten, sondern an einen von Stande. Es gab da einen Baron von Bouyon, Besitzer eines Sohnes und eines Lehens bei Vence, von guter Reputation und lausiger Finanzlage, mit dem Richis schon Abmachungen über eine künftige Heirat der Kinder getroffen hatte. Wenn Laure dann unter der Haube wäre, wollte er selbst seine freierlichen Fühler in Richtung der hochangesehenen Häuser Drée, Maubert oder Fontmichel ausstrecken - nicht weil er eitel war und auf Teufel komm raus ein adeliges Bettgemahl besitzen mußte, sondern weil er eine Dynastie gründen und seine Nachkommenschaft auf ein Geleise setzen wollte, welches zu höchstem gesellschaftlichem Ansehen und politischen Einfluß führte (253-254)

Con este personaje el narrador se burla del sentido de la razón pura, pues como pensaba Kant<sup>298</sup>, Richis que posee una mentalidad despierta se sirve de “su propio sentido”. Llevará a cabo un plan para salvar a su hija del asesino de mujeres vírgenes, pero la trágica ironía del destino le lleva a poner a su hija en las propias manos del criminal. El intento de utilizar su razonamiento termina en un desastre y la razón tiene que rendirse:

---

<sup>298</sup> I. Kant, “Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?”, en *Berlinische Monatsschrift*, Dezember 1784,481. Citado por V. Reinbeck (1969) en “*Philosophie*

Das Fenster stand halb offen. Als er die Leiter hinaufstieg, bequem wie auf einer Treppe, beglückwünschte er sich zu dem Umstand, den Duft des Mädchens hier in Napoule ernten zu dürfen. In Grasse, bei vergitterten Fenstern und streng bewachtem Haus, wäre alles sehr viel schwieriger gewesen. Hier schlief sogar allein. Er brauchte nicht einmal die Zofe auszuschalten (274)

Después de esta amarga experiencia su posición queda expuesta al ridículo, cuando acoge en su casa al asesino de su hija, y le pide que se convierta en su hijo:

»Dan wirst du mein Sohn werden?« stammelte er und fuhr von seinem Schemel hoch, um sich auf den Rand des Bettes zu setzen und auch Grenouilles zweite Hand zu pressen. »Wirst du? Wirst du? Willst du mich zu deinem Vater haben?« (310)

La obra *postmoderna* revaloriza la mimesis para expresar una renovada relación entre el arte y la vida. Aunque todos los personajes de la novela son totalmente ficticios, también son representativos de una época, por lo que el relato se mantiene en todo momento con un pie en la fantasía y otro en la realidad objetiva.

---

*der Neuzeit/ Die Aufklärung - Geschichte der Philosophie*, (Hersg. Karl Vorländer).

La novela está impregnada de momentos verídicos e históricos, pues aunque puede parecer irreal y fantasioso, es realmente un hecho verdadero tanto los olores que impregnaban a la ciudad de París, como los miasmas<sup>299</sup> y los gases dañinos que provenían del suelo, de las fiebres y de las enfermedades. El autor muestra para recrear el ambiente de la novela del arte de la perfumería. La importancia del perfume en Francia en el siglo XVIII estaba fundada en una creciente sensibilidad a los olores, y sobretodo a la poca tolerancia hacia los malos olores, entre ellos a los desagradables aromas de la transpiración. E. Rimmel<sup>300</sup> en su libro *Das Buch des Parfums*, explica que estas causas desarrollan nuevas ramas de la ciencia como la osmología - ciencia de las sustancias odoríferas - y la ospresilogía - ciencia de los olores -, así como también expone que en un segundo término en este interés por los olores se encuentra la investigación de las miasmas.

En la obra *Pesthauch und Blütenduft: Eine Geschichte des Geruchs*, A. Corbin también lleva a cabo un estudio sobre la situación de los olores en Francia en el siglo XVIII y lo mal que olía la ciudad de París. Entre sus descripciones llama la atención la cita procedente de un artículo de una enciclopedia de finales del siglo XVIII editada por un

---

Kant invita al lector a servirse de su entendimiento.

<sup>299</sup> La miasma es definido como “la emanación maloliente que se desprende de cuerpos enfermos, materias corruptas o aguas estancadas y que se consideraba, antes del descubrimiento de los microbios, como causante de epidemias e infecciones”, en el diccionario de la Lengua Española de Espasa Calpe de bolsillo, Madrid, 1993.

<sup>300</sup> E. Rimmel, *Das Buch des Parfums*, Berlin, 1988.

respetado miembro de la sociedad de la realeza para la medicina en París en 1794:

Es gibt einen stinkenden Geruch, ähnlich dem, der von Kleidungsstücken ausgeht, und einen fauligen Geruch, der weniger ausgeht, und einen fauligen Geruch, der weniger hervortritt, aber durch den allgemeinen Ekel, den er auslöst, unangenehmer ist als der erste. Ein dritter, den man Verwesungsgeruch nennen kann, läßt sich als eine Mischung aus Saurem, Fadem und Stinkendem beschreiben, die eher Übelkeit erregt, als daß sie die Nase beleidigt; er geht einher mit der Zersetzung und ist der widerwärtigste unter all den Gerüchen, die im Hospital anzutreffen sind. Ein weiterer Geruch, der in Nase und Augen sticht, kommt von der Unsauberkeit; man könnte meinen, die Luft enthielte etwas Pulverförmiges, und wenn man sich auf die Suche macht, findet man gewiß feuchte, verstockte Wäsche, einen Haufen Unrat oder von gärenden Miasmen verseuchte Kleider und Betten<sup>301</sup>

Al leer este párrafo se puede encontrar una gran semejanza con las descripciones que aparecen en *Das Parfum*, por lo que se puede intuir que Patrick Süskind se informo y estudio antes de escribir sobre el tema de los olores en Francia por fuentes fiables. Se podría decir que la

---

<sup>301</sup> J.- N. Hallé, Artikel "Air - Air des hôpitaux de terre et de mer", en *Encyclopédie méthodique, Médecine*, Paris 1787, Bd. I, 571. Citado por A. Corbin, *Pesthauch und Blütenduft: Eine Geschichte des Geruchs*, 1986, 12.

documentación que existe sobre la historia de los olores ha sido trabajada por el autor transformándola en una novela odorífera<sup>302</sup>.

Pero, en aquella época no sólo olían mal los lugares sino también los hombres. El aroma corporal empezó a reconocerse como parte animal de la persona, adquiriendo connotaciones sociales. Así, por ejemplo, si alguien desprendía un aroma definido como malo o apestoso sería recriminada y discriminada. Respecto a este tema U. O'Malley argumenta:

der spezifische Geruch des Menschen wird immer stärker als negativer Gesellschaftsfaktor angesehen. Man darf weder nach Schweiz noch nach anderen Ausdünstungen riechen (...). Der menschliche Eigengeruch ist neutralisiert. An seine Stelle ist das Parfum getreten<sup>303</sup>

Por este motivo, poco a poco el perfume representará un signo de belleza y refinura y como desarrollo paralelo, los artículos de higiene y limpieza de frescura y desinfección. El perfume otorgará a la persona que lo lleve un aura de personalidad de gran valor y estará relacionado con el poder de atracción erótico y con el amor:

---

<sup>302</sup> Véase en el capítulo 2.3.3. *Intertextualidad*.

Er hatte sich, den räumlichen Erfordernissen der Aula entsprechend, sehr stark parfümiert, und die Aura seines Duftes strahle, kaum daß er das Podium bestiegen hatt, mächtig von ihm ab. Er sah sie - in der Tat sah er sie sogar mit Augen! - die zuvorderst sitzenden Zuschauer erfassen, sich weiter nach hinten fortpflanzen und endlich die letzten Reihen und die Galerie erreichen. Und wen sie erfaßte - das Herz im Leibe sprang Grenouille vor Freude -, den veränderte sie sichtbar. Im Banne seines Duftes, aber ohne sich dessen bewußt zu sein, wechselten die Menschen ihren Gesichtsausdruck, ihr Gehabe, ihr Gefühl. Wer ihn zunächst nur mit bassem Auge an; wer zurückgelehnt in seinem Stuhl verharrt hatte, mit kritisch gefurchter Stirn und bedeutend herabgezogenen Mundwinkeln, der lehnte sich jetzt lockerer nach vorn und bekam ein kindlich gelöstes Gesicht; und selbst in den Gesichtern der Ängstlichen, der Verschreckten, der Allersensibelsten, die seinen ehemaligen Anblick nur mit Entsetzen und seinen jetzigen immerhin noch mit gehöriger Skepsis ertragen konnten, zeigten sich Anflüge von Freundlichkeit, ja Sympathie, als sein Duft si erreichte (203)

Esta propiedad del aroma será utilizada por Patrick Süskind para describir la “esencia absoluta” que busca Grenouille, que está dirigida al centro erótico de la humanidad y que se convertirá en la causa de una orgía, de una masa de hombres-animales provocando en ellos la excitación de la parte animal:

---

<sup>303</sup> U. O'Malley, “Geruch ist Gefühlssache. Der Geruchssinn in der historischen Dimension”, en *Geschichte lernen*, Heft 15/1990, 26.

Ein jeder ließ dem Drang seines Herzens freien Lauf (...) Da waren Herren, die in einem fort von ihren Sitzen aufspritzen und sich wieder niederließen und wieder aufsprangen, mächtig schnaufend und die Fäuste um die Degengriffe ballend, als wollten sie ziehen, und, indem sie schon zogen, den Stahl wieder zurückstießen, daß es in den Scheiden nur so klapperte und knackte; und andere, die die Augen stumm zum Himmel richtete und ihre Hände zum Gebet verkrampften; und Monseigneur, der Bischof, der, als sei ihm übel, mit dem Oberkörper vornüberklappte und die Stirn auf seine Knie schlug, bis ihm das grüne Hütchen vom Kopfe kollerte; und dabei war ihm gar nicht übel, sondern er schwelgte nur zum ersten Mal in seinem Leben in religiösen Entzücken (...) Wer zu Beginn bei seinem Anblick nur Mitgefühl und Rührung verspürt hatte, der war nun von nackter Begehrlichkeit erfüllt, wer zunächst bewundert und begehrt hatte, den trieb es zur Ekstase (302-303)

Los episodios más importantes en su vida tienen lugar en la esfera de la perfumería y en la creación de perfumes. A través de la obra se llega a ser consciente de lo fascinante que resulta el hecho de que un perfumista sea capaz de identificar cientos de olores diferentes, y de cómo es posible llegar a clasificar y memorizar innumerables principios odoríferos, y todo para crear un perfume que pertenece a un mundo invisible y silencioso. Se logra valorizar la creación de perfumes como un arte que aunque no se puede comparar con la pintura o la música no le resta, desde luego, importancia.

Que Patrick Süskind haya elegido precisamente el siglo XVIII y Francia como la época y lugar en que se desarrolla su historia sobre el perfume tiene una causa justificada, porque el oficio del perfumista había alcanzado su mayor auge en la sociedad del siglo XVIII en Francia. El comercio de los artículos de perfumería estaba alcanzando una rápida expansión como una rama de la economía. A mediados del siglo XIX ya había en París 120 perfumistas cuyas entradas oscilaban en los cuatro millones de francos anuales<sup>304</sup>. Patrick Süskind describe como funciona este negocio de la perfumería y lo difícil que resulta mantenerse en este mercado, porque la competencia es muy fuerte y las modas caprichosas:

Außerdem herrschte in diesen Vorzimmern eine ganz ekelhafte Konkurrenz. Da war dieser Emporkömmling Brouetaus der Rue Dauphine, der von sich behauptete, er habe das größte Pomadenprogramm Europas; oder Calteau aus der Rue Mauconseil, der es zum Hoflieferanten der Comtesse von Artois gebracht hatte; oder dieser völlig unberechenbare Antoine Pélissier aus der Rue Saint-André-des-Arts, der in jeder Saison einen neuen Duft lancierte, nach welchem die ganze Welt verrückt war. So ein Parfum von Pélissier konnte den ganzen Markt in Unordnung bringen. War in einem Jahr Ungarisches Wasser in Mode, und hatte sich Baldini entsprechend mit Lavendel, Bergamotte und Rosmarin eingedeckt, um den Bedarf zu

---

<sup>304</sup> Véase en E. Rimmel, *Das Buch des Parfums. Die Klassische Geschichte des Parfums um der Toilette*, Frankfurt/Berlin, Ullstein, 1988.

Estudio entre una novela *postmoderna* y *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*



LA CATEDRAL, DE ESTILO LOMBARDO-LIGUR, DATA DEL SIGLO XIII.



LA CALLES DE GRASSE REFLEJAN LA INFLUENCIA GENOVESA.

**La ciudad de Grasse, la capital mundial del perfume**

befriedigen - so kam Pélissir mit «Air de Musc» heraus, einem ultraschweren Moschusduft. Jeder Mensch mußte plötzlich tierisch riechen, und Baldini konnte sein Rosmarin zu Haarwasser verarbeiten und den Lavendel in Riechsäckchen nähen (68-69)

Para alcanzar los conocimientos de este arte, Grenouille lleva a cabo un viaje por las ciudades de Francia más importantes de Francia en el campo de la perfumería. Se hace referencia a la ciudad de Grasse en Francia:

dieser zugleich unansehliche und selbstbewußte Ort war die Stadt Grasse, seit einigen Jahrzehnten unumstrittene Produktions- und Handelsmetropole für Duftstoffe, Parfumeriewaren, Seifen und Öle (211)

Esta ciudad representaba, y sigue siendo actualmente la cuna y el santuario del perfume de donde salen los grandes perfumistas. Ya desde el siglo XVI era considerada el centro de la industria del perfume, como lo indica este párrafo de M. J. Paret en su artículo “Kurzer Abriß zur Geschichte der Duftstoffe”:

Die neuzeitliche Parfümene wurde angeblich von Katharina von Medici (1519 - 1589) nach Frankreich an den französischen Hof gebracht. 1533 soll sie in Grasse die Parfüm-

industrie etabliert haben. Dessen günstige geographische Lage und Probleme im traditionell ortsansässigen Lederwarenwerk ließen in kurzer Zeit Grasse zum Zentrum der Parfümindustrie erblühen<sup>305</sup>

B. v. Matt opina que el lenguaje de Patrick Süskind representa “wie einem Kostümfilm, der ja Exotik und nicht Zeitanalyse einbringen will”<sup>306</sup>. Sin embargo, también opina que la presentación minuciosa de las prácticas manuales de ciertos trabajos como los curtidores, o cómo los perfumistas logran sus perfumes, si que llevan a una incursión de alguna manera histórica. Las descripciones de estas tareas son descritas con el vocabulario técnico preciso y adecuado, como el tratamiento de las pieles:

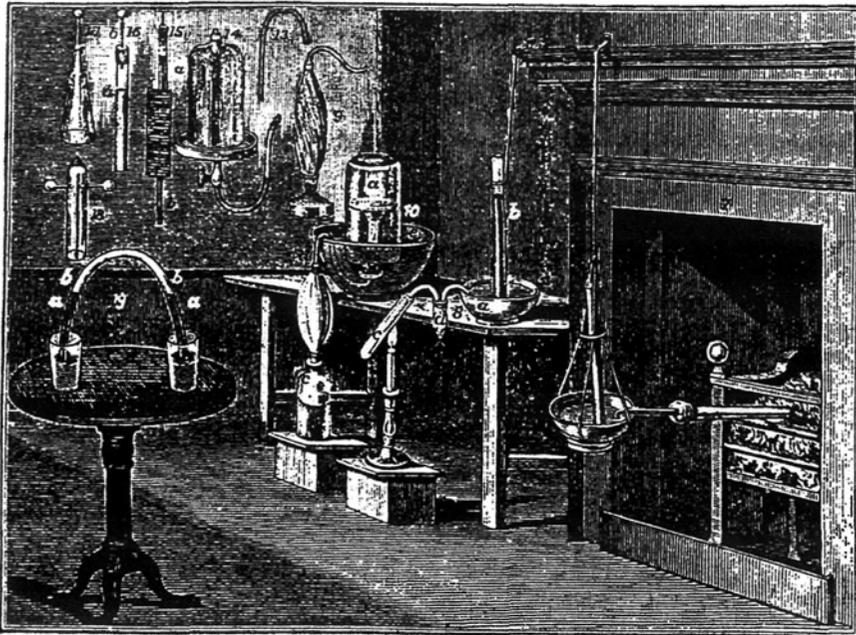
entfleichte die bestialisch stinkenden Häute, wässerte, enthaarte, kälkte, ätzte, walke sie, strich sie mit Beizkot ein, spaltete Holz, entrindete Birken und Eiben, stieg hinab in die von beißendem Dunst erfüllten Lohgruben, schichtete, wie es ihm die Gesellen befahlen, Häute und Rinden übereinander, streute zerquetschte Galläpfel aus, überdeckte den entsetzlichen Scheiterhaufen mit Eibenzweigen und Erde. Jahre später mußte er ihn dann wieder ausbuddeln und

---

<sup>305</sup> M. J. Paret, “Kurzer Abriß zur Geschichte der Duftstoffe”. Citado por He. Dörfler, en “Wie zur Lektüre führen? Eröffnungsvarianten”, en *Der Deutschunterricht*, 3/1996, 18.

<sup>306</sup> B.v. Matt, “Das Scheusal als Romanheld. Zum Roman “*Das Parfum*” von Patrick Süskind”, en *Neue Züricher Zeitung*, 15.03.1985, 61, 43.

die zu gegerbtem Leder mumifizierten Hautleichen aus ihrem Grab holen (41)



Priestleys Laboratorium  
(Ausschnitt)

***Priestleys Laboratorium*, Ausschnitt. En: John Priestley, Experiments and observations on air. London, 1774. Bd.I**

## El proceso de la destilación:

dann regte sich Baldinis Alchimistenader, und er holte seinen großen Alambic hervor, einen kupfernen Destillierbottich mit oben aufgesetztem Kondensiertopf - einen sogenannten Mauren-kopfalambic, (...). Er warf die Pflanzenteile hinein, stopfte den doppelwandigen Mauerkopf auf den Stutzen und Schloß zwei Schläuchlein für zu- und abfließendes Wasser daran. (...) Allmählich begann es, im Kessel zu brodeln. Una nach einer Weile, erst zaghaft tröpfchenweise, dann in fadendünnem Rinnsal, floß Destillat aus der dritten Röhre des Maurenkopfs in eine Florentinerflasche, (...) Es sah zunächst recht unansehnlich aus, wie eine dünne, trübe Suppe. Nach und nach aber, vor allem wenn die gefüllte Flasche durch eine neue ausgetauscht und ruhig beiseite gestellt worden war, schied sich die Brühe in zwei verschiedene Flüssigkeiten: unten stand das Blüten- oder Kräuterwasser, obenauf schwamm eine dicke Schicht von Öl. Goß man nun vorsichtig durch den unteren Schnabelhls der Florentinerflasche das nur zart duftende Blütenwasser ab, so blieb das reine Öl zurück, die Essenz, das starke riechende Prinzip der Pflanze (123-124)

O la descripción del proceso de la maceración y la transformación en “essence absolute”:

Mitunter wurde die Suppe zu dick, und sie mußten sie rasch durch große Siebe gießen, um sie von den ausgelaugten

Leichen zu befreien und für frische Blüten bereit zu machen. Dann scheffelten und rührten und seiheten sie weiter, (...) Die Abfälle wurden - damit auch nichts verloren ginge - mit kochenden Wasser überbrüht und in einer Spindelpresse bis zum letzten Tropfen ausgewrungen, was immerhin noch ein zart duftendes Öl abgab. Das Gros des Duftes aber, die Seele eines Meeres von Blüten, war im Kessel verblieben, eingeschlossen und bewahrt im unansehnlich grauweißen, nun langsam erstarrenden Fett. Am kommenden Tag wurde die Mazeration, wie man diese Prozedur nannte, fortgesetzt, der Kessel wieder angeheizt, das Fett verflüssigt und mit neuen Blüten beschickt. (...) Nach gründlicher Filtrage durch Gazetücher, in denen auch die kleinsten Klümpchen Fett zurückgehaten wurden, füllte Druot den parfümierte Alkohol in einen kleinen Alambic und destillierte ihn über dezentestem Feuer langsam ab (221-222-224)

Como se puede observar, Patrick Süskind inserta en su obra extensos pasajes didácticos, que de alguna manera frena la historia siempre dentro del marco de un ritmo de fondo que permanece constante. En palabras de U. Eco: “entrar en una novela es como hacer una excursión a la montaña: hay que aprender a respirar, coger un ritmo de marcha, si no todo acaba en seguida”<sup>307</sup>. El autor crea un ambiente y un escenario para facilitar la entrada del lector en el mundo de los olores a través de estas largas descripciones. A la vez que narra la perfección gradual de las destrezas técnicas del personaje y la

---

<sup>307</sup> U. Eco, *Apostillas a El nombre de la rosa*, Barcelona, Lumen, 1983, 47.

sensibilidad estética en el arte de la perfumería, el lector va adquiriendo estas nociones y experimentando las mismas sensaciones que el protagonista.

P. M. Lützeler diferencia tres formas diferentes de tratar el pasado histórico en una obra:

erstens die Übernahme bzw. Kombination von Themen aus der Literaturgeschichte, historischer Gattungsformen und Erzählweisen; zweitens eine Beschäftigung mit den Problemen des fiktiven und historiographischen Erzählens; drittens das Thematisieren geschichtlicher Ereignisse<sup>308</sup>

La novela de Patrick Süskind retoma las tres formas combinando temas de la historia literaria con formas narrativas tradicionales<sup>309</sup>, ocupándose de la narración ficticia e historiográfica y finalmente basándose en un acontecimiento histórico.

---

<sup>308</sup> P. M. Lützeler, "Von der Präsenz der Geschichte. Postmoderne Konstellationen in der Erzählliteratur der Gegenwart", en *Neue Rundschau*, 1, 1993, 103.

## 2.4.2. NOVELA POLICÍACA

*Das Parfum* aparece junto a otras dos novelas de éxito mundial: la obra de Umberto Eco *El nombre de la rosa*, que relata los crímenes en un monasterio con la tradición de un detective, en este caso un monje; y la obra de Thomas Harris *El silencio de los corderos* con el caníbal Lecter y Buffalo Bill, el asesino en serie. El éxito internacional de estas historias de asesinatos marca el actual interés de los lectores por lo lúgubre, lo extraño, lo violento; es decir, por la parte oscura de la existencia y la aventura, características que corresponden a las propias del *género policiaco*. Actualmente para escribir una novela de aventuras se recurre casi necesariamente a la novela policiaca, como decía Bertolt Brecht: “Abenteuer in unserer Gesellschaft sind kriminell”<sup>310</sup>. Es evidente que existe un éxito de este género, y su práctica no queda sólo reducida a los especialistas, sino a muchos escritores que realizan incursiones en él.

El estudio de la subliteratura siempre ha recalcado que la particularidad de las diferentes novelas literarias radica en la división de géneros con formas muy definidas. El modelo de sus estructuras, entre ellos el policiaco, tiene que ser reconocido de una forma clara e

---

<sup>309</sup> Véase el capítulo 2.2.3. *Estilo narrativo*.

<sup>310</sup> B. Brecht, *Schriften zur Literatur und Kunst* 2, Frankfurt a. M., Gesammelte Werke, Bd.19, 1967, 453. Citado por V. Hage, 1986, 15.

inequívoca en su construcción, por lo que el texto debe ser transparente y proporcionar las reglas a las que se ajusta. Sin embargo, el texto postmoderno se inspira en este caso en las características propias del género, pero al mismo tiempo se opone a ellas, ya que parte del tramado propio para luego colocarse igualmente en “un ‘afuera’ especular”<sup>311</sup>, utilizando sus propios procesos de descomposición y de deconstrucción permanentemente, accediendo a nuevas representaciones y distintas vertientes del sentido. Este carácter único de lectura tiene como consecuencia que el lector sienta y tome los motivos y las estructuras de la novela policíaca, que aparecen en *Das Parfum*, como algo distinto a los de una novela convencional.

En el género policíaco tradicional existían una serie de elementos “fijos”<sup>312</sup>, que tenían que aparecer en el texto. Uno de ellos es la existencia de “un cadáver, fruto, casi siempre, de un asesinato”<sup>313</sup>. En *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders* no existe un asesinato sino varios: el protagonista de la novela se convierte en un asesino en serie. Según U. Genzler<sup>314</sup>, refiriéndose a los resultados de unos estudios

---

<sup>311</sup> V. Bravo, *El relato policíaco postmoderno. Tres novelas argentinas contemporáneas*, en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero9/policial.html>.

<sup>312</sup> Las características tradicionales de lo que hasta ahora representaba una novela del género policíaco, según la obra *Sintaxis del suspense y la ventura* de R. Bonet, J. Laborda, F. Rincón, J. Sánchez-Enciso, Barcelona, Ariel, 1984. Aquí se reflejan algunos de los elementos ‘fijos’ que se deben encontrar en una novela policíaca.

<sup>313</sup> *ibid.*, 56.

<sup>314</sup> U. Genzler, “Kill for Fun - dem Serienmörder auf der Spur”, en *Schwarze Beute 7* (Hrsg. R. Rendell), Reinbek, 1992, 157.

realizados por el FBI, los asesinos en serie utilizan normalmente armas arcaicas, la pasión y la codicia no suelen ser el móvil de sus asesinatos; el asesino y sus víctimas no se conocen, por lo que el asesinato no es provocado, y finalmente el asesino suele ser retraído, destacando su desarrollo emocional por una relación maternal perturbada y la falta de una figura paterna. Sin ninguna duda estas características se pueden adjudicar a la figura de Grenouille, pues no conoce a sus víctimas y en principio no está influenciado por causas vengativas o sociales y el “instrumento” que utiliza representa un arma arcaica, pues se trata de un mazazo en la nuca. En ningún caso son asesinatos sangrientos o violentos, y se muestran sin ningún efecto de atrocidad, ya que Grenouille no tiene interés en el cuerpo de las víctimas. Incluso el acto de matar le repugna, y detesta el propio sonido del golpe:

Das Geräusch des Schlages war dumpf und knirschend. Er haßte es. Er haßte es allein deshalb, weil es ein Geräusch war, ein Geräusch in seinem ansonsten lautlosen Geschäft. Nur mit zusammengebissenen Zähnen konnte er dieses ekelhafte Geräusch ertragen, und nachdem es vorüber war, stand er noch eine Weile lang steif und verbissen da, die Hand um die Keule gekrampft, als fürchte er, das Geräusch könne zurückkehren als widerhallendes Echo von irgendwoher (275)

El primer cadáver que se encuentra es el de una joven de entre trece o catorce años, que ha sido estrangulada y encontrada en el suelo con el vestido desgarrado. Cuando Grenouille necesita de otros “ingredientes” para crear su perfume especial mata hasta veinticinco adolescentes más. A excepción de este primer asesinato y el último, donde la descripción de la captación del aroma es mucho más amplia, los restantes asesinatos se describen fugazmente, pues el texto no da importancia a la acción de asesinar:

In Mai desselben Jahres fand man in einem Rosenfeld, halben Wegs zwischen Grasse und dem östlich gelegenen Flecken Opio, die nackte Leiche eines fünfzehnjährigen Mädchens. Es war mit einem KnüppelhieB auf den Hinterkopf erschlagen worden (247)

En cambio, para la población de Grasse, los cadáveres sorprenden como algo espantoso y perverso, pues se trata de adolescentes de una especial belleza:

Und immer waren es solche, die gerade erst begonnen hatten, Frauen zu sein, und immer waren es die schönsten und meist jener dunkle, haftende Typus. - Obwohl der Mörder bald auch nicht mehr den in der einheimischen



**La belleza de la inocencia como símbolo del amor (Ilustración de 2001 Calvin Klein Cosmetic Corporation /Truth Calvin Klein owned by CKTT)**

Bevölkerung vorherrschenden weichen, weißhäutigen und etwas beleibteren Mädchenschlag verschmähte (250)

El horror entre la población comienza incluso a ser mayor, cuando tras un examen del estado virginal de los cadáveres se descubre que “daß sie alle unberührt geblieben waren” (251), lo que resultaba mucho más macabro.

Otro elemento “fijo” dentro de la *novela policiaca* lo forma la presencia de:

indicios o marcas dejadas por el criminal, muy sutiles y que pasarán desapercibidas a todos menos al detective, y que serán los que guíen su investigación hasta la solución final, de una forma sorprendente para los demás<sup>315</sup>

A excepción de su primer asesinato, en el que estrangula a la muchacha, los veinticinco restantes se realizan siempre de la misma manera. Siempre tiene lugar el mismo ritual, donde practica el proceso del “enfleurage”, necesario para capturar los aromas de las jóvenes:

---

<sup>315</sup> R. Bonet, J. Laborda, F. Rincón, J. Sánchez- Enciso, *Sintaxis del suspense y la ventura*, Barcelona, Ariel, 1984, 56.

Mit raschen Scherenschnitten schlitzte er das Nachtgewand auf, zog es ihr aus, ergriff das befettete Laken und warf es über ihren nackten Körper. Dann hob er sie hoch, strich ihr das überhängende Tuch unter, rollte sie ein wie ein Bäcker den Strudel, falzte die Enden, umhüllte sie von den Zehen bis an die Stirn. Nur ihr Haar schaute noch aus dem Mumienverband hervor. Er schnitt es dicht über der Kopfhaut ab, packte es in ihr Nachthemd, das er zu einem Bündel verknotete. Zuletzt klappte er ein freigelassenes Stück Tuch über den geschorenen Schädel, strich das überlappende Ende glatt, tupfte es mit zartem Fingerdruck fest. Er überprüfte das ganze Paket. Kein Schlitz, kein Löchlein, kein aufgekniffenes Fältlein klaffte mehr, an dem der Duft des Mädchens hätte entweichen können. Sie war perfekt verpackt. Es blieb nichts mehr zu tun, als zu warten, sechs Stunden lang, bis der Morgen graute (275-276)

Aunque lleva a cabo todo un rito metódico y trabajoso, lo único evidente a los ojos de los demás son los cadáveres de mujeres adolescentes desnudas con el pelo rapado: “Das Haar selbst freilich war weg. Der Mörder hatte es ihr abgeschnitten und mitgenommen, ebenso wie die Kleider” (247). A causa de este motivo se reconoce que los asesinatos son ejecutados por la misma persona. De alguna manera este rito se convierte en su firma, pero esta marca no expresa el carácter del criminal, ya que deja pocos rastros en cuanto a su persona. Esta señal puede confundir a los personajes de la historia, ya que Grenouille no mata por el hecho de matar, ni posee intenciones sexuales, ni tampoco quiere captar la atención de la sociedad, como suele ocurrir con los

asesinos en serie. Sólo el lector sabe que el asesino mata por la necesidad de alcanzar algo mucho más elevado y bello. Incluso se convierte en su cómplice, justificando sus actos, aunque, en el fondo, sabe que Grenouille se está convirtiendo en un ser miserable, en un fetichista que busca el aroma de sus víctimas.

La presencia de un detective es imprescindible en la novela policíaca. Normalmente es “privado y a veces incluso aficionado”<sup>316</sup>. Se encargará, paralelamente a la policía, “de descubrir la trama del crimen y apresar al criminal mediante una trampa en la que el asesino cae irremediabilmente”<sup>317</sup>. El detective representado en *Das Parfum* es “aficionado por necesidad”, al descubrir que la próxima víctima es su propia hija. Aunque Grenouille no deja indicios palpables, el único que se acerca a descifrar el entramado de los asesinatos será Antoine Richis. En la obra *Sintaxis del suspense y la ventura*, se hace referencia a tres tipos de detectives: “el lógico, el aventurero y el mixto”<sup>318</sup>. El “lógico” se define con una capacidad fundamentalmente deductiva y lógica, con grandes dotes de observación, lo que le llevarán a solucionar el caso<sup>319</sup>. Si se clasificara a Richis como un “detective”, representaría al detective “lógico” - “aufgeklärt denkender Mensch” (259) -, ya que a través de la

---

316 *ibid.*

317 *ibid.*

318 *ibid.*

319 *ibid.*

lógica, pero sobre todo de la intuición y de la deducción, llega a acercarse al asesino. Se convertirá de alguna manera en el detective de la novela, sólo mediante la fuerza de la reflexión, reconstruyendo las peripecias del crimen. Incluso va mucho más allá, pues será capaz de hacer razonamientos que están fuera del alcance de lo racional y que escapan a toda explicación, pues la psicología del criminal no se puede entender con medios reales:

Zwar wußte Richis nicht, was der Mörder eigentlich von seinem Opfer begehrte, denn ihr Bestes: die Schönheit und den Reiz ihrer Jugend konnte er ihnen ja nicht geraubt haben... oder doch? Auf jeden Fall aber schien ihm der Mörder, so absurd das klingen mochte, kein destruktiver Geist zu sein, (...) Wenn man sich mehr als einzelne Individuen, sondern als Teile eines höheren Prinzips vorstellte und sich in idealistischer Weise ihre jeweiligen Eigenschaften als zu einem einheitlichen Ganzen verschmolzen dächte, (...) Gesetz nun den Fall - so dachte Richis weiter -, der Mörder war solch ein Sammler von Schönheit und arbeitete am Bildnis der Vollkommenheit, (...) dann konnte man nicht annehmen, daß er auf den kostbarsten Baustein zu jenem Bildnis verzichtete, den es auf Erden zu finden gab: auf die Schönheit von Laure (258-259)

Existe un proceso de deducción, característica propia del detective de la novela tradicional, al intuir Richis que el asesino de las chicas

busca en ellas la belleza suprema y que la coronación de esta belleza está en su propia hija. Incluso llega a ponerse en lugar del asesino para deducir qué será lo que realmente busca, aunque nunca piensa que se trata de algo tan ‘insignificante’ como la belleza de los olores, pues es un ‘humano’ y sólo encuentra la belleza que le ofrece la vista. Richis llega a estar muy cerca de las causas y del motivo del asesino, pero Grenouille es un hombre sin facultades humanas y, por lo tanto, no compatible con la psicología de Richis:

Im August und September hatte Richis einige der ermordeten Mädchen gesehen. Der Anblick hatte ihn entsetzt und zugleich, wie er zugeben mußte, fasziniert, denn sie waren alle, und jene auf sehr spezielle Weise, von ausgesuchter Schönheit gewesen. (...) Der Mörder hatte ihm die Augen geöffnet. Der Mörder besaß einen exquisiten Geschmack. Und er besaß ein System (258)

Antoine Richis no trabajará junto a la policía, intentará atrapar él solo al asesino con una trampa, llevando a cabo una investigación detectivesca, aunque es mejor decir un ‘duelo’ entre él y Grenouille:

Dieser letzte Gedanke gefiel ihm ganz besonders gut. Daß er in der Lage war, sich gedanklich in die Lage des künftigen Mörders seiner Tochter zu versetzen, machte ihn dem

Mörder nämlich haushoch überlegen. Denn der Mörder, das stand fest, war bei all seiner Intelligenz gewiß nicht in der Lage, sich Richis' Lage zu versetzen - und sei's nur, weil er gewiß nicht ahnen konnte, daß Richis sich längst in seine, des Mörders Lage versetzt hatte. Im Grunde war das nicht anders als im Geschäftsleben auch - *mutatis mutandis*, versteht sich. Einem Konkurrenten, dessen Absichten man durchschaut hatte, war man überlegen; von ihm ließ man sich nicht mehr aufs Kreuz legen; nicht, wenn man Antoine Richis hieß, mit allen Wassern gewaschen war und eine Kämpfernatur besaß (260)

En la novela se mantiene la tradición del *género policiaco* con la existencia de un criminal - Grenouille -, de víctimas - los asesinatos de las chicas -, un móvil - sus aromas - y un personaje que de alguna manera descubre todo e intenta coger al criminal, el detective - Antoine Richis -. Sin embargo, la persecución no logra el objetivo de “die menschliche Kraft, die das Verbrechen... bekämpft und... erledigt”<sup>320</sup>. El detective falla en la captura del asesino y será la policía quien lo captura, pero será liberado de nuevo, pues la muchedumbre lo considera finalmente inocente. Aunque Grenouille confía en que ese hombre, a quien en parte entiende, Richis, se dé cuenta de que es el asesino de su hija y no se deje engañar por la máscara que lleva:

---

<sup>320</sup> R. Gerber, “Verbrechensdichtung und Kriminalroman”, en J. Vogt, 1971, 411.

Es war Richis. Er wird mich töten, dachte Grenouille. Er ist der einzige, der sich nicht von meiner Maske täuschen läßt. (...) Er muß mich erkennen und töten. Er muß es tun. Und er breite seine Arm aus, um den heranstürzenden Engel zu empfangen. Schon glaubte er, den Dolch- oder Degenstoß als herrlich prickelnden Schag gegen die Brust zu spüren” (307)

El texto da un ‘giro’ drástico cuando el propio Antoine Richis perdona al asesino de su hija, lo recoge en su casa y lo ama como un hijo propio:

Als er wieder zu sich kam, lag er im Bett der Laure Richis. (...) Antoine Richis sa auf einem Schemel neben dem Bett und wachte. Er hatte Grenouilles Hand in die seine gelegt und streichelte sie. (...) Er lächelte und drückte Grenouilles Hand fester und sagte: “Es wird jetzt alles gut werden. Der Magistrat hat dein Urteil kassiert. Alle Zeugen haben abgeschworen. Du bist frei. Du kannst tun, was du willst. Aber ich will, daß du bei mir bleibst. Ich habe eine Tochter verloren, ich will dich als meinen Sohn gewinnen (308-309)

La función del detective en la *novela policiaca* tradicional era la de descubrir la verdad y al autor de los hechos al final de la obra. En cambio, el texto rompe esas reglas. Eel autor juega con la obra y con el propio lector, sobre todo en este momento en donde los papeles de los

protagonistas se intercambian, pues el 'detective' perdona al asesino y el asesino busca justicia.

El autor logra en un largo pasaje de la obra, tanto en su contenido como en su forma de narración, un parecido claro con la novela del género policíaco tradicional. Se trata de los capítulos cuarenta hasta el cuarenta y siete, en donde el protagonista resalta no como perfumista, sino como asesino. Aquí se suceden la serie de asesinatos de las muchachas en Grasse, que termina con su captura. El narrador pierde en estos episodios la perspectiva de Grenouille como genio de los olores, lo cual se mantiene claramente en toda la obra, para dedicar toda su atención a su momento delictivo, en el Grenouille-asesino. Durante esta fase, pocos datos se dan a conocer de las víctimas, a excepción de Laure. Además, parece que la aclaración de los crímenes no resulta importante.

Según la definición de W. Frizen, el asesino representa una de las reglas de la *novela policíaca* más importantes en este género:

der Mörder steht im Mittelpunkt und nicht der Detektiv, die Genese eines Verbrechens und nicht die Aufklärung eines Verbrechens, nicht der Denksport der Detektion, das rationale Kalkül, sondern die Durchleuchtung der Täter-Psyche, nicht der Detektiv ist das Genie, sondern der Mörder<sup>321</sup>

---

<sup>321</sup> W. Frizen se orienta para llevar a cabo esta tesis de la forma de la novela criminal en Richard Alewyns, Terminologie "*Das Rätsel des Detektiv romans*", en Adolf Frisé,

En *Das Parfum*, la historia criminal no está basada en la división entre dos campos<sup>322</sup> entre el malo - el criminal- y el bueno - el detective -, sino que realmente lo que se narra es la vida de una persona y sus peripecias, entre las que se cuenta la necesidad de matar para conseguir sus fines, sus metas. Pero lo que resulta curioso en el caso de Grenouille es que a pesar de sus atroces y horribles asesinatos, desprende un sentimiento de compasión y consternación, quizás porque se trata de un ser antisocial, que ha sido maltratado por la vida y al que nadie le ha enseñado nada. Involuntariamente el lector se pregunta quién es realmente el culpable de que este hombre se convierta en un asesino, si desde que nace ha sido rechazado por todos, no ha tenido amor, ni educación moral que le haga diferenciar el bien del mal. Todo esto conlleva que el lector no reconozca a Grenouille como un asesino sino incluso como una víctima más.

F. Hoveyda comenta en su obra *Historia de la novela policíaca* que ya no se lleva el *género policíaco* en su forma pura y que se han llevado a cabo renovaciones en este género. Así, por ejemplo, existe la llamada “historia policíaca invertida” creada por R. A. Freeman,

---

*Definitionen, Essays zur Literatur*, Frankfurt a.Main, 1963, 117-136. Citado en “Das gute Buch für jedermann oder Verus Prometheus. Patrick Süskinds *Das Parfum*”, en *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 68, Köln, 1994, 760.

<sup>322</sup> Según E. Mandel: “the crime story is based upon the mechanical, formal division of the characters into two camps: the bad (the criminal) and the good (the detective and the more or less inefficient police”. En *Delightful Murder. A Social of the Crime Story*, London, Pluto Press, 1984, 42.

definida como el procedimiento que consiste en disfrazar los hechos en lo contrario de lo que son, con el fin de facilitar un golpe de teatro final:

este procedimiento se encuentra con mucha frecuencia. (...) La mayoría de las veces, al final de la investigación, por un juego de tira y afloja, el inocente del principio se convierte en culpable, mientras que el sospechoso se libra de toda culpa. Como es de suponer, el procedimiento de la «inversión» se presta a infinitas variaciones <sup>323</sup>

Este procedimiento de la “inversión” se puede observar en la novela de Patrick Süskind, pues tras unir todos los indicios se logra identificar finalmente a Grenouille como el asesino, y se le captura, pero la novela gira drásticamente: cuando va a ser ejecutado, la muchedumbre reconoce que es imposible que ése sea un asesino, lo dejan en libertad y un inocente es ahorcado en su lugar, Dominique Druot, que paradójicamente y como todos los personajes que se acercan a Grenouille, muere:

Der Magistrar kam ohne Aussprache überrein, den ‘Fall G.’ als erledigt zu betrachten, die Akten zu schließen und ohne Registratur zu archivieren und ein neues Verfahren gegen einen bislang unbekanntes Mörder von fünfundzwanzig Jungfrauen im Grasser Raum zu eröffnen. (...) Schon am

---

<sup>323</sup> F. Hoveyda, *Historia de la novela policiaca*, Madrid, Alianza, 1967, 148.

nächsten Tag wurde er fündig. Aufgrund eindeutiger Verdachtsmomente verhaftete man Dominique Druot. (...) Nach vierzehnstündiger Folter gestand er alles und bat sogar um eine möglichst baldige Hinrichtung (313-314)

M. Bal dice que lo que realmente caracteriza la novela policíaca “es que el asesino fracasa en su competencia: comete un error”<sup>324</sup>, y Grenouille cometerá el error de ser reconocido al salir de la ciudad. Preguntará por dónde había salido Richis con su hija, dándose a conocer, ya que se apresura al sentir un gran desconcierto al saber que Laure, su última y más codiciada víctima, había salido de la ciudad:

Am Mittag jenes Tages sei er, Gabriel Tagliasco, Hauptmann der Wache, an der Porte du Cours wie gewöhnlich Dienst tuend, von einem Individuum, auf welches, wie er jetzt wisse, die steckbriefliche Beschreibung ziemlich passe, angesprochen und wiederholt und in dringlicher Weise nach dem Weg gefragt worden, auf welchem der Zweite Konsul mit seiner Karawane am Morgen die Stadt verlassen habe (286)

---

<sup>324</sup> M. Bal, *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*, Cátedra, Madrid, 1987, 42.

Al llegar a Napoule persiguiendo a Laure, Grenouille explica incluso quién era, por lo que en las pesquisas que se realizan tras el asesinato de Laure es descubierto:

Der Mörder war gesehen worden. Offensichtlich handelte es sich um jenen ominösen Gerbergesellen, der sich in der Mordnacht im Stall des Gasthofs von Napoule aufgehalten hatte und am nächsten Morgen spurlos verschunden war (284-285)

Con esta información, se puede observar que realmente Grenouille no es consciente de sus actos o por lo menos no le da la debida importancia, pues no teme ser capturado y se convierte en asesino por “necesidad”, por el afán de lograr su objetivo. Su error le lleva a ser detenido cuando está en el taller del Maître Druot y madame Arnulfi. Será encarcelado y juzgado, pero no llegará a ser ejecutado, ya que cuando parece que la justicia y la razón gana, y cuando el asesino de adolescentes va a ser ajusticiado en la plaza delante de todo el pueblo, ocurre lo inesperado.

En la modernidad el relato policíaco se convirtió en un verdadero género de masas, y proponía, “como la modernidad optimista desde

Descartes, la revelación de la verdad por medio de la razón”<sup>325</sup>. Su finalidad era “vencer la resistencia del enigma y acceder a la plenitud de lo inteligible”<sup>326</sup> reincorporando la realidad. G. Williams expone que una regla propia de la *novela policiaca*:

ist das Erfordernis eines Darstellungsstils von strengen erzählerischen Realismus, das Beschwören einer Realität, das Spürenlassen des Aroms einer Wirklichkeit, die dem Leser, ein nicht vertraut, so doch in ihrem Funktionieren als Wirklichkeit jederzeit plausible ist<sup>327</sup>

En base a esta realidad el lector percibe el miedo de los crímenes ocurridos y mantiene la tensión de la trama hasta llegar al final, donde se resuelve y se llega al disfrute.

Sin embargo, en la *novela policiaca postmoderna*, la verdad o el triunfo de la razón se resisten, dando paso al triunfo del simulacro, que establece una ambigüedad intermedia entre verdad y ficción, dominando una estructura sin sujeciones morales y sin preservación del orden. Como dice E. Mandel, en la estructura de la *novela policiaca*:

---

<sup>325</sup> V. Bravo, *El relato policiaco postmoderno. Tres novelas argentinas contemporáneas*, en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero9/policial.html>, 1.

<sup>326</sup> *ibid.*, 2.

<sup>327</sup> G. Willems, “Die postmoderne Rekonstruktion des Erzählens und der Kriminalroman. Über den Darstellungsstil von Patrick Süskinds *Das Parfum*”, en W. Düsing, 1993, 234.

everything must look as real and matter-of-fact as possible. Exact time is always mentioned, precised locations offered, sometimes complete with maps and other sketches. The actions of the characters are described in the most minute detail, as are their clothes and physical appearance. At the same time, everything is shrouded in ambiguity and mystery. (...) People are not what they seem. Unreality constantly takes over from reality<sup>328</sup>

Verdaderamente Patrick Süskind describe metódicamente todos los movimientos del protagonista, a dónde va, cómo camina, incluso muestra las calles de París, las fechas más importantes en su vida desde su nacimiento hasta su muerte, comentando incluso la edad que tiene a medida que su vida transcurre. Sin embargo, y aunque la realidad de los hechos está ahí, la obra se caracteriza por su peculiar tema de los aromas, representando lo fantástico y lo irreal, ese inapreciable agudo sentido del olfato del protagonista que es el enigma de la obra. Un rasgo casi imposible de ser descubierto a través de la razón. De esta manera, se une y mezcla estrechamente la ficción del tema y el realismo de los caracteres. La historia está urdida sobre una trama imaginaria, una fantástica quimera, en tanto que los caracteres son de carne y hueso, que piensan, hablan y actúan como seres perfectamente reales. Sus lenguajes son rudos y breves; sus deseos, sus temores y reacciones reales, sus humores, sus desilusiones son puestos de manifiesto y

---

<sup>328</sup> E. Mandel, *Delightful Murder. A Social History of the Crime Story*, London, Pluto

desnudados por el autor de una manera despiadada, al contrario de la propia historia que es completamente inverosímil, logrando un aspecto verdaderamente de ficción.

A la virtud irracional de Grenouille de poder filtrar con su nariz todas las fragancias y clasificarlas, se une la realidad cotidiana de su vida, para luego volver al desorden cuando se convierte en un ermitaño, sobreviviendo en una cueva durante siete años sin apenas alimentos. Regresa al mundo de los humanos y de nuevo aparece el orden en su vida al socializarse, aunque interiormente sigue siendo el mismo hasta que se convierte en asesino en serie y de nuevo aparece el desorden, según los cánones sociales. Como dice E. Mandel:

disorder being brought into order, order falling back into disorder; irrationality upsetting rationality, rationality restored after irrational upheavals: that is what the ideology of the crime novel is all about<sup>329</sup>

La novela se balancea entre lo inverosímil y la realidad, por lo que se mantiene discretamente el canon tradicional del género policíaco, pero en el momento de la bacanal, la historia llega al punto de mayor

---

Press, 1984, 43-44.

<sup>329</sup> *ibid.*, 44.

irracionalidad, pues Grenouille, el asesino de veintiséis muchachas inocentes, es considerado un salvador y un ángel redentor:

ein Wunder war geschehen vor aller Augen, der Herrgott höchstpersönlich war dem Henker in den Arm gefallen, indem er den als Engel offenbarte, der der Welt ein Mörder schien - o daß dergleichen noch geschah im 18. Jahrhundert. Wie groß war der Herr! Und wie klein und windig war man selbst, der man einen Bannfluch gesprochen hatte, ohne daran zu glauben, bloß zur Beruhigung des Volkes! O welche Anmaßung, o welche Kleingläubigkeit! Und nun tat der Herr ein Wunder! O welche herrliche Demütigung, welch süße Erniedrigung, welche Gnade, als Bischof von Gott so gezüchtigt zu werden (302)

La verdad se revela dando paso a la simulación y al engaño, donde florece la crueldad y el mal que se resiste a la inteligibilidad y la claridad. El autor rompe con los esquemas de este género, pues el asesino huye de Richis, que lo quiere, y termina en el lugar donde nació en medio de un grupo de criminales como él, quienes “hatten zum ersten Mal etwas aus Liebe getan” (320), y lo devoran como caníbales. “Nicht “Geschichte eines Mörders” - “Réquiem auf den Kriminalroman”<sup>330</sup>, tendría que haberse titulado la obra, como dice W.

---

<sup>330</sup> W. Frizen, “Das gute Buch für jedermann oder Verus Prometheus. Patrick Süskinds *Das Parfum*”, en *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 68, 1994, 762.

Frizen. De esta manera tan desconcertante y repentina finaliza Patrick Süskind la historia.

*Das Parfum*, como texto *postmoderno*, actúa como mediador entre la realidad y fantasía por medio de la razón, por lo que intenta restituir el orden, que todo quede al final como debe ser y que la realidad permanezca como tal. La novela se transforma en un experimento exquisitamente planeado, en donde hay intentos de contestar a preguntas enigmáticas, aunque el crimen jamás se soluciona en la propia historia ficticia, donde los asesinatos se olvidan y no se llegan a esclarecer. El lector, sin embargo, sí conoce las repuestas a todos los interrogantes que quedan todavía por descubrir. La situación final de la obra le inspira una sensación de ansiedad o de desilusión, pues aunque el asesino es ajusticiado, la razón no triunfa, y no hay posibilidad de una respuesta clara, sino que la incognita permanece abierta. Queda así patente en la novela la implicación del lector. Mientras que Grenouille pertenece a la historia narrada, es un ser irreal. Por tanto, tras su muerte, todo vuelve a la normalidad, y con ella la novela termina.

*Das Parfum* no representa a la típica obra policíaca en donde se comete un asesinato y sólo al final de la obra se descubre al culpable. El lector convive y sabe perfectamente quién es el asesino desde el primer crimen, que sorprende en los primeros capítulos. Por tanto la curiosidad que experimenta el lector está limitada, circunscrita por algo concreto,

ya que en medio de lo conocido, encuentra un vacío, una laguna que hay que colmar. La obra no se encuadra en la novela policíaca “whodunit”, pues el interés no se centra en saber quién es el asesino, sino más bien se encuentra en la intriga, en saber cuáles son las motivaciones psicológicas del asesino, modelo de las *novelas policíacas* denominadas “whydunit”. La obra se plantea como un reto al lector. Dentro de su estructura aristotélica, con una presentación, un desarrollo y un desenlace, se despliega la personalidad del protagonista de una forma freudiana, ya que los complejos del pasado y la infancia puede ser que influyan en la vida del personaje. F. Hoveyda habla de la “novela - problema” a la cual se le van añadiendo elementos sociales y psicológicos:

el elemento policiaco tiende cada vez más a desaparecer en las obras de algunos especialistas del «suspense» para ser sustituido por una especie de «angustia psicológica» (...) el interés del lector se centra ahora en un «suspense» de otro tipo. A la pregunta ritual: «¿Quién ha matado?», le sustituye la de «¿Escapará o no el asesino?»<sup>331</sup>

Es evidente que en *Das Parfum* no se trata de buscar al asesino, sino que el misterio permanece, porque se introduce y se explora la

---

<sup>331</sup> F. Hoveyda, *Historia de la novela policíaca*, Alianza, Madrid, 1967, 210.

naturaleza del malo, del asesino. Las siguientes palabras de T. Narcejac retratan exactamente al personaje de Grenouille:

el criminal es un elemento de la sociedad que se ha puesto a vivir, como el cáncer, de una manera independiente y sin control. El criminal es siempre un introvertido, un individuo crispado sobre su propio yo, un 'poseído'<sup>332</sup>

Grenouille es un ser contradictorio, con una psicología muy difícil de entender: por un lado quiere convertirse en un ser como los demás y recibir amor de ellos, pero por otro siente odio y desprecio por todos, incluido él mismo, representando a un ser casi autista, con un gran problema de identidad, que sólo busca ser venerado:

Er, Jean-Baptiste Grenouille, geboren ohne Geruch am stinkendsten Ort der Welt, stammend aus Abfall, Kot und Verwesung, aufgewachsen ohne Liebe, lebend ohne warme menschliche Seele einzig aus Widerborstigkeit und der Kraft des Ekels, klein, gebuckelt, hinkend, häßlich, gemieden, ein Scheusal innen wie außen - er hatte es erreicht, sich vor der Welt beliebt zu machen. Was heißt beliebt! Geliebt! Verehrt! Vergöttert! (304)

---

<sup>332</sup> T. Narcejac, *Una máquina de leer: la novela policiaca*, México, Fondo de cultura económica, 1986, 213.

Pero en el último acto de su vida se deja matar para beneficiar a otros, a los asesinos, que experimentarán amor por primera vez. Un ser imperfecto, malvado de espíritu y lleno de desprecio se convierte en el redentor, en el nuevo Cristo, no tan perfecto, que representa mucho mejor la condición humana.

La *novela policíaca* tradicional se reconocía como moralista, pues al final de la historia siempre tiende a restablecerse el orden social, donde la verdad y el bien siempre tienen que triunfar. En palabras de U. Schulz-Buschhaus, este género se manifiesta especialmente:

in der eigentümlichen Potenzierung des Happy-Ending, welche der Gattung spezifisch ist. Das glückliche Ende des Detektiv-romans pflegt die 'heile Welt' seines Anfangs nämlich in einem doppelten Sinn wiederherzustellen. Zum einen restituiert es die rechte Moral gegen den Einbruch des Unmoralischen, und zwar dergestalt, daß die Moral mit der bürgerlichen Rechtsordnung weithin problemlos übereinkommt. Zum anderen behauptet sich im klassischen Kriminalroman aber auch die rechte Vernunft durch oft sensationelle Pointen gegen alles Unvernünftige und Absurde<sup>333</sup>

---

<sup>333</sup> U. Schulz-Buschhaus, "Kriminalroman und Post-Avantgarde", en *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, Heft 455-466, 41. Jahrgang, Stuttgart, Klett-Cotta, 1987, 291.

El tema de fondo de la *novela policíaca* era por tanto el mundo bueno, acabar con la inseguridad, con la amenaza y con el caos, descubrir y repudiar al pecador, y representar el triunfo del orden sobre el desorden. Exactamente esas condiciones ideológicas son las que se ponen en entredicho en la novela de Patrick Süskind, porque no se reconoce de manera clara y transparente el final como “moralista”, donde “la verdad y el bien siempre ganan”<sup>334</sup>. Cuando el verdadero asesino es capturado y va a ser ejecutado, y en definitiva se logra terminar con el caos para establecer el orden social, se forma una gran orgía, donde cada uno pierde su papel, haciendo estremecer los cimientos de toda sociedad y todo orden. Entonces ocurre lo inesperado, la multitud lo reconoce como un ser inocente:

Und doch - er war es auch nicht, er konnte es nicht sein, er konnte kein Mörder sein. Der Mann, der auf dem Richtplatz stand, war die Unschuld in Person. Das wußten in diesem Moment alle vom Bischof bis zum Limnadenverkäufer, von der Marquise bis zur kleinen Wäscherin, vom Präsidenten des Gerichts bis zum Gassenjungen (300)

E. Mandel apunta que en la *novela policíaca* es importante la presentación del asesino “as a social misfit, a ‘bounder’ who violates

---

<sup>334</sup> I. Stavans, “Detectives en Latinoamérica”, en *Quimera*, 73, 1988, 26.

the norms of the ruling class and must be punished for that very reason”<sup>335</sup>. Grenouille es un inadapado y antisocial; sin embargo, sale indemne cuando va a ser colgado. El asesino de veintiséis muchachas queda libre porque la humanidad lo perdona, lo ve incluso como un ángel salvador. El lector espera que se haga justicia, después de tantos crímenes, pero sorprendentemente esa justicia no se lleva a cabo por las instituciones pertinentes, sino por el propio Grenouille. Es por tanto contradictorio el final de la obra, ya que es él mismo quien desafía las leyes sociales y convencionales, pero al mismo tiempo es quien logra que todo vuelva a la normalidad buscando justicia.

Finalmente se logra atrapar y terminar con el asesino, aunque se llegue a ese momento de una manera muy distinta a la tradicional:

the detective story is the realm of the happy ending. The criminal is always caught. Justice is always done. Crime never pays. Bourgeois legality, bourgeois values, bourgeois society, always triumph in the end<sup>336</sup>

El pecador desaparece y todo vuelve a la normalidad, restableciéndose el orden y los valores sociales:

---

<sup>335</sup> E. Mandel, *Delightful Murder. A Social of the Crime Story*, London, Pluto Press, 1984, 45.

Vielen erschien dieses Erlebnis so grauenvoll, so vollständig unerklärlich und unvereinbar mit ihren eigentlichen moralischen Vorstellungen, da sie es buchstäblich im Augenblick seines Stattfindens aus ihrem Gedächtnis löschten und sich infolgedessen auch später wahrhaftig nicht mehr daran zurückerinnern konnten (312)

Sin embargo, y aunque se llega a ese “happy-end” con la eliminación de lo inseguro, de la amenaza, y el restablecimiento de un orden perturbado, el lector no está seguro si realmente se queda el mundo sin caos, pues lo que observa es que en definitiva se ha realizado un frío y penetrante análisis negativo de la propia condición humana con humor un tanto sardónico. Patrick Süskind ‘juega’ con este final dudoso, en donde se adopta una variante distinta de la que corresponde a la normalidad y que es lo que intenta la *novela policiaca postmoderna*, romper con los esquemas clásicos de este género, acabando con las jerarquías y las reglas. Como dice U. Schulz-Buschhaus en su artículo “Kriminalroman und Post-Avantgarde”:

Deart gibt es seit langem Erzählungen und Romane, welche sich am Kriminalroman gewissermaßen oppositionell inspirieren, indem sie seine Geschichte von Verbrechen, die der Kriminalroman durch den Eingriff problemlösender Detektion zu beenden pflegt, ohne Lösung im Status des

---

336 *ibid.*, 47.

Zweifels, der Unsicherheit und der Erkenntnisverweigerung belassen<sup>337</sup>

La ficción del género policiaco desde el punto de vista postmoderno recorta los instintos epistemológicos del género adoptando una postura “no teológica”: “it is not concerned to have a neat ending in which all the questions are answered, and which therefore can be forgotten”<sup>338</sup>. Las innovaciones forman una solución anticipada que decepcionan al lector, seguido por un final inesperado que confunde con una solución que no implica castigo, o una solución que aparece por casualidad. El énfasis aquí es “on social criticism and on a solution without justice”<sup>339</sup>.

Con *Das Parfum*, Patrick Süskind muestra la parte deshumana de los hombres, y de alguna manera con la escena de la bacanal hace una crítica de la sociedad actual con una visión irónica. Como dice G. Willems “für viele Romane ist das Kriminalschema nur ein Vehikel, mit dem bewußt etwas anderes transportiert wird, als der Krimi-Leser

---

<sup>337</sup> U. Schulz-Buschhaus, “Kriminalroman und Post-Avantgarde”, en *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, Heft 455-466, 41. Jahrgang, Stuttgart, Klett-Cotta, 1987, 294.

<sup>338</sup> M. Holquist, “Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction”, en *New Literary History*, 3.1, 1971, 153.

<sup>339</sup> S. Tani, *The Doomed Detective: The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*, Carbonale, Edwardsville, Southern Illinois UP, 1984, 112.

erwartet”<sup>340</sup>. Debajo de esa historia tan genial existe un trasfondo social con una crítica del ambiente y los problemas de una sociedad egoísta y consumista, en la que se manifiesta la injusticia de los que tienen poder sobre los más pobres. Así, se observa cómo Grenouille es humillado y maltratado por el curtidor Grimal; cómo Baldini refleja la avaricia del dinero y el marqués de Taillade-Espinasse el reconocimiento de su éxito sin tener en cuenta a los seres humanos. En general se muestran las grandes inmundicias humanas, que aunque el escenario se presenta en el siglo XVIII, refleja la sociedad actual con todos sus males, convirtiendo la novela en una parábola, en donde el ser humano es despreciable, imprevisible y voluble, sólo digno de odio.

De esta manera, la novela hace estremecer los cimientos de toda sociedad y todo orden, acompañada de una fascinación que parece emerger de lo más oscuro de lo humano, una manifestación de lo que no debió haberse manifestado. El mal alcanza un punto extremo de su representación en la bacanal, en donde se va más allá de los interdictos morales y de la preservación del orden. De repente todos son libres de hacer lo que desean y con quien quieran sin tapujos; sin embargo, al acabar la fiesta y despertar tras una noche de plenitud, todos sienten vergüenza:

---

<sup>340</sup> G. Willems, “Die postmoderne Rekonstruktion des Erzählens und der Kriminalroman. Über den Darstellungsstil von Patrick Süskinds *Das Parfum*”, en W. Düsing, 1993, 9.

Die erwachten mit einem entsetzlichen Kater. Selbst denen, die nicht getrunken hatten, war bleischwer im Kopf und speiübel in Magen und Gemüt. Auf dem Cours, in hellstem Sonnenlicht, suchten biedere Bauern nach den Keidern, die sie im Exzeß de Orgie von sich geschleudert hatten, suchten sittsame Frauen nach ihren Männern und Kindern, schälten sich wildfremde Menschen entsetzt aus intimster Umarmung, standen sich Bekannte, Nachbarn, Gatten plötzlich in peinlichster öffentlicher Nacktheit gegenüber (312)

Aquí se muestra la hipocresía de la sociedad, de desatarse de todo control, del orden que le es constitutivo para su propia preservación y moverse hacia esa experiencia absoluta del mal, que brilla en un instante de plenitud, el instante a la vez de su propia destrucción. El mal se presenta y rompe con todos los fundamentos de la existencia y de la sociedad, negando el valor de la razón misma.

Como se puede observar, el autor puede cambiar completamente esta historia con su forma de narración, mostrando diferentes aspectos de la vida. Pero aunque hoy llegue, en ocasiones, a expresar la ambigüedad y el misterio de nuestra existencia humana, no hay que olvidar que se trata de una novela de imaginación, escrita con la finalidad fundamental de entretener. Según V. Hage, hasta ahora las novelas policíacas no habían sido valoradas, “weil sie von vornherein nicht den Anspruch eines originalen Kunstwerks erheben, sondern sich

als Variation eines bekannten Mustern zu erkennen geben”<sup>341</sup>. Pero es quizás aquí donde la novela postmoderna toma la decisión de elegir una bifurcación de ese modelo y buscar un verdadero nivel estético; siempre sin olvidar su finalidad fundamental, que es en definitiva la de divertir.

*Das Parfum* comienza como “si fuera” una novela policíaca, pero realmente es eso, “como si fuera”, ya que Patrick Süskind retoma la forma clásica de la novela policíaca y sus convenciones para convertirla, en definitiva, en una pura novela de imaginación, escrita con la finalidad fundamental de divertir, posibilitando unir las diferencias entre arte y entretenimiento, característico de la literatura *postmoderna*. Sin ninguna duda, y cualquiera que sea su naturaleza, la novela constituye un medio de evasión, una manera de pasar el tiempo, ya que con la lectura de una *novela policíaca*, uno se puede abstraer:

de la vida activa y productiva, y, en la medida de lo posible, de perder contacto con esta vida, de olvidar sus preocupaciones, de no pensar más que en la historia relatada. La evasión y el descanso intelectual constituyen, naturalmente, uno de los principales factores del éxito del género policiaco<sup>342</sup>

---

<sup>341</sup> V. Hage, “Zur deutschen Literatur 1985”, en *Deutsche Literatur 1985*, Stuttgart, 1986, 17.

<sup>342</sup> G. Willems, “Die postmoderne Rekonstruktion des Erzählens und der Kriminalroman. Über den Darstellungsstil von Patrick Süskinds *Das Parfum*”, en W. Düsing, 1993, 210.

El género policíaco posibilita un escape de la vida monótona diaria, ofreciendo múltiples posibilidades de temas, partiendo de un esquema fundamental. Dentro del entretenimiento, las novelas policíacas instruyen en innumerables campos de conocimiento, desde los más especializados hasta los menos. E. Mandel realiza un listado de los diferentes temas que un lector puede encontrar en este género:

a crash course in forensic medicine and courtroom procedure (Erie Stanley Gardner); orchid-growing and haute cuisine (Rex Stout); the theatre and painting (Ngaio Marsh); the real-estate business and local capital accumulation in Florida, as well as motorboat lore (John D. MacDonald); horse-racing and photography (Dick Francis); the Talmud (Kemelman); Californian irrigation laws (Ross Macdonald); confidence trickery in Harlem (Chester Himes); nuclear-power plants (John Gardner); banking and its involvement with commercial sport, the antique trade, and much else (Emma Lather); hijacking techniques (Alistair MacLean); stockmarket operations, commodity options, and currency speculation (Paul Erdman); the oil business (countless authors); electronics (Saniers); the illegal marketing of parts of the human body (Robin Cook); the umbilical relationship of Politicians with organized name in the United States (innumerable authors following Dashiell Hammett); the installation of 'impregnable' security systems; the detection of miniaturized surveillance gadgets; rocketry; space technology; gambling (Ian Fleming and others); cheating at cards; make-up and disguise; the conditions of existence of Soviet generals and KGB chiefs; the standing orders of ie

Spanish Communist Party's Central Committee meetings -  
and so on ad infinitum<sup>343</sup>

En *Das Parfum* y junto con la historia de la vida del asesino, se desarrolla el tema de los perfumes, donde se describen minuciosamente los instrumentos necesarios y los diferentes procedimientos para extraer el aroma de las víctimas. Todo este conocimiento experto es descubierto por el lector:

Nach gründlicher Futrage durch Gazetücher, in denen auch die kleinsten Klümpchen Fett zurückgehalten wurden, füllte Druot den parfümierten Alkohol in einen kleinen Alambic und destillierte ihn über dezentestem Feuer langsam ab. Was nach der Verflüchtigung des Alkohols in der Blase zurückblieb, war eine winzige Menge blaß gefärbter Flüssigkeit, die Grenouille wohlbekannt war, die er aber in dieser Qualität und Reinheit weder bei Baldini noch etwa bei Runel gerochen hatte: Das schiere Öl der Blüten, ihr blanker Duft, hunderttausendfach konzentriert zu einer kleinen Pfütze Essence Absolue. Diese Essenz roch nicht mehr lieblich. Sie roch beinahe schmerzhaft intensiv, scharf und reizend. Und doch genügte schon ein Tropfen davon, aufgelöst in einem Liter Alkohol, um sie wiederzubeleben und ein ganzes Feld von Blumen geruchlich wiederauferstehn zu lassen (224-225)

---

<sup>343</sup> E. Mandel, *Delightful Murder. A Social History of the Crime Story*, London, Pluto Press, 1984, 79.

Lo que el lector busca en las *novelas policíacas* es alejarse de esa realidad objetiva en la que vive. Necesita también soñar, idealizar y evadirse, dejar libre la mente en el ensueño que lleva a la esperanza o inclusive, y por qué no, a la desesperación. M. Bobes comenta que:

las actitudes lúdicas de un autor o de un lector pueden proyectarse también sobre la novela, dando lugar a un discurso o a una lectura, respectivamente, cuya transcendencia se anule, para dejarlo reducido a un texto con fin en sí mismo, de placer o juego. Una función hedonista o lúdica es la que puede reconocerse en tales supuestos a la novela<sup>344</sup>

Esta sensación de evasión se la ofrece la literatura *postmoderna*, que aunque bien es verdad que la novela quiere siempre actuar sobre la sociedad, como comenta A. Amorós<sup>345</sup>, porque el autor desea infundirle un poco su manera personal de ver el mundo y como desearía que fuese, también tiene la intención de entretener y deleitar al lector. Y es que el autor como escritor también busca, al escribir, realizar plenamente sus posibilidades personales, expresarse, lograr una comunicación con los demás y, por supuesto, por encima de todo

---

<sup>344</sup> M. Bobes, *Teoría de la literatura y literatura comparada: La Novela*, Madrid, Síntesis, 1993, 19.

<sup>345</sup> A. Amorós, *Introducción a la literatura*, Madrid, Cátedra, 1976, 77.

divertirse y entretenerse. Durante todo el análisis de la obra se ha podido observar cómo el autor juega con el lector, realizando continuamente “giros drásticos” en los acontecimientos de la historia, suscitando en el lector diferentes reacciones, desde el desconcierto y la confusión hasta curiosidad y un gran interés por el desarrollo del relato. Así logra, en parte, esa función de proporcionar al lector un placer diferente y atrayente, que lo introduce en un laberinto, convirtiendo la novela en algo independiente y autónomo, que busca el entretenimiento del lector con un texto lleno de frescura y originalidad.

### **2.4.3. KÜNSTLERROMAN**

La obra de Patrick Süskind corresponde a una novela sobre la genialidad, también denomina en alemán *Künstlerroman*, donde se relata la biografía de un artista. Antes del siglo XIX se consideraba la obra de arte como la representación de lo absoluto, ya que las nociones religiosas y morales habían perdido importancia. El artista encarnaba el gran sacerdote de la genialidad sagrada, el mediador entre lo absoluto y los hombres. Pero esa demanda iba a cambiar a mediados del siglo XIX cuando la burguesía, la medicina, la filosofía y las instituciones sociales

colaboran juntamente para desencantar al artista y a su obra, sustituyendo completamente el rumbo de la función del arte. Las ciencias naturales destrozan la creencia en lo irracional, y en la genialidad, cayendo la obra en la sospecha de la apariencia bella. El genio se convierte en el actor de sí mismo y de sus ideales, en un tipo raro que sueña en sus mundos de apariencia.

En un estudio que lleva a cabo W. Frizen, hace referencia sobre los diferentes indicios de este nuevo estado del genio. Entre los síntomas más destacados que sugiere se encuentra:

a) “Das Genie ist körperlich abnorm”<sup>346</sup>: en la obra de Patrick Süskind se le añade al protagonista “señales grotescas de degeneración”, como su nacimiento entre cloacas y sus defectos corporales: “Zwar trug er Narben davon und Schrunde und Grind und einen leicht verkrüppelten Fuß, der ihn hatschen machte, aber er lebte” (27).

b) “Das Genie ist infantil”<sup>347</sup>: el héroe de *Das Parfum* no se socializa, ni se educa, es tal cual vino al mundo, y no se permite crecer pues de esta manera perdería su ingenuidad y su originalidad.

---

<sup>346</sup> W. Frizen, “Das gute Buch für jedermann oder Versus Prometheus. Patrick Süskinds *Das Parfum*”, en *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 68, Köln, 1994, 771. W. Frizen lleva a cabo en su trabajo una lista de las anomalías típicas del genio referentes a Grenouille. Se ha escogido los síntomas más significativos para el estudio de Grenouille como genio enfermizo.

<sup>347</sup> *ibid.*

c) “Das Genie und Intelligenz sind nicht identisch”<sup>348</sup>: Grenouille es un genio gracias a su sensibilidad del olor pero no se le puede considerar inteligente: “Auch seine Intelligenz schien alles andere als fürchterlich zu sein. Erst mit drei Jahren begann er auf zwei Beinen zu stehen, sein erstes Wort sprach er mit vier” (31). Nunca llega a dominar el lenguaje y los conceptos abstractos como “Recht, Gewissen, Gott, Freude, Verantwortung, Demut, Dankbarkeit, usw.”, (33) no los comprendía porque no desprendían olor alguno.

d) “Das Genie disponiert zum Wahnsinn - im psychischen wie im moralischen Sinne”<sup>349</sup>: Según W. Fritzen, en la época del Sturm und Drang comienza el artista a resaltar de los demás seres porque su comportamiento adquiere un talante excéntrico, lo que le lleva a ser “considerado por las perspectivas burguesas como un loco”. A juzgar por el alto número de trastornos que han padecido los grandes genios a lo largo de la historia parece que la extravagancia tiene que acompañar obligatoriamente a la creación artística. El binomio genio y locura se basa en un mito que deriva de la tradición romántica que consideraba al artista y al loco como los dos seres libres por excelencia.

La obsesión de Grenouille por lograr el perfume ideal lo lleva a extremos de locura ya no sólo porque se convierte en un asesino, sino porque no siente nada al asesinar, sólo euforia por el fin de sus medios.

---

<sup>348</sup> *ibid.* 772.

Según palabras de F. Nietzsche, a los artistas se les puede considerar “Zwischen-Species”<sup>350</sup> que se encuentran entre la criminalidad y la locura. Para muchos genios, al igual que al protagonista, la creación supone el elemento que los mantiene sujetos a la realidad, si no creyeran en su obra se desestructurarían por completo.

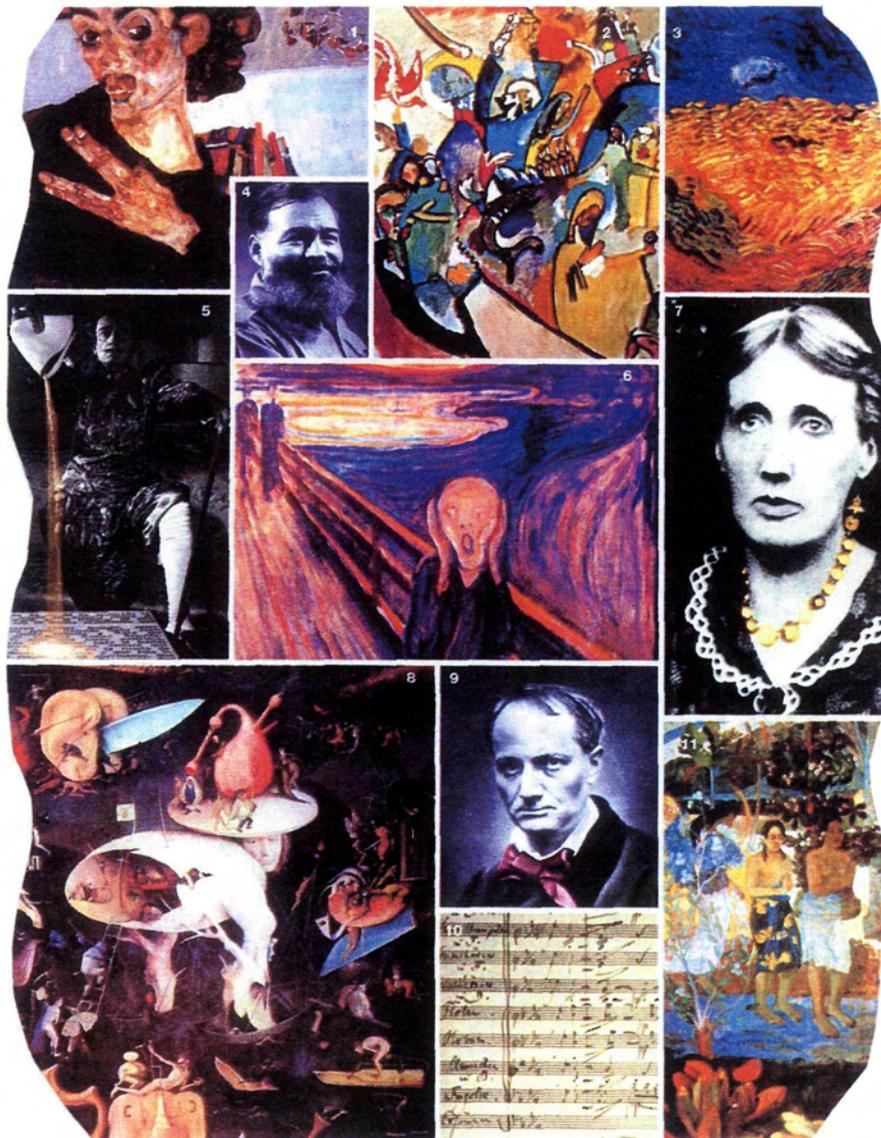
Normalmente el artista y el enfermo mental se caracterizan por la alternancia entre dos estados de ánimo opuestos pasando de la crisis a la euforia. Viven momentos de hiperactividad con una fe aparentemente inquebrantable en sus propias capacidades, pero luego sufren depresiones, sentimientos de inutilidad y de incapacidad para mantener su autoestima. El proceso creativo del genio Grenouille, también incluye momentos depresivos que se corresponde con los periodos de crisis:

Aus dem tiefen, unermesslich reichen Brunnen seiner Vorstellung hatte er keinen einzigen Tropfen konkreter Duftesenz gefördert, von allem, was ihm geruchlich vorgeschwebt hatte, nicht ein Atom realisieren können. Als er sich über sein Scheitern klargeworden war, stellte er die Versuche ein und wurde lebensbedrohlich krank (130)

---

349 *ibid.*

350 F. Nietzsche, *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hrsg. Giorgio Colli, Mazzino Montinari, München 1980, XIII, 366f. Citado por W. Fritzen, 1994, 772-773.



**La genialidad revela una predisposición a la locura**

Pero después vence la impotencia y surge la inspiración trabajando de una forma un tanto maniaca, sin cesar, en su empeño en crear el perfume perfecto.

e) “Das Genie ist ein Paria der Gesellschaft”<sup>351</sup>: a Grenouille no le interesa la sociedad y sus reglas las desconoce por completo. Sólo juega a ser un individuo social cuando es necesario para alcanzar sus objetivos, pero “nach außen hin wurde er immer verschlossener. Am liebsten streifte er allein (...). Manchmal kehrte er abends nicht nach Hause zurück, blieb tagelang verschollen” (35). La identificación del genio como un ser especial es parte del mito del artista contemporáneo, que le considera un ser desplazado y marginado al que se le permite toda clase de excentricidades por el hecho de ser artista. Su inspiración ha sido siempre valorada y se le ha perdonado todo e incluso se le ha tratado como a un “Dios”. El valor de su creación determina la causa por la que se le tolera actitudes antisociales que no se permitirían en otras personas. El narrador de *Das Parfum* se muestra permisivo con los asesinatos y con el comportamiento de Grenouille, logrando incluso que el lector sienta hasta compasión hacia él, aunque sabe que no hay motivaciones reales a la hora de cometer los crímenes y que el personaje no expresa sentimientos de culpa.

---

<sup>351</sup> W. Frizen, “Das gute Buch für jedermann oder Verus Prometheus. Patrick Süskinds *Das Parfum*”, en *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 68, 1994, 773.

f) “Das Genie beansprucht Autarkie”<sup>352</sup>: de esta creencia se desarrolla el culto a la excepcionalidad del genio que se diferencia de la multitud. La autosuficiencia de Grenouille está constantemente representada con la comparación con una bacteria resistente:

Er war zäh wie ein resistentes Bakterium und genügsam wie ein Zeck, der still auf einem Baum sitzt und von einem winzigen Blutröpfchen lebt, das er vor Jahren erbeutet hat. Ein minimales Quantum an Nahrung und Kleidung brauchte er für seinen Körper. Für seine Seele brauchte er nichts (28)

Pero mejor representado está en los siete años que pasa en la meseta sólo, sin necesidad de nadie, sin saber que existe incluso una guerra en las afueras de su escondrijo. W. Frizen cree que estos siete años se puede considerar como:

extremstes, ins Mythische gesteigertes Zeichen der apolitischen Existenz des Künstlers, seiner Verantwortungslosigkeit und seines Amoralismus gelten. Da ist aus dem von Freud behaupteten Narzißmus des Künstlers geworden<sup>353</sup>

---

<sup>352</sup> *ibid.*

<sup>353</sup> *ibid.*, 774.

En un primer momento en su estancia en la cueva, Grenouille experimenta una depresión que le lleva al distanciamiento del contacto humano, al desinterés y al deseo de apartarse del mundo. Este sentimiento está expresado con varios trastornos psíquicos como los delirios y las alucinaciones que pueden observarse desde el prisma de la genialidad y por supuesto del narcisismo:

Er stand auf, der große innere Grenouille, wie ein Riese stellte er sich hin, in seiner ganzen Pracht und Größe, herrlich war eranzuschauen - fast schade, daß ihn keiner sah! -, und blickte in die Runde, stolz und hoheitsvoll: Ja! Dies war sein Reich! das einzigartige Grenouillereich! (160-161)

Este camino excéntrico, propio de la mayoría de los artistas, guía normalmente a una vida amargada. Como señala H. Böhme:

Die exzentrische Bahn des Genies verläuft durch Höllen. Das Böse, Lebensfeindliche ist das Stigma der Kunst. Die Verschwisterung des Schönen und des Guten ist dahin. Wahnsinn, Verbrechen, Einsamkeit, Krankheit, Lebensekel, Menschenhaß, Melancholie, Leere einerseits wie andererseits Rausch, Taumel. Entgrenzung. Leidenschaft

und die panischen Rituale der Lust sind der Preis und der Lohn der Kunst<sup>354</sup>

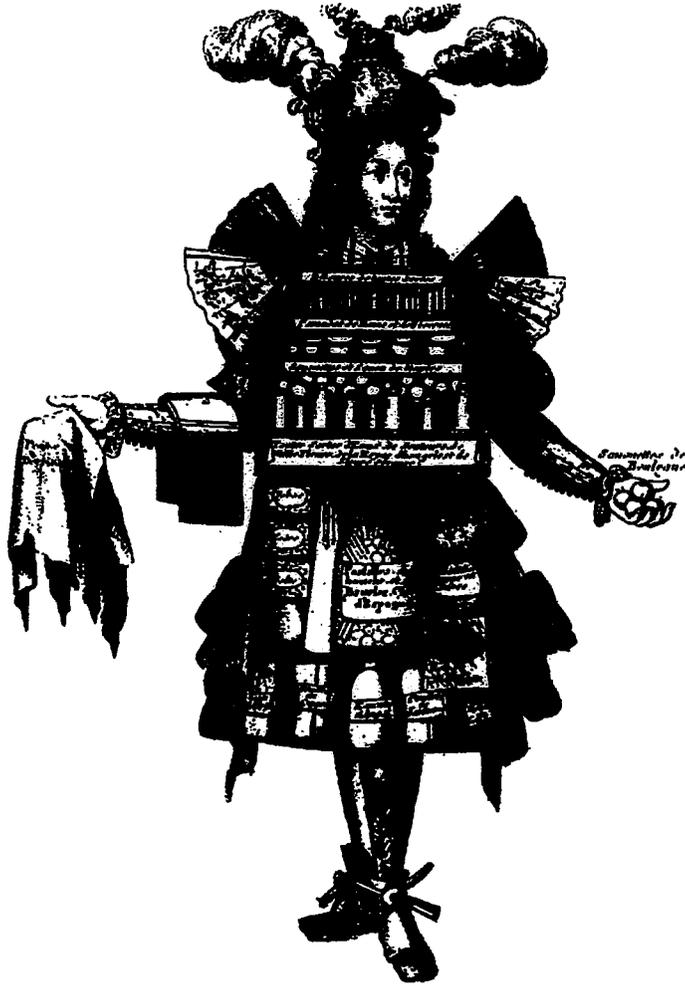
Todas estas características junto a la definición del artista de G. Graff, como “a special kind of person, one who perceives the world in a way different from that of ordinary objective judgment<sup>355</sup>, están proyectadas sin ninguna duda en la figura de Grenouille.

El momento de su mayor expresividad creativa se desarrolla en su estancia en la cueva donde existe una oposición a lo natural y a lo vulgar, por medio del artificio imaginativo que le permite descubrir y sentir extrañas visiones. Esta búsqueda de la intensidad emocional y espiritual pasa por una especial actividad de exploración y de captación que el espíritu descubre entre el mundo de lo sensible. En la soledad de la cueva se dedica a cultivar su lado artístico, explorando toda clase de símbolos existenciales:

---

<sup>354</sup> H. Böhme, “Synthetischer Zauber”, en *Literatur Konkret Heft 10*, 1985/86, 28-30.

<sup>355</sup> G. Graff, “The Myth of the Postmodernist Breakthrough”, en M. Pützt, P. Freese, 1984, 41.



*Der Parfumeur (um 1695)*

Schauplatz dieser Ausschweifungen war - wie könnte es anders sein - sein inneres Imperium, in das er von Geburt an die Konturen aller Gerüche eingegraben hatten denen er jemals begegnet war. Um sich in Stimmung zu bringen, beschwor er zunächst die frühesten, die allerentlegensten: den feindlichen, dampfigen Dunst der Schlafstube von Madame Gaillard; das ledrig verdorrte Odeur ihrer Hände; den essigsauren Atem des Pater Terrier; den hysterischen, heißen mütterlichen Schweiß der Amme Bussie; den Leichengestank des Cimetière des Innocents; den Mördergeruch seiner Mutter. Und der schwelgte in Ekel und Haß, und es sträubten sich seine Haare vor wohllichem Entsetzen (158-159)

Esta aventura personal de Grenouille se va organizando dentro de un juego de relaciones entre el presente y el pasado, entre las sensaciones y la sensibilidad soñadora del espíritu, entre la meditación y la fantasía: “Und nachdem die üblen Gestänke der Vergagenheit hinweggeteilt waren, wollte er nun, daß es dufte in seinem Reich” (161). Parece como si tras hacer un recorrido de su vida anterior, se liberara de él de una forma purgativa y tras su eliminación se sintiera purificado. Comienza primero a descifrar y a intensificar las capacidades ocultas de su sentido para captar nuevas y refinadas impresiones: “Es stand eine wahre Ballnacht der Düfte bevor mit einem gigantischen Brillantduftfeuerwerk” (162).

A través de estas experiencias cuidadosamente elaboradas, Grenouille intenta sentir en profundidad su propia genialidad, llegando incluso al éxtasis:

und dann brach mit einem Mal - das war der Sinn der Übung - mit orgastischer Gewalt sein angestauter Haß hervor. (...) Ah! Welch sublimer Augenblick! Grenouille, der kleine Mensch, zittierte vor Erregung, sein Körper krampfte sich in wollüstigem Behagen und wölbte sich auf (159)

Existen muchas coincidencias entre Grenouille y “Des Esseintes”, el protagonista de *A Contrapelo* de J.- K. Huysmans<sup>356</sup>, porque ambos se alimentan de la fantasía y del espíritu soñador, y ambos rechazan radicalmente el medio y el ambiente social en el que se mueven, rompiendo con él para dedicarse a organizar y construir su propia vida de forma personal. Buscan su identidad desarrollando su imaginación y dejando volar su fantasía, perfeccionando siempre el refinamiento estético.

En los momentos de trance donde su imaginación alcanza el mayor auge, parece que accediera a la “Eternidad”, al paraíso perdido.

---

<sup>356</sup> J.- K Huysmans, *A contrapelo*, Madrid, Cátedra, 1984. “Des Esseintes” es el protagonista de *A contrapelo* de J.-K. Huysmans. Se convertirá después en el modelo de muchos protagonistas de toda una serie de novelas que algunos han llamado *novela*

Para W. Frizen, su creación no se encuentra en el paraíso, “sondern eine im künstlichen Paradies, im paradis artificiel der dekadenten Literatur”<sup>357</sup>. Los comentarios morales que acompañan a las fantasías del “Dios” poderoso creador están señalados con los signos de embriaguez, euforia, locura, orgasmo, exceso y resaca:

Sein Herz war ein purpurnes Schloß. Es lag in einer steinernen Wüste, getarnt hinter Dünen, umgeben von einer Oase aus Sumpf und hinter sieben steinernen Mauern. Es war nur im Flug zu erreichen. Es besaß tausend Kammern und tausend Keller und tausend feine Salons, darunter einen mit einem einfachen purpurnen Kanapee (163); In den Kammern des Schlosses aber standen Regale vom Boden bis hinauf an die Decke, und darin befanden sich alle Gerüche, die Grenouille im Laufe seines Lebens gesammelt hatte, mehrere Millionen. Und in den Kellern des Schlosses, da ruhten in Fässern die besten Düfte seines Lebens. Sie wurden, wenn sie gereift waren, auf Flaschen gezogen und lagen dann in kilometerlangen feuchtkühlen Gängen, geordnet nach Jahrgang und Herkunft, und es waren ihrer so viele, daß ein Leben nicht reichte, sie alle zu trinken. Und als der liebe Jean-Baptiste, endlich heimgekehrt in sein chez soi, im purpurnen Salon auf seinem simplen anheimelnden Sofa lag - die Stiefel, wenn man so will, endlich ausgezogen hatte -, klatschte er in die Hände und rief seine Diener herbei, die unsichtbar, unfühlbar, unhörbar und vor allem

---

*decadente-simbolista*, y J. - K. Huysmanns será considerado como el escritor más representativo de la llamada literatura decadente

<sup>357</sup> W. Frizen, “Das gute Buch für jedermann oder Verus Prometheus. Patrick Süskinds *Das Parfum*”, en *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 68, Köln, 1994, 776.

unriechbar, also vollständig imaginäre Diener waren, und befahl ihnen, in die Kammern zu gehen und aus der großen Bibliothek der Gerüche diesen oder jenen Band zu besorgen und in den Keller zu steigen und ihm zu trinken zu holen (163-164); Und alleine gelassen, endlich - mal wieder! - allein, greift Jean-Baptiste nach den ersehnten Gerüchen, öffnet die erste Flasche, schenkt sich ein Glas voll bis zum Rand, führt es an die Lippen und trinkt. Trinkt das Glas kühlen Geruchs in einem Zug leer, und es ist köstlich! (165)

Grenouille aparece como el protagonista del drama del ser dotado con un don natural que se encuentra entre la fantasía omnipotente, el vacío depresivo y el deseo narcisista de ser amado e idolatrado por una sociedad que le parece odiosa. Este desequilibrio muestra una manera de sentir la nostalgia y el deseo artístico de plenitud y de infinito en medio de un mundo, que sólo cree en el valor de las cosas finitas.

De ahí el sentimiento insoportable del vacío y del nihilismo existencial y moral, que Grenouille tratará de evitar por medio de la emoción estética y la obra artificial. Sin embargo, el arte no le aporta la salvación porque no consigue acceder a una verdadera liberación y chocará contra sus propios límites. Al final de su aventura estético-espiritual en la cueva la angustia permanece con toda su fuerza:

Und er wäre bis zu seinem Tode dort geblieben (denn es mangelte ihm an nichts), wenn nicht eine Katastrophe

eingetreten wäre, die ihn aus dem Berg vertrieben und in die Welt zurückgespieen hätte (169-170); Und nun war das Entsenzliche, daß Grenouille, obwohl er wußte, daß dieser Geruch sein Geruch war, ihn nicht riechen konnte. (...) Als ihm das klargeworden war, schrie er so fürchterlich laut, als würde er bei lebendigem Leibe verbrannt. Der Schrei zerlug die Wände des Purursalons, die Mauern des Schlosses, er fuhr aus dem Herzen (...) Er war zutode geängstigt, schlotterte am ganzen Körper vor schierem Todesschrecken (171)

Su creatividad será llevada por el autor a extremos grotescos y exagerados, como es la representación de la orgía que se organiza con su perfume en Grasse y su muerte canibalista en París, parodiando en cierto modo la relación del artista hacia su público. Su búsqueda de intensidad estético-emocional y del ideal soñado fracasa, y en su angustiada desolación descubre que sólo el arte no le reporta nada:

mit dem Parfum, an dem er zwei Jahre lang gearbeitet hatte, dem Parfum, das zu besitzen er sein Leben lang gedürstet hatte ... in diesem Moment, da er sah und roch, wie unwiderstehlich es wirkte und wie mit Windeseile sich verbreitend es die Menschen um ihn her gefangennahm, - in diesem Moment stieg der ganze Ekel vor den Menschen wieder in ihm auf und vergällte ihm seinen Triumph so gründlich, daß er nicht nur keine Freude, sondern nicht einmal das geringste Gefühl von Genugtuung verspürte (305)

Grenouille ha luchado por rellenar la insatisfacción que siente, pero no logra un camino auténtico, porque fracasa en su búsqueda de la identidad personal al intentar sustituirlo por un simulacro. Esto le produce inevitablemente un vacío espiritual y una soledad interior.

Como dice S. Steinig<sup>358</sup> se ha perdido el mito que existía en la relación del artista y el arte como guardián y tesoro de la humanidad en el sentido de la apertura de individuo en el humano común. Patrick Süskind responde al superhombre en el culto del genio y del líder con la demostración del “yo” vacío. La ironía sustituye el tema del misticismo que rodea a la genialidad creadora y la máscara odorífera simula una individualidad no existente.

Para W. Frizen<sup>359</sup>, la novela de Süskind se tiene que leer como una novela postmoderna, es decir, como una destrucción de la tradicional *Künstlererzählung* y del mito del “genio”, desmitificando el arte y el genio artístico. Patrick Süskind:

schafft ein Super-Zeichen vom größten Genie aller Zeiten, mit dem er die Geschichte des Künstlerromans in den letzten beiden Jahrhunderten einholt und aus dem sich eine

---

<sup>358</sup> S. Steinig, “Postmoderne Phantasien über Macht und Ohnmacht der Kunst. Vergleichende Betrachtung von Süskinds *Parfum* und Ransmayrs *Letzte Welt*”, en *Literatur für Leser*, H. 1, 37/51, Frankfurt, Peter Lang, 1997, 41.

<sup>359</sup> W. Frizen, “Patrick Süskind “postmoderne” Didaktik”, en *Der Deutschunterricht*, 3/1996, 26-31, 26.

Topik und Systematik der Genie-Ideologie und zugleich seiner Desillusionierting ablesen läßt<sup>360</sup>

Los estados creativos odoríferos por los que pasa el protagonista son muy difíciles de llevar a la representación literaria, es decir, que sea articulable en el lenguaje. La descripción del paisaje se convierte en parte en un atributo referencial para afianzar la recepción del texto en la realidad. Para sustituir esta carencia el autor transmite al “paisaje” no sólo la subjetividad y abstracción artística, sino la descripción de una experiencia sobre la estética:

Darum ist es eine façon de parler, von diesem Universum als einer Landschaft zu sprechen, eine adäquate freilich und die einzig mögliche, den unsere Sprache taugt nicht zur Beschreibung der riechbaren Welt (160)

Durante la adolescencia de Grenouille en París los momentos creativos son totalmente nulos, sólo fueron años de reconocimiento de los olores. Por tal motivo, los paisajes que prevalecen en los primeros

---

<sup>360</sup> W. Frizen, “Das gute Buch für jedermann oder Verus Prometheus. Patrick Süskinds *Das Parfum*”, en *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 68, 1994, 770-771.

capítulos son urbanos y de una gran realidad. Como el mercado, las calles y las plazas donde los aromas que percibe se entremezclan:

Es war wie im Schlaraffenland. Allein die nahegelegenen Viertel von Von Saint-Eustache waren ein Schlaraffenland. In den Gassen seitab der Rue Saint-Denis und der Rue Saint-Martin lebten die Menschen so dicht beieinander, drängte sich Haus so eng an Haus, fünf, sechs Stockwerke hoch, daß man den Himmel nicht sah und die Luft unten am Boden wie in feuchten Kanälen stand und vor Gerüchen starrte (43); Oder er ging dorthin (...) zur Place de Grève, die wie eine große Zunge in den Fluß hineinleckte. Hier lagen, ans Ufer gezogen oder an Pfosten vertäut, die Schiffe und rochen nach Kohle und Korn und Heu und feuchten Tauen (46)

Al llegar al Macizo central vivirá en la completa oscuridad y esta incapacidad de ver potencia el resto de los sentidos en la medida en que se hace referencia a ellos. En un principio y hasta que el protagonista se acomoda a su nueva casa, la percepción sensorial del lugar se convierte en primitiva excluyendo toda riqueza de matices. Sólo se oye el silencio ensordecedor de la noche, se huele la descomposición y se siente frío:

Nahe der Wasserstelle entdeckte er einen natürlichen Stollen, der in vielen engen Windungen in das Innere des Berges führte, bis er nach etwa dreißig Metern an einer

Verschüttung endete. Dort, am Ende des Stollens, war es so eng, daß Grenouilles Schultern das Gestein berührten, und so niedrig, daß er nur gebückt stehen konnte. (...) Denn der Ort hatte unschätzbare Vorzüge: Am Ende des Tunnels herrschte selbst tagsüber stockfinstere Nacht, es war totenstill, und die Luft atmete eine feucht salzige Kühle (156)

Según E. Fernández-Palacios<sup>361</sup>, cuando se llega a esta percepción sensorial tan primaria, se traza exclusivamente los límites de un espacio inhumano vacío o habitado por lo terrible. Sin embargo, Grenouille se siente seguro y convierte su entorno inhóspito y desgarrador en un lugar habitable para sus necesidades:

In meilenweitem Umkreis des Berges lebten kein Mensch und kein ordentliches warmblütiges Tier, bloß ein paar Fledermäuse und ein paar Käfer und Nattern. Seit Jahrzehnten hatte niemand den Gipfel bestiegen (153)

Es a partir de esta estancia en las montañas cuando despierta y empieza a anhelar una vida en la que en, lugar del miedo y el pánico - que ha marcado su vida desde su infancia -, domine la continuidad y la grandiosidad. Patrick Süskind utiliza en la escena de la cueva, lo que en

---

<sup>361</sup> E. Fernández-Palacios, "Paisaje y naturaleza en la narrativa del primer Bernhard: su tratamiento textual", en K. Andresen, B. Jirku, B. Raposo, 1995, 285.

las narraciones de la Modernidad se utilizaba para ejemplificar la capacidad de dominio del entorno, la superación del miedo y el horror que producían las montañas, convirtiéndolos en experiencia de lo sublime y lo infinito<sup>362</sup>.

Por otro lado el paisaje también comprende todas las gamas de lo irreal, como lo simbólico y fantástico. En sus sueños Grenouille crea un mundo particular de olores, y el narrador introduce al lector en un espacio abierto e imaginario propio de la novela fantástica:

Und er schickte die milde Sonne seines Lächelns über das Land, worauf sich mit einem Schlag die millionenfache Pracht der Blüten erschloß, von einem Ende des Reichs bis zum anderen, zu einem einzigen bunten Teppich, geknüpft aus Myriaden von köstlichen Duftbehältern. (...) Und die Blüten, liebkost, verströmten Duft und vermischten ihre Myriaden Düfte zu einem ständig changierenden und doch in ständigem Wechsel vereinten universalen Huldigungsduft an Ihn (162)

En la narración se pretende que el paisaje quede absolutamente imbricado en la propia experiencia estética, por eso durante su viaje a Grasse las descripciones son escasas, porque no se tiene intención de crear ese efecto.

---

<sup>362</sup> *ibid.*

Patrick Süskind realiza un nuevo retrato del artista que emerge de la tradición de la *Künstlerroman* de los últimos siglos llevando a cabo un nuevo concepto en su construcción en forma de un “laboratorio” de *intertextualidad*<sup>363</sup>.

La historia *Das Parfum* está íntimamente relacionada con la obra de E. T. A. Hoffmann *Das Fräulein von Scuderi*, porque ambas se adentran lentamente en un juego de alusiones donde el artista se convierte en un asesino y la *Künstlerroman* se mezcla con una novela policíaca. Los parecidos entre los protagonistas comienzan desde el nacimiento de ambos, pues fueron traumáticas y pudieron formar parte de “su envenenamiento como artista”<sup>364</sup>: Grenouille será abandonado por su madre con la esperanza de su muerte; la madre de “Cardillac” en *Das Fräulein von Scuderi*, mata durante su embarazo a un hombre para quedarse con una joya. Esta situación les estigmatizará el resto de sus vidas: Grenouille se convierte en un genio de la perfumería y matará para ello, y “Cardillac” en un prestigioso joyero que matara por sus obras.

---

<sup>363</sup> Italo Calvino ha comparado la novela postmoderna con un “laboratorio”, y Umberto Eco con una máquina que produce los significados. Véase en W. Frizen, “Patrick Süskind “postmoderne” Didaktik” en *Der Deutschunterricht*, 3/1996, 26. Véase el capítulo VI.6. Intertextualidad.

<sup>364</sup> M. R. Jacobson, “Patrick Süskind’s *Das Parfum*: A Postmodern *Künstlerroman*”, en *The German Quarterly*, vol. 65. 2, spring 1992, 203.

El autor parece encontrar ejemplo de otra gran obra alemana Tonio Kröger de Thomas Mann cuyo protagonista “Tonio” mantiene que el artista tiene que “aniquilar su propio corazón y suprimir todo sentimiento humano popular para producir arte”<sup>365</sup>. Al igual que hace Grenouille:

Es ist nötig, daß man irgend etwas Außermenschliches und Unmenschliches sei, daß man zum Menschlichen in einem seltsam fernen und unbeteiligten Verhältnis stehe, um imstande und überhaupt versucht zu sein, es zu spielen, damit zu spielen, es wirksam und geschmackvoll darzustellen<sup>366</sup>

El tema del artista como una existencia problemática tuvo una repercusión importante en la literatura alemana y austríaca en torno a 1910, época del Expresionismo. Surgieron muchas novelas llamadas Künstlerroman, en las que autores como Thomas Mann, Heinrich Mann, Herman Broch, Alfred Döblin, Herman Hesse, etc., se plantearon con cierta profundidad el problema de la conciencia estética del artista que se ve obligado a aislarse en su propio mundo interior porque en el mundo que le rodea, el arte no tiene sentido o no se puede comprender

---

<sup>365</sup> *ibid.*, 204.

<sup>366</sup> Th. Mann, *Tonio Kröger*, en *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main: Fischer Bücherei, 1967, Vol. 1, 223-224. Citado por M. R. Jacobson, 1992, 204.

ni valorar en sus auténticas dimensiones. En *Das Parfum* se relanza y replantea esta problemática sobre el sentido del arte y de la sensibilidad artística desenmascarando la ideología del genio y creando una alegoría de la “vanidad” de la conducta cultural moderna. Como comenta J. Kaiser: “Süskind hat einmal grimmig und betroffen gegen den Unfug der Zwangsversicherungen für Künstler polemisiert”<sup>367</sup>. La novela intenta destruir la creencia inspiradora que existe en el arte actual, que banaliza el esteticismo hasta tal punto que se llega a la falta de substancia.

Es bastante indicativo y al mismo tiempo irónico que el escritor haya escogido un elemento tan efímero y tan difícil de mantener como el perfume. Grenouille busca algo diferente de lo que encuentra en la calle, reivindicando el refinamiento estético como rechazo al materialismo y a la vulgaridad de la sociedad, como algo sublime por encima de todo lo que conoce. Rechaza el materialismo que impera en la sociedad moderna, y que despersonaliza al individuo. Pero paradójicamente su trabajo representa la negación del acto de la creación, ya que necesita destruir no sólo a las jóvenes víctimas sino a la propia naturaleza. En el taller donde Grenouille lleva a cabo sus experimentos, la naturaleza - que ha creado algo tan hermoso como las flores - muere para convertirse en algo artificial:

---

<sup>367</sup> J. Kaiser, “Viel Flottheit und Phantasie. Patrick Süskinds Geschichte eines Mörders”, en *Süddeutsche Zeitung*, 74, 24.03.1985, v.

Es war die Zeit der Narzissen. Madame Arnulfi ließ die Blumen auf eigenen kleinen Parzellen Landes ziehen, (...) Die Blüten wurden schon in aller Früh geliefert, körbewise in das Atelier geschüttet, zehntausendfach, in voluminösen, aber federleichten duftenden Haufen (221); Mehr war von dem Duft von hunderttausend Blüten nicht übriggeblieben als drei kleine Flakons (225)

Grenouille consigue su objetivo de crear el perfume ideal. Ha dedicado todo su trabajo en una búsqueda angustiosa de la identidad personal, de la autenticidad y de la plenitud de la vida. Sin embargo, aparece como un impostor y su obra sólo un simulacro. Grenouille intenta sacar la esencia de la cosas, robar el alma de los objetos para poder obtener la sustancia del ser pero realmente la “essence absolute” que destila es solamente un olor, un perfume que como tal desaparece, por ese motivo no queda nada de su obra.

A través de esta falta de identidad se retrata el nuevo culto al genio y la aparición del simulacro en la forma de vida y sobretudo en la escena del arte, del diseño y del anuncio. Para W. Frizen, Süsskind muestra:

daß der Ästhetizismus der Jahrhundertwende im Jahrtausende zu dauern nicht aufgehört hat, aber bis zur Substanzlosigkeit banalisiert wird. Durch die Identität von Künstler und Nichts demonstriert er, was aus der Kunst im

“fin de millénaire” geworden ist: Design und nichts außerdem<sup>368</sup>

#### 2.4.4. *BILDUNGSROMAN*

Como se ha podido observar en este trabajo, el tiempo histórico utilizado en *Das Parfum* no interfiere en la evolución del personaje principal, por lo que se podría deducir que Patrick Süskind escogió al azar esta época para ubicar el relato. Sin embargo, H. Quint<sup>369</sup> comenta que puede ser que la selección del momento histórico fuese hecha deliberadamente como homenaje a la *novela de aprendizaje* o también llamada *Bildungsroman*, que se inicia como género literario entre 1738 y 1767<sup>370</sup>. Esta forma de novela se define según el diccionario de *Términos Literarios I* como:

---

<sup>368</sup> W. Frizen, “Das gute Buch für jedermann oder Verus Prometheus. Patrick Süskinds *Das Parfum*”, en *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 68, Köln, 1994, 780.

<sup>369</sup> H. Quint, *Tiempo histórico y percepción del mundo en la novela El perfume, de Patrick Süskind*, en <http://www.editorial.udg.mx/luv20/tiempo.html>

<sup>370</sup> Recuérdese que Wieland publica *La historia de Agatón* entre 1766-1767, la primera obra que origina la *Bildungsroman*.

Novela en la que el protagonista, que en el relato suele desarrollar su personalidad desde la adolescencia a la madurez, adquiere su concepción del mundo y de la vida a través de múltiples experiencias, que pueden provenir de viajes geográficos interiores, encuentro con maestros, etc.<sup>371</sup>

*Das Parfum* está narrada en la forma típica del siglo XIX, recorriendo la vida del protagonista como aparece en las *Bildungsroman*: en la primera parte de la novela se desarrolla el nacimiento de Grenouille, su infancia, sus años en París, su primer trabajo, su adolescencia y su primer ‘amor’; en la segunda la adquisición del conocimiento de su oficio, su formación como artesano, su viaje en busca de su identidad y la proyección de sus objetivos; en la tercera se muestra el grado más alto de desarrollo que logra tanto de perfumista como de asesino; y en la cuarta y última su muerte. Sin embargo, las categorías de formación y educación de la novela de aprendizaje clásica no tienen lugar en esta novela.

Grenouille nace sin nombre, sin árbol genealógico, criado por diferentes nodrizas. No conocerá a sus padres y las primeras personas de contacto que tendrían que dar a Grenouille-niño confianza, protección y consejo lo rechazan. En su niñez donde tradicionalmente

---

<sup>371</sup> M. V. Reyzábal, *Diccionario de Términos Literarios I (A - N)*, Madrid, Acento, 1998.

se recibe cariño, amor y dedicación, será manejado como una marioneta y reducido al dinero y al orden.

Esta falta de cuidados le limita a evolucionar como persona, porque en palabras de B. Butterfield: “without mather / love and father / prohibition, the ego receives no object cathexis, no deflection of desire, and finds no object for identification”<sup>372</sup>. De esta infancia aprenderá a creer sólo en sí mismo, a resistir, luchar y desarrollar su propio mundo con su sentido del olfato, adquiriendo mayores facultades de una forma autárquica. Logra sobrevivir, convirtiéndose en una garrapata: “zäh, genügsam, unauffällig, das Licht der Lebenshoffnung auf kleinster, aber wohlbehüteter Flamme haltend” (41).

En la adolescencia inspira su fantasía creadora en “Cupido” asesinando por “amor”. Paradójicamente, esta nueva experiencia nacida del asesinato representa un renacer, un comienzo: “er hatte den Kompaß für sein künftiges Leben gefunden” (57). Sus ansias por aprender le llevan a iniciar un viaje por las regiones de Francia que le aportará por un lado, la adquisición de conocimientos técnicos y por otro, el desarrollo de su personalidad envuelto en una aventura. El desarrollo de *Das Parfum* se asemeja en muchos aspectos a la novela de aventuras costumbristas descrita por M. Bajtin como

---

<sup>372</sup> B. Butterfield, “Enlightenment’s Other in Patrick Süskind’s *Das Parfum*. Adorno and the Ineffable Utopia of Modern Art”, en *Comparative Literature Studies*, 32-3, 1995, 409.

la confluencia del curso de la vida del hombre - en sus momentos cruciales - con su camino espacial real, es decir; con las peregrinaciones. En ellas se presenta la realización de la metáfora del «camino de la vida». El camino mismo pasa por el país natal, conocido, en el que no existe nada exótico ni ajeno; (...) la salida de la casa natal al camino, y la vuelta a casa, constituyen generalmente las etapas de la edad de la vida - sale un joven, y vuelve un hombre -

Grenouille representa al “aventurero”<sup>373</sup> descubridor, curioso y caminante que guía al lector en su camino, pero al mismo tiempo representa al “aventurero” excéntrico, neurótico y asocial que se encuentra localizado en la periferia, que obliga a orientar el pensamiento hacia la inseguridad y a poner en tela de juicio las convenciones y la tradición. Su postura se asemeja al “aventurero” que no está implicado intrínsecamente en la vida corriente y que no tienen en ella un lugar preciso estable. Pasa por la vida y se ve obligado a estudiar su mecánica y los resortes que esconde, utilizando lo que le conviene para lograr sus fines.

Existe en todo momento en la narración la idea de aventura con la sucesión de hechos inesperados y extraños, en los cuales el héroe ha de demostrar su absoluta perfección para alcanzar su meta. En la peregrinación por Francia, Grenouille busca su destino y en ese “camino” su vida se va desarrollando. Parte siendo un joven de París, su

ciudad natal, donde nada le parece interesante, pues ya ha percibido todos sus aromas. Regresa, años más tardes, convertido en un hombre que ha crecido y evolucionado, pero que no ha logrado afianzar su personalidad:

Wie damals in der Höhle im Traum im Schlaf im Herzen in seiner Phantasie stiegen mit einem Mal die Nebel seines eigenen Geruchs, den er nicht riechen konnte, weil er geruchlos war. Und wie damals wurde ihm unendlich bang und angst, und er glaubte, ersticken zu müssen. Anders als damals aber war dies kein Traum und kein Schlaf, sondern die blanke Wirklichkeit (306-307)

En base a la metamorfosis que experimenta el personaje en su formación, siempre existe una crisis cuando en su vida llega el momento de un cambio. Para M. Bajtin, en el curso de la vida del hombre, resulta frecuente que no se dé “un proceso de formación en sentido estricto, sino que se produce una crisis y un renacimiento”<sup>374</sup>. Con Baldini experimenta su primera crisis llegando incluso a estar al borde de la muerte. Cuando se recupera se produce un cambio crucial en su vida al decidir marcharse y buscar su destino, es decir, convertirse

---

<sup>373</sup> Clasificación realizada por P. M. Lützel, en “Von der Präsenz der Geschichte. Postmoderne Konstellationen in der Erzählliteratur der Gegenwart”, en *Neue Rundschau*, 1, 1993, 98.

<sup>374</sup> M. Bajtin, *Teoría y estética de la novela*. Altea, Taurus, Alfaguara, 1989, 274.

en el mejor perfumista de todos los tiempos. En su estancia en las montañas experimenta otra gran crisis al darse cuenta, que no posee olor corporal propio, representando otro momento crucial que le cambia nuevamente su vida y su destino. Su última crisis le lleva a un final fatídico:

Er hatte keine Sehnsucht mehr nach dem Höhlenleben. Diese Erfahrung war ja schon gemacht und hatte sich als unlebbar erwiesen. Ebenso wie die andere Erfahrung, die des Lebens unter den Menschen. Man erstickte da und dort. Er wollte überhaupt nicht mehr leben. Er wollte nach Paris gehen und sterben. Das wollte er (315)

El desarrollo de la personalidad descrita en la *Bildungsroman* se quebranta en *Das Parfum*, ya que la evolución del protagonista le lleva a la isolación. A medida que se aleja de París se va encontrando mejor, el aire es más puro y limpio, y esto le da la sensación de libertad. Incluso hasta su cuerpo cambia pareciendo “wie ein ganz normaler Mensch” (148). Cuanto más se aparta de los hombres mejor se siente:

daß es dieser geballte Menschebroden war, der ihn achtzehn Jahre lang wie gewitterschwüle Luft bedrückt hatte, das wurde Grenouille erst jetzt klar, da er sich ihm zu entziehen begann. Bisher hatte er immer geglaubt, es sei die Welt im

allgemeinen, von der er sich wegkrümmen müsse. Es war aber nicht die Welt, es waren die Menschen. Mit der Welt, so schien es, der menschenleeren Welt, ließ sich leben (148-149)

Poco a poco se convierte en un solitario, en un ermitaño, que huye de los seres humanos que designa con desprecio:

Je mehr sich Grenouille an die reinere Luft gewöhnt hatte, desto empfindlicher traf ihn so ein Menschengeruch, der plötzlich, völlig unerwartet, nächstens daherflatterte, scheußlich wie Odelgestank (151)

Al llegar a este punto la historia transgrede totalmente el modelo de la *Bildungsroman*, puesto que la formación como hombre va desapareciendo hasta el punto que se compara la sombra de la luz de la luna y la tierra desnuda a su alma, su único mundo aceptable:

es überzog das Land mit schmutzigem Grau und erdrosselte für eine Nacht lang das Leben. Diese wie Blei gegossene Welt, in der sich nichts regte als der Wind, der manchmal wie ein Schatten über die grauen Wälder fiel, und in der nichts lebte als die Düfte der nackten Erde, war die einzige

Welt, die er gelten ließ, denn sie ähnelte der Welt seiner Seele (151)

Grenouille llega al sitio más recóndito y solitario del mundo, una montaña gris, un volcán donde sólo crece musgo, matas y algunos animales como murciélagos y escarabajos. Alcanza el Plomb du Cantal un día de agosto de 1756 con dieciocho años, la edad en que uno deja la adolescencia para convertirse en adulto, y es cuando decide permanecer en este sitio tan inhóspito, triste y solitario, comenzando su andadura en su vida espiritual: “wollte seines Innern sich entäußern, nichts anderes, seines Innern, das er für wunderbarer hielt als alles, was die äußere Welt zu bieten hatte” (140).

Los años de aislamiento están presentes a lo largo de su vida, pero sus verdaderos años de completa soledad lo forman los siete años de esta estancia. En este desierto, donde nadie puede molestarlo ni explotarlo, siente un gran bienestar e incluso logra la felicidad: “er war dem verhaßten Odium entkommen! Er war tatsächlich vollständig allein! Er war der einzige Mensch auf der Welt!” (154). Llevará una vida de ermitaño sin buscar penitencia o acercamiento a Dios. Se ha separado del mundo, no para recibir una revelación divina sino para estar consigo mismo:

Ein ungeheurer Jubel brach in ihm aus. So wie Schiffbrüchiger nach wochenlanger Irrfahrt die erste von Menschen bewohnte Insel ekstatisch begrüßt, erte Grenouille seine Ankunft auf dem Berg der Einsamkeit. Er schrie vor Glück. Rucksack, Decke, Stock warf er Von sich und trampelte mit den Füßen auf den Boden, warf die Arme in die Höhe, tanzte im Kreis, brüllte seinen eigenen Namen in alle vier Winde, ballte die Fäuste, schüttelte sie triumphierend gegen das ganze weite unter ihm liegende Land und gegen die sinkende Sonne, triumphierend, als hätte er sie persönlich vom Himmel verjagt. Er führte sich auf wie ein Wahnsinniger, bis tief in die Nacht hinein (154-155)

W. Hallet<sup>375</sup> comenta respecto al significado especial de ser ermitaño para el desarrollo de Grenouille, que paseando “odoríferamente” su venganza a todos los que lo han denigrado, utilizado y maltratado, logra un proceso de renovación de su vida interior. Este proceso representa un “superación del pasado” (“Vergangenheitsbewältigung”<sup>376</sup>) y la recuperación de la socialización, que le permite determinar una propia situación, autoreflexión, e incluso encontrar su propia identidad en la cual pueda asegurar su vida.

---

<sup>375</sup> W. Hallet, “Das Genie als Mörder. Über Patrick Süskind, *Das Parfum*”, en *Literatur für Leser* 3/4 1989, 281.

<sup>376</sup> *ibid.*

Grenouille sufre entre sueños, recuerdos y deseos, una extraña modificación a través de la superación de su frustración y su inadaptación a la sociedad que lo ha estigmatizado toda su vida. En un principio sus sueños representan su pasado recordando los olores de su infancia, olores para él desagradables. Cuando ya no los puede soportar más los rociaba con un diluvio purificador de agua destilada: “ersäufte es in einer riesigen reinigenden Sintflut destillierten Wassers. So gerecht war sein Zorn. So groß war seine Rache” (159). Pero entre estos recuerdos horribles se entremezclan sensaciones agradables creadas por sus fantasías. Este acto sublime le conlleva a la vez placer y dolor, y le ofrece la oportunidad de ordenar su vida emocionalmente, estableciendo relaciones entre odio y amor, afecto y rechazo, asco y bienestar.

En esta soledad vivirá su crisis más importante, al descubrir que no posee olor. Este hecho le despertará de su gran letargo y de pronto el aislamiento se convierte en una gran catástrofe:

Und nun war das Entsetzliche, daß Grenouille, obwohl er wußte, daß dieser Geruch sein Geruch war, ihn nicht riechen konnte. Er konnte sich, vollständig in sich selbst ertrinkend, um alles in der Welt nicht riechen! Als ihm das klargeworden war, schrie er so fürchjerlich laut, als würde er bei lebendigem Leibe verbrannt. Der Schrei zerschlug die Wände des Purpursalons, die Mauern des Schlosses, er fuhr aus dem Herzen über die Gräben und Sümpfe und Wüsten hinweg, raste über die nächtliche Landschaft seiner Seele wie ein Feuersturm, gellte aus seinem Mund hervor, durch

den gewundenen Stollen, hinaus in die Welt, weithin über die Hoch-ebene von Saint-Flour - es war, als schrie der Berg. Und Grenouille erwachte von seinem eigenen Schrei. Im Erwachen schlug er um sich als müsse er den unriechbaren Nebel vertreiben, der ihn ersticken wollte. Er war zutode geängstigt, schlotterte am ganzen Körper vor schierem Todesshrecken. Hätte der Schrei nicht den Nebel zerrissen, dann wäre er an sich selber ertrunken - ein grauenvoller Tod. Ihn schauderte, wenn er daran zurückdachte (171)

T. Menke opina que existe obras donde se exponen las formas de miedos causadas por la propia psicología del individuo y que se trata de

um die tagtägliche Lebensbewältigung von Protagonisten, die ihre Umwelt als sinnlos, brutal und antagonistisch erfahren. Diese Personen haben weniger Todesangst als Angst vor dem Leben<sup>377</sup>

A Grenouille le invade un tremendo miedo, porque no tiene referencia de sí mismo y se da cuenta que es diferente a los demás. No percibir su propio olor le parecía grotesco, porque él que olfateaba a cualquier ser humano a distancia, no era capaz de olerse a sí mismo:

---

<sup>377</sup> T. Menke, "Anne Dudens Erzählband Übergang: Zum Verhältnis von Angst und Postmoderne in der Literatur der achtziger Jahre", en *Orbis Litterarum: International Review of literary Studies*, 41:3, Copenhagen, Denmark, 1986, 281.

Er stellte alles mögliche an, um seinen eigenen Geruch aus den Kleidern herauszuriechen. Aber der Geruch war nicht darin. Er war entschieden nicht darin. (...) Die Kleider enthielten ein olfaktorisches Tagebuch der letzten sieben, acht Jahre. Nur seinen eigenen Geruch, den Geruch dessen, der sie in dieser Zeit ohne Unterlaß getragen hatte, enthielten sie nicht (174)

Tras asegurarse que no existe ningún resquicio de su propio olor, tiene la sensación de “yo soy, pero no me tengo”. Para H. Plessner, “tengo” significa saber lo que es ser, lo cual requeriría estar en “una posición trascendente que permitiera captar la certeza auto-evidente de la existencia”<sup>378</sup>. Pero en un mundo creado a través de los olores, todo lo que no huele no es nada, por eso cuando descubre en la montaña que él mismo le falta olor cae en una crisis de identidad.

Grenouille no se ha desarrollado como un ser igual a los demás. Su infancia y adolescencia las había pasado con personas que le impedían progresar como persona. T. Menke ha manifestado, que “hinter einer solchen Beziehungsstörung verbirgt sich die Angst vor Persönlichkeitszerstörung, eine Gefahr, die auch eingangs signalisiert

---

<sup>378</sup> H. Plessner, “Die anthropologische Dimension der Geschichtlichkeit” en Sozialer Wandel. Zivilisation und Fortschritt als Kategorien der soziologischen Theorie, ed. Hans Peter Dreirzel, Neuwied, 1972, 160. Citado por W. Iser, “La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias”, en A. Garrido, 1997, 60.

wird”<sup>379</sup>. Al no conocer ningún otro sentimiento o valor emocional no experimenta nada en el mundo de los humanos. En esta crisis de neurosis, decide alcanzar el poder sobre los seres humanos y que estos le amen: “Ja, lieben sollten sie ihn,..., ihn lieben bis zum Wahnsinn” (198). Esta pesadilla real le obliga a salir de la cueva y volver al mundo de los humanos para tener una referencia de su ser:

Und während er noch schlotternd saß und versuchte, seine konfusen verängstigten Gedanken zusammenzufangen, wußte er schon eines ganz sicher: Er würde sein Leben ändern, und sei es nur deshalb, weil er einen so furchtbaren Traum kein zweites Mal träumen wollte. Er würde das zweite Mal nicht überstehen (...) Es war doch gut, daß diese

äußere Welt noch bestand, und sei’s nur als ein Fluchtpunkt. Nicht auszudenken das Grauen, wenn er am Ausgang des Tunnels keine Welt mehr er am Ausgang des Tunnels keine Welt mehr vorgefunden hätte! Kein Licht, keinen Geruch, kein Garnichts - nur noch diesen entsetzlichen Nebel, innen, außen, überall... (171- 172)

Patrick Süskind utiliza el esquema mítico de la muerte del viejo “yo”, y de esta muerte un nuevo renacer. El sueño de la incubación en la cueva termina no sólo con la vuelta al mundo como lugar de la acción, sino también con la decisión de crear su propio remedio. Su deseo de

---

<sup>379</sup> T. Menke, “Anne Dudens Erzählband Übergang: Zum Verhältnis von Angst und Postmoderne in der Literatur der achtziger Jahre”, en *Orbis Litterarum: International*

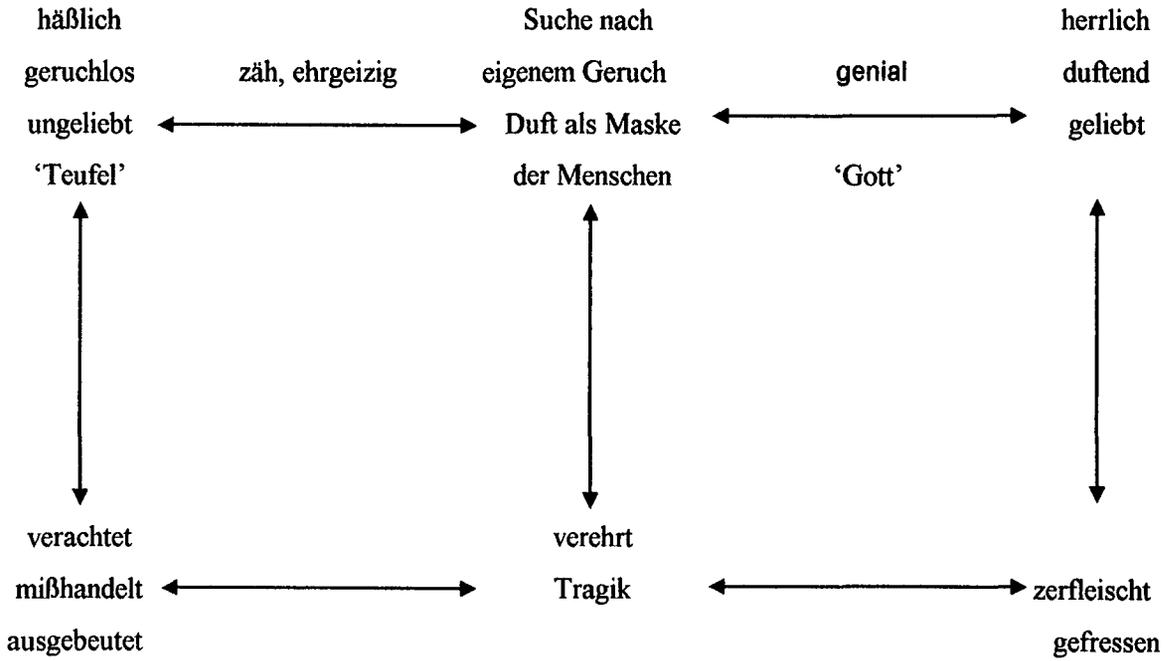
“tenerse a uno mismo”, le enfrentará con su propio ser, exigiendo convertirse en un ser humano nuevo.

Toda su vida ha estado marcada por el dolor, el aislamiento y la carencia de amor y ahora, en el paso a la madurez parece que su sino se mantiene en el dolor: “crecer por carencia”. N. Berger<sup>380</sup> lleva a cabo un esquema del desarrollo del carácter de Grenouille donde se observa como su vida ha sido una tragedia:

---

*Review of literary Studies*, 41:3, Copenhagen, Denmark, 1986, 286.

<sup>380</sup> N. Berger, “Patrick Süskind: ‘Das Parfum’”, en *Praxis Deutsch*, 14.Jg., 11, 1989, 61,



La *Bildungsroman* muestra la ruptura del mundo infantil y el paso al adulto, también característico de las novelas picarescas, que han sido consideradas como novelas de formación o aprendizaje. Si se observa las peculiaridades del protagonista de *Das Parfum* y se compara con el “pícaro”, se pueden encontrar muchas similitudes. Para M. V. Reyzábal la definición del pícaro corresponde al:

protagonista de la novela picaresca, generalmente adolescente, sin oficio, de genealogía deshonrada y que ha de ingeniárselas para subsistir (mediante engaños, robos, mendicidad, etc.). Al pasar por varios amos corruptos o embaucadores se va desengañando y se convierte en un ser asocial, escéptico y cínico<sup>381</sup>

El modelo de estructura de desarrollo de la novela picaresca se basa en una trama con diferentes episodios que se unen y entrelazan, precedidos de la vida de los personajes que van apareciendo en la vida del héroe. En la historia de Patrick Süskind se cuenta los aprendizajes y las desventuras de Grenouille a través de una organización estructural episódica, donde cada nuevo “amo” enmarca un episodio distinto. Primero la nodriza, luego el padre Terrier, que lo entrega a “einer gewissen Madame Gaillard” (29) a cambio de dinero: “zahlte für ein

---

<sup>381</sup> M. V. Reyzábal, *Diccionario de Términos Literarios I I (O - Z)*, Madrid, Acento, 1998, 21.

Jahr im voraus” (25). Cuando el convento de Saint-Merri suspende los pagos anuales para mantenerlo, Madame Gaillard vende al niño con ocho años al curtidor Grimal. Éste recibe del perfumista Grimal “eine Flasche Wein und bot zwanzig Livre” (113) por el muchacho. Cuando parte de aquí, ya nadie lo puede comprar pues tiene su propio certificado de oficial: “denn er wollte diesen lächerlichen Gesellenbrief haben, der es ihm ermöglichte, unauffällig zu leben und unbehelligt zu reisen und Anstellung zu finden” (139). Aún así, los siguientes personajes con los que se codeará Grenouille como son el Marqués de la Taillade-Espinasse y Druot, le trataran como un siervo a sus servicios y su comportamiento sumiso y recatado ayuda a que estos embaucadores y corruptos se sientan superiores.

El “pícaro”, al igual que Grenouille, suele ser un adolescente sin oficio, de genealogía deshonrada y que ha de ingeniárselas para subsistir. Sin embargo, Grenouille tiene un objetivo en la vida y decide tomar las riendas de su destino, por lo que más bien “jugará” a ser el “pícaro”. Se convierte en un ser asocial, escéptico y cínico, y mantendrá ese aspecto de humildad y obediencia a propósito:

Er ging kaum aus. Am korporativen Leben, namentlich den regelmäßigen Gesellentreffen und Umzügen beteiligte er sich gerade so häufig, daß er weder durch seine Abwesenheit noch durch seine Gegenwart auffiel. (...) Er

war ein Meister in der Kunst, Langenweile zu verbreiten und sich als unbeholfenen Trottel zu geben (230-231)

Para J. Vogt, la figura del “pícaro”: “ermöglicht die Integration volkstümlich-schwankhafter Motive und satirischer Elemente, aber auch moralisierender oder religiöser Kommentare”<sup>382</sup>. A través del desarrollo de Grenouille, se critica con satírica locuacidad el sistema social imperante<sup>383</sup> y se comentan elementos morales e incluso religiosos. Los personajes que representan la clase social “elevada”, tanto eclesiásticos como laicos, se recubren con la arrogancia e hipocresía del hombre; se transforman en máscaras y en accesorios teatrales. Como el “pícaro” tradicional, Grenouille actúa libremente desenmascarando a los demás. Su forma de venganza, se expresa con la muerte de una manera extraña y cómica a la vez de los hombres que han tenido contacto con él: Madame Gaillard encuentra en su muerte lo que siempre había intentado evitar, morir en el Hôtel-Dieu; el curtidor Grimal cae borracho y muere al instante; la casa de Baldini con él dentro, cae desplomada al río; el marqués de la Taillade-Espinasse desaparece en el ascenso al Canigó, y Druot sustituye a Grenouille en la horca.

---

<sup>382</sup> J. Vogt, *Aspekte der erzählender Prosa: Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie*. 7. Auflage, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1990, 224-225.

<sup>383</sup> Ver el capítulo 2.4.1. *Novela histórica*.

El protagonista suscita en el lector los mismos sentimientos que los del “pícaro”, es decir, desprecio y compasión. Es un criminal, pero a la vez víctima de una sociedad que lo margina; es malo y bueno. Su figura está situada al margen de defensa y acusación, porque no conoce ni el arrepentimiento ni la autojustificación, y no está relacionado con ninguna norma, imperativo o ideal. El personaje parece estar libre de todos los conceptos convencionales, sin poder ser encasillado o definido en ellas.

Grenouille no tiene ninguna oportunidad en la jerarquía social. Sin embargo, logra por su testarudez, perseverancia y prudencia un puesto en la sociedad. Junto al marqués alcanza su reconocimiento social:

Er blieb noch eine Wochen in Montpellier. Er hatte eine ziemlich Berühmtheit erlangt und wurde in die Salons eingeladen, wo man ihn nah seinem Höhlenleben und nach seiner Heilung durch den Marquis befragte. (...) Freilich, es wurde in dieser Zeit kein Mann von Welt aus ihm, kein Salonlöwe oder souveräner Gesellschafter. Aber es fiel doch zusehends das Verdruckte, Linkische von ihm ab und machte einer Haltung Platz, die als natürliche Bescheidenheit oder allenfalls als eine leichte angeborene Schüchternheit gedeutet wurde und die auf manchen Herrn und manche Dame einen anrührenden Eindruck machte - man hatte damals in mondänen Kreisen ein Faible fürs

Natürliche und für eine Art ungehobelten Charmes (204-205)

Al final de sus días alcanza también la fama y la gloria:

Er, Jean-Baptiste Grenouille, geboren ohne Geruch am stinkendsten Ort der Welt, stammend aus Abfall, Kot und Verwesung, aufgewachsen ohne Liebe, klein, gebuckelt, hinkend, häßlich, gemieden, ein Scheusal innen wie außen - er hatte es erreicht, sich vor der Welt beliebt zu machen (304)

Grenouille logra su meta en la ciudad de Grasse, el punto más lejano de su lugar de nacimiento y el punto extremo de su viaje, tanto físico como de desarrollo personal. Se convertirá en el punto de viraje, la última etapa de cambio, su vuelta al punto de partida. Regresa a París, donde nació y donde morirá, él y su perfume. Su vida ha transcurrido en un continuo cambio de lugares y de crisis de personalidad, y no ha encontrado ningún tipo de arraigo.

La definición que M. Bobes hace de la novela de aprendizaje, “una novela en la que el protagonista aprende cómo ser un hombre,

aunque sea un hombre cínico, degradado y sin valores”<sup>384</sup>, corresponde a la figura de Grenouille. Su actitud no es tan positiva como se espera, caracterizando al antihéroe marginal que decide integrarse en la sociedad y aprender para su propio provecho:

Dazu aber, das wußte er, bedurfte es zweier unabdingbarer Voraussetzungen: Die eine war der Mantel einer bürgerlich Existenz; mindestens des Gesellntums, in dessen Schutz er seinen eigentlich Leidenschaften frönen und seine eigentlichen Ziele ingestört verfolgen konnte. Die andre war die Kenntnis jener handwerklichen Verfahren (121)

Sigue el compás de su existencia y vive por pura obstinación e incluso su apoteosis final denuncia espontáneamente el proceso de su vida. Este resultado destruye el sistema de valores que normalmente son designados como ejemplos positivos para seguir. R. Gray opina que *Das Parfum*: “appears as an inverted, indeed perverted, bildungsroman”, pues relata la progresiva integración de un protagonista singular dentro de:

---

<sup>384</sup> M. Bobes, “El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye”, 1990, en M. Mayoral, 1990, 43-68.

his sociohistorical and epistemic environment, but it despicts this process negatively, showing Grenouille appropriating and applying reason to establish an egocentric reign of terror<sup>385</sup>

*Das Parfum* narra la evolución de Grenouille tanto en su condición como individuo, como en la adquisición de conocimientos y en la perfección gradual de las destrezas técnicas. Aunque el desarrollo del personaje se asemeja a la forma de la *Bildungsroman*, el final de la novela destruye toda su evolución al terminar con su vida y con su legado.

#### 2.4.5. NOVELA DE “OLFATO”

El autor utiliza el tema del sentido del olfato, que aunque bien es verdad que no es usual, no es nuevo en la historia literaria. Como comenta W. Frizen:

---

<sup>385</sup> R. Gray, “The Dialectic of “Enscenment”: Patrick Süskind’s *Das Parfum* as Critical History of Enlightenment Culture”, en *P.M.L.A.*, 108, 3, 1993, 485-502, 493.

bis die Romantik mit der Synästhesie, der Verschmelzung und Vertauschung der Sinnesempfindungen, auch den fünften Sinn entdeckte und diese Hochschätzung an den französischen l'art-pour-l'art weitervererbte: Wilhelm Hauff hat einen Zwerg „Nase“ benannt und ihm wunderbare Kochtalente verliehen, Baudelaire hat den Riechnerv und unter anderen Drogen auch die delirierenden Alkoholdünste aus dem Flakon (*Le Flacon*) besungen, und auch Huysmans (*A Rehours*) war Süskind um die Nasenlänge mindestens eines Jahrhunderts voraus <sup>386</sup>

En las últimas décadas del siglo XX, se ha visto el panorama literario incrementado con libros que experimentan con los sentidos<sup>387</sup>. H. J. Rindisbacher en su estudio sobre la percepción del olfato en obras literarias, señala que la literatura postmoderna “has brought about, certainly in the realm of theory, a renewed awareness of the body and the sensory experience”<sup>388</sup>. Lo que es bien cierto, como comenta F. J.

---

<sup>386</sup> W. Frizen, “Das gute Buch für jedermann oder Verus Prometheus. Patrick Süskinds *Das Parfum*”, en *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 68, 1994, 763.

<sup>387</sup> “Ein bemerkenswertes Interesse an der wechsellvollen Geschichte des Menschengeschlechts hat um sich gegriffen, und wie die Museen haben es auch die Buchhändler zu spüren bekommen: das Interesse an der Randerscheinung, an der Kuriosität, an den nebensächlichen Details”. Citado por F. J. Görtz, 1989, 292.

<sup>388</sup> H. J. Rindisbacher, *The Smell of Books. A Cultural-Historical Study of Olfactory Perception in Literature*, United States of America, The University of Michigan Press, 1992,

ix

Görtz es que, “das Thema lag buchstäblich in der Luft”<sup>389</sup>. En la década de los ochenta del siglo XX se editan varias obras en alemán que tratan el sentido del olfato y los perfumes, como la obra de Alain Corbin *Pesthauch und Blütenduft. Eine Geschichte des Geruchs*<sup>390</sup> en 1984, y la obra de Eugène Rimmel *Das Buch des Parfums. Die Klassische Geschichte des Parfums um der Toilette*<sup>391</sup> en 1988. Patrick Süskind partirá de estos estudios sobre la historia de los olores y de los perfumes para crear una novela de ficción donde recreará una nueva sensibilidad por el quinto sentido, permitiendo reactivar lo olfatorio en la literatura.

A pesar de que el hombre es capaz de diferenciar miles de olores, no ha desarrollado tanto el sentido del olfato como el de la vista, el oído y el tacto. Quizás porque la vida actual se basa sobretodo en lo que se ve, se oye y en lo que se puede palpar, y porque la realidad existe como una función del discurso que se articula, es decir, que la realidad esta definida por las palabras que se eligen para describirla. Como comenta B. K. Marshall: “we perceive what we know as reality through a particular system of references which in effect preconstitute the meaning of the world, and thus, the world itself”<sup>392</sup>.

---

389 F. J. Görtz, “Stets ein paar Nasenlängen zurück” en *Gutenberg Jahrbuch*, Mainz, Germany, 64, 1989, 292.

390 A. Corbin, *Pesthauch und Blütenduft. Eine Geschichte des Geruchs*, Berlin, Wagenbach, 1984.

391 E. Rimmel, *Das Buch des Parfums. Die Klassische Geschichte des Parfums um der Toilette*, Frankfurt/Berlin, Ullstein, 1988.

392 B. K. Marshall, *Teaching the Postmodern: Fiction and Theory*, London and New York, Routledge, 1992, 92.



***Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders* despierta de forma intensa el sentido del olfato.**

El olfato es el sentido que más limitado se encuentra en el lenguaje, ya que tanto su vocabulario como su léxico son bastante pobres<sup>393</sup>. Sin embargo, Patrick Süskind ha conseguido con *Das Parfum* no sólo ampliar su léxico, sino que se ha atrevido en articular percepciones en este campo. La novela ofrece la oportunidad de guiar al lector a un lugar o estado por el que nunca ha transitado, ya que exalta una dimensión y una nueva sensibilidad que la mayoría tiene atrofiada: el sentido del olfato.

Puede ser que el tema de la obra sea tratar nuevas formas de comunicación, minimizadas por la existencia del oído y la vista, y encumbrarlas a la categoría de relación imprescindible dentro de la comunidad. P. Scheneider comenta con palabras del escritor Robert Musil, que “die Hauptwirkung eines Romans soll auf das Gefühl gehen. Gedanken dürfen nicht um ihrer selbst willen darin stehen”<sup>394</sup>. La obra funciona como llave hacia nuevos conocimientos o como camino hacia el desarrollo de sensibilidades que se tenían por desconocidas o recónditas.

---

<sup>393</sup> “Aus der Disqualifizierung des Geruchssinnes ergeben sich nicht allein anthropologische, sondern auch semantische Konsequenzen: Zu beklagen ist “die Verarmung des Geruchswortschatzes seit dem Mittelalter”. Physiologen bestätigen, daß nicht allein das olfaktorische Lexikon beschränkt ist, sondern auch die Unfähigkeit groß, Wahrnehmungen in diesem Bereich zu artikulieren, obwohl die menschlichen Sensoren imstande sind, Hunderte von Gerüchen zu unterscheiden. Es lohnt sich, in Süskinds Gefolge das beschränkte Lexikon des Riechorgans zu erweitern”. Cita de W. Frizen, M. Spancken, *Patrick Süskind, Das Parfum*, München, Oldenbourg, Bd.78, 1996, 52.

La forma de arte que le corresponde al oído es la música, la de la vista la pintura, la escultura o el cine - es decir, las artes visuales -, y del olfato será algo tan impresentable como el aroma del perfume. Según J. F. Lyotard, existen ideas que no tienen presentación posible porque no dan a conocer nada de la realidad: “prohíben el libre acuerdo de las facultades que produce el sentimiento de lo bello, impiden la formación y la estabilización del gusto. Podría decirse de ellas que son impresentables”<sup>395</sup>. Sin embargo, Patrick Süskind consigue otorgar al sentido del olfato la facultad de producir experiencias nuevas y enriquecedoras. L. Racionero define el arte como:

aque! objeto que provoca una experiencia estética, que no tiene por qué ser de belleza, pero sí tiene que producir una intensificación emocional, del tipo que sea, placentera, desagradable, desconcertante o absurda, pero una experiencia intensificada, de lo contrario y es imposible dar al objeto el calificativo de obra de arte<sup>396</sup>

En ciertos pasajes de *Das Parfum*, las descripciones de los aromas transmiten sensaciones y emociones que son percibidos por el lector

---

<sup>394</sup> P. Schneider, “Das Licht des Erzählens”, en *Text + Kritik*, 841, München, Weber Offset, 1988, 59-60.

<sup>395</sup> J. F. Lyotard, *La postmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa, 1996, 1.

<sup>396</sup> L. Racionero, *El arte de escribir*, Madrid, Temas de Hoy, 1995, 130.

como una experiencia inmediata, agudizando poco a poco su sentido del olfato y la percepción de los olores. El lector siente los olores y llega a reconocerlos por medio del lenguaje, resurgiendo en su mente en forma de aromas impregnados de sentimientos:

Das Parfum war herrlich. Es war im Vergleich zu »Amor und Psyche« wie eine Sinfonie im Vergleich zum einsamen Gekratze einer Geige. Und es war mehr. Baldini schloß die Augen und sah sublimste Erinnerungen in sich wachgerufen. Er sah sich als einen jungen Menschen durch abendliche Gärten von Neapel gehn; er sah sich in den Armen einer Frau mit schwarzen Locken liegen und sah die Sihouette eines Strauchs von Rosen auf dem Fenstersims, über das ein Nachtwind ging; er hörte versprengte Vögel singen und von Ferne die Musik aus einer Hafenschenke; er hörte Flüsterndes ganz dicht am Ohr, er hörte ein Ichlieblich und spürte, wie sich ihm vor Wonne die Haare sträubten, jetzt! Jetzt in diesem Augenblick! Er riß die Augen auf und stöhnte vor Vergnügen. Dieses Parfum war kein Parfum, wie man es bisher kannte. Das war kein Duft, der besser riechen machte, kein Sentbon, kein Toilettenartikel. Das war ein völlig neuartiges Ding, das eine ganze Welt aus sich erschaffen konnte, eine zauberhafte, reiche Welt, und man vergaß mit einem Schlag die Ekelhaftigkeiten um sich her und fühlte sich so reich, so wohl, so frei, so gut... (111-112)

Desde las primeras líneas se percibe ese sentido tan primitivo y olvidado, y el narrador se convierte en la “nariz” del lector. Éste va

adquiriendo a medida que avanza la lectura un aprendizaje en la percepción de diferentes aromas, que incluso traspasa la propia ficción del texto. El sentido del olfato transferido al lenguaje queda imbricado de una forma artísticamente magistral dentro del texto, donde cada palabra esta unida con un adjetivo adecuado, creando una forma de “vocabulario odorífero”.

Sirviéndose de los términos del propio sentido, el autor se atreve a transmitir mensajes y sensaciones que derivan de conceptos abstractos. Así, por ejemplo, la condición de la “maternidad” queda reflejada en la descripción que Jeanne Bussie hace del olor materno “den Duft von Milch und käsiger Schafswolle” (12); y del olor de los lactantes:

da riechen sie wie ein glatter warmer Stein - nein eher wie Topfen...oder wie Butter, wie frische Butter, ja genau: wie frische Butter riechen sie. Und am Körper riechen sie wie...wie eine Galette, die man in Milch gelegt hat. Und am Kopf, da oben, hinten auf dem Kopf, wo das Haar den Wirbel macht, da, (...) hier, genau hier, da riechen sie am besten. Da riechen sie nach Karamel das riecht so süß, so wunderbar, Pater, Sie machen sich keine Vorstellung! Wenn man sie da gerochen hat, dann liebt man sie, ganz gleich ob es die eignen oder fremde sind (17)

La representación del aroma de la “esperanza” y de la “libertad” que Grenouille experimenta en el Pont Royal cuando a los doce años Grimal le concede medio domingo libre:

Es ist so erlösend gut, daß dem lieben Jean-Baptiste vor Wonne das Wasser in die Augen schießt und er sich sofort das zweite Glas dieses Dufts einschenkt: eines Dufts aus dem Jahr 1752, aufgeschnappt im Frühjahr, vor Sonnenaufgang auf dem Pont Royal, mit nach Westen gerichteter Nase, woher ein leichter Wind kam, in dem sich Meergeruch, Waldgeruch und ein wenig vom teerigen Geruch der Kähne mischten, die am Ufer lagen. Es war der Duft der ersten zuendegehenden Nacht, die er, ohne Grimals Erlaubnis, in Paris herumstreunend verbracht hatte. Es war der frische Geruch des sich nähernden Tages, des ersten Tagesanbruchs, den er in Freiheit erlebte. Dieser Geruch hatte ihm damals die Freiheit verheißen (165)

La descripción de la “belleza” inspirada por la muchacha de la Rue des Marais:

Dieser Geruch hatte Frische, aber nicht die Frische der Limetten oder Pomeranzen, nicht die Frische von Myrrhe oder Zimtblatt oder Krauseminze oder Birken oder Kampfer oder Kiefernadeln, nicht von Mairegen oder Frostwind oder von Quellwasser ..., und er hatte zugleich Wärme; aber nicht wie Bergamotte, Zypresse oder Moschus, nicht wie

Jasmin und Narzisse, nicht wie Rosenholz und nicht wie Iris ... Dieser Geruch war eine Mischung aus beidem, aus Flüchtigem und Schweren, keine Mischung davon, eine Einheit, und dazu gering und schwach und dennoch solid und tragend, wie ein Stück dünner schillernder Seide ... und auch wieder nicht wie Seide, sondern wie honigsüße Milch, in der sich Biskuit löst - was ja nun beim besten Willen nicht zusammenging: Milch und Seide! Unbegreiflich dieser Duft, unbeschreiblich, in keiner Weise einzuordnen, es durfte ihn eigentlich gar nicht geben (52)

Patrick Süskind también se atreve a describir la percepción subjetiva que se puede ofrecer de los olores de las ciudades y de las calles. Según M. Bal dentro de lo que el llama ‘aspectos espaciales’: “hay tres sentidos con especial implicación en la percepción del espacio: vista, oído, y tacto. Todos ellos pueden provocar la presentación de un espacio en la historia”<sup>397</sup>. En el caso de *Das Parfum* se podría añadir claramente otra percepción del espacio como es el olfato, pues por medio de este sentido el escritor logra narrar claramente lugares concretos como los barrios de París:

Das Viertel zwischen Saint-Eustache und dem Hôtel de Ville hatte er bald so genau durchrochen, daß er sich darin bei stockfinsterer Nacht zurecht fand. Und so dehnte er sein Jagdgebiet aus, zunächst nach Westen hin zum Faubourg

---

<sup>397</sup> M. Bal, *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra, 1987, 101.

Saint-Honoré, dann die Rue Saint-Antoine hinauf bis zur Bastille, und schließlich sogar auf die andere Seite des Flusses hinüber in das Sorbonneviertel und in den Faubourg Saint-Germain, wo die reichen Leute wohnten. Durch die Eisengitter der Toreinfahrten roch es nach Kutschenleder und nach dem Puder in den Perücken der Pagen, und über die hohen Mauern hinweg strich aus den Gärten der Duft des Ginsters und der Rosen und der frisch geschnitten Liguster (47)

El mercado:

Auf den Platz der Hallen etwa, wo in den Gerüchen abends noch der Tag fortlebte, unsichtbar, aber so deutlich, als wuselten da noch im Gedränge die Händler, als stünden da noch die vollgepackten Körbe mit Gemüse und Eiern, die Fässer voll Wein und Essig, die Säcke mit Gewürzen und Kartoffeln und Mehl, die Kästen mit Nägeln und Schrauben, die Fleischtische, die Tische voll von Stoffen und Geschirr und Schuhsohlen und all den hundert andern Dingen, die dort tagsüber verkauft wurden... das ganze Getriebe war bis in die kleinste Einzelheit präsent in der Luft, die es hinterlassen hatte (45)

El mar:

Das Meer roch wie ein geblähtes Segel, in dem sich Wasser, Salz und eine kalte Sonne fingen. Es roch simpel, das Meer,

aber zugleich roch es groß und einzigartig, so daß Grenouille zögerte, seinen Geruch aufzuspalten in das Fischige, das Salzigem das Wäßrige, das Tantige, das Frische und so weiter (46)

Pero quizás lo más impresionante en la novela son las descripciones que tienen la función de evocar sensaciones desagradables. La causa puede estribar en que la sociedad actual se ha vuelto muy susceptible a la imagen, y ha encontrado como estandarte lo que G. Vattimo<sup>398</sup> llama “la estetización general de la vida”. Los medios de difusión que distribuyen información, cultura y entretenimiento siempre tratan con los criterios generales de “belleza” adquiriendo una gran importancia en la vida del individuo. Para U. Pokern<sup>399</sup>, la novela representa un viaje a los instintos animales del ser humano y a los malos olores en contra de la época moderna del “desodorante”, pues trata elementos terrenales tales como la peste, la suciedad y el sudor. Para M. Fischer, el libro esboza: “eine Reise zurück zu den animalischen Instikten und eine Stänkerei gegen die moderne Deo-Zeit”<sup>400</sup>. *Das Parfum* duplica de una forma irónico-cómica las

---

398 G. Vattimo, *El fin de la modernidad: Nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna*, Barcelona, Gedisa, 1995, 52.

399 U. Pokern, “Der Kritiker als Zirkulation(s)agent. Literaturkritik am Beispiel von Patrick Süskinds “Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders”, en *Text und Kritik 100*, (Hrsg. Heinz Ludwig Arnold), München, Oktober 1988, 70-76.

400 M. Fischer, “Ein Stänkerer gegen die Deo-Zeit. Über Patrick Süskind Erstlingsroman “Das Parfum””, en *Der Spiegel*, 10, 39. Jahrgang. 4. 03. 1985, 240.

imágenes de esa cultura que magnifica la belleza, pero sin llegar a negarla. Se muestra la otra cara de la realidad, donde se tratan elementos terrenales y humanos tales como el olor que inspira las ciudades. L. Racionero opina que “una obra de arte produce una descarga emocional; antes sólo se admitía la belleza, ahora la emoción puede ser de terror, inquietud, hastío, desconcierto, aridez, etc.”<sup>401</sup>:

Es mischten sich Menschen- und Tiergerüche, Dunst von Essen und Krankheit, von Wasser und Stein und Asche und Leder, von Seife und frischgebackenem Brot und von Eiern, die man Essig kochte, von Nudeln blankgescheuertem Messing, von Salbei und Bier und Tränen, von Fett und nassem und trockenem Stroh. Tausende und Abertausende von Gerüchen bildeten einen unsichtbaren Brei, der die Schluchten der Gassen anfüllte, sich über den Dächern nur selten, unten am Boden niemals verflüchtigte. Die Menschen, die dort lebten, rochen in diesem Brei nichts Besonders mehr (43-44)

Patrick Süskind se arriesga a descargar emociones de hastío y repugnancia, pero el lenguaje está tan certeramente empleado que logra redimir los temas más desagradables y hace admirar la forma de transcribir percepciones que normalmente no se hacen admisibles en la

---

<sup>401</sup> L. Racionero, *El arte de escribir*, Madrid, Temas de Hoy, 1995, 97.

concepción personal del mundo. Es especialmente notorio como se describe el olor del “ser humano”:

Da war ein Häufchen Katzendreck hinter der Schwelle der Tür, die zum Hof führte, noch ziemlich frisch. Davon nahm er ein halbes Löffelchen und gab es zusammen mit einigen Tropfen Essig und zerstoßenem Salz in die Mischflasche. Unter dem Werk Tisch fand er ein daumennagelgroßes Stückchen Käse, das offenbar von einer Mahlzeit Runeis stammte. Es war schon ziemlich alt, begann, sich zu zersetzen und strömte einen beißend scharfen Duft aus. Vom Deckel der Sardinentonne, die im hinteren Teil des Ladens stand, kratzte er ein fischig-ranzig-riechendes Etwas ab, vermischte es mit faulem Ei und Castoreum, Ammoniak, Muskat, gefeiletem Horn und angesengter Schweinschwarte, fein gebröselt. Dazu gab er ein relativ hohes Quantum Zibet, mischte diese entsetzlichen Zutaten mit Alkohol, ließ digerieren und filtrierte ab in eine zweite Flasche. Die Brühe roch verheerend. Sie stank kloakenhaft, verwesend, und wenn man ihre Ausdünstung mit einem Fächerschlag von reiner Luft vermischte, so war's, als stünde man an einem heißen Sommertag in der Rue aux Fers in Paris, Ecke Rue de la Lingene, wo sich die Düfte von den Hallen, vom Cimetière des Innocents und von den überfüllten Häusern trafen (192)

Los elementos que utiliza son repulsivos y asquerosos y de forma alegórica expresa el rechazo y odio que Grenouille siente hacia los seres humanos considerándolos ni siquiera como sucios animales, sino peor

aún como los excrementos de animales, como seres despreciables que no valen absolutamente nada. Para V. Hage, el “Gestank” representa “die Ausdüstung des Lebens, die Duftmarke der Natur, Kennzeichen menschlicher Kreatürlichkeit”<sup>402</sup>.

En cambio el perfume simboliza la sublimación artística de la naturaleza, la idea platónica de la sustancia limpia de la vida:

Hier war es auch, daß Grenouille zum ersten Mal Parfums im eigentlichen Sinn des Wortes roch: einfache Lavendel- oder Rosenwässer, mit denen bei festlichen Anlässen Düfte von Moschustinktur gemischt mit dem Öl von Neroli und Tuberose, Jonquille, Jasmin oder Zimt (47)

El sentido del olfato y el mundo del perfume invitan a un juego de erotismo. Como dice J. Flemming: “der Geruchsinn bildet den Ausgangspunkt für neue Werte, neue Empfindungen und Bedürfnisse, die den Raum der Intimität ebenso durchdringen wie den der Öffentlichkeit”<sup>403</sup>. La propia novela juega con esta ambigüedad que ofrece el título *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*, y sobretudo

---

<sup>402</sup> V. Hage, “Zur deutschen Literatur 1985”, en *Deutsche Literatur 1985*, Stuttgart, 1986, 241.

<sup>403</sup> J. Flemming, “Die politische Brisanz der Nase. Alain Corbin: Pesthauch und Blütenduft: Eine Geschichte des Geruchs”, en *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, 14. 7. 04. 1985, 29.

el dibujo que aparece en la cobertura del libro de una mujer desnuda<sup>404</sup>, que se desconoce si esta durmiendo ó si ha podido ser asesinada. La historia realmente no reproduce un texto erótico y el lector que espera encontrar una mezcla de sexo y crimen se sentirá pronto defraudado. Incluso para el “Voyeur” esta novela no le depara ninguna sorpresa<sup>405</sup>. El asesino mata a ventiséis muchachas jóvenes y bellas, pero no crea ningún efecto lujurioso ó sensual, ya que no tiene ningún interés por la belleza de los cuerpos de sus víctimas. Aún así, la descripción de Laure, su víctima más preciada, tiene grandes connotaciones sensuales:

Tatsächlich war das Mädchen von exquisiter Schönheit. Es gehörte jenem schwerblütigen Typ von Frauen an, die wie aus dunklem Honig sind, glatt und süß und ungeheuer klebrig; die mit einer zähflüssigen Geste, einem Haarwurf, einem einzigen langsamen Peitschenschwung ihres Blickes den Raum beherrschen und dabei ruhig wie im Zentrum eines Wirbelsturmes stehen, der eigenen Gravitationskraft scheinbar unbewußt, mit der sie Sehnsüchte und Seelen von Männern wie von Frauen unwiderstehlich an sich reißen. Und sie war jung, blutjung, der Reiz des Typus war noch nicht ins Sämige verflossen. Noch waren ihre schweren Glieder glatt und fest, die Brüste wie aus dem Ei gepellt,

---

<sup>404</sup> El dibujo es un detalle de la obra pictórica *Nymphe et Satyre ou Jupiter et Antiope* de Antoine Watteau.

<sup>405</sup> Comentado por W. Frizen, M. Spancken, *Patrick Süskind, Das Parfum*, München, Oldenbourg, Bd.78, 1996, 46: “der lockt seinen potentiellen Leser auf eine recht eindeutige Fährte, und der Kunde in der Bahnhofsbuchhandlung glaubt, einen Kriminalroman mit pikant-erotischer Note einzukaufen”.

und ihr flächiges Gesicht, vom schwarzen starken Haar umflogen, besaß noch zarteste Konturen und geheimste Stellen (247)

G. Stadelmeier<sup>406</sup> opina que Grenouille asesina a las muchachas sin lujuria y no abusa de ellas puesto que las mata por un objetivo mucho más elevado, y P. V. Zima<sup>407</sup> comenta que no tiene ningún impulso sexual sino que lo único que persigue es su sentido refinado del olfato sin tomar en consideración algún tipo de valor, social moral o artístico. Sin embargo, existen en la obra otros momentos evocados de forma imprecisa, que logran simbolizar una gran sensualidad:

Es war tatsächlich nur ein Augenblick, den er benötigte, um sich optisch zu vergewissern und sich als dann desto rückhaltloser den Wahrnehmungen seines Geruchssinns hinzugeben. Nun roch, daß sie ein Mensch war, roch den Fischgeruch ihres Geschlechts, und roch mit größtem Wohlgefallen. Ihr Schweiß duftete so frisch wie Meerwind, der Talg ihrer Haare so süß wie Nußöl, ihr Geschlecht wie ein Bouquet von Wasserlilien, die Haut wie Aprikosenblüte ..., und die Verbindung all dieser Komponenten ergab ein Parfum so reich, so balanciert, so zauberhaft (54)

---

<sup>406</sup> Ver G. Stadelmeier, "Lebens-Riechlauf eines Duftmoorders. Patrick Süskind Roman, 'Das Parfum - Die Geschichte eines Mörders'", en *Die Zeit*, 15.03.1985, 55.

<sup>407</sup> Comparar en P.V. Zima, *Moderne - Postmoderne: Gesellschaft, Philosophie, Literatur*, Tübingen, Basel, Francke, 1997, 352.

La descripción del asesinato de la muchacha en París, su primer asesinato, puede sugestionar una “violación odorífera”:

Als sie tot war, legte er sie auf den Boden mitten in die Mirabellenkerne, riß ihr Kleid auf, und der Duftstrom wurde zur Flut, sie überschwemmte ihn mit ihrem Wohlgeruch. Er stürzte sein Gesicht auf ihre Haut und fuhr mit weitgeblähten Nüstern von ihrem Bauch zur Brust, zum Hals, in ihr Gesicht und durch die Haare und zurück zum Bauch, hinab an ihr Geschlecht, an ihre Schenkel, an ihre weißen Beine. Er roch sie ab vom Kopf bis an die Zehen, er sammelte die letzten Reste ihres Dufts am Kinn, im Nabel und in den Falten ihrer Armbeuge. Als er sie welkgerochen hatte, blieb er noch eine Weile neben ihr hocken, um sich zu versammeln, denn er war übervoll von ihr. Er wollte nichts von ihrem Duft verschütten. Erst mußte er die innern Schotten dicht verschließen. Dann stand er auf und blies die Kerze aus (56)

Grenouille como un psicópata, recorre todo su cuerpo con su nariz hasta desgarrarle todo su ser, hasta marchitarla y desflorarla. Siente casi un “orgasmo” y con la penetración del órgano de su “nariz” lleva a cabo una forma diferente de “acto sexual”. Después de saciarse y conseguir lo que buscaba regresa a casa y se siente muy bien, como un ser humano después de llegar al éxtasis y conseguir una experiencia maravillosa e inolvidable: “In dieser Nacht erschien ihm sein Verschlag wie ein Palast und seine Brettenspritsche wie ein Himmelbett” (57).

Este momento representa su descubrimiento en la sexualidad, aunque llevado al campo del olfato, porque es la única forma en que concibe el mundo. A partir de ahora los aromas que buscará provendrán de muchachas jóvenes en edad de la adolescencia y de una gran belleza, convirtiéndose en un fetichista de olores femeninos<sup>408</sup>. No es casual que las víctimas femeninas de Grenouille tengan entre trece y catorce años y que sean pelirrojas. A. Corbin<sup>409</sup> señala, que a finales del siglo XVIII y principios del XIX se caracterizaba a las mujeres pelirrojas por poseer un aroma especial, que tenía que ver con el color rojo del cabello y la menstruación. De ahí el poder de seducción junto con el motivo de la pubertad de las jóvenes víctimas:

und er stellte fest, daß der Duft hinter der Mauer dem Duft des rothaarigen Mädchens zwar extrem ähnlich, aber nicht vollkommen gleich war. Freilich stammte er ebenfalls von einem rothaarigen Mädchen, daran war kein Zweifel möglich (216)

---

<sup>408</sup> Desde un punto feminista, C. Liebrand opina que es ya conocido que la muerte de mujeres, normalmente jóvenes, guapas e inocentes, han valido para utilizarlas y convertidas en arte en el mundo narrativo, y es que “Männer machen Kunst nur über Frauenleichen”. Veáse C. Liebrand, “Frauenmord für die Kunst. Eine feministische Lesart” en *Der Deutschunterricht*, 48. Jg., 3/1996, 22.

<sup>409</sup> A. Corbin, *Pesthauch und Blütenduft. Eine Geschichte des Geruchs*, Berlin, Klaus Wagenbach, 1984, 65-67.

La vida de Grenouille se desarrolla, por una parte, en la evocación de la seducción, porque su felicidad está basada en atraer al mundo persuadiendo con sus aromas. Para V. Bohn<sup>410</sup>, la novela de *Das Parfum* se podría haber titulado también “*Der Verführer*” que en español puede ser traducido como “el seductor”. El texto logra el punto más alto de seducción en la orgía que se forma en la plaza de Grasse tras el protagonista echarse unas gotas de su perfume:

Es war nämlich so, daß die zehntausend Menschen auf dem Cours und auf den umliegenden Hängen sich von einem Moment zum anderen von dem unerschütterlichen Glauben durchtränkt fühlten, der kleine Mann im blauen Rock, der soeben aus der Kutsche gestiegen war, könne unmöglich ein Mörder sein (299); Sie wurden schwach wie kleine Mädchen, die dem Charme ihres Liebhabers erliegen. Es überkam sie ein mächtiges Gefühl von Zuneigung, von Zärtlichkeit, von toller kindischer Verliebtheit (300)

No sólo Grenouille seduce a los presentes, sino que todos ellos comienzan a atraerse entre ellos. Los impulsos del aroma producen efectos sexuales, originándose un momento erótico entre la muchedumbre:

---

<sup>410</sup> V. Bohn, *Deutsche Literatur seit 1945*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1993, 423.

Und alle fühlten sich von ihm an ihrer empfindlichsten Stelle erkannt und gepackt, er hatte sie im erotischen Zentrum getroffen. Es war, als besitze der Mann zehntausend unsichtbare Hände und als habe er jedem der zehntausend Menschen, die ihn umgaben, die Hand aufs Geschlecht gelegt und lieblose es auf just jene Weise, die jeder einzelne, ob Mann oder Frau, in seinen geheimsten Phantasien am stärksten begehrte (303); Sittsame Frauen rissen sich die Blusen auf, entblößten unter hysterischen Schreien ihre Brüste, warfen sich mit hochgezogenen Röcken auf die Erde. Männer stolperten mit irren Blicken durch das Feld von geilem aufgespreiztem Fleisch, zerrten mit zitternden Fingern ihre wie von unsichtbaren Frösten steifgefrorenen Glieder aus der Hose, fielen ächzend irgendwohin, kopulierten in unmöglichster Stellung und Paarung, Greis mit Jungfrau, Tagelöhner mit Advokatengattin, Lehrbub mit Nonne, Jesuit mit Freimaurerin, alles durcheinander, wie's gerade kam. Die Luft war schwer vom süßen Schweißgeruch der Lust und laut vom Geschrei, Gegrünze und Gestöhn der zehntausend Menschentiere. Es war infernalisch (303-304)

Dentro de este juego de fascinación que se percibe en toda la novela, se evocan también los olores que normalmente constituyen estímulos íntimos del recuerdo, vinculados con la búsqueda del tiempo perdido que descubre al “yo” su propia historia. En la vida real, el hombre a veces a través de un olor específico y pasajero recuerda cosas, momentos, situaciones o lugares del pasado. Al protagonista de *Das Parfum* le ocurre lo mismo, se agarra a su pasado a través del recuerdo de sus aromas de donde provienen sus obsesiones, secretos y pasiones:

schlug ein Buch auf und begann, in seinen Erinnerungen zu lesen. Er las von den Gerüchen seiner Kindheit, von den Schulerüchen, von den Gerüchen der Straßen und Winkel der Stadt, von Menschengerüchen (165)

Esta forma de *novela de "olfato"*, a través de estas expresiones de recuerdos y las descripciones de los aromas genera una forma de atracción, recreando un "aventura" atrayente. El mundo de los olores elegido por Patrick Süskind le facilita exponer un medio de la seducción, porque es la palabra más cercana que describe el fluido del perfume<sup>411</sup>.

## 2.5. INTERPRETACIÓN DE *DAS PARFUM*

Los críticos literarios de la época moderna consideraban que existía un único significado en el texto e insistían en las interpretaciones

---

<sup>411</sup> Como dice J. M. Díez Borque: "el erotismo es el complemento inseparable de la aventura". Citado en *Literatura y cultura de masas. Estudio de la novela subliteraria*, Castelló, Al-Borak, 1972, 123.

“correctas” e “incorrectas” del mismo<sup>412</sup>. La labor del lector se basaba en reflexionar el mensaje del texto. Actualmente se rechaza toda crítica literaria normativa, argumentando que cuantos más significados tenga un texto tanto mejor, y que ninguno de ellos debe considerarse más correcto o mejor que otro porque no se puede simplemente interpretar los textos como lecturas “válidas” o “apropiadas” según los cánones. El lector no debe creer todo lo que le cuenta el escritor porque en definitiva lo narrado recrea una pura invención. Como comenta W. Iser<sup>413</sup>, los textos de ficción no son idénticos a las situaciones reales, no tienen una contrapartida exacta en la realidad, por lo que no están situados en ella a pesar del substrato histórico que les puede acompañar.

No se trata de la búsqueda del significado y de la verdad lo que estimula a la lectura sino las ganas del texto en sí, las ganas de leer la aventura y sumergirse en un mundo diferente e inaccesible al real. Para M. C. Á. Vidal Claramonte, la fuerza del novelista estriba “precisamente en inventar, en inventar con toda libertad, sin modelo, afirmar deliberadamente ese carácter, hasta el punto de que incluso la

---

<sup>412</sup> Roland Barthes, *El grano de la voz*, México, Siglo XXI, 17. Citado por M. C. Á. Vidal Claramonte, 1990, 33.

<sup>413</sup> Véase en W. Iser, *Die Appellstruktur der Texte: Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, Konstanz, Konstanz Universitätverlag, 1970, 34-35.

misma invención, la imaginación, se convierten en último término en el tema del libro"<sup>414</sup>.

El grupo de los nuevos narradores se caracteriza ante todo por el ansia de escribir y de contar historias de forma diferentes; de buscar un lenguaje y una expresión más cómoda para transmitir sus relatos con un estilo propio. Tras la tendencia novelística de los años sesenta y setenta que privilegiaba el discurso y la experimentación técnica, se asimila ahora la recuperación de la narrativa, de la fantasía, de lo lúdico y lo hedónico. La literatura *postmoderna* se abre a un rico abanico de posibilidades entre las que destaca la intención de elaborar textos que fomenten el placer por la lectura. Este nuevo rumbo se caracteriza por la revalorización de la novela como artículo de entretenimiento que deja libremente a los lectores como jugadores en medio de lo narrado. El texto va ofreciendo diversos códigos que son completados por sus lecturas individuales, y con su propia interpretación, se logra elegir un sentido coherente del texto. Sólo en el acto de leer se reemplaza la indeterminación por el significado.

La narración *postmoderna* implica y atrae al lector, llegando incluso a que coopere con el texto agregando ideas particulares. Esta nueva actividad del lector es decisiva porque “provocan una revalorización general del estatus de la lectura, invitando al lector actuante a interpretar un papel más fundamental como constructor de la

---

<sup>414</sup> Citado por M. C. Á.Vidal Claramonte, *Hacia una Patafísica de la Esperanza. Reflexiones sobre la novela posmoderna*, Alicante, Universidad de Alicante, 1990, 41.

obra”<sup>415</sup>. El autor postmoderno forma sólo parte del lenguaje y nace cuando aparece el texto, pero quien pone en marcha el juego de los códigos y sus significados es el propio lector que tiene que sumergirse en el texto, experimentando la desesperación, el desconcierto y las esperanzas de los personajes representados.

La novela *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders* es tan ambigua que ofrece al lector una infinidad de significados posibles. A través de las asociaciones y conexiones que le expresen el texto, será él quien construya su propio relato que será diferente al de otro lector, pues su experiencia vendrá de su propia interpretación. La novela queda abierta a cualquier significado que se le pueda encontrar. Como ha señalado A. Amorós: “el que no tenga una postura abierta ante las innovaciones que hoy intenta la literatura quedará excluido, por propia voluntad y de modo irremediable, de muchas búsquedas que poseen un sentido literario (vital) innegable”<sup>416</sup>.

La estructura abierta caracterizada por la indeterminación hace posibles nuevas y continuas interpretaciones, y las valoraciones del texto dependen de actitudes momentáneas del lector y sus preferencias personales. El texto *postmoderno* comenta B. K. Marshall: “is dedicated

---

<sup>415</sup> J. Culler, *Sobre la deconstrucción*, Madrid, Cátedra, 1984, 38.

<sup>416</sup> A. Amorós, *Introducción a la literatura*, Círculo de Lectores, Castalia, 1988, 210.

to the process of reading (in the sense of opening up meanings), not of interpreting (in the sense of closing in on a particular meaning)<sup>417</sup>.

La novela de Patrick Süskind entra en un juego ingenioso donde se atreve a complacer a diversos sectores, por lo que alcanza una gran aceptación entre el público. Por esta razón, la obra se ha convertido en un “best-seller” constituyendo todo un fenómeno social. Es evidente que un texto funciona a partir de la comunicación que se establece con el público o con un sector de la sociedad. *Das Parfum* es una obra que ha funcionado dada su gran tirada. Un ejemplo claro se observa en su traducción en español que ha alcanzado la 39.ª Edición con 377.000 ejemplares.

La novela ha sufrido críticas que la acusan de comercial, y delatan como responsable de su éxito al propio mercado editorial interesado más en el número de ventas. Se podría afirmar que la nueva narrativa normaliza las relaciones entre la literatura y el mercado, lo que nada tiene de extraño si se tiene en cuenta que la evolución socioeconómica y política de la sociedad se ha estado dirigiendo precisamente hacia el asentamiento del sistema de mercado. Aunque *Das Parfum* se puede definir como una obra consumista, el propio escritor no lo lleva a cabo, sino son los lectores quienes la convierten en una novela de éxito, pues son ellos quienes la compran y la hacen famosa.

---

<sup>417</sup> B. K. Marshall, *Teaching the Postmodern: Fiction and Theory*, London and New York, Routledge, 1992, 23

Según comenta S. Sonntag, el mundo actual niega las jerarquías tradicionales en las que unas cosas son más significativas que otras, rechazando la distinción entre experiencia y conciencia “verdadera” o “falsa”, porque el individuo recibe una información variada prestando atención a todo: “a las superficies, a las pantallas y al azar”<sup>418</sup>. P. Bürger apunta que el nuevo pensamiento *postmoderno* indica:

daß in unserer Gesellschaft die Zeichen nicht mehr auf ein Bezeichnetes verweisen, sondern immer nur auf andere Zeichen, daß wir mit unserer Rede so etwas wie Bedeutung gar nicht mehr treffen, sondern uns nur in einer endlosen Signifikantenkette bewegen<sup>419</sup>

Por tal motivo se puede creer que no existe el “significado absoluto” y que los mensajes, las palabras no poseen un sentido único.

La forma de la novela moderna representa “una metáfora de una sociedad que ya no existe”<sup>420</sup>, porque el mundo ha cambiado. Por lo que tantos escritores como lectores comienzan a renunciar la búsqueda

---

<sup>418</sup> S. Sonntag, *Escritos radicales*, 34. Citado por M. C. Á Vidal Claramonte, *Hacia una patafísica de la esperanza. Reflexiones sobre la novela postmoderna*, Alicante, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1990, 18.

<sup>419</sup> P. Bürger, “Das verschwinden der Bedeutung”, en P. Burtscher, 1989, 131-149, 132.

<sup>420</sup> R. Sukenick, *In From*, 15. Citado por M. C. Á Vidal Claramonte, *Hacia una Patafísica de la Esperanza. Reflexiones sobre la novela posmoderna*, Alicante, Universidad de Alicante, 1990, 41.

de la “esencia” de la vida, incluyendo la búsqueda de la verdad existencial. En los nuevos textos ya no se pretende imponer un orden o una coherencia al mundo, ni unos modelos o estándares únicos por los que se deben vivir. Según comenta R. Barthes: “una obra es ‘eterna’ no porque imponga un sentido único a hombres diferentes, sino porque sugiere sentidos diferentes a un hombre único... la obra propone, el hombre dispone”<sup>421</sup>.

Desde esta perspectiva, la novela *postmoderna* propone jugar con el significado del propio texto expresando infinidad de sentidos. A través de una variación de temas enfatiza una actitud que se resiste a la suposición moderna del interés por lo transcendental, por los sentidos únicos y eternos. Como indica H. Bertens, la novela de esta nueva literatura rechaza “timeless meaning in favor of provisional meaning, that is, meaning as a product of social interaction”<sup>422</sup>. La nueva literatura no quiere ofrecer algún sentido en concreto sino relativizar los posibles mensajes, dominando la heterogeneidad de significados, como indica las siguientes palabras de K. R. Scherpe:

Auf ihr dominiert das pure Nebeneinander und die Beschreibung von heterogenen Bedeutungen statt der Suche nach einem verbindenden und verbindlichen Grund.

---

<sup>421</sup> R Barthes, *Critica y verdad*, Madrid, Siglo XXI, 1981, 53.

<sup>422</sup> H. Bertens, “The Debate on Postmodernism”, en H. Bertens, D. Fokkema, 1997, 8.

Heterogenität dominiert Homogenität. Die Palette ersetzt die Hierarchie. Die homogene, große, einheitliche und erhaben wirkende Kunstwerk ist damit nicht unmöglich gemacht, im Gegenteil: Ein neuer Elementarismus, eine Sehnsucht nach dem Inkommensurablen oder Ursprünglichen ist angesagt inmitten der Hochtechnologie<sup>423</sup>

En los textos *postmodernos* sobresale la combinación de la tradición popular con la experimentación, logrando la capacidad de juntar términos que en apariencia son opuestas. Este funcionamiento brinda la posibilidad de pensar en un sistema abierto caracterizado por la coexistencia y la mezcla. Para W. Fluck, esto significa que: “der Text repräsentiert nicht eine zivilisationskritische Aporie, sondern inszeniert eine postmodern zugespitzte Form dessen, was dieser entgegenzusetzen wäre: der Kreativität”<sup>424</sup>. En el nuevo texto lo importante es comprender la singularidad de una creación artística, no el hecho de clasificarla encajándola dentro de un casillero de modo más o menos forzado. Como manifiesta A. Amorós:

---

<sup>423</sup> K. R. Scherpe, “Von der Moderne zur Postmoderne?”, en *Weimarer Beiträge: Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften*, Heft 37:3, 1991,359.

<sup>424</sup> W. Fluck, “Literarische Postmoderne oder Postmodernismus”, en K. W. Hempfer, 1992, 35.

no cabe, en literatura, dar reglas generales. No pidamos a todos los escritores lo mismo. Respetemos las singularidades individuales. No queramos implantar normas abstractas, universalmente válidas. Seamos conscientes de la peculiaridad del hecho literario, que influye enormemente, pero que no se reduce a ser vehículo de unas ideas<sup>425</sup>

Con la pérdida del concepto, de la orientación de significados y de mensajes, la única respuesta que los escritores de la novela postmoderna pueden dar a las preguntas sobre el mundo y la existencia es, un cúmulo de palabras que en realidad no son sino un juego con el lenguaje; y lo hacen con medios poéticos como los del perspectivismo, la paradoja, las citas, y el collage.

*Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders* logra convertirse en una obra literaria compleja y rica en interpretación, cuya justificación adquiere una connotación lúdica a través de la mezcla de diferentes tipos de novelas, de paradojas y de su tono siempre irónico. Este pluralismo obliga a que el texto no puede ofrecer un tema centralizado como ocurría en los textos modernos que terminaban con un final claro, sino que su variedad en los significados designa una disposición a la apertura. Sin embargo, esta posibilidad de ser interpretada no implica en

---

<sup>425</sup> A. Amorós, *Introducción a la literatura*, Castalia, Círculo de Lectores, 1988, 129.

absoluto que la novela no sea considerada como una obra completa y cerrada en su desarrollo.

La novela de Patrick Süskind está estructurada en grandes círculos concéntricos que en ocasiones se entrecruzan o interpolan temáticamente sin voluntad de culminación resolutive alguna. El último capítulo de la obra no clausura definitivamente la historia, es tan sólo un final discursivo que no lleva implícito una conclusión, sino que por el contrario abre una incógnita. No hay posibilidad de un final, ya que se puede hacer todo con ella y es ahí donde radica su fuerza, en su plasticidad y elasticidad.

*Das Parfum* puede ser leída con diferentes mensajes, pero ninguna de las interpretaciones debe ser considerada como más correcta o mejor que otras. El autor no pretende probar o confirmar y, menos aún, alcanzar la verdad, sencillamente ofrece una historia donde se pueden deducir uno, dos, varios o ningún tema.

Para M. C. Á. Vidal Claramonte, “la postmodernidad ataca cualquier tipo de valor que pudiéramos llamar convencional, parodiando todo respeto por la verdad, la belleza, la racionalidad o el sentido común”<sup>426</sup>. La obra de Süskind ofrece esa visión insólita desde el ángulo más deformador de la imagen que tradicionalmente se ha

---

<sup>426</sup> M. C. Á. Vidal Claramonte, *Hacia una patafísica de la esperanza. Reflexiones sobre la novela postmoderna*, Alicante, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1990, 13.

conocido. Tanto en la exposición de los hechos relatados como en las descripciones, siempre se ofrece el contraste de signo negativo como si la historia revelará todas las deficiencias e imperfecciones que existen bajo la superficialidad de la vida. Se presenta por tanto los hechos desde una perspectiva descentral, mostrando la otra cara de la realidad. Según las palabras de R. Creeley, en la obra *postmoderna*:

los viejos conceptos de principio y fin... se han disuelto en un territorio donde lo único verdadero es la vida, único fin la muerte y el único valor lo que logremos con el amor<sup>427</sup>

El protagonista de *Das Parfum* desempeña el papel de una persona problemática, marginada y desplazada por la sociedad que busca con ansiedad el amor que nadie le ha ofrecido. Su vida no estará guiada, como en los personajes secundarios, por la avaricia como la de Baldini, ni por el reconocimiento como el marqués de la Taillade-Espinasse, o por el estatus social como Richis, sino por alcanzar el perfume del “amor”.

A los doce años encuentra sentido a su existencia cuando percibe un aroma jamás olfateado antes, la de la muchacha de la Rue des Marais en París:

---

<sup>427</sup> R. Creeley, *The Gold Diggers*, New York, Scribner's, 1965, 7. Citado por M. C. Á. Vidal Claramonte, 1990, 82.

Grenouille litt Qualen. Zum ersten Mal war es nicht nur sein gieriger Charakter, dem eine Kränkung widerfuhr, sondern tatsächlich sein Herz, das litt (50); Er mußte ihn haben, nicht um des schieren Besitzes, sondern um der Ruhe seines Herzens willen. Ihm wurde fast schlecht vor Aufregung(...) und jedesmal überfiel ihn die gräßliche Angst, er hätte ihn auf immer verloren (51); Grenouille spürte, wie sein Herz pochte, und er wußte, daß es nicht die Anstrengung des Laufens war, die es pochen machte, sondern seine erregte Hilflosigkeit vor der Gegenwart dieses Geruches (51-52); Unbegreiflich dieser Duft, unbeschreiblich, in keiner Weise einzuordnen, es durfte ihn eigentlich gar nicht geben. Und doch war er da in herrlichster Selbstverständlichkeit. Grenouille folgte ihm, mit bänglich pochendem Herzen, denn er ahnte, daß nicht er dem Duft folgte, sondern daß der Duft ihn gefangengenommen hatte und nun unwiderstehlich zu sich zog (52)

Los sentimientos que despiertan este aroma en Grenouille son parecidos al del enamoramiento que hace que su corazón palpite, que se sienta prisionero de esa fragancia y que tenga miedo de perderla. Años más tarde volverá a tener esta sensación en la ciudad de Grasse, y de nuevo su corazón palpitará y se sentirá rebosante de felicidad. Pero esta vez, percibe una fragancia muy diferente a la de los humanos, la que simboliza la fragancia del “amor”:

Des Menschen Duft an und für sich war ihm auch gleichgültig. Des Menschen Duft konnte er hinreichend gut

mit Surrogaten imitieren. Was er begehrte, war der Duft gewisser Menschen: jener äußerst seltenen Menschen nämlich, die Liebe inspirieren (240)

Luchará toda su vida por crear artificialmente este aroma, pero cuando finalmente alcanza su meta y experimenta el amor y la veneración que todos sienten por él, no puede disfrutar del momento. Aparece el antagonismo que existe entre el amor y él mismo, porque el “dios omnipotente” de los olores es incapaz de amar:

Ja, er war der Große Grenouille! Jetzt trat's zutage. Er war's, wie einst in seinen selbsverliebten Phantasien, so jetzt in Wirklichkeit. Er erlebte in diesem Augenblick den größten Triumph seines Lebens. Und er wurde ihm fürchterlich. Er wurde ihm fürchterlich, denn er konnte keine Sekunde davon genießen. (...) Was er immer ershnt hatte, daß nämlich die andern Menschen ihn liebten, wurde ihm im Augenblick seines Erfolges unerträglich, denn er selbst liebte sie nicht, er haßte es (305)

El amor como un deseo puro y verdadero no puede convertirse en un simulacro o en una máscara porque se desvanece y se destruye por sí sólo: “Liebe als Surrogat vermag die fehlende Essenz nicht zu

ersetzen”<sup>428</sup>. Grenouille, un personaje asocial y rechazado desde su niñez, no ha conocido nunca este sentimiento, por lo que el sucedáneo que ha construido a través de su propio dominio le lleva al fracaso. Como comenta J. Menza, al igual que ocurre con el aroma de un perfume, se puede llegar a perder su esencia por exceso por lo que “la abundancia no sólo provocará una carencia, sino que aún la anulará. El exceso en el bien siempre produjo el mal; el exceso en el amor puede provocar aun canibalismo y la muerte”<sup>429</sup>.

Grenouille descubre trágicamente que todo representa un teatro y que no existe en la humanidad ese amor “idealizado” que busca. Detrás de esa histeria de los humanos convertidos en animales, - “Geschrei, Gegrünz und Gestöhn der zehntausend Menschentiere” (270) -, observa que en definitiva se ama sólo lo externo, lo que resulta útil de la otra persona pero no su esencia. Tras el fracaso regresa al lugar de su nacimiento y decepcionado de la vida decide acabar con su existencia. Se acerca al cementerio donde ladrones, prostitutas y asesinos encienden una hoguera y se rocía con su perfume del “amor”. Al instante se forma un círculo a su alrededor atraídos por este personaje que, de repente, aparece como un “ángel”: “Sie stürzten sich auf den

---

<sup>428</sup> S. Steinig, “Postmoderne Phantasien über Macht und Ohnmacht der Kunst. Vergleichende Betrachtung von Süskinds *Parfum* und Ransmayrs *Letzte Welt*”. En *Literatur für Leser*, H.1, 37/51, Frankfurt, Peter Lang, 1997, 45.

<sup>429</sup> J. Menza, “Patrick Süskind. *El perfume. Historia de un asesino*”, en [http://www.hemerodigital.unam.mx/ANUIES/itam/estudio/estudio06/sec\\_48.html](http://www.hemerodigital.unam.mx/ANUIES/itam/estudio/estudio06/sec_48.html), 2.

Engel, fielen über ihn her, rissen ihn zu Boden. Jeder wollte ihn berühren, jeder wollte einen Teil von ihm haben” (319).

Grenouille desaparece del mundo devorado por maleantes. Pero quizás lo más significativo es que estos caníbales se dan cuenta que no sienten ninguna vergüenza o remordimiento por lo que habían sido capaces de hacer, al contrario sienten que lo han hecho por “amor”:

In ihren finsternen Seelen schwankte es mit einem Mal so angenehm heiter. Und auf ihren Gesichtern lag ein mädchenhafter, zarter Glanz von Glück. Daher vielleicht die Scheu, den Blick zu heben und sich gegenseitig in die Augen zu sehen. Al sie es dann wagten, verstohlen erst und dann ganz offen, da mußten sie lächeln. Sie waren außerordentlich stolz. Sie hatten zum ersten Mal etwas aus Liebe getan (320)

Esta última escena tiene diferentes codificaciones. Grenouille es comido por amor y se puede entender como un “Bibeltravestie”, como lo llama C. Liebrand: el Dios-artista se sacrifica de forma eucarística a sus feligreses como recurso al mito del Orfeo que es destrozado por “thrakischen Mänaden”<sup>430</sup>. De este modo se representaría al “Jesucristo postmoderno” que muere por lo demás, con la gran diferencia que

---

<sup>430</sup> C. Liebrand, “Frauenmord für die Kunst. Eine feministische Lesart”, en *Der Deutschunterricht*, 48. JG., 3/1996, 25.



**Grenouille podría representar al *Mesías* de la era postmoderna. (Foto de Bettina Rheims, Serge Barmly, Gina Kehayoff Verlag, München)**

Grenouille representa a un ser maligno que ha matado a veintiséis muchachas.

El protagonista muere el 25 de junio, una noche más tarde que la noche de San Juan. Ambas fechas tienen que ver con la redención del Mesías, pero Grenouille no se sacrifica como salvador de su rebaño, porque en el momento de su muerte siente odio por los hombres. La paradoja del antimesías se realiza:

Er hätte sie jertz am liebsten alle vom Erdboden vertilgt, die stupiden, stinkenden, erotisierten Menschen, genauso wie er damals im Land seiner rabenschwarzen Seele die fremden Gerüche vertilgt hatte. Und er wünschte sich, daß sie merkten, wie sehr er sie haßte, und daß sie ihn darum, um dieses seines einziges jemals wahrhaft empfundenen Gefühls willen widerhaßten und ihrerseits vertilgten, wie sie es ja ursprünglich vorgehabt hatten. Er wollte sich ein Mal im Leben entäußern. Er wollte ein Mal in Leben sein wie andre Menschen auch und sich seines Innern entäußern: wie er seines Hasses (306)

En la última escena del libro, su vida es regalada por odio y tomada por amor, lo que se convierte en el colmo de la perversidad. Aunque también se puede entender que el propio protagonista se sacrifica para salvar al mundo de sí mismo, de un ser que puede convertirse en el nuevo Dios de la humanidad pero con deseos no de

amor sino de odio, porque ha comprendido que es lo único que puede ofrecer al mundo.

En toda la obra aparece tres elementos destacados: el amor, como aceptación y reconocimiento, la belleza y el poder. Y en su tensión aparece los elementos opuestos: el odio como rechazo, la fealdad y la impotencia. Todos estos elementos se entremezclan en los últimos días de la vida de Grenouille, porque logra ser reconocido e incluso amado no sólo por una persona sino por la humanidad; y es cuando él siente odio. Su esencia representa el principio más alto de la belleza, la última instancia estética y a la vez el mayor poder. Pero la reacción de la gente es vulgar e infame y Grenouille se encuentra impotente para seguir dirigiendo el curso de los eventos:

Er wollte ein Mal, nur ein einziges Mal, in seiner wahren Existenz zur Kenntnis genommen werden und von einem anderen Menschen eine Antwort erhalten auf sein einziges wahres Gefühl, den Haß. Aber daraus wurde nichts. Daraus konnte nichts werden. Und heute schon gar nicht. Denn er war ja maskiert mit dem besten Parfum der Welt, und er trug unter dieser Maske kein Gesicht, sondern nichts als seine totale Geruchlosigkeit. Da wurde ihm plötzlich übel, denn er fühlte, daß die Nebel wieder stiegen (306)

Su creación como medio de comunicación entre él y los hombres falla porque el amor se convierte en odio, la belleza en asesinato y el

poder en impotencia. Su imaginación no consigue presentar el objeto, pues aunque logra la esencia en sí, no el concepto que deseaba lograr con ella. El protagonista muere porque ha violado la esencia del significado del amor y la belleza como conceptos impresentables: el amor no se puede crear, ni exigir y la belleza se puede admirar pero jamás arrebatarla.

Los autores *postmodernos* tienden a relegar la teología a un nivel más bajo que la mayoría de las tendencias literarias del pasado. La razón estriba en que el momento actual está determinado por la búsqueda de valores alternativos. La religión como tal no tiene el significado tradicional de las formas dogmáticas, según apunta J. Bleicher, sino que: “das Individuum selbst bestimmt seinen eigenen Bedürfnissen folgend, was es als heilig rezipiert”<sup>431</sup>. Se observa por tanto una revalorización de la religión personal, principalmente con la reinterpretación de los motivos humanos.

Patrick Süskind exagera quizás esa creencia en el ser humano y presenta un héroe que no cree en nada, sólo en si mismo y en el poder que posee. Si tuviera alguna religión sería a diferencia de la cristiana, orientada en el ‘yo’:

---

<sup>431</sup> J. Bleicher, “Die Wiederkehr der Religion in der Deutschsprachigen Gegenwartsliteratur”, en .H. Kreuzer, 1996, 126.

Und er verdankte sie niemandem - keinem Vater, keiner Mutter und am allerwenigsten einem gnädigen Gott - als einzig sich selbst. Er war in der Tat sein eigener Gott, und ein herrlicherer Gott als jener weihrauchstinkende Gott, der in den Kirchen hauste (304)

Pero no sólo cree en sí mismo sino que se siente superior a los hombres reflejándolos como seres insensibles que no reconocen ni lo malo ni lo bueno:

Er wollte der omnipotente Gott des Duftes sein, so wie er es in seinen Phantasien gewesen war, aber nun in der wirklichen Welt und über wirkliche Menschen. Und er wußte, daß dies in seiner Macht stand. Denn die Menschen konnten die Augen zumachen vor der Größe, vor dem Schrecklichen, vor der Schönheit und die Ohren verschließen vor Melodien oder betörenden Worten (198-199)

Para celebrar su sensación de triunfo tras lograr el olor del ser humano, Grenouille se dirige a la iglesia para descansar y regocijarse del poder que alberga. Allí decide que cuando los humanos perciban su perfume no sólo lo aceptarán como uno más, sino que lo amarán con locura y lo idolatrarán, porque se convertirá en el dios omnipotente de los olores: “wer die Gerüche beherrschte, der beherrschte die Herzen der Menschen” (199).

Normalmente en los relatos donde aparece la miseria de un personaje, éste encuentra consuelo en Dios, dirigiéndose a él como la salvación. Pero Patrick Süskind pone en evidencia la religión tradicional, e incluso permite que el protagonista siente aberración de este Dios y llegue a blasfemar en la misma iglesia:

Wie miserabel dieser Gott doch noch roch! Wie lächerlich schlecht doch der Duft gemacht war, den dieser Gott von sich verströmen ließ. Nicht einmal echter Weihrauchduft war es, was aus den Pfanne qualmte. Schlechtes Surrogat war es, verfälscht mit Lindenholz und Zimtstaub und Salpeter. Gott stank. Gott war ein kleiner armer Stinker (199)

J. Bleicher opina que muchos autores “nutzen das Mittel der Blasphemie zur Wiederannäherung an religiöse Grunderfahrungen”<sup>432</sup>, y puede ser que se trate de una estrategia para obligar al lector a reflexionar sobre la religión. A través de la representación de la opinión de un personaje se puede interferir en la creencia del lector, llegando incluso a una profunda consideración de su propia convicción.

En la sociedad actual cada día aparecen nuevas sectas que esperan la llegada del día final y, a causa de estas creencias, suceden tragedias de suicidios colectivos. Normalmente esto viene derivado por la

sugestión de las masas a través de un “líder espiritual” que con su aparente conocimiento y sus palabras logra seducir a los hombres hambrientos de nuevas experiencias. Desde este punto de vista, la obra podría ser interpretada como una “alegoría de las leyes míticas” de un Cristo o un Dioniso al que la masa espera ansiosa.

El protagonista llega a padecer teomanía al creerse un Dios. Incluso no muere como un hombre sino entre los hombres y como un ser diferente a ellos, como un “redentor”. El autor opta por la perspectiva lúdica y jocosa, y muestra, como sus antecesores - Dionisio, Cristo -, su división para ser comido en la cena de amor en forma de “sucedáneo”:

Sie hatten einen Kreis um ihn gebildet, zwanzig, dreißig Personen und zogen diesen Kreis nun enger und enger. Bald faßte der Kreis sie nicht mehr alle, sie begannen zu drücken, zu schieben und zu drängeln, jeder wollte dem Zentrum am nächsten sein (319) In kürzester Zeit war der Engel in dreißig Teile zerlegt, und ein jedes Mitglied der Rotte grapschte sich ein Stück, zog sich, von wollüstiger Gier getrieben, zurück und fraß es auf. Eine halbe Stunde später war Jean-Baptiste Grenouille in jeder Faser vom Erdboden verschwunden (320)

---

432 *ibid*, 142.

Este capítulo resulta muy controvertido porque realmente es inesperado. Quizás no sea sólo ese final tan abrupto sino que, como una parte importante en la obra, el lector se ha introducido en el mundo de Grenouille, se ha enajenado en la lectura y al final se vuelve a la vida diaria, a la cotidianidad. En palabras de T. Narcejac “nos desprendemos de la historia y nos sentimos empobrecidos”<sup>433</sup>. Aún así, la muerte de Grenouille es tratada desde un plano grotesco como si desvalorizaba la vida terrestre reduciéndola a algo perecedero y fugaz. El sentimiento que se desprende es que, no queda nada detrás de la vida, como si no tuviese valor y no significara nada. A este respecto M. Bajtin opina que:

en la conciencia individual cerrada, en relación con la propia persona, la muerte es sólo un final y no posee ninguna relación real y productiva. El nacimiento de una nueva vida y la muerte están separados, en diferentes series individuales, cerradas, de la vida; la muerte termina una vida, y el nacimiento comienza por completo otra. La muerte individualizada no viene compensada por el nacimiento de nuevas vidas, no es absorbida por el crecimiento triunfador, porque está fuera del conjunto en el que se realiza ese crecimiento<sup>434</sup>

---

<sup>433</sup> T. Narcejac, *Una máquina de leer: la novela policiaca*, México, Fondo de cultura económica, 1986, 232.

<sup>434</sup> M. Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, Altea, Taurus, Alfaguara, 1989, 368.

Por otro lado, también se puede entender que la novela acaba con un final feliz al morir el protagonista, un “monstruo” asesino. La historia quedaría reducida en *Die Gechichte eines Mörders* como su subtítulo indica, permaneciendo una cierta confusión entre esperanza y derrota, porque la justicia y la conciliación se van junto con el protagonista. De esta manera, la novela no termina con una grandilocuencia ni con una promesa de felicidad sino con un punto mediador.

Pero existe la posibilidad de que el autor haya renunciado a dar explicaciones humanas a las cosas, y quiera simplemente liberarse de la trama, es decir, simplemente acabar con la historia narrada. Como comenta M. Bobes “la novela, en general, es como la corriente de la historia: no tiene principio ni fin; empieza y acaba como se quiera”<sup>435</sup>. Una manera sencilla y racional de terminar *Das Parfum*, es describiendo los últimos días de la vida de un personaje “singular” de una manera “singular”. Parece que este último capítulo no busca en ningún momento alcanzar un significado total, por lo que la novela queda a disposición del lector, quien será el que decide cual es el final deseado.

Hay problemas universales y extratemporales comunes a todos los hombres que se expresan una y otra vez en épocas dispares, y que siempre producen una renovación en la esfera de la cultura. La esencia

---

<sup>435</sup> M. Bobes, *Teoría de la literatura y literatura comparada: La novela.*, Madrid, Síntesis, 1993, 14.

del problema permanece en el tiempo, pero su nuevo planteamiento configura lo innovativo. En las obras publicadas por Patrick Süskind, se destaca el malestar existencial expresado a través del menosprecio de sus protagonistas por el mundo que les rodea y por la humanidad en general. A este respecto W. Flucht ha manifestado, que “eine Atraktion der literarischen Postmoderne war, daß sie uns eine Art Amateurphilosophie erlaubt”<sup>436</sup>. Patrick Süskind desarrolla un diagnóstico de la crisis de las civilizaciones con temas tan importantes como la falta de comunicación y la entropía, vinculando su juicio moral con el reconocimiento de la paradoja y el escepticismo. *Das Parfum* está relacionada con la hipocresía y la mentira que existen en la sociedad.

Baldini se convierte en un perfumista reconocido mundialmente y construye un imperio en base a la mentira. Quién realiza todos los perfumes es Grenouille:

Natürlich hatte der Gnom alles damit zu tun. Das, was Baldini in den Laden brachte und Chénier zum Verkauf überließ, war nur ein Bruchteil dessen, was Grenouille hinter verschlossenen Türen zusammenmischte (117)

---

<sup>436</sup> W. Flucht, “Literarische Postmoderne oder Postmodernismus”, en K. W. Hempfer, 1992, 28.

Los capítulos relacionados con el marqués de la Taillade-Espinasse reflejan claramente la crítica al juego de la apariencia y el engaño. Su invento de la ventilación del aire vital restablecerá al moribundo Grenouille. Sin embargo, el cambio se reduce a un buen baño y a una nueva vestimenta:

Man schnitt ihm die Finger - und Zehennägel, reingigte seine Zähne mit feingeschlammten Dolomitenkalk, rasierte ihn, kürzete und kämmte seine Haare, coiffierte und puderte sie. Ein Schneider wurde bestellt, ein Schuster, und Grenouille bekam ein seidenes Hemd verpaßt, mit weißen Jabot und weißen Rüschen an den Manschetten, seidene Strümpfe, Rock, Hose und Weste aus blauen Samt und schöne Schnallenschuhe von schwarzem Leder, deren rechter geschickt den verkrüppelten Fuß kaschierte. Höschsteigenhändig legte der Marquis weiße Talkumschminke auf Grenouilles narbiges Gesicht, tupfte ihm Karmesin auf Lippen und Wangen und verlieh den Augenbrauen mit Hilfe eines weichen Stifts von Lindenholzkohle eine wirkliche edle Wölbung (183-184)

Esta mentira triunfa, ya que la conferencia de la presentación del experimento constituye un éxito y todos los presentes quedan impresionados con el milagro que se había producido: “Wo vor Wochenfrist ein geschundenes, verrohtes Tier gekauert hatte, da stand jetzt wahrhaftig ein zivilisierter, wohlgestalter Mensch” (202).

No sólo los personajes secundarios participan en un engaño, sino que el mismo Grenouille juega con su apariencia para su propio provecho, desplegando infinidad de comportamientos y personalidades dependiendo de las necesidades del momento. En su estancia en el taller de Madame Arnulfi y de Druot muestra una personalidad sumisa:

und gelentlich gab er sich zu verstehen, freilich ganz unverbindlich und ohne seine unterwürfige Attitüde abzulegen (226); Und da Grenouille niemals vorlaut oder besserwischerisch äußerte, was er glaubte oder im Gefühl hatte, und weil er niemals - und vor allem niemals in Gegenwart von Madame Arnulfi! - Druots Autorität und seine präponderante Stellung als des ersten Gesellen auch nur ironisch in Zweifel gezogen hätte (227); Und Grenouille bestärkte ihn in dieser Meinung, gab sich mit Fleiß dummlich, zeigte nicht den geringsten Ehrgeiz, tat, als wisse er gar nichts von seiner eigenen Genialität, sondern als handle er nur nach den Anordnungen des viel erfahreneren Druot, ohne den er ein Nichts wäre (230)

Incluso llega a preparar infinidad de perfumes personales, que serán utilizados según lo requiera la ocasión: elabora un olor discreto cuando desea pasar desapercibido entre los hombres; otro más agresivo para ir a comprar; otro que inspira compasión:

In Schutz dieser verschiedenen Gerüche, die er je nach den äußeren Erfordernissen wie die Kleider wechselte und die ihm alle dazu dienten, in der Welt der Menschen unbehelligt zu sein und in seinem Wesen unerkant zu bleiben (233)

El personaje adquiere múltiples personalidades y esto en sí mismo, se vuelve contra él, porque en definitiva no sabe realmente quién es y no deja ser reconocido por el prójimo. Con el simulacro del perfume nadie realmente puede conocer a Grenouille de verdad, por lo que permanecerá sin una identidad.

Desde este punto de vista, *Das Parfum* se convierte en una alegoría de este mundo guiado en parte por la embriaguez de los medios de comunicación, a través de la cual el hombre pierde la realidad referente a si mismo y hacia las cosas. Se vive en el mundo de la imagen quizás porque el sentido de la identidad ha entrado en crisis. El hombre actual parece creer que su ser esta representado en el espejo, es decir, en lo que aparenta socialmente. Esto se observa en la obra, la escena en que el marqués convierte a Grenouille en una “persona”, como se refleja en el espejo:



**El perfume creado por Grenouille representa la máscara como símbolo de la crisis del sentido de la identidad del hombre actual**

Sie waren ein Tier und ich habe einen Menschen aus Ihnen gemacht. Eine geradezu göttliche Tat. Erlauben Sie, daß ich gerührt bin! - Treten Sie vor diesen Spiegel dort, und schauen Sie sich an! Sie werden zum ersten Mal in Ihrem Leben erkennen, daß Sie ein Mensch sind; kein besonders außergewöhnlicher oder irgendwie hervorragender, aber doch immerhin ein ganz passabler Mensch. (...) Er ging zum Spiegel und sah hinein. Bis dato hatte er auch noch nie in einen Spiegel gesehen. Er sah einen Herrn in feinem blauen Gewand vor sich, mit weißen Hemd und Seidenstrümpfen (184-185)

A través de esta interpretación se lleva a cabo una crítica sobre la sociedad hipócrita actual en donde prevalece la imagen, y el sentido de la identidad y del reconocimiento del ser verdadero se ha perdido o no interesa.

Ciertas obras literarias reaccionan como un elemento activo mostrando una nueva visión de los acontecimientos acaecidos en el mundo. Obras como la de Günther Grass *Die Blechtrommel* o la de Thomas Mann *Doktor Faustus*, tratan la evolución de sus protagonistas envueltos en una alegoría histórica, recreando las causas y consecuencias del nacional socialismo en Alemania. Ambas novelas pueden considerarse como los propulsores literarios de Patrick Süskind, pero R. T. Gray opina en su artículo "The Dialectic of 'Enscenment': Patrick Süskind's *Das Parfum* as Critical History of Enlightenment Culture", que en lugar de limitar su perspectiva del coqueteo fatal de

Alemania con el fascismo, el autor retrata “fascism’s propagandistic dissemblances and its irrational cult of personality as a historical consequence of enlightened rationality”<sup>437</sup>.

La historia está basada en la Ilustración, y siguiendo las ideas de Korkheimer y Adorno, se puede interpretar el tema del fascismo no como un fenómeno único de Alemania, sino que según R. T. Gray, como “the culmination of larger historical-epistemological process”<sup>438</sup>. *Das Parfum* articula este aspecto acompañado de la crítica del mundo moderno en forma de una parábola de la “histoire des mentalités of Enlightenment culture”<sup>439</sup>, describiendo el mecanismo epistemológico destructivo de la cultura a través de la historia ficcional del terrorista-genio del olfato.

Grenouille resuelve su crisis de identidad, que interrumpe en su mundo fantástico-romántico en la cueva, llegando a la perspicacia crucial de que la “essence absolute” es funcional y no real. J. Baudrillard lo califica con el término ‘hyperreal’: “‘Essence’, like the entire reality of enlightened, industrial civilization, is not merely something that can be reproduced; the real is simulation, that which is always already reproduced”<sup>440</sup>. Según R. T. Gray, el marqués de

---

437 R.T. Gray, “The Dialectic of “Enscenment””: Patrick Süskind’s *Das Parfum* as Critical History of Enlightenment Culture”, en *P.M.L.A.*, 108, 3, 1993, 502.

438 *ibid.*, 504.

439 *ibid.*, 490.

440 J. Baudrillard, “On Seduction”, en *Selected Writings*, Mark Poster, Stanford, Stanford UP, 1988, 158. Citado por R. T. Gray, 1993, 501

Taillade-Espinasse representaría “la quinta esencia del mundo en donde la realidad desaparece detrás de la simulación de la hiperrealidad”<sup>441</sup>. Grenouille será alterado superficialmente más que transformado a través de la ciencia. Con esta experiencia el protagonista comienza a entender que “el poder de manipular a los otros seres humanos esta íntimamente relacionado con la habilidad de controlar las simulaciones y sus efectos”<sup>442</sup> :

Diese Aura aber, die höchst komplizierte, unverwechselbare Chiffre des persönlichen Geruchs, war für die meisten Menschen ohnehin nicht wahrnehmbar. Die meisten Menschen wußten nicht, daß sie sie überhaupt besaßen, und taten überdies alles, um sie unter Kleidern oder unter modischen Kunstgerüchen zu verstecken. Nur jener Grundduft, jene primitive Menschendünstelei, war ihnen wohlvertraut, in ihr nur lebten sie und fühlten sich geborgen, und wer nur den eklen allgemeinen Brodem von sich gab, wurde von ihnen schon als ihresgleichen angesehen (191)

J. Baudrillard mantiene que:

---

<sup>441</sup> R. T. Gray, “The Dialectic of “Enscenment”: Patrick Süskind’s *Das Parfum* as Critical History of Enlightenment Culture”, en *P.M.L.A.*, 108, 3, 1993, 501.

<sup>442</sup> *ibid.*

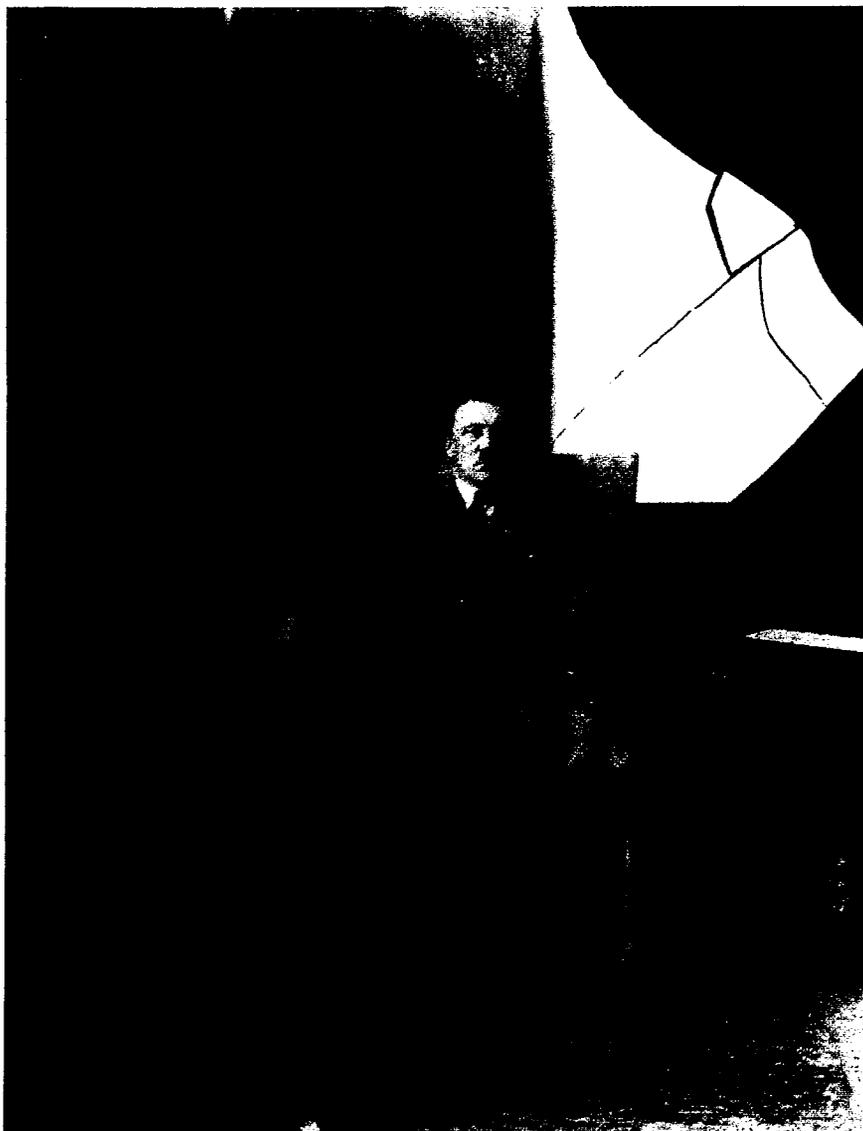
since Machivelli, politicians have perhaps always known that the mastery of a simulated space is the source of power, that the political is not a real activity or space, but a simulation model, whose manifestations are simply achieved effects<sup>443</sup>

Continuando con la teoría de R. T. Gray, la lección que el protagonista aprende resulta eminentemente político: “the secret of controlling the emotions of human beings through simulations calculated to envoke specific responses”<sup>444</sup>. Grenouille que no poseía ninguna cualidad en concreto, se convierte en un hombre con todas las cualidades - “artificiales” -, capaz de adaptar su constitución a las demandas del momento. Con el conocimiento del poder de la simulación, sabe que podrá dominar el mundo:

---

<sup>443</sup> J. Baudrillard, “On Seduction”, en *Selected Writings*, Mark Poster, Stanford, Stanford UP, 1988, 158. Citado por R. T. Gray, 1993, 501.

<sup>444</sup> R. T. Gray, “The Dialectic of “Enscenment”: Patrick Süskind’s *Das Parfum* as Critical History of Enlightenment Culture”, en *P.M.L.A.*, 108, 3, 1993, 501.



**Una de las interpretaciones posibles del texto es la representación de la manipulación de un tirano**

Er wußte jetzt wozu er fähig war. Mit geringsten Hilfsmitteln hatte er, dank seinem eigenen Genie, den Duft des Menschen nachgeschaffen und ihn auf Anhieb gleich so gut getroffen, daß selbst ein Kind sich ihm hatte täuschen lassen. Er wußte jetzt, daß er noch mehr vermochte. Er wußte, daß er diesen Duft verbessern konnte (198)

Para M. Reich-Ranicki, la obra podría representar una “apoteosis con rango mitológico” del efecto de un criminal horrible y detestable en un pueblo civilizado en el medio de Europa: “eine grandiose Darstellung des Massenwahns, der Verführbarkeit der Menschen”<sup>445</sup>. El poder en el “Dritter Reich” estaría corporalizado en la figura de Grenouille, como el de un tirano o dictador:

Nur noch liquide waren die Menschen, innerlich in Geist und Seele aufgelöst, nur noch von amorpher Flüssigkeit, und einzig ihr Herz spürten sie als haltlosen Klumpen in ihrem Innern schwanken und legten es, eine jede, ein jeder, in die Hand des kleinen Mannes im blauen Rock, auf Gedeih und Verderb: Sie liebten ihn (300-301)

---

<sup>445</sup> M. Reich-Ranicki, “Des Mörders betörender Duft. Patrick Süskinds erstaunlicher Roman ‘Das Parfum’”, en *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 52, 02.03.1985, Literaturbeilage IV.

En palabras de W. Frizen: “der Roman manipuliert durch seine Aufmachung und will gleichzeitig Manipulation denunzieren”<sup>446</sup>.

Otra posible interpretación se basa en la crítica al progreso científico y a sus experimentos. Muchos científicos persiguen sus objetivos con la misma obstinación y la falta de escrúpulos como el personaje de Grenouille; pasando incluso por los cadáveres de indefensos animales, sin tener claro las consecuencias a las que puedan llegar. Puede ser que Patrick Süskind quiera crear en el protagonista a un representante de la parte desagradable de este progreso, dando a entender que dentro de este desarrollo evolutivo también existen situaciones penosas y vergonzosas.

En sus trabajos en el taller, a Grenouille sólo le interesa el alma fragante, la vida en si no le sirve para nada:

mit Feuer, Wasser und Dampf und einer ausgeklügelten Apparatur den Dingen ihre duftende Seele zu entreißen. Diese duftende Seele, das ätherische Öl, war ja das Beste an ihnen, das einzige, um dessentwillen sie ihn interessierten. Der blöde Rest: Blüte, Blätter, Schale, Frucht, Farbe, Schönheit, Lebendigkeit und was sonst noch an Überflüssigem in ihnen steckte, das kümmerte ihn nicht. Das war nur Hülle und Ballast. Das gehörte weg (125)

---

<sup>446</sup> W. Frizen, “Patrick Süskind “postmoderne” Didaktik”, en *Der Deutschunterricht*, 48.Jg., 3/1996, 31.

Va creando y perfeccionando las diferentes técnicas para obtener la fragancia de los objetos deseados. Con la ayuda de la nueva técnica aprendida, y gracias a la poderosa fuerza absorbente de las grasas, comienza a llevar a cabo nuevos experimentos que resultaban diversiones para él:

Als erstes probierte er es mit einem kleinen Hund. Drüben vor dem Schlachthaus lockte er ihn mit einem Stück Fleisch vor seiner Mutter weg bis in die Werkstatt, und während das Tier mit freudig erregtem Hecheln nach dem Fleisch in Grenouilles Linker schnappte, schlug er ihm mit einem Holascheit, den er in der Rechten hielt, kurz und derb auf den Hinterkopf. Der Tod kam so plötzlich über den kleinen Hund, daß der Ausdruck des Glücks noch um seine Lefzen und in seinem Augen war, als Grenouille ihn längst im Beduftungsraum hatte, wo er nun seinen reinen, von Angstschweiß ungetrübten Hundeduft verströmte. (...) Er destillierte den Alkohol bis auf die Menge eines Fingerhutes abund füllte diesen Rest in ein winziges Glasröhrchen. (...) Und als Grenouille die alte Hündin vom Schlachthaus daran schnuppern ließ, da brach sie in Freudengeheul aus und winselte und wollte ihre Nüstern nicht mehr von dem Röhrchen nehmen. Grenouille aber verschloß es dicht und steckte es zu sich und trug es noch lange bei sich als Erinnerung an jenen Tag des Triumphs, an dem es ihm zum ersten Mal gelungen war, einem lebenden Wesen die duftende Seele zu rauben (236-2677)



**Una de las interpretaciones posibles del texto es la representación de la manipulación de un tirano**

desde una manera puramente literaria, con lo que se convertiría en una lectura en busca de lo estético. Como dice M. C. A. Vidal Claramonte:

lo que se busca en un relato no es directamente su contenido, ni su estructura, sino más bien las rasgaduras de su bella envoltura, el desgarramiento que el texto de goce imprime en el lenguaje mismo<sup>447</sup>

La literatura *postmoderna* se pregunta porque no puede haber arte y al mismo tiempo placer en la obra, provocando el goce de la lectura. El lector de una obra debe reconocer el arte tanto por el conocimiento como por el placer que pueda ofrecer. De esta manera se justificaría el gusto por el juego en el que el lector de una novela postmoderna se involucra.

El carácter de entretenimiento de *Das Parfum* se percibe desde las primeras líneas. El estilo elegante y comedido de Patrick Süskind va introduciendo sutilmente al lector en una historia donde lo absurdo va tomando forma. Como los detalles exagerados de los olores del primer capítulo, y el descabellado e insensible acto de parir:

---

<sup>447</sup> M. C. Á. Vidal Claramonte, *Hacia una Patafisica de la Esperanza. Reflexiones sobre la novela posmoderna*, Alicante, Universidad de Alicante, 1990, 49.

Grenouilles Mutter stand, als die Wehen einsetzen, an einer Fischbude in der Rue aux Fers und schuppte Weißlinge, die sie zuvor ausgenommen hatte. Die Fische, angeblich erst am Morgen aus der Seine gezogen, stanken bereits so sehr, daß ihr Geruch den Leichengeruch überdeckte. (...) Sie wollte nur noch, daß der Schmerz aufhörte, sie wollte die eklige Geburt so rasch als möglich hinter sich bringen. Es war ihre fünfte. Alle vorhergehenden hatte sie hier an der Fischbude absolviert, und alle waren Toteburten oder Halbtotgeburten gewesen, denn das blutige Fleisch, das da herauskam, unterschied sich nicht viel von dem Frischgekröse, das da schon lag, und lebte auch nicht viel mehr, und abends wurde alles mitsammen weggeschaufelt und hinübergekarrt zum Friedhof oder hinunter zum Fluß (7-8)

Con estas líneas, muchos de los lectores dejan de leer el libro por considerarlo desagradable y demasiado fuerte en las descripciones. Sin embargo, el lector que perciba el juego será apresado totalmente por la historia participando en ella. La ambigüedad de *Das Parfum*, su estilo irónico y su referencia a otros textos propone varios significados posibles que se contradicen y que desconciertan al lector. En palabras de E. Iañez “toda narración implica necesariamente una invención continua y, por consiguiente, una constante puesta en duda”<sup>448</sup>.

El autor utiliza un efecto parecido al “Verfremdungseffekt” de Bertolt Brecht, porque deja al lector solo para que se introduzca en un laberinto apasionante y excitante, y sea él mismo quien decida si debe

---

<sup>448</sup> E. Iañez, *Historia de la Literatura: Literatura Contemporánea (después de 1945)*, Barcelona, Bosch, Casa, 1995, 147.

Estudio entre una novela postmoderna y *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*

buscar un mensaje en concreto. Durante la lectura del texto se experimenta confusión, pero también una constante emoción y tensión. Como comenta F. J. Görtz, lo atrayente de una obra: “ist es nicht die ‘Lust am Denken’, ist es vielleicht die ‘Lust am Reisen’, die ‘Lust am Spielen’, die ‘Lust an der Spannung’”<sup>449</sup>.

---

<sup>449</sup> F. J. Görtz, “Stets ein paar Nasenlängen zurück” en *Gutenberg Jahrbuch*, Mainz, Germany, 64, 1989, 296.

## **CONCLUSIONES**

## CONCLUSIONES

En la sociedad actual existe la evidencia de que el sentido de realidad se ha hecho más discontinuo, más inconcluso y cada vez más parecido a la ficción. Se vive sin llegar a experimentar, dotándose la vida a través de imágenes imaginarias con significado. El mundo está cambiando vertiginosamente de forma heterogénea, marcado por las diferencias y la pluralidad, donde ya no se admite ninguna norma o fundamentación única. Detrás de este pensamiento, que indica una expresión fundamental del presente se ha originado una situación de varias interpretaciones y necesidades, y es a todas estas dudas lo que la postmodernidad intenta responder.

A esta forma de vivir le corresponde una literatura que rechace el afán de dictadura cultural y criterios de evaluación, permitiendo la coexistencia de diversas tendencias. Esta nueva literatura que recibe el nombre de postmoderna busca la experimentación con la combinación de la tradición popular, creando obras que son aceptadas por un gran número de lectores.

Los escritores *postmodernos* se preguntan, por qué no puede existir al mismo tiempo que entretenimiento, arte en sus obras. De esta manera intentan cerrar el puente entre este abismo que existía hasta ahora entre el arte y la diversión, entre cultura de elite y de masas,

practicando una pluralidad fundamental de lenguajes, de modelos y de procedimientos, pues su ideal no es la uniformidad sino la diversidad. Si se unen estos elementos surge un producto final mucho más novedoso y llamativo que los textos modernos, logrando ser más leíble y alcanzando por ello a un público mucho más amplio con sus novelas, por lo que la mayoría de las obras se convierten en “best-seller”.

La narrativa *postmoderna*, así como todo su concepto y lo que representa, ha sido muy problemática y se ha tropezado con muchas objeciones. Sin embargo, esta literatura nacida de la propia sociedad en que se forma, posee unas características específicas, y por supuesto que tiene sus raíces y sus bases, como se ha podido verificar en este trabajo, aunque muchos críticos renieguen de ella.

La visión del texto *postmoderno* es positiva ante esta nueva situación social e histórica, e intenta representar esta concepción de la ambivalencia en forma de variedad y tolerancia. *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders* de Patrick Süskind se caracteriza en esta nueva orientación por compartir la abundancia de diferentes juegos de lenguajes y por combinar varias formas de acción, expresando un sentido de pluralidad y de interdisciplinariedad.

La organización del texto está minuciosamente estudiada y trabaja, aunque a primera vista pueda parecer que se ha escrito de forma caprichosa. Toda su estructura está bien desarrollada y entrelazada,

manteniendo el hilo de la historia de forma coordinada. En su lectura se encuentra un mayor parecido a las novelas del siglo pasado que ofrecían al lector una forma cerrada y lineal con un comienzo, un desarrollo y un final. Sin embargo frente al desarrollo lineal de la historia y al progreso histórico, aparece una red de interrelaciones en constante movimiento, intercalando con estas formas narrativas tradicionales otras vanguardistas que contribuyen a crear estrategias que destacan la ficcionalidad del texto.

Por un lado la historia transcurre de forma progresiva con un tiempo cronológico correlativo, pero a medida que se avanza en la lectura se entremezclan formas vanguardistas, como adelantar acontecimientos del futuro, o narrar sucesos simultáneos, que no interrumpen la continuidad de la historia. Patrick Süskind también intercala formas tradicionales de diferentes géneros, pero con tal maestría que el texto se percibe en una unidad, sin apenas percibirse estos cambios.

Con la utilización de la metafiction se pone en duda la literatura como una expresión de la realidad, quizá porque también se duda de la existencia de esta categoría. Para los escritores postmodernos, la verdad del mundo no está percibida de forma directa en la conciencia del ser, sino que solo existe un reflejo de la realidad que tiene relación no únicamente con los objetos, sino también con la naturaleza humana y las relaciones sociales. A través del reflejo, la novela *postmoderna* logra

conducir al lector a una visión más concreta de la realidad que trasciende de la simple comprensión de las cosas - producto del sentido común -, ya que está determinada por una doble estructura con la fusión de la realidad y la ficción, logrando una forma especial de reflejar la realidad.

El lector de *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders* se queda desconcertado, pues sospecha de la credibilidad del relato y duda de ella. La incertidumbre se convierte así en la principal peculiaridad de la novela, ya que la obra postmoderna muestra mundos posibles. Si el mundo es inestable, la obra también. La curiosidad del lector se ve atraída por continuar en este mundo mágico creado entre esa mezcla de ficción, mentira y verdad, y que da entrada a un mundo desconocido. En la novela a veces predomina la imaginación que oscila entre realismo y ensueño, entre compromiso y evasión, entre historia y utopía.

La literatura de estos últimos decenios no tiene sentido si no se pone en relación el mundo de los medios de comunicación, que distribuyen información, cultura pero sobretodo entretenimiento. Los relatos de estos tiempos conectan las imágenes y las palabras de la cultura masificada para presentarlas de una manera irónica y cómica, negándose así el sentido de esa cultura. Por tanto otro rasgo significativo de esta nueva novela es la ironía y la utilización de mitos clásicos de la historia literaria desde una perspectiva paródica, llegando a mostrar incluso lo absurdo.

Casi todas las reflexiones que se llevan a cabo en *Das Parfum* por parte del narrador son siempre directamente intencionales y con frecuencia tienen un carácter cáustico y mordaz. El texto se abre al luego del lenguaje a través de la contradicción, la *ironía* y la paradoja enfrentando al lector a significados múltiples y ambiguos. Con ella pretende distanciarse del texto pero a la vez la utiliza como medio crítico. A través de la sátira, la fabulación y la parodia se expresa el lado oscuro del realismo y pone al alcance del lector otras perspectivas y verdades de la vida. De esta manera a medida que se lee el texto los valores reconocidos como el mal y el bien van perdiendo su significado y el autor logra desenmascarar la inestabilidad del ser que no le permite mantener relaciones humanas firmes.

Esta gran aventura que representa la novela *postmoderna* se logra también con la utilización de citas o trozos de otros textos de un modelo literario anterior, es decir, la *intertextualidad*, otra de las características más representativas de la literatura *postmoderna*.

A Patrick Süskind se le ha tachado que su forma de narrar corresponde a un arte mimético, que es del todo sintético, una obra de ecléctico, que despelleja a los escritores muertos, así como su héroe despelleja a sus víctimas. Es decir, que toda la narración está montada de forma virtual. Pero es justamente de lo que se trata, de revisar de forma nueva y distinta los mismos conflictos y arquetipos y expresarlos en una narrativa que concuerde más con el momento actual. Así por

ejemplo, *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders* al completo suena a otras obras del pasado, encontrándose el lector a cada momento con conceptos, con giros lingüísticos, motivos y artimañas narrativas que resultan conocidas e incluso anticuadas con respecto a la literatura del presente. El resultado es una lectura que está acompañada constantemente por el sentido del *déjà vu*, de la consciencia de una irrealidad de la lectura y basada en el sentimiento de una distancia. La obra por tanto se convierte en un juego desde el principio hasta el fin. Patrick Süskind crea una fábula original con motivos y figuras literarias conocidas, con las cuales se tienen confianza.

La intertextualidad en la literatura postmoderna mantiene la forma estilista y las estructuras de las citas del texto original, sin embargo se abre un campo amplio en donde se experimenta con un lenguaje propio y personal que incluye con la imitación y la parodia, un comentario crítico. Esto origina que la alusión del contenido de la cita cambia y se distorsiona, de manera que incluso hasta su significado original se vuelve contra él, porque lo que busca el escritor postmoderno es contar algo que aunque no sea nuevo, si que este lleno de efecto que sea espectacular y sensacional en unión con lo conocido.

En base a esta idea los textos se vuelven contradictorios y especialmente paródicos en su relación intertextual con la tradición y las convenciones literarias. Dentro de este pensamiento surge por un lado, la utilización de los géneros literarios, sobre todo de los populares,

rompiendo con el mito de “subliteratura”, y por otro lado, la transgresión de sus modelos clásicos de estructuras que tenían que ser reconocido de una forma clara y evidente. Este modelo de actuación podría resultar contradictorio, pero no es ninguna coincidencia que la literatura postmoderna comience justamente con esta vuelta enérgica de la cultura popular, ya que esto era precisamente lo que las convenciones, las normas y las instituciones en la historia literaria intentaban destruir a favor de lo auténtico.

La literatura *postmoderna* no trabaja sólo con un género específico, sino que prefiere la mezcla con otros géneros. Patrick Süskind combina en la misma obra *Das Parfum* varios *géneros literarios*, pero rompe y contamina los límites permitidos hasta ahora, produciendo la indeterminación genérica del texto. Las formas de las novelas pierden las características que antes servían para diferenciarlas, transgrediendo sus rasgos tradicionales.

En la obra se ha podido diferenciar hasta cinco tipos de novelas: la *novela policíaca*, la *novela histórica*, la *novela del artista* o *Künstlerroman*, donde se perciben pinceladas de la *novela decadente*, la *de aprendizaje* o *Bildungsroman*, desarrollada desde la perspectiva de la novela de aventuras y la picaresca, y por último y no menos importante, hacer destacar el género que revaloriza los sentidos, en este caso el del “*olfato*”.

La nueva sociedad actual muestra el riesgo de los avances de la tecnología que derivan en temores como el deterioro del medio ambiente, las dimensiones morales de la biotecnología o el desarrollo de la propia humanidad. Se rechaza escribir sobre el pasado como aparentemente se ha contado, tomando un papel activo para cuestionar e interrogar al propio pasado histórico, porque existe una incredulidad a las grandes metanarrativas. Todo parece volcarse en el esfuerzo por comprender el presente al haber caído en desgracia los “metarrelatos” que conferían un sentido y una dirección predeterminada al devenir histórico. Los autores *postmodernos* se interesan no por la Historia, sino por las pequeñas historias que realmente forman esa gran Historia. Pero esto no significa que renuncien o nieguen de la historia, como muchos críticos les han reprochado a sus textos al calificarlos de ahistoricistas, sino que con ellos quieren representar una renuncia a las simplificaciones del arte ideológico y conciben la historia como una presencia en blanco a la que hay que devolverle rasgos humanos. Lejos de visiones idealizadas en las que incurrieran las revisiones históricas del pasado, la *metaficción historiográfica* ofrece la imagen desnuda de la historia.

Patrick Süskind ofrece en su obra una forma de novela histórica que reproduce un tratamiento distinto de la Historia dentro de un texto de ficción. *Das Parfum* hace pensar en cómo los hechos del pasado pueden dar un sentido a la experiencia del presente. En la obra se redescubre la época de la Ilustración, pero no desde una perspectiva

optimista. Así se muestra la otra versión de la ciudad de la extrema exquisitez, donde las miserias y los malos olores imperan en todos sus rincones. A través de los personajes también se expresa un rechazo contra las consecuencias que derivaron de la sociedad ilustrada y la posterior modernización industrial. Con esta crítica se redescubre un pasado histórico, centrándose en el interés por el rechazado y por la soledad de los individuos en una sociedad ilustrada. Esta temática podría transportar una respuesta a la problemática forma de vida de la sociedad moderna. De esta manera se logra salir del presente y usar el pasado como archivo de comportamientos.

Uno de los *géneros literarios* más utilizados por los escritores considerados postmodernos es el policiaco. El modelo de la estructura de *género policiaco* tradicional tenía que ser reconocido de una forma clara y evidente en su construcción, por lo que el texto debía ser transparente y proporcionar las reglas a las que se ajusta su género: la existencia de un cadáver, los indicios o marcas dejadas por el criminal, un móvil, la presencia de un detective, un error del asesino, la captura del criminal, y finalmente el restablecimiento del orden social, donde la verdad y el bien siempre tienen que triunfar. El tema base de la novela policiaca es el mundo bueno, el caos, y descubrir y repudiar al pecador; acabar con la inseguridad, con la amenaza, y colocar de nuevo el orden forman junto con las ganas de la aventura los motivos esenciales para disfrutar de una *novela policiaca*.

Justo esas condiciones ideológicas son las que se ponen en entredicho en la novela de Patrick Süskind porque no se llevan a cabo de manera clara y transparente. No se reconoce el final como moralista, donde la verdad y el bien siempre ganan. Sin embargo, *Das Parfum* se sostiene en la inflexión del género policiaco, y así, los asesinatos se cometerán con la perfección geométrica que puede ser leída por la racionalidad esclarecedora, como un mapa donde se puede predecir el próximo crimen, y, aunque la novela no refleja el estereotipo clásico, ni una trama detectivesca normal, la información se mantiene escondida de tal manera que se acumula poco a poco el suspense. La razón no triunfa, pero su oficio obsesivamente indagatorio es llevado al máximo, por lo que una variedad de posibles soluciones queda abierta. Es, por eso, la anti-novela detectivesca par excellence, pues bien es verdad que la narración se acerca sólo a veces a la estructura del género policiaco tradicional, ya que en su total construcción transgrede muchas de las normas establecidas durante la época dorada del género, pero sí que cumple las esperanzas que despierta su subtítulo *Die Geschichte eines Mörders*.

Patrick Süskind utiliza la *Künstlerroman*, para arrastrar al lector a una aventura llena de imaginación basada en un personaje fuera de lo común, en un artista de los olores, que crea tanto castillos de fragancias como el olor corporal del ser humano o el aroma para pasar desapercibido. Pero con su historia también quiere contraatacar con el

mito que tradicionalmente se le ha otorgado al “artista en el desarrollo del ser humano”. El protagonista de la obra aspira paradójicamente en convertirse en el genio-humano a través del asesinato de veintiséis jóvenes. La educación artística en *Das Parfum* se muestra como una evolución bajo la muerte y como una traición a la naturaleza por una simulación artificial, con el pretexto de preservar su esencia absoluta. Con el rechazo del privilegio del sentido de la vista Patrick Süskind ofrece la historia de un hombre que no está guiado por la civilización, ni por la razón, por lo que el arte se convierte en su mito, en el sentido de que no se le ofrece otra alternativa. El fin de sus propósitos se basa en la dominación del mundo para evitar reflexionar sobre sí mismo y sus asesinatos. Esta separación implica la pregunta del valor del arte en el progreso histórico del sentido común y de la humanidad.

Patrick Süskind evoca la *Bildungsroman* con la presentación de personajes de diferente índole conducidos por las diversas peripecias de Grenouille. El protagonista es un nuevo pícaro que se enfrenta con la sociedad, ya que reúne una serie de características coincidentes: niño de origen humilde que abandona su casa, trabaja al servicio de distintos amos y termina en la delincuencia; sin embargo transgrede el esquema picaresco con su “triumfo”. Su papel en la novela es el del antihéroe que lucha contra la adversidad que representa una urbe y ante la que termina triunfando al escapar de su propio desplazamiento y acceder a lo más

alto. Sin embargo, tras lograr lo que había ansiado en su vida, decide desaparecer de la faz de la tierra.

La *Bildungsroman* debe ser entendida como una aventura existencial, sin embargo y como resultado de la acción final representada en *Das Parfum* no queda ni personajes, ni protagonista, ni objeto del deseo. La obra deja cualquier interpretación libre y esta posibilidad de ser interpretada de diferentes maneras crea en sí un complemento de la aventura y una sensación de desafío y tensión. La novela se convierte en este punto en una gran aventura con el fin único de entretener en un relato lleno de fantasía en la que el lector se puede evadir de la realidad objetiva en la que vive.

Las novelas *postmodernas* realzan cualquier motivo que pueda despertar alguna forma de emoción, mostrando una realidad con una construcción estética que permita apreciar un instante único de desconcierto, horror, placer, nostalgia o asombro ante lo nuevo. A través del tema de los olores, Patrick Süskind logra introducir al lector en un mundo lleno de sensaciones, revalorizando un sentido tan desestimado como el olfato.

Con esta forma de *novela de "olfato"*, el autor logra llevar a cabo el acto humano de la comunicación quedando en el acto estrictamente sensorial. Por esta razón se podría decir que la obra adquiere un carácter efímero o momentáneo, ya que al igual que un "perfume", el texto se experimenta en un momento, como algo único en un instante y que

luego se desvanese al acabar de leerla. De esta manera se termina, sin repetirse nunca más, estableciendo así la intención fundamental de la literatura postmoderna: lograr lo único.

Patrick Süskind logra con su obra mezclar diferentes *géneros literarios*, y a la vez colocar cada uno de ellos fuera del género, rompiendo sus unidades mínimas y creando nuevas combinaciones, haciendo ambiguo el deslinde de cada tipo de novela. De esta manera, crea una nueva vía en el texto originando una forma renovadora que puede llegar a revalorizar a los diferentes subgéneros.

Los escritores *postmodernos* se centran mucho más en el lector que los modernos que buscaban insistentemente la originalidad de la estructura de la obra. Los textos *postmodernos* son relativamente fáciles de leer, pero su temática queda a expensas del lector, que tendrá que buscar a través de su lectura un significado particular.

El relato de Patrick Süskind ofrece un doble sentido, confuso e indeterminado, que conlleva múltiples interpretaciones (*Mehrfachkodierung*), por lo que la labor del lector es imprescindible, ya que con su interpretación logra elegir un sentido adecuado. Este es atraído hacia el mundo de la obra, llegando incluso a cooperar en el texto agregando ideas particulares.

A lo largo de la novela se va recorriendo todos los estratos sociales desde los más bajos a los más altos, y en todos se delata vicios

y defectos. El material textual que se inserta es muy heterogéneo y la información ofrecida es variadísima, por lo que su temática se desdoble en infinidad de interpretaciones, destacando el controvertido final, como un ejemplo de la ambivalencia y ambigüedad de los textos postmodernos.

Pero sea cualquiera el sentido comunicativo de las palabras, no hay que olvidar que la obra postmoderna se resiste a mediar al mundo que le rodea y del que ha surgido. Patrick Süskind no es pretencioso, pues sabe que no puede establecer reglas para vivir, por eso rompe con las convenciones, y aunque su novela no es consoladora, resulta suficientemente problemática como para mostrar una visión del mundo. En *Das Parfum* se describe una época y una sociedad determinada desde una perspectiva personal y particular en un tono siempre irónico, introduciendo el texto en un juego, en algo independiente y autónomo, que pretende el entretenimiento del lector.

Una de los rasgos más importantes del texto postmoderno es la pérdida de lo trágico existencial - característica propia de los textos modernos -, en favor de una nueva postura que es el juego. Desde este sentimiento estriba el significado del arte como placer y como invitación a una liberación de los instintos y de la razón, que se aferraba a una realidad que ya no existe. La literatura *postmoderna* se pregunta por qué no puede haber arte y a la vez, placer o diversión en una misma obra y de esta manera cerrar el abismo que existía hasta ahora entre el arte y la diversión.

La obra de Patrick Süskind logra romper esa barrera entre literatura de cultura o de elite esotérica y la literatura de entretenimiento exotérica, que determinaba la literatura moderna. *Das Parfum* es accesible y fácil de comprender por cualquiera, pero por otro lado tampoco halaga lo que podría llamarse los gustos generales de la gran masa, pues la historia de Grenouille podría calificarse de una historia “abominable”, al igual que su protagonista.

El escritor *postmoderno* se encuentra delante de divisiones, ya que ha desaparecido “die Totalisierung”, y es que se rehuye a cualquier convención autoritaria que dicte como se debe escribir, por tal motivo aparece en los textos una tendencia a los montajes, al collage, se juega con el canon, se reutiliza y manipula los esquemas prefijados llevándolos a la parodia, la variación y la sátira. Se busca en definitiva la diversidad junto con una mimesis para expresar una renovada relación entre el arte y la vida.

Al optar por esta perspectiva a la hora de contar una historia se está privilegiando una nueva lectura que bordea el peligroso que enfrenta todo texto que se aparte de la seriedad que parece conferir calidad a toda obra de arte. Sin embargo se ha podido comprobar, con la novela de Patrick Süskind que los textos postmodernos son mucho más ricos en matices y llenos de una libertad creativa absoluta, sin ninguna sujeción a ‘escuela’ o ‘movimiento’. Esto representa una forma de rebelión frente a patrones establecidos para denunciar la insuficiencia

de éstos para reflejar el caos y la variedad de la realidad. La literatura postmoderna como forma representativa de la era postmoderna representa la formación de una moderna utopía estética que se caracteriza por una fluidez de las normas, de donde se deriva la necesidad de pluralidad y de interdisciplinariedad, tanto a la hora de elaborar la historia como a la de ofrecer soluciones.

Como se ha podido observar, Patrick Süskind, como autor postmoderno, presenta un producto totalmente sorprendente, novedoso y llamativo, buscando una comunicación que no concuerda con la noción tradicional. *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders* lleva a cabo la posibilidad de pensar en un sistema abierto en donde se entremezclan y coexiste lo que es incompatible, con una capacidad de mezclar lo inconciliable, por lo que alcanza una complejidad nueva en la experiencia estética. Justificando de esta manera y tras este estudio, que realmente se puede identificar una nueva forma de narración llamada postmoderna, y su novela puede ser considerada como una obra representativa de esta literatura.

Para concluir este trabajo se proponen nuevas líneas de investigación para ampliar el estudio que se ha realizado en esta tesis.

Para comprobar si las conclusiones son generalizables a otras obras, se podría llevar a cabo en base a la clasificación realizada en este estudio un análisis similar en las obras de autores como Peter Handke

(*Langsamer Heimkehr*, 1979), Botho Strauss (*Der junge Mann*, 1984), Christa Wolf (*Kassandra*, 1983), o Klaus Modick (*Das Grau der Karolinen*, 1986).

Asimismo, se podría ampliar los estudios, partiendo del resultado que se obtenga de estos estudios, examinar si se puede hablar de una literatura postmoderna alemana realizando un estudio contrastivo e interdisciplinar entre las obras clasificadas *postmodernas* de otras lenguas, como la inglesa, americana o hispanoamericana.

Como se ha podido observar el texto *postmoderno* exige un estudio en varios campos de la literatura, y aunque esta diversificación ha resultado muy trabajosa para realizar esta tesis, se puede contrastar cualquiera de los puntos investigado en este trabajo en otra obra tanto alemana como de otra lengua narrativa. Por ejemplo, se podría buscar las características similares de otras obras en base a su estilo narrativo, o en como lleva a cabo la *metaficción*, la *ironía*, o la *intertextualidad*, o sí se realizan con los mismos fines.

Dentro de este campo de la literatura es importantísimo el juego a que se presta los diferentes *géneros populares* que se han establecido en la obra de Patrick Süskind, ya que partiendo de esta nueva forma postmoderna de tratarlos, se podría también llevar a cabo una investigación de las novelas, ya sean *históricas*, *policíacas*,

*Künstlerroman*, *Bildungsroman*, o que traten la *novela de 'olfato'*, si son tratadas desde el punto de vista *postmoderna*, o si se puede hablar de nuevas perspectivas dentro de la literatura de subgénero, y apreciar a dónde se dirige.

Con respeto a la *novela de 'olfato'*, sería interesantísimo recopilar las obras que realzan los sentidos, sobretodo el olfato, y de nuevo realizar una investigación interdisciplinar para observar como se trata este tema entre obras de otras lenguas narrativas, sobretodo la hispanoamericana.

Otro aspecto interesante resulta llevar a cabo una investigación en como la literatura *postmoderna* se ha ido desarrollando en los últimos años, y ha ido desencadenando otras formas literarias alternativas, como es la literatura denominada postcolonial. En este campo tan nuevísimo, se podría establecer las relaciones existentes entre ambas corrientes, y por que motivos se van definiendo estas. En este punto es importante reseñar que en la historia literaria normalmente siempre se ha encasillado una literatura determinada, pero muy pocas veces se trata el tema de la evolución del 'desplazamiento' de una corriente a otra. Por esta razón este tema explotaría una gran fuente de información dirigida a nuevos estudios de extremada novedad y actualidad.

## **BIBLIOGRAFÍA**

## BIBLIOGRAFÍA

ACOSTA, L. A., *La literatura alemana a través de sus textos*, Madrid, Cátedra, 1997.

ADAMS, R. M., "The Nose Knows. Rev. of *das Parfum*," en *New York Review of Books*, 20 Nov. 1986, 26.

ALINGS, G., "Duft. Patrick Süskinds 'Parfum' - ein Mörder auf der Suche nach dem Duft aller Düfte", en *die tageszeitung*, 04.04.1985, 8.

AMOROS, A., *Introducción a la novela contemporánea*, Madrid, Cátedra, 1976.

----- *Introducción a la literatura*, Madrid, Cátedra, 1976a.

----- *Introducción a la literatura*, Madrid, Círculo de Lectores, Castalia, 1988.

ANDRESEN, K. / JIRKU, B. / RAPOSO, B., *Ilustración y Modernidad: La crítica de la modernidad en la literatura alemana*, Valencia, Cuadernos de Filología, anejo XVIII, 1995.

ARNOLD, H. L., , Bd. 2. München, 1953. *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*

E. BADINTER, *Die Mutterliebe. Geschichte eines Gefühls vom 17. Jahrhundert bis heute*, München ,1984, en HE. DÖRFLER, 1996, 13.

BAJTIN, M., *Teoría y estética de la novela*, Altea, Taurus, Alfaguara, 1989.

BAL, M., *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra, 1987.

BARTH, J., “Literatura postmoderna”, en *Quimera*, nr. 46- 47, 1987, 1-21.

----- “Postmodernismo Revisado”, en *El pasante*, nº 14, 1989, 92 - 97.

BARTHES, R., *Critica y verdad*, Madrid, Siglo XXI, 53, 1981.

- BAUDRILLARD, J., "Simulacra and Simulations" en *Selected Writings*, Stanford University Press, 1988, 166-184.
- BAUMGART, R., "Postmoderne - Fröhliche Wissenschaft"?, en *Die Zeit*, 16.10.1987, 67-68.
- BELÍ, Q., *El grupo de Bloomsbury*, Madrid, Taurus, 36, 1985.
- BELLO, G., "¿Quién teme a la postmodernidad?", en *Ateneo*, nr. 1, 1996, 42-44.
- BERGER, A., *Jenseits des Diskurses: Literatur und Sprache in der Postmoderne*, Wien, Passagen, 1994.
- BERGER, N., "Patrick Süskind: Das Parfum", en *Praxis Deutsch*, 14.Jg., 11, 1987, 58-62.
- BERTENS, H., "The Debate on Postmodernism", 1997, en H. BERTENS / D. FOKKEMA, 1997, 3-14.
- "The Detective", en H. BERTENS / D. FOKKEMA 1997, 195-202.

BERTENS, H. / FOKKEMA, D., *International Postmodernismo: Theory and literary practice*, Amsterdam/ Philadelphia, Utrecht University, John Benjamins Publishing Company, 1997.

BETTETINI, G. “El giro pragmático en las semióticas de la representación”, 1987, en M. GARRIDO, 1987a, 155-170.

BLEICHER, J., “Die Wiederkehr der Religion in der Deutschsprachigen Gegenwartsliteratur”, 1996, en H. KREUZER 1996, 123-156.

BOBES, M., “El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye”, 1990, en M. MAYORAL, 1990, 43-68.

----- *Teoría de la literatura y literatura comparada: La Novela*, Madrid, Síntesis, 1993.

BOGDAL, K. - M., “Mein ganz persönlicher Duft. Das Parfum, die Didaktik und der Deutschunterricht“, en *Diskussion Deutsch Zeitschrift*, 24, 1993, 124-133.

BÖHME, H., “Synthetischer Zauber”, en *Literatur Konkret Heft 10*, 1985/86, 28-30.

- BOHN, V., *Deutsche Literatur seit 1945*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1993.
- BOHRER, K. H., *Die gefährdete Phantasie, oder Surrealismus und Terror*, München, Hanser, 1970.
- BONET, R / LABORDA, J. / RINCÓN, F. / SÁNCHEZ-ENCISO, J. *Sintaxis del suspense y la ventura*, Barcelona, Ariel, 1984.
- BORSÒ, V., “Utopie des kulturellen Dialogs oder Heterotopie der Diskurse?”, 1992, Mannheim, en K. W. HEMPFER, 1992, 95-117.
- BOTHE, K., “Wörter - “Botschafter” unserer Sinne?. “Olfaktorisches Schreiben” als “Vorspiel” zu Süskinds Roman”, en *Der Deutschunterricht*, 48. Jg., 3/1996, 37-41.
- BRAVO, V., *El relato postmoderno. Tres novelas argentinas contemporáneas*, en [http://www.ucm.es/info/especulo/ numero9/ policial.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero9/policial.html)
- BRECHT, B., *Schriften zur Literatur und Kunst 2*, Frankfurt a. M. , Gesammelte Werke, Bd. 19, 1967.

- BRÉMOND, C., "Sobre la noción de motivo en el relato", 1987, en M. GARRIDO, 1987a, 115-124.
- BRENNER, P. J., *Neue deutsche Literaturgeschichte: vom "Ackermann" zu Günther Grass*, Tübingen, Niemeyer, 1996.
- BRINK, A., "Escritor-novela-lector. A propósito de Si una noche de invierno, un viajero de Italo Calvino, en *Letra internacional*, 1, 1986, 5-10.
- BROICH, U., "Antike Paradoxa in postmodernen Texten", en P. GEYER / R. HEGENBÜCHLE, 1992, 597-618.
- BROICH, U., "Intertextuality", en H. BERTENS / D. FOKKEMA, 1997, 249-256.
- BUCK, T., "Deutsche Literatur, deutsche Literaturen? Zur Frage der Einheit der deutschen Literatur seit 1945", en *Text + Kritik*, 841, München, Weber Offset, 1988, 183-192.
- BURTSCHER, P., *Postmoderne - Philochem und Arabeske*, Frankfurt a. Main, Bern, New York, Paris, Lang, 1989.

BÜRGER, P., “Der Alltag, die Allegorie und die Avantgarde”, en Merkur: *Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, Heft 7, 40. Jahrgang, Juli, Stuttgart, Klett-Cotta, 1986, 1017.

----- “Das verschwinden der Bedeutung”, en P. BURTSCHER, 1989, 131-149.

BUSTAMANTE, F., “Pretérito imperfecto”, en *Siete Días*, Nr. 50 - Año 1, Las Palmas del 12.11.1999, viii.

BUTTERFIELD, B., “Enlightenment’s Other in Patrick Süskind’s *Das Parfum*, Adorno and the Ineffable Utopia of Modern Art”, en *Comparative Literature Studies*, 32-3, 1995, 401-418.

CABRERA ACOSTA, M. A., “La historia y la crisis de la modernidad”, en *Ateneo*, Nr. 1, 1996, 36-38.

CALINESCU, M., “Parody and intertextuality”, en *Semiotica* 65, 1-2, 1987, 183-190.

----- CALINESCU, M., “Rewriting”, en H. BERTENS / D. FOKKEMA, 1997, 243-248.

CANARIAS 7, Periódico local de Canarias, 09.08.98, 20.

- CANO, L. / GARCIA, X., *El postmodernismo. Ese fachada de vidrio*, La Habana, Cuba, Ciencias Sociales, 1994.
- CARLSSON, A. / MICHELS, V., *Herman Hesse - Thomas Mann, Briefwechsel*, Frankfurt a. Main, 1975, 6.
- CARROL, N., “The Concept of Postmodernism from a Philosophical Point of View”, en H. BERTENS / D. FOKKEMA, 1997, 89-102.
- CASARES, C., “Ilustrísima, el maquillaje de un obispo”, en M. MAYORAL, 1990, 137-145.
- CASTILLA DEL PINO, C., “La construcción del personaje”, en M. MAYORAL, 1990, 35-42.
- CAVIOLA, H., *In the zone: perception and presentation of space in German and American postmodernism*, Basel, Birkhäuser, 1991.
- COLLINS, J., *Uncommon Cultures. Popular Culture and Post-Modernism*, New York-London, Routledge, 1989.
- CORBIN, A., *Pesthauch und Blütenduft. Eine Geschichte des Geruchs*, Berlin, Klaus Wagenbach, 1984.

- CSEJKA, G., *Patrick Süskind Das Parfum*, 19/02/01, en <http://muc-zvs-wel.goethe.de/gr/lon/exhib/bleibt/en/sueskind.htm>
- CULLER, J., *Sobre la deconstrucción*, Madrid, Cátedra, 1984.
- DAHL, R., *Switch Bitch*, New York, Ballantine Books, 1976.
- DELABAR, W., *Neue Generation - neues Erzählen: deutsche Prosa-Literatur der achtziger Jahre*, Opladen, Westdeutscher, 1993.
- DETWEILER, R., *Games and play in modern American literature, contemporary literature* 17, 1 (winter), 1984, 51.
- D'HAEN, T., "Postmodernisms: From Fantastic to Magic Realist", en H. BERTENS / D. FOKKEMA, 1997, 283-296.
- D'HAEN, T. / BERTENS, H. *Postmodern fiction in Europe and the Americas*, Amsterdam, Rodopi, 1988.
- DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA, Madrid, Espasa Calpe de bolsillo, 1993.
- DÍEZ BORQUE, J. M., Madrid, Al-Borak, 1972.

DOCHERTY, T., *Postmodernism. A Reader*, England, Longman, 1993.

DOLÉZEL, L., “Mimesis y mundos posibles”, en A. GARRIDO, 1997, 69-94.

DÜSING, W., *Experimente mit dem Kriminalroman: ein Erzählmodell in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien, Lang, 1993.

-----“Verdad y autenticidad en la narrativa”, en A. GARRIDO, 1997, 95-122.

DÖRFLER, Ha., “Das Feature-Modell. Zur Erschließung von Patrick Süskinds Roman *Das Parfum*”, en He. DÖRFLER 1988, 107-130.

DÖRFLER, He., *Moderne Romane im Unterricht. Modelle und Materialien zu: Tauben im Gras von Wolfgang Koeppen, Horns Ende von Christoph Hein, Das Parfum von Patrick Süskind, Cassandra von Christa Wolf, Das Treffen in Tegel von Günter Grass, Brandung von Martin Walser*, Frankfurt/M, Cornelsen Scriptor, 1988.

- “Wie zur Lektüre führen? Eröffnungsvarianten”, en *Der Deutschunterricht.*, 48. Jg., 3/1996, 11-21.
- ECO, U., *Obra abierta. Forma e indeterminación en el arte contemporáneo*, Barcelona, Seix Barral, 1965.
- Apostillas a *El nombre de la rosa*, Barcelona, Lumen, 1983.
- *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1984.
- *The Name of the Rose*, London, 1984a, 5.
- “Postmodernismus, Ironie und Vergnügen”, en W. WELSCH, 1994, 75-78.
- ECHEBERRI, J., *El perfume, historia de un asesinato*, <http://www.mundolatino.org/textos/perfume.htm>, 7.01.99.
- EZQUERO, M., “La paradoja del personaje”, en M. MAYORAL 1990, 13-18.
- FARGE, A., “Familienehre und Familiengeheimnisse”, en *Geschichte des privaten Lebens, t. 3: Von der Renaissance zur Aufklärung*, Frankfurt, Fischer, 1991.

FEDERMAN, R., *Surfiction. New and Tomorrow*, Chicago, The Swallon Press, 1975.

-----"Surfiction-For Propositions in Form of an Introduction", en R. FEDERMAN, *Surfiction. New and Tomorrow*, Chicago, The Swallon Press, 1975, 5- 15.

----- "Fiction Today or the Pursuit of Non-Knowledge", en M. PÜTZ / P. FREESE, 1984, 132-144.

FERNÁNDEZ-PALACIOS, E., "Paisaje y naturaleza en la narrativa del primer Bernhard: su tratamiento textual", en K. ANDRESEN / B. JIRKU / B. RAPOSO, 1995, 285.

FERRERAS, J. I., *Fundamentos de sociología de la literatura*, Madrid, Cátedra, 1980.

FIEDLER, L. A., "Überquert die Grenze, schließt den Graben!. Über die Postmoderne", en W. WELSCH, 1994, 57-74.

FISCHER, M., "Ein Stänkerer gegen die Deo-Zeit. Über Patrick Süskind Erstlingsroman Das Parfum", en *Der Spiegel*, Nr. 10, 39. Jahrgang, 4. 03. 1985, 237-240.

FISCHER-LICHTE, E. / SCHWIND, K., *Avantgarde und Postmoderne: Prozesse struktureller und funktioneller Veränderungen*, Tübingen, Stauffenburg, 1991.

FLEMING, B. E., "The Smell of Success: A Reassessment of Patrick Süskind's *Das Parfum*" en *South Atlantic Review*, 56, 1991, 71-86.

FLEMMING, J., "Die politische Brisanz der Nase. Alain Corbin: Pesthauch und Blütenduft: Eine Geschichte des Geruchs", en *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, Nr. 14. 7. 04. 1985, 29.

FLUCK, W., "Literarische Postmoderne oder Postmodernismus", en K. W. HEMPFER, 1992, 25-36.

FOKKEMA D., "The Semiotics of Literary Postmodernism", en H. BERTENS / D. FOKKEMA, 1997, 15-42.

FOKKEMA D. W. / IBSCHE E., *Teorías de la Literatura del siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1998.

FRANCKE, E., "Patrick Süskind", en *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, München: *text und kritik*, 39. Nlg. 01.08.1991, 1-8.

FRISÉ, A., Definitionen, Essays zur Literatur, Frankfurt a.M., 1963, 117-136.

FRIZEN, W., “Das gute Buch für jedermann oder Versus Prometheus. Patrick Süskinds Das Parfum”, en *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 68, Köln, 1994, 757-786.

----- “Patrick Süskind “postmoderne” Didaktik”, en *Der Deutschunterricht*, 48.Jg., 3/1996, 26-31.

FRIZEN, W. / SPANCKEN, M., *Patrick Süskind, Das Parfum*, München, Oldenbourg, Bd.78, 1996.

FÜHNER, R., “Geniales Scheusal im Duft der grossen Stadt”, en *Badische Zeitung*, 13.04.1985.

GABRIEL Y GALÁN, J. A., “El personaje c’est moi”, en M. MAYORAL, 1990, 117-126.

GARCÍA DÍEZ, E., “Notas sobre postmodernismo: Entrevista con Raymond Federman”, en *Estudios de Filología Inglesa*, Granada, Universidad de Granada, 68/99, nr. 9, enero, 1981, 37-44.

- “Experiencia & Experimento”, en *Quimera*, nr. 70/71, 1987, 28-33.
- GARRIDO, A., *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco / Libros, 1997.
- GARRIDO, M., *La crisis de la literariedad*, Madrid, Taurus, 1987.
- “Jakobson y la semiótica literaria”, 1987a, en M. GARRIDO, 11-26.
- GASSER, M., *Die Postmoderne*, Stuttgart, M & P, Verl. Für Wissenschaft und Forschung, 1997.
- GENZLER, U., “Kill for Fun - dem Serienmörder auf der Spur”, en *Schwarze Beute 7* (Hrsg. R. Rendell), Reinbek, 1992, 157-181.
- GEORG, S., *Modell und Zitat: Mythos und Mythisches in der deutschsprachigen Literatur der 80er Jahr*, Aachen, Shaker, 1996.
- GERBER, R., “Verbrechensdichtung und Kriminalroman”, en J. VOGT, 1971, 411

GEYER, P., “Das Paradox: Historisch-systematische Grundlegung”,  
en P. GEYER / R. HEGENBÜCHLE, 1992, 11-27.

GEYER, P. / HEGENBÜCHLE, R., *Das Paradox: Eine Herausforderung des abendländische Denkens*, Tübingen, Stauffenburg, 1992.

GIL CALVO, E. “Desinstitucionalización y Modernidad tardía”, en el *Aula de debate sobre la polémica de la postmodernidad*, Universidad de Verano de Maspalomas. Ayuntamiento de San Bartolomé de Tirajana, Concejalía de Cultura, Maspalomas, 1988.

GILLIG, H., *Der Held des Romans “Das Parfum”: Charakterstudie eines Menschen zwischen Genie und Wahnsinn.*, Internet, 6.3-20.3.1995.

GNUTZMANN, R., *La teoría de la literatura alemana*, Síntesis, Madrid, 1994.

GOETHE, J. W., *Maximen und Reflexionen*, München, DTV. (2. Aufl.), 1968, 16.

GOÑI, A. / CAPELLI, F., “De locos y otros genios”, en *Revista desconocida*, 2000, 45-50.

GÖRTZ, F. J., “Stets ein paar Nasenlängen zurück” en *Gutenberg Jahrbuch*, Mainz, Germany, 64, 1989, 289-296.

GRACK, G. (1987): “Die Furcht vor dem Chaos. Patrick Süskinds Novelle Die Taube”, en *Der Tagesspiegel*, Nr. 12614, 22. 3. 1987, xv.

GRAFF, G., “The Myth of the Postmodernist Breakthrough”, en M. PÜTZ / P. FREESE, 1984, 37-49.

GRAY, R.T., "The Dialectic of "Enscenment", Patrick Süskind's *Das Parfum* as Critical History of Enlightenment Culture", en *P.M.L.A. (Publications of the Modern Language Association of America)*, 108, 3, 1993, 485-502.

GREIF, S., “Das wilde Denken und die Vernunft” en H. KREUZER, 1996, 157-177.

GRÜTZMACHER, C., *H. von Kleist Michel Kohlhas Sämtliche Werke*, München, 1968, 7.

- GUERRA PALMERO, M. J., “Breve nota sobre la postmodernidad: lugares comunes e implicaciones”, en *Ateneo*, nº 1, 1996, 78-79.
- HABERMAS, J., *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Altea, Taurus, Alfaguara, 1989.
- HABERMAS, J., “Der Eintritt in die Postmoderne”, en *Merkur: Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, Heft 37:7 (421), Stuttgart, Klett-Cotta, Oktober 1983, 752-761.
- HAGE, V., *Collagen in der deutschen Literatur: zur Praxis und Theorie des Schreibverfahrens*, Frankfurt am Main, Bern, New York, Nancy, Lang, 1984.
- “Zur deutschen Literatur 1985”, en *Deutsche Literatur 1985*, Stuttgart, 1986, 7-245.
- HALLET, W., “Das Genie als Mörder. Über Patrick Süskinds Das Parfum”, en *Literatur für Leser*, 3/4, Oldenbourg, 1989, 275-288.
- HAMBURGER, K., “Noch einmal: Vom Erzählen. Versuch einer Antwort und Klärung”, en *Euphorion* 59 (1965), H. 1/2, 1965, 46-71.

HARBERS, H., "Gibt es eine 'postmoderne' deutsche Literatur?. Überlegungen zur Nützlichkeit eines Begriffs", en *Literatur für Leser*, H. 1, 37/51, Frankfurt, Peter Lang, 1997, 52-69.

HARSHAW, B., "Ficcionalidad y campos de referencia", en A. GARRIDO, 1997, 122 -158.

HASSAN, I., "Postmoderne heute" en W. WELSCH, 1994, 47-56.

----- "Toward a Concept of Postmodernism", en T. DOCHERTY, 1993, 146-156.

HECKENSCHÜTZ, D., *Patricius Sauerbier. Das Soufflé Geschichte eines Gourmands*, München, Goldmanns Taschenbuch 1986.

HEMPFER, K. W., *Poststrukturalismus - Dekonstruktion Postmoderne*, Stuttgart, Steiner, 1992.

HILDELSHEIMER, W., *Das Ende der Fiktionele*, Frankfurt, 1984, 229-250.

HOESTEREY, I., "Literatur zur Postmoderne", en *The German Quarterly*, Cherry Hills, NJ (GQ), Fall, 62:4, 1989, 505-509.

HOFFMANN, E. T. A., *Sämtliche poetische Werke*, Hrsg. Hannsludwig Geiger, 4 Bde., Wiesbaden 0. J., II, 669.

HOFFMANN, G., "The Fantastic in Fiction: Its 'Reality' Status, its Historical Development and its Transformation in Postmodern Narration", en *REAL* (Yearbook of Research in English and American Literature), 1, 1982, 267-364.

HOLQUIST, M., "Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post -War Fiction", en *New Literary History* 3.1., 1971, 135-156.

HOLTHUSEN, H. E., "Heimweh nach Geschichte. Postmoderne und Posthistoire in der Literatur der Gegenwart", en *Merkur: Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, Heft 38:8, Stuttgart, Klett-Cotta, Dezember 1984, 902-917.

HONNETH, A., "Der Affekt gegen das Allgemeine. Zu Lyotards Konzept der Postmoderne", en *Merkur: Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, Heft 38:8, Dezember (430), Stuttgart, Klett-Cotta, 1984, 893-902.

HÖPFNER, N., “Grenouille, das Nasenmonster. Irdische, himmlische und höllische Düfte”, en *Die Presse*, Nr.11120 del 6/7.08.1985, 7.

----- "Das Genie als Mörder: über Patrick Süskinds Das Parfum", en *Literatur für Leser*, 1989, 275-88.

HORNUNG, A., “Autobiography”, en H. BERTENS / D. FOKKEMA, 1997, 221-234.

HOVEYDA, F., *Historia de la novela policiaca*, Alianza, Madrid, 1967.

HUTCHEON, L., *A poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Routledge, Cambridge, Great Britain, 1988.

----- “The Politics of Postmodern Parody”, en H. F. PLETT, 1991, 225-236.

HUYSMANS, J.-K., *A contrapelo*, Madrid, Cátedra, 1984.

HUYSSSEN, A., “Mapping the Postmodern”, en *New German Critique*, 33, 1984, 5-52.

IAÑEZ, E., *Historia de la Literatura: Literatura Contemporánea (después de 1945)*, Barcelona, Bosch Casa, 1995.

IBSCH, E., “The Refutation of Truth Claims”, en H. BERTENS / D. FOKKEMA, 1997, 265-272.

ICKSTADT, H., “Die un stabile Postmoderne oder: wie postmodern ist der zeitgenössische amerikanische Roman?”, en K. W. HEMPFER, 1992, 39-51.

ISER, W., *Die Appelstruktur der Texte: Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, Konstanz, Konstanz Universitätverlag, 1970.

----- “La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias”, en A. GARRIDO, 1997, 43-68.

JACOBSON, M. R., “Patrick Süskind’s *Das Parfum*: A Postmodern Künstlerroman”, en *The German Quarterly*, vol. 65. Nr. 2, spring 1992, 201- 211.

JUNG, W., “Exzentrik und Exterritorialität”, en W. DELABAR, 1993, 8-14.

- JUNG, M., “Sprache, Identität, Postmoderne. Das neue Sprachbewußtsein der 80er Jahre”, en *Revue D'Allemagne et des Pays de Langue Allemande*, 24. 1.1992, 133-142.
- KABLITZ, A., “Calvinos Se una notte d'inverno un viaggiatore und die Problematisierung des autoreferentiellen Diskurses”, München, en K. W. HEMPFER, 1992, 75-94.
- KAISER, J., “Viel Flottheit und Phantasie. Patrick Süskinds Geschichte eines Mörders”, en *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 74, 24.03.1985, v.
- “Das Süskind -Syndrom”, en *Süddeutsche Zeitung*, 248, 26/27.10.1991, IV.
- KAMMLER, C., “‘Lieber Monsieur Süskind, danke!’ Oder : Kann Schule die Lust am Lesen fördern?”, en *Der Deutschunterricht*, 48.Jg., 3/1996, 5-10.
- KANT, I., “Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?”, en *Berlinische Monatsschrift* , Dezember 1784, 481. Citado por V. Reinbeck en *Philosophie der Neuzeit/ Die Aufklärung - Geschichte der Philosophie*, 1969, 246.

KEMPER, P., *'Postmoderne' oder der Kampf um die Zukunft. Die Kontroverse in Wissenschaft, Kunst und Gesellschaft*, Frankfurt a. Main, Fischer Taschenbuch, 1988.

KASPER, J., "Die Nase als Nabel der Welt. Erkundungen und Reflexionen im Universum des Olfaktorischen", en *Der Deutschunterricht*, 48.Jg., 3/1996, 42-48.

KLEIST, H.v., *Michel Kohlhaas Sämtliche Werke*, Hrsg. Curt Grützmacher, München, 1968.

----- Michael Kohlkaas, en Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, hg. v. Helmut Sembdner, Bd. 2,2. Aufl., München, 1962.

KLEPPER, M., *Hyperkultur: zur Fiktion des Computerzeitalters*, Berlin, de Gruyter, 1996.

KNORR, W., "Aus Zwerg Nase wird ein Frankenstein der Düfte. Der deutsche Autor Patrick Süskind macht Furore mit seinem ersten Roman *Das Parfum*", en *Die Weltwoche*, 21.03.1985.

----- "Rund um den Globus wird begierig geschnüffelt", en *Rheinischer Merkur/Christ und Welt*, Nr. 23, 07. 06. 1991, Literatur 21.

KRÄMER-BADONI, R., "Neuer Vampir für den Film? Patrick Süskinds Romangeschichte eines Mörders", en *Die Welt*, 16. 02.1985, 21

KOCK, R., *Postmoderne und dekonstruktive Sprachkritik in den frühen Prosatexten Frost, Zerstörung, Watten und Gehen von Thomas Bernhard*, Magisterarbeit. Univ. Münster, 1995, 45.

KREUZER, H., *Pluralismus und Postmodernismus: zur Literatur- und Kulturgeschichte in Deutschland 1980-1995*, 4. ed., ampliada y actualizada con la 3. ed., Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien, Lang, 1996.

----- "Pluralismus und Postmodernismus. Zur Literatur und Literaturwissenschaft der 80er Jahre im westlichen Deutschland" en H. KREUTZER, 1996, 11-28.

KULCSÁR-SZABÓ, E., "'Die Welt zerdacht...' Sprache und Subjekt zwischen Avantgarde und Postmoderne", en E. FISCHER LICHTER / K. SCHWIND, 29-44.

LE RIDER, J., "Die moderne Blindheit und die postmoderne Wiedergewinnung der Vision", en *Manuskripte* 32, Heft 115, 1992, 126-135.

LEDBETTER, M., "The Body Human: Violating the Self and Violating the Other, or Reading the Silenced Narrative-Patrick Süskind's Perfume" en M. Ledbetter, *Victims and the Postmodern Narrative or Doing Violence to the Body. An Ethic of Reading and Writing*, Macmillan Press Ltd, London, 1996, 56-71.

LIBES, L., "La figura del biógrafo en el Thomas Mann tardío y la crisis de la modernidad", en K. ANDRESEN / B. JIRKU / B. RAPOSO 1995, anejo XVIII.

LIEBRAND, C., "Frauenmord für die Kunst. Eine feministische Lesart", en *Der Deutschunterricht*, 48.Jg., 3/1996, 22-25.

LINDNER, B., "Der Junge und der Selbstmörder. Patrick Süskinds Geschichte von Herrn Sommer", en *Frankfurter Rundschau*, 24.03.1992, 10.

LUCHT, F., "Erkennen Sie die Melodie? Postmoderne Romane, z. B. Klaus Modicks *Grau der Karolinen*", en *Merkur 40. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* (K. Heinz), Heft 9/10, München, 1986, 892-897.

LÜTZELER, P. M., “Spätmoderne und Postmoderne”, en *Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Frankfurt a. M., 1991, 91-103.

----- “Von der Präsenz der Geschichte. Postmoderne Konstellationen in der Erzählliteratur der Gegenwart”, en *Neue Rundschau*, 1, 1993, 91-106.

LYOTARD, J. F., “Qué fue la postmodernidad”, en *Quimera*, Nr. 59, 1987, 13-21.

----- “Answering the Question: What is postmodernism?” en T. DOCHERTY, 1993, 38-46.

----- *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1994.

----- *La postmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa, 1996.

MANN, T., Tonio Kröger, en *Gesammelte Werke*, Vol. 1, Frankfurt a. Main, Fischer Bücherei, 1967.

MANDEL, E., *Delightful Murder. A Social History of the Crime Story*, London, Pluto Press, 1984.

MARÍAS, J., “¿Quién escribe?”, en M. MAYORAL, 1990, 91-99.

MARSHALL, B. K., *Teaching the Postmodern: Fiction and Theory*, London and New York, Routledge, 1992.

MARTÍNEZ, F., “Mensajes y literatura”, en M. GARRIDO, 1987, 65-78.

----- “El acto de escribir ficciones”, en A. GARRIDO, 1997, 159-170.

MATT, B. v., “Das Scheusal als Romanheld. Zum Roman Das Parfum von Patrick Süskind”, en *Neue Züricher Zeitung*, 15.03.1985, Nr. 61, 43.

----- “Midcult. Auf der Folie des Parfums: Die Taube von Patrick Süskind”, en *Neue Züricher Zeitung*, Fernausgabe nr. 83, 10. 4. 1987, 45.

MATZKOWSKI, B., *Königserläuterungen zu Patrick Süskind Das Parfum*, 3. Aufl., Hollfeld, Bange, 1994.

MAYORAL, M., *El personaje novelesco*, Madrid, Cátedra, 1990.

----- “La autonomía del personaje novelesco”, en M. MAYORAL, 1990a, 101-115.

MENKE, T., “Anne Dudens Erzählband Übergang: Zum Verhältnis von Angst und Postmoderne in der Literatur der achtziger Jahre”, en *Orbis Litterarum: International Review of literary Studies*, 41:3. Copenhagen, Denmark, 1986, 279-288.

MEYHÖFER, A., “Zwerg Nase im Reich der Geruchssinne. Des Autors literarische Monsterfeiern einsame Orgien der Phantasie” en *Vorwärts*, Nr. 26, 22.06.1985, 22.

METSCHER, T., *Herausforderung dieser Zeit: Zur Philosophie und Literatur der Gegenwart*, Düsseldorf, Marxist. Blätter, 1989.

MEZA, J., Patrick Süskind, *El perfume. Historia de un asesino*, 12/02/01, en [http://www.hemerodigital.unam.mx/ANUIES/itam/estudio06/sec\\_48.html](http://www.hemerodigital.unam.mx/ANUIES/itam/estudio06/sec_48.html)

MIGNOLO, W., *Teoría del texto e interpretación de textos*, Universidad Nacional Autónoma de México: Cuadernos del Seminario de Poética 8, 1986.

MONTANÉ, A., “Los paraísos de Peter Handke”, Univesitat Pompeu Fabra, en K. ANDRESEN / B. JIRKU / B. RAPOSO 1995, anejo XVIII.

MÜLLER, W. G., “Interfiguralität. A study on the Interdependence of Literary Figures”, en H. F. PLETT, 1991, 101-122.

MÜNSTER, R., “Die Kritik der Moderne. Goethe und Schiller”, en K. ANDRESEN / B. JIRKU / B. RAPOSO, 1995.

MUÑOZ, A., “La invención del personaje”, en M. MAYORAL, 1990, 87-90.

NARCEJAC, T., *Una máquina de leer: la novela policiaca*, México, Fondo de cultura económica, 1986.

NEBREDA, J., *Muerte de Dios y Posmodernidad: ¿Las largas sombras del Dios muerto?*, Granada, Servicio de publicaciones de Granada, 1993.

NEUBAUR, C., “Das neue Heilige und sein Subjekt. Romantische Tendenzen in der Literatur der Gegenwart”, en *Merkur: Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, 41. Jahrgang, Heft 455-466, Stuttgart: Klett-Cotta, 1987, 104-119.

NICOLAUS, F., “Patrick Süskind Flüchtig wie Parfüm”, en Brigitte, 19.03.1986.

O’MALLEY, U., “Geruch ist Gefühlssache. Der Geruchssinn in der historischen Dimension”, en *Geschichte lernen*, Heft 15/1990.

PARKES, S., “The Novels of Patrick Süskind: A Phenomenon of the 1980s”, en *Literature on the Threshold*, 1990, 309-319.

PÉREZ GIL, M. M., *La subversión del poder en Angela Carter*, Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Palmas de Gran Canaria, Servicio de Publicaciones, 1996.

PÉREZ ZAVALA, C. Arturo Andrés Roig. Roig y la Postmodernidad, 20/02/01, en <http://www.ensayo.rom.uga.edu/filosofos/argentina/roig/perez8.htm>.

PETERSEN, J. H., *Der deutsche Roman der Moderne*, Stuttgart, 1991.

PETERSEN, J. H., “Statt eines Nachworts: Moderne, Postmoderne und Epigonentum im deutschen Roman der Gegenwart”, 1991a, en J. H. Petersen, 1991, 403-412.

PICÓ, J., *Modernidad y postmodernidad*, Madrid, Alianza, 1988.

PFISTER, M., "How postmodern is intertextuality?" en H. F. PLETT, 1991, 207-224.

PLETT, H. F., *Intertextualität*, Berlin y New York, De Gruyter, 1991.

PYNCHON, T., "Literarische Postmoderne und poststrukturalismus", Berlin, en K. W. HEMPFER, 1992, 25-38.

POKERN, U., "Der Kritiker als Zirku(lation)sagent. Literaturkritik am Beispiel von Patrick Süskinds Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders", en *Text und Kritik*, Heft 100: über Literaturkritik, München, Oktober 1988, 70-76.

PULGARÍN A., *Metaficción Historiográfica. La novela histórica en la narrativa hispánica postmoderna*, Madrid, Fundamentos, 1995.

PÜTZ, M. / FREESE, P., *Postmodernism in American literature, Anglistik und Amerikanistik*, 8. Darmstadt, Thesen, 1984.

QUINT, H., *Tiempo histórico y percepción del mundo en la novela El perfume, de Patrick Süskind*, en <http://www.editorial.udg.mx/luv20/tiempo.html>

- QUINT, H., *Tiempo y espacio histórico en “El perfume” de Patrick Süskind* en, <http://www.elcalamo.com/harriet.html>
- RACIONERO, L., *El arte de escribir*, Madrid, Temas de Hoy, 1995.
- REGN, G., “Postmoderne und Poetik der Oberfläche”, Berlin, en K. W. HEMPFER, 1992, 52-74.
- REICH-RANICKI, M., “Des Mörders betörender Duft. Patrick Süskinds erstaunlicher Roman ‘Das Parfum’”, en *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 52, 02.03.1985, Literaturbeilage IV.
- REISZ DE RIVAROLA, S., “Voces y conciencias modelizantes en el relato literario-ficcional”, en M. GARRIDO, 1987, 125-154.
- RENNER, R. G. “Postmoderne Literaturtheorie / Postmoderne literarische Entwürfe”, en A. BERGER, 1994, 171-194.
- REYZÁBAL, M. V., *Diccionario de Términos Literarios I (A - N)*, Madrid, Acento, 1998.
- RIESE, U., “Zwischen Realismus und Postmodernismus”, en *Weimarer Beiträge*, 31-3; 1984, 517-523.

RIERA, M., "Entrevista a R. Coover", en *Quimera*, Nr. 70/71, 1987, 34-41.

RIHA, K., "Zur Literatur der achtziger Jahre. Ein Situationsbericht von 1988", en H. KREUZER, 1996, 13.

RIMMEL, E., *Das Buch des Parfums. Die Klassische Geschichte des Parfums um der Toilette*, Frankfurt/Berlin, Ullstein, 1988.

RINDISBACHER, H. J., *The Smell of Books. A Cultural-Historical Study of Olfactory Perception in Literature*, United States of America, The University of Michigan Press, 1992.

RIVADENEIRA, A., *El escritor y su oficio. Vivencias, experiencias y trucos de los escritores*, Barcelona, Colección Escritura Creativa, 1997.

RODRIGUEZ FER, C., *Guía de Investigación Literaria*, Júcar, Gijón, 1986.

ROSENSTEIN, D., "'Heimat'-Bilder", en H. KREUTZER, 1996, 59-97.

- RUBIO MARTÍN, M., "Fantasía creadora y componente imaginario en la obra literaria", en *Estudios Lingüística*, Universidad de Alicante, 4, 1987, 3-76.
- RUITER, F., "Postmodernism in the German- and Dutsch- Speaking Countries", en H. BERTENS / D. FOKKEMA, 1997, 359-374.
- RYAN, J. "Pastiche und Postmoderne. Patrick Süskinds Roman „Das Parfum", en P. M. LÜTZELER, 1991, 91-103 y en: *German Quarterly*, vol. 63, 1990, Nr. 3/4, 396-403.
- "The Problem of Pastiche: Patrick Süskind's Das Parfum", en *German Quarterly* 63.3/4, 1990, 396-403.
- SAALBACH, M. / UBIETO C., "Literatura alemana desde 1945. I. Literatura de la República Federal de Alemania (1945-1990)", en L. ACOSTA, 1997, 959-962.
- SCHANTL, K. A. "Die Zukunft der Vergangenheit. Über die Verwindung der Zeit im postmodernen Roman", en *Essay* 63/98, 1998, 43-49.
- SCHEEL, K., "Priester, Präzeptor, Animateur. Beim Lesen zeitgenössischer Literatur", en *Merkur: Deutsche Zeitschrift für*

*europäisches Denken*, Heft 7, 40. Jahrgang, Juli. Stuttgart: Klett-Cotta, 1986, 887-892.

SCHEEL, K., "Priester, Präzeptor, Animateur. Beim Lesen zeitgenössischer Literatur", en *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, Heft 9/10, 1986, 887-892.

SCHERPE, K. R., "Von der Moderne zur Postmoderne?", en *Weimarer Beiträge: Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften*, Heft 37:3, 1991, 356-371.

SCHMIDMAIER, W., "Gesucht wird Patrick Süskind", en *Playboy*, 7.07.1988, 47-50.

SCHIRRMACHER, F., "Abschied von der Literatur der Bundesrepublik", en *Franfurter Allgemeine Zeitung*, 2.10.1990, L 1-2.

SCHMIDT, S., "La auténtica realidad es que la realidad existe. Modelo constructivista de la realidad, la ficción y la literatura", en GARRIDO, 1997, 207-240.

SCHNEIDER, P., "El futuro de la novela", en *Quimera*, Nr. 72, 1987, 12-18.

SCHNEIDER, P., “Das Licht de Erzählens”, en *text + kritik*, 841, München, Weber Offset, 1988, 54-60.

SCHÖNHERR, H. M., “Abschied von der Apokalypse - Anmerkungen zur Postmoderne-Diskussion”, en *Neue Deutsche*, Heft 35:4 (200), Berlin, Deutschland, 1988, 746-763.

SCHULZ-BUSCHHAUS, U., “Kriminalroman und Post-Avantgarde”, en *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, Heft 455-466, 41. Jahrgang, Stuttgart: Klett- Cotta, 1987, 287-296.

SCHÜTTE, W., “Parabel und Gedankenspiel Patrick Süskind erster Roman Das Parfum”, en *Frankfurter Rundschau*, Nr. 81, 6. 04.1985, 4.

-----“Parfum und Unmenschlichkeit. Mengele von Süskinds Roman aus gesehen”, en *Frankfurter Rundschau*, Nr. 152, 05. 07.1985a, 17.

SCHÜTZE, J. C. / VOSS, D., “Postmoderne im Kontext” en *Zeitschrift für Germanistik*, Bern, Switzerland, 8:3, 1987, 327-342.

SELDEN, R., *La teoría literaria Contemporánea*, Barcelona, Ariel, 1985.

SENNETT, R., *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*, Frankfurt, 1983.

SILVER, S. H., *Stevens Silver's Reviews: Perfume by Patrick Süskind*, 19/2/01, en <http://www.sfsite.com/-silverag/perfume.html>.

SPINNER, K. H., "Stil-Etüden zu Süskind", en *Der Deutschunterricht*, 48.Jg., 3/1996, 32-36.

STADELMEIER, G., "Lebens- Riechlauf eines Duftmörders. Patrick Süskinds Roman Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders", en *Die Zeit*, Nr. 12, 15. 03. 1985, 59.

STAROBINSKI, J., "Kirchtürme und Schornsteine. Über das Archaische und das Moderne", en *Neue Züricher Zeitung*, Nr. 282, 5.12.1986, 43. ó nNr. 282, 5.12.1986, 43.

STAVANS, I., "Detectives en Latinoamérica", en *Quimera*, Nr. 73, 1988, 25-27.

- STEINIG, S., "Postmoderne Phantasien über Macht und Ohnmacht der Kunst. Vergleichende Betrachtung von Süskinds Parfum und Ransmayrs Letzte Welt", en *Literatur für Leser*, H. 1, 37/51, Frankfurt, Peter Lang, 1997, 37-51.
- STUBER, P. / SCHÜTZE, J. C., "Postmoderne, Ostmoderne, Räuber", en *Zeitschrift für Germanistik*, Bern, Switzerland, 1:2, 1991, 402-410.
- SÜSKIND, P., *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*, Zürich, Diogenes, 1985.
- SZEGEDY-MASZÁK, M., "Nonteological Narration", en H. BERTENS / D. FOKKEMA, 1997, 273-282.
- TAFURI, M., *Theories and History of Architecture*, London, Granada, 1980.
- TANI, S., *The Doomed Detective: The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*, Carbonale and Edwardsville, Southern Illinois UP, 1984.

TIETZ, U., "Der gemäßigte Kontextualismus Richard Rortys - ein post-analytisches Pendant zur poststrukturalistischen Vernunftkritik", Berlin, en K. W. HEMPFER, 1992, 129-160.

TODOROV, T., "Sobre el conocimiento semiótico", en M. GARRIDO, 1987, 27-46.

UPDIKE, J. "'Old World Wickedness' Rev. of Das Parfum", en The New York, 15 Dec. 1986, 124.

VADNEIRA, A., *El escritor y su oficio. Vivencias, experiencias y trucos de los escritores*, Barcelona, Colección Escritura Creativa, Grafein, 1997.

VARGAS LLOSA, M., "Die Kunst der Lüge", en *Gegen Wind und Wetter. Literatur und Politik*, Frankfurt/M, 1989, 225-232.

VATTIMO, G., *El fin de la modernidad: Nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna*, Barcelona, Gedisa, 1995.

VÁZQUEZ-MONTALBAN, M., "La deshumanización del personaje", en M. MAYORAL, 1990, 69-76.

VIDAL CLARAMONTE, M. C. Á., *Hacia una patafísica de la esperanza. Reflexiones sobre la novela postmoderna*, Alicante, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1990.

VILLANUEVA, D., “La recuperación del personaje”, en M. MAYORAL, 1990, 19-34.

VOGT, J., *Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung*, Bd. 2, München, 1971.

VOGT, J., *Aspekte der erzählender Prosa: Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie*, 7. ed., Opladen, Westdeutscher, 1990.

VOLKER, V., *Deutsche Literatur seit 1945*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1993.

WALLMAN, J. P., “Der Duft des großen kleinen Genies. Patrick Süskinds erster Roman”, en *Deutsches Allgemeine Sonntagsblatt*, Nr.15, 14. 04. 1985, 27.

WAUGH, P., *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London und New York, 1984, 33.

WEINRICH, H., "Al principio era la narración" en M. GARRIDO, 1987, 99-114.

WELLMER, A., "La dialéctica de la modernidad y postmodernidad", en J. PICÓ, 103.

WELSCH, W., "'Postmoderne'. Genealogie und Bedeutung eines umstrittenen Begriffs", en P. KEMPER, 1988, 9-33.

----- *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne* Diskussion, Berlin, Akademie, 1994.

----- *Unsere postmoderne Moderne*, 5. ed., Berlin, Akademie, 1997.

WELSCH, W. / SANBOTHE, M., "Postmodernity as a Philosophical Concept" en H. BERTENS / D. FOKKEMA, 1997, 75-88.

WESSELING, E., "Historical Fiction. Utopia in History", en H. BERTENS / D. FOKKEMA, 1997, 203-212.

WHITE, R., *The Problem of Change in Literary History*, *New Literary History*, 7, Autumn 1975.

WILLEMS, G., “Die postmoderne Rekonstruktion des Erzählens und der Kriminalroman. Über den Darstellungsstil von Patrick Süskinds Das Parfum”, en W. DÜSING, 1993, 223-244.

WITTSTOCK, U., *Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur*, Leipzig, Reclam, 1994.

ZIMA, P. V., *Moderne - Postmoderne: Gesellschaft, Philosophie, Literatur*, Tübingen, Basel, Francke, 1997.

ZMEGAC, V., “Zur Diagnose von Moderne und Postmoderne”, en E. FISCHER-LICHTE / K. SCHWIND, 1991, 17-28.