

LA PERSPECTIVA DEL PASADO
EN UNA NOVELA POSTMODERNA.
REPRESENTACIÓN DE LA METAFICCIÓN
HISTORIOGRÁFICA EN *DAS PARFUM*

M.^a Cristina Santana Quintana
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

RESUMEN

Los autores *postmodernos* rechazan escribir sobre el pasado como se ha contado hasta ahora, tomando un papel activo para cuestionar e interrogar al propio pasado histórico. Patrick Süskind ofrece en su obra *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders* una forma de novela histórica que reproduce un tratamiento distinto de la Historia dentro de un texto de ficción.

PALABRAS CLAVE: Postmoderno, pasado, historia, metaficción historiográfica.

ABSTRACT

«The Perspective of the Past in a Postmodern Novel. The Representation of the Historiographic Metafiction in *Das Parfum*». Postmodern authors reject writing about the past as it has been narrated up to date, questioning and interrogating their own historical past. Patrick Süskind offers in his work *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders* a form of historical novel that reproduces a different treating of history within a text of fiction.

KEY WORDS: Postmodern, historical novel, fiction.

Los autores *postmodernos* rechazan escribir sobre el pasado como se ha contado hasta ahora tomando un papel activo para cuestionar e interrogar al propio pasado histórico. 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 renieguen de la historia, como muchos críticos les han reprochado al calificarlos de ahistoricistas, sino que conciben la historia como una presencia en blanco a la que hay que devolverle rasgos humanos. Lejos de visiones idealizadas en las que incurrían las revisiones históricas del pasado, la *metaficción historiográfica* ofrece la imagen desnuda de la historia.

Un ejemplo de esta representación de la metaficción historiográfica se puede encontrar en la obra del escritor alemán Patrick Süskind *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*, una forma de novela histórica que reproduce un trata-



miento distinto de la Historia dentro de un texto de ficción. En la obra se redescubre la época de la Ilustración pero no desde una perspectiva optimista, ya que muestra por un lado la otra versión de la ciudad de la extremada exquisitez donde las miserias y los malos olores imperan en todos sus rincones, y por otro lado se expresa un rechazo contra las consecuencias que derivaron de la sociedad ilustrada y la posterior modernización industrial. Con esta crítica se muestra un pasado histórico que se centra en el rechazado y en la soledad de los individuos de una sociedad ilustrada. Esta temática podría transportar una respuesta a la problemática forma de vida de la sociedad moderna, logrando de esta manera salir del presente y usar el pasado como un archivo de comportamientos. En la literatura *postmoderna* se encuentra según palabras de K.A. Schantl «als wichtigster Grundzug die Wiederaufnahme narrativer Techniken und die Wiederanerkennung der Vergangenheit» (Schantl 1998: 44). 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» (Schirmacher 1990: L 2).

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 (1997: 205-209) 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. 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» (Cabrera 1996: 37), 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 (Cabrera 1996: 37).

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 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 esté vestida de forma histórica. 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» (Hassan 1994: 52). 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 «bricolaje», entremezclando desde la perspectiva de una biografía histórica real diferentes niveles entre figuras ficticias y personajes históricos.

En esta 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» (Vogt 1990: 233). 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 (Vogt 1990: 208-209). De esta manera se logra que el lector recuerde el momento histórico y tenga la impresión de leer un texto verídico. En la obra *Das Parfum. Die Geschichte eines Möordes* de Patrick Süskind se integra la vida de un personaje ficticio nacido en 1738 en un contexto social real como es el siglo XVIII en Francia. Como forma peculiar de la narrativa *postmoderna*, a lo largo de la novela se muestra la época en la que se insiste, no en el esplendor, sino en lo marginal y oscuro, ya que el autor intenta rescatar lo marginal para convertirlo en elemento privilegiado de sus ficciones. 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» (Süskind 1985: 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 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 Elternteile dar. Ihnen bleibt daneben 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 Kindestötung speziell von den ärmsten Frauen der Gesellschaft praktiziert wurden¹.

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:

Zwar, es gab Winter, da starben ihr von den zwei Dutzend kleinen Pensionären drei oder vier. Doch damit lag sie 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 (Süskind 1985: 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» (Süskind 1985: 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» (Süskind 1985: 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» (Süskind 1985: 41). Cuanto 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 (Süskind 1985: 41).

En términos bajtinianos «el mundo es un inmóvil punto de referencia para el hombre en proceso de desarrollo» (Bajtín 1989: 42), por lo que cualquier cambio, cualquier dato histórico real sirve como una referencia general de la época,

¹ 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. Dörfler en «Wie zur Lektüre führen? Eröffnungsvarianten», en *Der Deutschunterricht*, 48. Jg., 3/1996, 17.

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. Pero a uno de los personajes sí le afectan directamente los hechos históricos, se trata de la nodriza Gaillard, reflejándose la historia de la revolución francesa en su destino como una tragicomedia:

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 (Süskind 1985: 38-39).

Para H. Quint, «el lema de la revolución ‘libertad, igualdad, fraternidad’ suena cínico» (Quint 1998: 5) 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» (Quint 1998: 5):

Dort brachte man sie in den gleichen, von Hunderten todkranker Menschen bevölkerten Saal, [...] 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. 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 (Süskind 1985: 40).

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» (Eco 1983: 80). 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» (Süskind 1985: 5). Capítulos más tarde y con la presentación del personaje de Baldini, se hace 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! (Süskind 1985: 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. A través de la vida del protagonista se desarrolla una crítica alegórica de la razón ilustrada y del espíritu de la modernización industrial. 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» (Renner 1994: 189). 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 if the rank effluvia of civilized society to privilege self-interested calculation over humanitarian feeling (Gray 1993: 495).

La condena del narrador de la sociedad ilustrada no puede estar más explícita; en ella no tiene cabida 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 un 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 subject, driven by the instinct for self-preservation, separate from nature in order to control nature (Butterfield 1995: 404).

En *Das Parfum* se retrata la cultura «irracional» de la personalidad como una consecuencia histórica de la racionalidad ilustrada. 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» (1993: 492). 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 usan 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 reduced to mere place holders in an artificially inducible, infinitely iterable formal structure» (Gray 1993: 492).

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, 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 Ilustración—. 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. En efecto, 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» (Süskind 1985: 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-aufklärerische, um nicht zu sagen antiaufklärerische Intertexte bedingt» (Ryan 1991: 98). 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? War es von Vorteil, wenn man bis Lyon in einer Woche reisen konnte? 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 oder sogenannte wissenschaftliche Großwerke, in denen sie alles und jedes in Frage



stellen. Nichts mehr soll stimmen, 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 (Süskind 1985: 72-73-74).

Todo se basa, según él «rein aus der eingeborenen Moralität und der Vernunft des Menschen selber» (Süskind 1985: 75). Con estas palabras de Baldini, se resalta el descontento que existe entre las clases sociales altas y burguesas 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» (Süskind 1985: 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 Reiher hörten nicht mehr auf zu speien im Laden auf dem Pont au Change» (Süskind 1985: 114). Patrick Süskind ilustra en la carrera de Baldini según R. Gray: «the strategic harnessing of modernism's aesthetic and profit of industrial modernization» (Gray 1993: 498). El espíritu inquisitivo del autor estará reflejado en 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 XVIII². 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:

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!

² 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».

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 (Süskind 1985: 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 patrio, 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 (Süskind 1985: 253-254).

Con este personaje el narrador se burla del sentido de la razón pura, pues como pensaba Kant³, 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:

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 (Süskind 1985: 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.

³ I. KANT, «Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?», en *Berlinische Monatsschrift*, Dezember 1784, 481. Citado por V. Reinbeck (1969) en «*Philosophie der Neuzeit / Die Aufklärung - Geschichte der Philosophie*, (Hersg. Karl Vorländer). Kant invita al lector a servirse de su entendimiento.

«Wirst du? Wirst du? Willst du mich zu deinem Vater haben?» (Süskind 1985: 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. 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 las miasmas⁴ y los gases dañinos que provenían del suelo, de las fiebres y de las enfermedades. El autor también muestra para recrear el ambiente de la novela el arte de la perfumería. La importancia del perfume en Francia en el siglo XVIII estaba fundada en una creciente sensibilidad a los olores, y sobre todo a la poca tolerancia hacia los malos olores, entre ellos a los desagradables aromas de la transpiración. E. Rimmel (1988), 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 ospresiólogía —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 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 (Hallé 1986: 12).

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 informó y estudió antes de escribir sobre el tema de los olores en Francia por fuentes fiables. Se podría decir que la documentación que existe sobre la historia de los olores ha sido trabajada por el autor transformándola en una novela odorífera.

⁴ La miasma es definida 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).

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 recriminado y discriminado. Respecto a este tema U. O'Malley argumenta que «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» (O'Malley 1990: 26). 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:

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 verharret 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 (Süskind 1985: 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:

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 Bischoo, 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 (Süskind 1985: 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 anuales⁵. Patrick Süskind describe cómo 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 Pélassier 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 Pélassier 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 befriedigen - so kam Pélassier 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 (Süskind 1985: 68-69).

Para alcanzar los conocimientos de este arte, Grenouille lleva a cabo un viaje por las ciudades 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, Parfümeriewaren, Seifen und Öle» (Süskind 1985: 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»:

⁵ Véase en E. RIMMEL, *Das Buch des Parfums. Die Klassische Geschichte des Parfums um der Toilette*, Frankfurt/Berlin, Ullstein, 1988.

Die neuzeitliche Parfümense 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. Es wurde zum Ort der Rohstoffgewinnung aus Pflanzen mit einer immer mehr verfeinerten Technik und mit immer verbesserten Ausbeuten, während Parfüms zunehmend in Paris kreiert wurden (Paret 1996: 18).

B. v. Matt opina que el lenguaje de Patrick Süskind representa «wie einem Kostümfilm, der ja Exotik und nicht Zeitanalyse einbringen will» (Matt 1985: 61). Sin embargo, también dice que la presentación minuciosa de las prácticas manuales de ciertos trabajos como los curtidores, o cómo los perfumistas logran sus perfumes, sí 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:

entfleischte 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 die zu gegerbtem Leder mumifizierten Hautleichen aus ihrem Grab holen (Süskind 1985: 41).

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 (Süskind 1985: 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 kochendem 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 dezentemstem Feuer langsam ab (Süskind 1985: 221, 222, 224).

Como se puede observar, Patrick Süskind inserta en su obra extensos pasajes didácticos, que de alguna manera frenan 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» (Eco 1983: 47). 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 sensibilidad estética en el arte de la perfumería, el lector va adquiriendo estas nociones y experimentando las mismas sensaciones que el protagonista.

Como se ha podido observar, la obra de Patrick Süskind *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders* recobra el género histórico para transportar la narración a un hecho del pasado y, así, volver a los acontecimientos, observándolos desde una nueva perspectiva. Umberto Eco (1994: 76) manifiesta 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.

En resumen, 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 cabida la parodia y la paradoja, porque rechazan observarla de una forma nostálgica o anticuada. Muy al contrario de sus detractores, esta forma de tratar la realidad histórica por parte de los escritores *postmodernos* 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. Ésta 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» (Marshall 1992: 171).



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 experiencia que las obras históricas tradicionales. U. Eco ha estimado 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» (1983: 43). 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.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAJTIN, M. (1989): *Teoría y estética de la novela*. Altea: Alfaguara.
- BUSTAMANTE, F. (12.11.1999): «Pretérito imperfecto», *Siete Días*, 50-Año 1, Las Palmas de Gran Canaria, VIII.
- BUTTERFIELD, B. (1995): «Enlightenment's Other in Patrick Süskind's *Das Parfum*. Adorno and the Ineffable Utopia of Modern Art», *Comparative Literature Studies*, 32-3: 401-418.
- CABRERA ACOSTA, M.A. (1996): «La historia y la crisis de la modernidad», *Ateneo*, 1: 37.
- CORBIN A. (1984): *Pesthauch und Blütenduft. Eine Geschichte des Geruchs*. Berlín: Wagenbach.
- DÖRFLER, H. (1996): «Wie zur Lektüre führen? Eröffnungsvarianten», en *Der Deutschunterricht*, 3: 11-21.
- ECO, U. (1983): *Apostillas a El nombre de la rosa*. Barcelona: Lumen.
- (1994): «Postmodernismus, Ironie und Vergnügen», en W. Welsch (Hg), *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Berlín: Akademie, 75-78.
- GRAY, R. (1993): «The Dialectic of «Enscenment»: Patrick Süskind's *Das Parfum* as Critical History of Enlightenment Culture», en *PMLA*, 108, 3: 485-502.
- HASSAN, I. (1994): «Postmoderne heute», en W. Welsch (Hg), *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Berlín: Akademie, 47-56.
- LÜTZELER, P.M. (1993): «Von der Präsenz der Geschichte. Postmoderne Konstellationen in der Erzählliteratur der Gegenwart», en *Neue Rundschau*, 1, 91-103.
- MARSHALL, B.K. (1992): *Teaching the Postmodern: Fiction and Theory*. Londres y Nueva York: Routledge.
- MATT, B.V. (15.03.1985): «Das Scheusal als Romanheld. Zum Roman «*Das Parfum*» von Patrick Süskind», en *Neue Züricher Zeitung*, 61: 43.
- O'MALLEY, U. (1990): «Geruch ist Gefühlssache. Der Geruchssinn in der historischen Dimension», en *Geschichte lernen*, Heft 15: 21-29.
- PULGARÍN, A. (1995): *Metaficción historiográfica. La novela histórica en la narrativa hispánica postmoderna*. Madrid: Espiral Hispano Americana.
- QUINT, H. (1998): *Tiempo histórico y percepción del mundo en la novela El perfume, de Patrick Süskind*, en <http://www.editorial.udg.mx/luv20/tiempo.html>.
- RENNER, R.G. (1994): «Postmoderne Literaturtheorie/Postmoderne literarische Entwürfe», en A. Berger (Hg.), *Jenseits des Diskurses: Literatur und Sprache in der Postmodern*. Viena: Passagen, 171-194.



- RIMMEL, E. (1988): *Das Buch des Parfums. Die Klassische Geschichte des Parfums um der Toilette*. Frankfurt/Berlin: Ullstein.
- RYAN, J. (1991): «Pastiche und Postmoderne. Patrick Süskinds Roman 'Das Parfum'» en P.M. Lützel (Hg.), *Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Frankfurt a. M., 91-103.
- SCHIRRMACHER, F. (02.10.1990): «Abschied von der Literatur der Bundesrepublik», *Franfurter Allgemeine Zeitung*: L 2.
- SÜSKIND, P. (1985): *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*. Zürich: Diogenes.
- VOGT, J. (1990): *Aspekte der erzählender Prosa: Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie*. Opladen: Westdeutscher.
- WESSELING, E. (1997): «Historical Fiction. Utopia in History», en H./D. Bertens Fokkema D. (Hg.), *International Postmodernismo: Theory and literary practice*. Amsterdam/ Filadelfia: John Benjamins Publishing Company, 203-212.

