
***El perfume. Historia de un asesino* de Patrick Süskind y la transposición de Tom Tykwer**

Gruber, Mónica Viviana Fanny; Calabrese, Patricia Hebe

monica.gruber@fadu.uba.ar; patricialabrese@gmail.com

Universidad de Buenos Aires. Facultad Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Proyecto de Investigación Audiovisual. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina; Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. Proyecto de Investigación Audiovisual. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

Línea temática 1. Palabras, campo, marco

(Conceptos y términos en la definición teórica de las investigaciones)

Palabras clave

Mito, Literatura, Cine, Transposición,
Sensorialidad

Resumen

El hombre logra ponerse en contacto con el mundo y la realidad a través de los sentidos. La vista y el oído son, para muchos, los canales privilegiados porque posibilitan la aprensión de lo que se presenta con cierta distancia. En cambio, el tacto, el gusto y el olfato requieren de la cercanía y el contacto.

Como novelista Patrick Süskind emprende un desafío no solo respecto de la construcción de la novela sino también de dar cuenta del universo sensorial que se abre cuando se piensa en el abanico de matices para presentar olores y aromas que van desde lo desagradable a lo agradable y placentero. *El perfume. Historia de un asesino* está ambientada en el siglo XVIII en Francia cuando todo hiede, desde el animal al hombre, desde el campesino al rey, desde la cocinera a la marquesa.

El narrador del relato recupera la figura de Jean-Baptiste Grenouille como uno de los individuos más deleznable del género humano. Para ello emprende la búsqueda de la palabra adecuada, metafórica, alusiva, descriptiva para elaborar una poética del sentido del olfato. Detrás de la historia del asesino encontramos ecos, además, de un motivo mitológico que se resignifica en la novela.

En el film homónimo de Tom Tykwer de 2006 el director asume el desafío de trabajar con uno de los sentidos menos comunes en el campo cinematográfico y más complejos de evidenciar en imágenes. La inmediatez que requiere el sentido del olfato lo obliga a desarrollar técnicas y recursos que ponen al espectador frente a una experiencia sensorial privilegiada.

El objetivo del presente trabajo es ahondar en las relaciones entre el discurso verbal y el cinematográfico, la transposición como problema, el campo del mito y su pervivencia en dos producciones artísticas contemporáneas.

Introducción

La novela *El perfume. Historia de un asesino* (*Das Parfum, die Geschichte eines Mörders*), de Patrick Süskind fue publicada en 1985 y se convirtió en un *best seller* traducido a más de cuarenta lenguas. Después de reiteradas ofertas a lo largo de alrededor de unos veinte años, el autor bávaro aceptó la propuesta de diez millones de dólares por los derechos de trasvase al campo cinematográfico. El director Tom Tykwer junto con Bernd Eichinger y Andrew Birkin emprendieron la difícil tarea de transponer el mundo sensorial a la pantalla grande. El film homónimo fue estrenado en 2006; se trató de una coproducción entre España, Alemania y Francia.

Estructura de la novela e historia del asesino

Cuenta con cincuenta y un capítulos distribuidos en cuatro partes de distinta extensión. Los escenarios varían en cada una de ellas. El trasfondo histórico es el de la Ilustración y el despertar de los grandes cambios que cristalizarán en la Revolución Francesa.

Jean-Baptiste Grenouille es arrojado al mundo por su madre en medio de un día caluroso y de labor en un fétido puesto donde ella destripa pescados

sacados del Sena, en la *Rue aux Fers*. Al iniciarse los dolores de parto, la mujer se oculta bajo la mesa de trabajo y lo expulsa el 17 de julio de 1738. Su intención es dejarlo morir. Sin embargo, el recién nacido con su llanto delata a la filicida, la cual será ahorcada por este hecho. Como huérfano, su destino es ser criado por una nodriza provista por la Diócesis. Ante la voracidad del lactante, ella lo rechaza y lo devuelve al cura que lo coloca bajo el cuidado de Madame Gaillard. El pequeño aprende a hablar tardíamente, solo distingue de la realidad aquello que puede ser nombrado a partir de sustantivos; todo lo demás queda fuera de su lenguaje mientras que, al mismo tiempo, desarrolla un fino olfato. Jean-Baptiste sobrevive a todos los tormentos y enfermedades e incluso al maltrato de otros niños. Con el tiempo sus costumbres comienzan a asustar a Mme. Gaillard y, aprovechando la excusa de que ya no recibe dinero de la Iglesia para su manutención, busca a Grimal -un conocido curtidor- para que se lo lleve como mano de obra. Mientras curte y tiñe los cueros, contrae ántrax, una enfermedad mortal que ataca a los curtidores. Contra todo pronóstico, se recupera. Jean-Baptiste percibe tempranamente que su valor para el empleador se halla ligado totalmente a su capacidad de trabajo, por eso no se rebela ante la opresión y los castigos físicos. Cuando alcanza los trece años se le conceden horas libres en las cuales visita París. En estos recorridos clasifica analíticamente los olores, los busca con tenacidad y los almacena en su memoria. Durante los festejos del aniversario de la ascensión al trono de Luis XV, Grenouille distingue una fragancia tan sutil y fina que no puede evitar seguirla. Llega de este modo al patio de una casa, donde se cobra su primera víctima: una muchacha de trece o catorce años que se halla deshuesando ciruelas amarillas. Es la encarnación de la belleza pura. Envuelto en el embriagador aroma de la pelirroja, la estrangula y la huele sin pudor intentando absorber todas las fragancias que desprende cada parte de ese cuerpo púber. Se despierta en él una pasión: convertirse en el perfumista más grande de todos los tiempos. En aquella época, hay en París una docena de perfumistas, entre ellos Giuseppe Baldini que goza de prestigio pero, como no logra crear nuevas fragancias, está ya en decadencia. El viejo maestro ve que su fama y fortuna han disminuido y que el nuevo perfumista Pellissier, que ha creado un perfume de gran éxito, "Amor y Psique", lo eclipsa una vez más. Lo envidia y, a pesar de las innumerables pruebas en su laboratorio, no sabe ni puede lograr un aroma capaz de competir con los hallazgos de su rival. Se produce entonces una situación que pone en contacto a Baldini con Jean-Baptiste Grenouille: el conde Verhamont le encarga al perfumista que le aromatice un cuero español con una fragancia especial. En el establecimiento del perfumista italiano, el joven percibe con suma distinción la enorme variedad de las esencias y con la certidumbre de alguien que sabe que quiere trabajar allí, le pregunta si quiere que esos cueros huelan al famoso "Amor y Psique", enumerándole los componentes de aquella fragancia que exuda el cuerpo de Baldini. Le pide que le deje preparar el perfume y logra incluso mejorar la fragancia para que pueda usarla con la piel española. El maestro compra la

transferencia del joven y lo instala en el fondo de su taller. La forma de trabajo de Jean-Baptiste es intuitiva y desorienta al perfumista. Las ganancias y el éxito de ventas de las creaciones del muchacho ponen otra vez en la mejor posición el negocio del Pont au Change. Mientras colabora con su empleador al darle las fórmulas de los perfumes, sueña con poder arrancarles el alma fragante a las cosas. Así inicia sus investigaciones con diversos materiales hasta que descubre, por boca de su maestro, que el método del *enfleurage* es superior a la destilación para la obtención de perfumes exquisitos. Jean-Baptiste se aleja de París después de tres años de estadía en el taller. A cambio de un cuaderno con seiscientas fórmulas que le dicta oportunamente a Baldini, obtiene un certificado que lo acredita como oficial. Fuera de la ciudad, Grenouille empieza a darse cuenta de que, alejado de las ciudades y los hombres, la vida se hace más soportable y tanto más puro el aire. Se detiene en el macizo central de Auvernia, en 1756, en el Plomb du Cantal. Allí celebra su soledad. Reencuentra todos los olores de su vida durante los siete años en que se refugia en una cueva tallada a su medida. Pero un día, sucede algo espantoso que lo expulsa de la caverna: no reconoce su propio olor porque nunca olió a nada. Fenómeno inusual en los seres vivos. Este descubrimiento lo pone en marcha y así, sucio y andrajoso, como una especie de sátiro, se dirige hacia el sur. Cuando llega a Pierrefort, inventa una historia: ha sido asaltado y retenido prisionero durante siete años por una banda de ladrones de los que ha podido escapar. De este suceso y de la extrañeza del protagonista se entera el marqués de la Taillade-Espinasse quien lo ayuda y comprende que Grenouille es un claro ejemplo viviente de la verdad de su teoría sobre “el letal fluido terrestre”. Por un lado, Taillade-Espinasse saca partido de esta prueba viva; por otro, Jean-Baptiste comprende que puede beneficiarse de esta relación. Ante la noticia de que será presentado en sociedad, finge un desmayo y aprovecha la teoría del fluido letal para manifestarle la necesidad que siente, como perfumista, de evitarse el olor a violetas que percibe en la persona del marqués y que lo descompone. Le solicita que lo contacte con la tradición perfumista de Montpellier. De este modo llega al taller y tienda de Runel donde ensaya dos nuevas fragancias: una para uso personal y otra para su protector. Por primera vez, Grenouille siente que apesta a ser humano y comprende por qué nadie antes ha percibido su presencia. El sentirse reconocido por su aura perfumada le otorga seguridad y desenvoltura, adquiere cierta confianza y empieza a hacer uso rutinario de la mentira. Un día abandona Montpellier y se encamina a Grasse, la Roma de los perfumes. Allí piensa que podrá apropiarse de las técnicas de la extracción de fragancias para sus fines. Pronto distingue un aroma particular que lo marca definitivamente: Laure, la hija del Segundo Cónsul, Antoine Richis. Con su certificado de oficial, Jean-Baptiste Grenouille consigue trabajo en la perfumería de madame Arnulfi. Allí aprende el proceso del *enfleurage*, simula mediocridad y comienza la caza sutil de perfumes. A partir de la experimentación, se convence de que, para obtener con pericia los olores de los cuerpos de los seres vivos, es necesario inmovilizarlos, es decir,

privarlos de la vida. Consigue apoderarse de la técnica de arrebatarse a un ser humano su fragancia. Solo ama los aromas de las mujeres que mata. Llega a asesinar a veinticuatro de las más hermosas doncellas de Grasse y sus alrededores. La Iglesia desde el púlpito excomulga al misterioso asesino, lo que parece detener la ola de muertes. La aparición del cuerpo de una joven en Grenoble, en circunstancias ligeramente similares, mitiga los miedos en Grasse. Solo Antoine Richis logra con su perspicacia colocarse en la mente del asesino: su hija Laure será la exquisita víctima, la número 25 del "coleccionista de belleza". El Segundo Cónsul, preocupado por el fatal destino, pergeña un ingenioso plan para fugarse de la ciudad. Grenouille percibe la ausencia del aroma de Laure y los persigue hasta hallarlos en una posada, donde ejecuta su macabro asesinato. Goza de total libertad para desplegar su técnica y capturar el aroma de la doncella. Pero, después de lograr el perfume tan deseado, lo atrapan. En tanto en Grasse, en el taller de Mme. Arnolfi, la policía descubre pruebas de los asesinatos de las jóvenes. La justicia se pronuncia por un castigo ejemplar: descoyuntarle los miembros en la plaza pública y exponerlo crucificado hasta la muerte. En la celda Grenouille se mantiene indiferente a todo tipo de provocación y estímulo. Asimismo, no manifiesta ningún tipo de arrepentimiento. La población se prepara para asistir a la ejecución que será llevada a cabo como un gran espectáculo. Pero lo increíble sucede: Jean-Baptiste, embebido con unas pocas gotas del perfume logrado con la esencia de sus víctimas, desata entre el público una gran bacanal: hombres y mujeres tocados en su centro erótico llevan adelante una cópula colectiva y desenfrenada. Grenouille se transforma en el gran artífice de lo que sucede; sin embargo, le repugnan los seres humanos. Es puesto en libertad ya que el perfume ha despertado la piedad y la compasión de los presentes. Bajo tortura, Druot -el esposo de Mme. Arnolfi- confiesa los asesinatos y es ejecutado. Incluso por el influjo de dicho perfume, Richis intenta proteger a Jean-Baptiste como si fuese su propio hijo. Incapaz de soportar cualquier contacto con los hombres, el joven huye. Cumpliendo el recorrido marcado por el destino se dirige a París pues ha decidido morir donde ha nacido. Llega a la parte más espantosa, pobre y hedionda de la ciudad y se rocía con abundante cantidad de la fragancia. El efecto de seducción y embriaguez no se hace esperar: es despedazado y devorado por una treintena de personas.

El mito

Definir la palabra mito implica asomarse a una gran dificultad pues se trata de una noción semántica inasible. Tiene sus orígenes en las sociedades arcaicas e invade hoy también nuestra forma de pensar las experiencias y hechos de nuestro mundo contemporáneo. Ha sido y es desde los principios una forma de lenguaje que ha permitido dar cuenta de la relación del hombre con el mundo, con los dioses y con sus semejantes, así como le ha posibilitado canalizar sus

preguntas primordiales acerca de la vida, la muerte, su lugar en el mundo, el origen de todo, la sucesión de los ciclos vitales y el más allá. Es imposible remontarse a la versión original de los relatos mitológicos porque su naturaleza genuina hunde sus raíces, se desarrolla y se transmite, en el ámbito de la oralidad. Todos los pueblos han desarrollado mitos: En muchos casos estos se han integrado al campo literario a través de la épica, el drama y la lírica que los tomaron y los transformaron en el largo proceso de apropiación y resemantización. Tal como señala Levy-Strauss:

Un mito se refiere siempre a acontecimientos pasados: “antes de la creación del mundo” o “durante las primeras edades” o en todo caso “hace mucho tiempo”. Pero el valor intrínseco atribuido al mito proviene de que estos acontecimientos, que se suponen ocurridos en un momento del tiempo, forman también una estructura permanente. Ella se refiere simultáneamente al pasado, al presente y al futuro. (1995: 232)

En el mundo homérico mito y logos no se oponen. Es Platón quien introduce la dicotomía clara entre *mythos* como mera narración vinculada a la fantasía y el *logos* como palabra asertiva ligada a la razón y la verdad. El desarrollo del pensamiento occidental se ha apoyado en el *logos* como principio ordenador y dominante. El siglo XX con las profundas crisis sociales, políticas y económicas de tipo colectivo e individual, resultantes de las Guerras Mundiales y sus consecuencias, así como de los desarrollos y avances en las diversas ciencias -la psicología, la antropología y la sociología, entre otros campos disciplinares- ha dado lugar a:

Un marcado interés por lo no-racional especialmente en el dominio de las artes -tégase en cuenta el surrealismo, el dadaísmo, la teoría del absurdo, así como, entre otros fenómenos inquietantes, un *revival* de lo mágico y lo religioso-, de ese modo se valora el mito y el símbolo como formas autónomas de conocimiento. Esa postura implica comprender que el mito y el símbolo pertenecen también a la esfera de la condición humana y que no pueden ser extirpados de raíz, por más que, en épocas marcadamente racionalistas, se los haya desacreditado casi al extremo de negarles categoría ontológica. (Bauzá, 2005: 21)

Considerando que ningún mito puede ser tomado en forma aislada sino en un conjunto dinámico y arborescente donde cada relato se imbrica con otros y adquiere semantividad, la corriente exegética de *l'imaginaire* enfatiza el valor complementario del *logos* y el *mythos*. Los concibe como los dos componentes de una actividad noética que aborda la producción de imágenes y relatos que intentan capturar los interrogantes que inquietan al hombre.

El perfume de Süskind y la resemantización de algunos mitemas

Podemos identificar en la novela la presencia de una nota constante que remite al mito de Eros como el que ha nacido de la unión de Poros (el Recurso) y

Penía (la Pobreza). Como compañero de Afrodita se ocupa de la unión del cuerpo de los amantes, que están separados, en una de las versiones míticas, y que logran reencontrarse a partir de este *daímon*. Eros viene a encarnar la nostalgia de nuestra perdida unidad, de nuestra propia incompletud. Y en la *Teogonía* de Hesíodo, es:

(...) aquel que dispone del poder de domeñar a cualquier dios o a cualquier hombre. El dominio de Eros, el yugo por él impuesto recurriendo a cierto tipo de magia, *thélxis*. Eros es un encantador. Cuando toma posesión de alguien, le arranca del mundo de sus ocupaciones ordinarias, de su horizonte cotidiano, para situarle frente a otra dimensión de la existencia. Y esta transformación que, desde dentro, produce la entrega al poder del dios es expresada por los griegos diciendo que Eros rodea la cabeza y los pensamientos como de una especie de bruma, extendiéndose alrededor de uno para cubrirle, *amphikalýptein*. La muerte, también ella, cuando se apodera de un hombre para hacerle pasar del mundo de la luz al de la noche, le cubre con el capuchón de una oscura bruma: ésta tapa su rostro, entregado así a lo invisible, con una máscara de tinieblas. (Vernant, 2001: 134-135)

Es en este sentido que Thánatos y Eros se vinculan. El primero actúa en la guerra y afloja las rodillas del combatiente; en cambio, “durante el asalto amoroso” (Vernant, 2001: 135), Eros, de manera similar a la muerte, quiebra las fuerzas del varón ante la figura femenina.

A propósito del amor y la muerte, en el ensayo *Über Liebe und Tod*¹ de Patrick Süskind, Orfeo encabeza la lista de aquellos que no aceptan la pérdida del ser amado a causa de la muerte. Es indudable que aquí se impone recordar la *katábasis* del citaredo en busca de Eurídice. Su dominio del arte de la música provoca en todos los seres un verdadero *incantamentum* de modo tal que logra convencer a los dioses infernales de que le devuelvan a su enamorada. El vate, antes de alcanzar el mundo de los vivos, transgrede la prohibición de girar hacia atrás en el camino; pero, ya sea por un engaño, por haber escuchado un ruido o bien porque duda de la presencia de su amada, se vuelve y la pierde definitivamente. Süskind señala que Orfeo: “comete un error”, lo cual lo acerca a nosotros.

Asimismo, argumenta que:

Orfeo —conviene recordarlo— es un artista y, como todos los artistas, no está libre de vanidad, digamos que no está libre del orgullo de su arte. Y, como muchos artistas, es sobre todo intérprete, depende de un público que lo mire, lo oiga, lo aplauda o, al menos, reaccione ante él, un público por cuyo comportamiento pueda medir el efecto de su canción. (2006: 45)

Estos señalamientos permiten relacionar la figura de Jean-Baptiste Grenouille con el citarista tracio, ya que el joven perfumista se considera un artista, pero

¹ *Sobre el amor y la muerte*, traducción de Miguel Sáenz.

contrariamente a lo que hace Orfeo, mata mujeres para consagrarse como genio creador del perfume más exquisito.

En la historia de los amantes, la presencia de Eros es fundamental ya que se trata de:

(...) un gran *daimon*, un mediador entre los hombres y los dioses, un acosador que inculca en los hombres el deseo de lo que les falta: lo bello, lo bueno, la felicidad, la perfección... todos los atributos divinos cuyos reflejos ve el amante en el amado... y finalmente también la inmortalidad. (2006: 19).

Para el escritor alemán:

Orfeo murió de una forma no menos cruel. Desde su regreso del Submundo y la pérdida segunda y definitiva de su amada, cayó en una grave melancolía, renunció a los placeres de la vida, concretamente al amor de las mujeres, y «vagaba», como dice Virgilio, «solitario en la nieve de las estepas hiperbóreas, en la escarcha eterna, llorando la pérdida de Eurídice», lo que suscitó la ira de las mujeres tracias, que eran dionisiacamente ansiosas y querían ser ansiadas, y finalmente lapidaron a muerte a aquel mozaibete cantante que las había rechazado, lo hicieron pedazos, dispersaron sus miembros y arrojaron su cabeza, clavada en la lira, al río más próximo. (2006: 39)

Así como Orfeo, Jean-Baptiste Grenouille es una suerte de Orfeo redivivo capaz de encantar al mundo tocando todos los acordes de los perfumes.

Podemos enlazar el episodio de la muerte de Orfeo con el mito de Dioniso. Este dios es el protagonista de una leyenda compleja. En el relato mitológico, Bauzá analiza las tres epifanías del dios. Zagreo, el primer Dioniso, es hijo de Zeus y Perséfone, a él le estaba destinado el dominio del mundo. Para protegerlo de los celos de Hera, Zeus lo coloca al cuidado de los Curetes. Le otorga, además, el don de la metamorfosis. Cuando ostenta la forma de toro, es despedazado en una suerte de *sparagmós* (despedazamiento ritual) y devorado (*omophagía*) por los Titanes. Apolo y Atenea recogen los restos y el corazón latiente y Zeus los devolvió a la vida en el cuerpo de la princesa Sêmele. Sus hermanas no creen que el fruto que lleva en su vientre sea el resultado de la unión divina y la desafían a que demuestre la verdad. Zeus se manifiesta a partir del rayo y ella cae fulminada. El dios máximo del Olimpo salva al pequeño cosiéndoselo con fíbulas de oro en su muslo, donde continuará su gestación. De allí el epíteto del dios del “doble nacimiento” o “el nacido dos veces”. Dioniso está sujeto siempre a probar su esencia. Una vez que ha nacido, Hera, en venganza, le insufla la locura (*manía*) de la que su abuela Rea/Cibeles lo cura y lo inicia en los misterios. Dioniso quiere demostrar su naturaleza divina en Grecia para lo cual emprende un periplo de regreso: la corte de Licurgo en Tracia y la Tebas natal en la que gobierna Penteo son testigos de su venganza, tal como señala Bauzá:

La violencia asumida por el dios contra quienes no reconocen su deidad y se resisten a la introducción de su culto muestra el doble carácter del dionisismo. En efecto, una

religión orgiástica y de carácter natural como es la dionisiaca se presenta de manera ambivalente: por un lado, lleva a sus acólitos -excitados y posesos- a éxtasis salvajes y, por el otro, los conduce también a un estado de serena templanza. (1997: 163)

Süskind también hace referencia en el relato a Prometeo. A la sazón, este titán habría modelado en barro a los primeros hombres, según una de las versiones del mito. En otra, aparece como aquel que ha robado el fuego a los dioses para dárselo a los hombres, es así como estos adquieren además el conocimiento de las artes y las ciencias. Enfurecido, Zeus lo castiga encadenándolo a una roca y un águila le devora cotidianamente el hígado, el cual se regenera, por ello su castigo es eterno.

Argos Panoptes es otra de las figuras mitológicas que aparecen mencionadas en la novela. Diversas fuentes lo presentan como un ser monstruoso debido a que: “según unos, solo tenía un ojo; según otros, poseía cuatro, dos que miraban hacia adelante y dos hacia atrás. Finalmente, otras versiones le atribuyen una infinidad de órganos visuales distribuidos por todo el cuerpo.” (Grimal, 1997: 46) Dotado de una gran fuerza, destaca por ser el gran centinela al servicio de Hera. Zeus queda prendado de la belleza de ella y se enamora de ella. Para sustraerla de los celos de su esposa, la transforma en una ternera jurándole a su consorte que nunca ha amado a ese animal. Hera exige entonces que se la obsequie, quedando de este modo consagrada a la diosa quien la pone bajo la custodia de Argos, el de los cien ojos. No obstante, el dios del Olimpo la visita periódicamente en forma de toro. En relación con la forma de mirar y vigilar del primer maestro perfumista a su aprendiz, Süskind dice:

Poco a poco fue sacando a Grenouille las recetas de todos los perfumes que había inventado hasta entonces y terminó prohibiéndole que preparase nuevos perfumes sin que él, Baldini, estuviera presente, armado con papel y pluma, observando el proceso con ojos de Argos y tomando nota de todos los pasos. (2005: 93)

¿En qué consiste la tarea de transponer?

Desde sus comienzos el cine abrevó en la literatura para elaborar sus relatos. Sin embargo, las relaciones entre el Séptimo Arte y la Literatura se han manifestado complejas siempre. Muchas palabras confluyen a la hora de analizar estos vínculos: “adaptación”, “versión”, “traducción”, “intermedialidad”, “transmedialidad”, entre otros abordajes. Si bien la mayoría de las perspectivas teóricas elige el término “adaptación”, autores como Traversa (1992), Steimberg (1998), Grüner (2001), Wolf (2001), consideran que el término “transposición” es el más apropiado para definir las operaciones que se ponen en juego a la hora de realizar el trasvase de un lenguaje verbal a uno audiovisual. Optamos por esta noción ya que no indica un forzamiento o la

superioridad de un medio sobre otro, sino que los concibe como dos sistemas diversos, regido cada uno por sus propias especificidades y reglas. Asimismo, “la trasposición obliga a un trabajo de desmontaje y reconstrucción” (2001: 45).

Recuerda Wolf que Edward Murray menciona que: “el cine funciona extrayendo el pensamiento de la imagen, mientras la literatura logra extraer la imagen del pensamiento” (2001: 67).

Dado que se trata de distintos lenguajes es imposible que el cine abarque todos los niveles de lectura de una obra literaria o que la obra literaria cubra todos los niveles y elementos contenidos en la imagen audiovisual. En tal sentido, Román Gubern nos indica que:

Toda transcodificación no es más que una tentativa de selección de equivalencias semánticas óptimas en un repertorio sígnico caracterizado por su diferente sustancia (Saussure) o materia (Hjelmslev) de expresión. De ahí que sea legítimo afirmar que el paso de lo icónico a lo verbal -o viceversa- es una mutación de sustancia o de materia de la expresión, es decir, una verdadera *transustanciación* o *transmaterialización*. (1992: 53)

El perfume según Tom Tykwer

Tal como señala Sergio Wolf: “Cada caso de transposición se enfrenta con problemas específicos y únicos” (2001: 35). Tom Tykwer, Andrew Birkin y Bernd Eichinger realizaron el guion y trasvasaron al plano audiovisual la novela que está anclada en el olfato.

Los primeros minutos del film suministran al espectador la clave de lectura y relevos para descifrar el relato a partir de la “intriga de predestinación” y la “frase hermenéutica”. (Aumont *et al.*, 1995: 125) La película, desde un fundido a negro abre paso a un haz de luz que ilumina una parte de un cuerpo: una nariz. La elección de esta imagen de apertura es relevante porque se pone en evidencia la importancia del sentido del olfato. Se trata de una figura retórica visual, la metonimia. Luego se define el cuerpo de Jean-Baptiste que está en una celda. Inmediatamente los guardias lo desencadenan para llevarlo al balcón del Ayuntamiento, donde se lee la sentencia. El público, enardecido, se calma porque la condena será ejemplar. El castigo se vuelve espectáculo, la punición alcanza una dimensión semejante a la magnitud del crimen cometido por el asesino de mujeres. Un plano detalle nos conduce a través de las fosas nasales del protagonista al tiempo y espacio en los que la voz en *off* de un narrador omnisciente nos ubica: el nacimiento de Jean-Baptiste Grenouille. El director, a través de un montaje acelerado de planos, hace un mosaico del pestilente mercado de la *Rue aux Fers*. Los planos detalles del bebé recién nacido bañado aún en sangre y con el cordón umbilical, al tiempo que se escucha el latido del corazón del pequeño, se ven perros que devoran restos

de tripas desechadas, gusanos, basura, corte de vísceras, ratas y planos medios de una persona vomitando. Como en la novela, el protagonista es el responsable de delatar a la madre y enviarla a la horca por intento de filicidio. A partir de ese momento, huérfano, Jean-Baptiste emprende, falto de afectos, un largo camino. Primero, Mme. Gaillard lo alimenta por dinero. Las costumbres y resistencia del niño producen el rechazo del resto de los pequeños. El director del film selecciona algunos momentos de la niñez del protagonista para mostrar, por ejemplo, su descubrimiento del mundo a partir de los olores. Jean-Baptiste les da entidad a través del nombre. La cámara vertiginosa parece desplazarse en un travelling primero terrestre y luego acuático. Los planos detalles ilustran visualmente lo que enumera su palabra: hierba, madera, agua, agua fría, roca, rana, etc.

Más tarde, la dueña del orfanato lo vende, cuando la Iglesia deja de aportar su manutención. El dinero recibido se lo quitan unos ladronzuelos que la matan. Grimal, el curtidor, también tendrá un final desastrado: después de venderlo, borracho, caerá al Sena. Estas situaciones convierten a Grenouille en un ser portador de desdichas. Bástenos agregar que la casa de Baldini colapsa sobre el río cuando él se va hacia Grasse o bien cuando Druot, acusado de ser el asesino serial, es ahorcado. Por lo tanto, se visualiza con mucha nitidez que no solo es un asesino, sino que trae desgracias a las personas que le dan cobijo.

La diferencia sustancial que hallamos en las operaciones de trasvase es que, en el texto literario la voz que cuenta es la del narrador que además se detiene en largas descripciones, por ejemplo, de todo el proceso de la obtención de los perfumes desde la técnica de la destilación hasta el *enfleurage*. En cambio, si bien en el film está presente la voz en *off* del narrador, la imagen polisémica captada por el objetivo de la cámara resulta harto elocuente.

Toda transposición implica, a veces, eliminar elementos y personajes que no resultan ricos a nivel cinematográfico. Consideramos que la narración de los siete años que Grenouille permanece en la cueva, su hallazgo por parte del marqués Taillade-Espinasse y la exhibición de los cambios en Jean-Baptiste así como la teoría del letal fluido terrestre, seguramente fueron suprimidos por no resultar medulares para el *thriller*. En cambio, se han agregado escenas en las que se observa con detalle a las mujeres que el asesino mata para completar su “colección de belleza”. En todos los casos, se enfatiza la imagen de los cuerpos desnudos de las jóvenes, rapadas y abandonadas en lugares públicos, así como el horror que esto provoca.

Una escena central, producto de un agregado en el film y que sella el destino del asesino, es la descripción que le hace Baldini de los misterios del arte de la perfumería. El maestro refiere que todo perfume excelso contiene, como un acorde musical, notas seleccionadas por su cualidad armónica.

Cada perfume se compone de tres acordes: la cabeza, el corazón y la base, necesitando doce notas en total. El acorde de la cabeza contiene la primera impresión, que dura unos minutos antes de dejar paso al corazón, el tema del perfume que dura varias horas. Por último, el acorde base, el rastro del perfume que dura varios días.

Baldini también le cuenta una leyenda egipcia según la cual, se podría crear un perfume único añadiendo una nota extra que destacaría y dominaría a las restantes. Este relato deja una fuerte impronta en la mente de Grenouille que seleccionará mujeres hasta completar esa esencia distintiva y revive en su mente la imagen y el aroma de la primera joven a la que mató. Evidentemente para él, la nota esencial de una fragancia es el alma de los seres. De allí en más, él va a robarla de los cuerpos de las mujeres. La joven de las ciruelas amarillas es la inspiración en el film, mientras que en la novela el punto culminante de su deseo lo representa Laure Richis. Esta última figura femenina se expande en la diégesis a partir de elementos narrativos adicionales: el descubrimiento de la joven en el camino a Grasse, el amor de la muchacha por su madre muerta, la fiesta de cumpleaños y los juegos en el laberinto del jardín, la fiesta popular en la plaza con motivo de los festejos de San Juan, la discusión con el padre y el enojo de Laure que la conducen a través de calles oscuras, estrechas y peligrosas. Es notorio cómo se acentúa la amenaza de Jean-Baptiste en todas estas expansiones ya que él está al acecho de su última víctima mientras que, en la novela, no la ve, sino que la percibe a distancia durante dos años, tiempo que le lleva preparar la colección de notas del perfume fatal.

En la novela, el narrador omnisciente se hace cargo de relatar las reflexiones del Segundo Cónsul acerca de la conducta del asesino y su meta; en el film, Richis despliega infructuosamente estos argumentos ante todo el Consejo.

El temor de Richis y la acechanza de Jean-Baptiste confluyen en el motivo de la ventana (cerrada – abierta) y consideramos fundamental el sueño premonitorio del padre de Laure. Luego, cuando éste y su hija encuentran refugio en la posada, también aparece tematizada la ventana que abre a precipicio bañado por las aguas del mar. Por lo tanto, el asesino ingresa sigilosamente a través de la ventana del dormitorio en el que duermen los posaderos. Sube la escalera sorteando al perro que descansa allí e ingresa a la habitación de Richis, que por fin ha conciliado el sueño, y toma la llave del cuarto de su víctima. Luego de asesinarla, la devuelve sin que nadie lo escuche o perciba.

La secuencia del comienzo del film será retomada agregando algunas imágenes en el momento en que Jean-Baptiste es torturado bajo los ojos de Richis quien quiere saber el verdadero motivo del homicidio de su hija Laure. Luego de su breve estadía en prisión, el asesino, ataviado semejante a como se narra en la novela, llega a la plaza en un carruaje.

Tal como señala Foucault, en Europa, en el siglo XVIII, el castigo se transforma en un espectáculo ritual en el que participa el pueblo:

Se le llama como espectador. (...) Es preciso no sólo que la gente sepa, sino que vea por sus propios ojos. Porque es preciso que se atemorice; pero también porque el pueblo debe ser el testigo, como el fiador del castigo, y porque debe hasta cierto punto tomar parte en él. Ser testigo es un derecho que el pueblo reivindica; un suplicio oculto es un suplicio de privilegiado, y con frecuencia se sospecha que no se realiza con toda su severidad. (Foucault, 2004: 63)

Vemos en un plano detalle que Jean-Baptiste, antes de descender del transporte que lo conduce desde la prisión a la plaza, se aplica unas gotas del perfume; el público lo recibe embelesado y cae a sus pies. Sucede lo increíble, se produce, parafraseando a Süskind, “una verdadera borrachera de sentimientos” (2005: 237). Él es el “Gran Grenouille”, es “más grande que Prometeo” (2005: 238). Esto es mostrado a partir de planos generales de la multitud: se produce un silencio absoluto, los planos conjuntos de la gente alternan con planos de Grenouille que se asemeja al director de orquesta o a un dios o al aprendiz de brujo capaz de dominar todas las fuerzas de la naturaleza... Mientras se halla en el patíbulo, un plano detalle muestra su mano empapando, nuevamente, el pañuelo con unas gotas de perfume. Al agitarlo, la gente parece desmayarse y se alternan diversos planos conjuntos. El Obispo grita que se trata de un ángel y cae de rodillas. La gente emocionada hasta las lágrimas (primeros planos) sigue la trayectoria del pañuelo que Jean-Baptiste arroja al aire. Él encarna al Eros cautivador, excitador, de carácter embriagador e incluso patológico. Comienza entonces una gran bacanal, las personas establecen contacto sexual y después caen en un sueño profundo. Luego del éxtasis, despiertan, se apuran a recoger sus ropas, dejan la escena de los excesos y se marchan a toda prisa. Los efectos de la seducción de Grenouille se traducen en una conjunción y mezcla de cuerpos desnudos durante la orgía colectiva. El condenado es el gran observador de lo que sucede, pero es indiferente a todo estímulo, a excepción de recordar, en el momento en que las ciruelas amarillas de una cesta se desparraman por el suelo, a la primera pelirroja asesinada. Jean-Baptiste transforma ese recuerdo en una suerte de encuentro amoroso con la joven; situación que jamás tuvo lugar ni en la novela ni en la diégesis. Ella constituye una especie de *leitmotiv* onírico, tal vez como idealización y reparación de una carencia afectiva del protagonista.

Conclusiones

El paralelo que intentamos trazar entre la novela de Süskind y el film de Tykwer permite observar que se trata de dos obras independientes. Mientras que en el texto literario el acento se halla puesto en la descripción sensorial y en los procesos de la obtención de los perfumes en la Francia del siglo XVIII; en el

relato audiovisual se acentúa la dimensión del asesino serial para construir un *thriller* muy bien logrado a partir de una impecable reconstrucción histórica en locaciones reales. Como trabajo de transposición comprendemos que la operación de trasvase no implicó atarse al texto de partida sino avanzar en la dirección deseada. Tal como afirma Sergio Wolf se da una paradoja, una suerte de “cómo olvidar recordando”, es decir, “una dificultad materialmente insoluble de que aquello que preexiste desaparezca permaneciendo” (2001: 77).

Consideramos que, la novela está en el film y el film rememora la novela, solo que de otro modo.

En relación con el trabajo que venimos desarrollando en el Proyecto de Investigación Avanzado *Pervivencia y resemantización de los mitos en el mundo contemporáneo. De la narración oral a la pantalla global*, pudimos verificar que, sin lugar a dudas, tanto el autor de la novela como el director cinematográfico resemantizan e incorporan elementos míticos que requieren de una determinada competencia por parte del lector y del espectador. Los mitos como arquetipos funcionan en el trasfondo del relato abriendo sentidos múltiples respecto del amor y la muerte, temas centrales para todo ser humano.

Bibliografía

- Aumont, J., Berlaga, A., Marie, M., Vernet, M. (1995). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Bauzá, H. F. (1997). *Voces y visiones. Poesía y representación en el mundo antiguo*. Buenos Aires: Biblos.
- (2005). *Qué es un mito. Una aproximación a la mitología clásica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2004). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- García Gual, C. (1999). *Introducción a la mitología griega*. Madrid: Alianza.
- (2003). *Diccionario de mitos*. Madrid: Siglo XXI.
- Grimal, P. (1997). *Diccionario de mitología griega y romana*. Buenos Aires: Paidós.
- Grüner, E. (2001). *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte*. Buenos Aires: Norma.
- Gubern, R. (1992). *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Levy-Stauss, C. (1995). *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós.
- Steimberg, O. (1998). *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Süskind, P. (2005). *El perfume. Historia de un asesino*. Buenos Aires: Booket.
- (2006). *Sobre el amor y la muerte*. Barcelona: Seix Barral.
- Traversa, O. (1992). Carmen la de las transposiciones. En *La piel de la obra*, N° 1, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.
- Vernant, J.-P. (2001). *El individuo, la muerte y el amor en la antigua Grecia*. Barcelona: Paidós.
- Wolf, S. (2001). *Cine / Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires, Paidós.