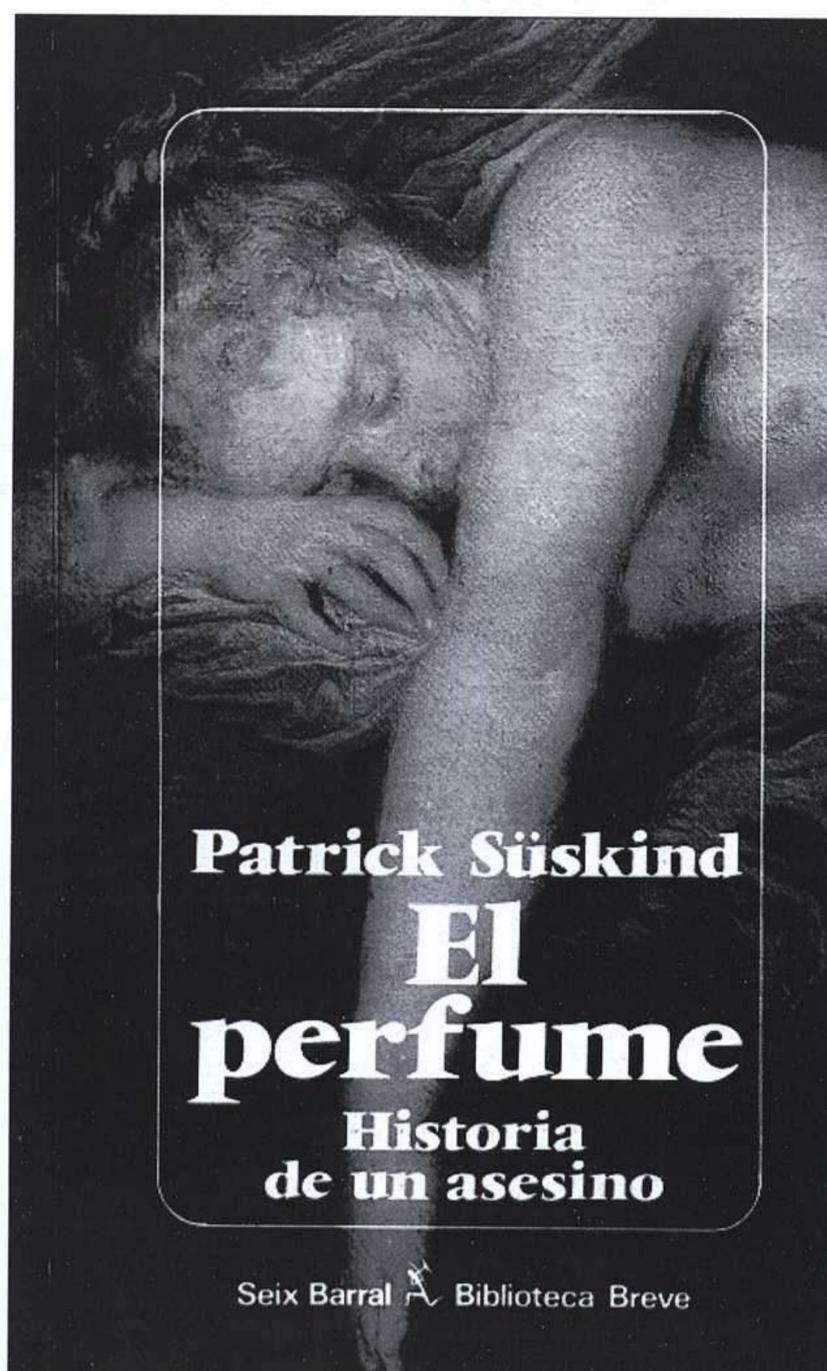


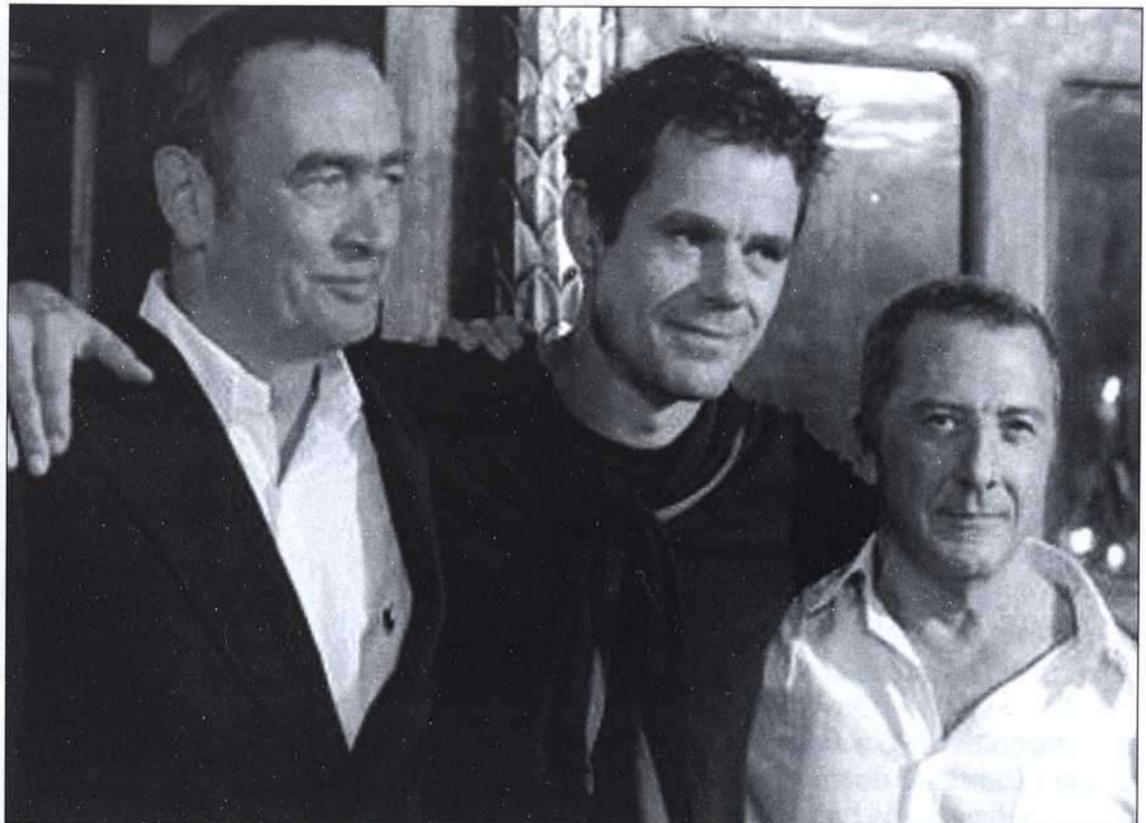
# Así habló Kubrick

*El perfume, historia de un asesino*

**Ernesto Pérez Morán\***

*En noviembre se estrenaba El perfume, historia de un asesino, adaptación del libro de Patrick Süskind, publicado en 1985 y que se convirtió rápidamente en un best seller. Esta superproducción europea —encabezada por Alemania pero en la que España participa con una quinta parte del presupuesto— ha sido objeto de comentarios que hacían ingeniosos juegos de palabras comparando el olfato del protagonista con el del director y otras ocurrencias por el estilo. Con unos meses de perspectiva, puede haber llegado el momento de calibrar la importancia de este filme que lleva a la gran pantalla una de las novelas más leídas en los centros de enseñanza.*





Uno de los pocos retratos existentes de Patrick Süskind. A la derecha, el director del film, Tom Tykwer, rodeado de dos de sus actores.

La magnitud del proyecto —cincuenta millones de euros, diez de los cuales han ido a parar al autor, neutralizando sus reticencias—, la figura de su director y la dificultad de adaptar el original son cuestiones que animan a repasar pormenorizadamente la película para descubrir sus peculiaridades y los mecanismos de traducción que articula. Una producción confiada a Tom Tykwer, errático cineasta que adquirió popularidad con su tercera creación, *Corre Lola, corre* (1998), engendro pretencioso alabado por los que veían modernidad en lo que sólo era una enorme trampa que presentaba como nuevas una serie de vulgares reinterpretaciones. Su intento de contar un mismo suceso con alteraciones producidas por el azar, su montaje acelerado, su herencia de los videojuegos y la constante referencia al color rojo eran los aspectos más llamativos de una obra chapucera y efectista.

Tykwer acepta el encargo de trasladar al celuloide *El perfume*, ambientada en el siglo XVIII, ignorando opiniones tan acreditadas como la del fallecido Stan-

ley Kubrick, que había demostrado sobradamente su capacidad para enfrentarse a textos tan complicados como *Lolita* de Vladimir Nabokov, *La naranja mecánica* de Anthony Burgess o *Barry Lyndon* de William Thackeray. El realizador neoyorquino había dicho que aquella era «imposible de adaptar», y Tykwer se lanza a la aventura, enfrentándose a un relato cuyo primer obstáculo consiste en transmitir lo que aparece en el título, el sentido del olfato, que el autor describe en unos pasajes brillantes y mediante la construcción de una atmósfera propia. Aunque es verdad que ni los libros ni las películas «huelen», hay que reconocer a la palabra un mayor poder de evocación en este campo.

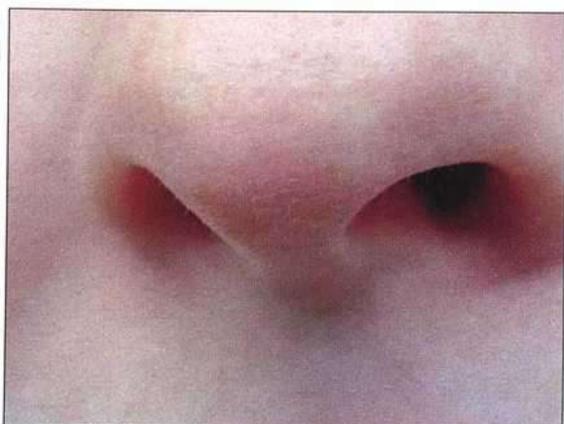
### Con los cinco sentidos

Desde los inicios tanto de la literatura como del cine, los distintos sentidos han sido una referencia obsesiva para los creadores. Para empezar, el de la vista, que está en la esencia misma del cine-

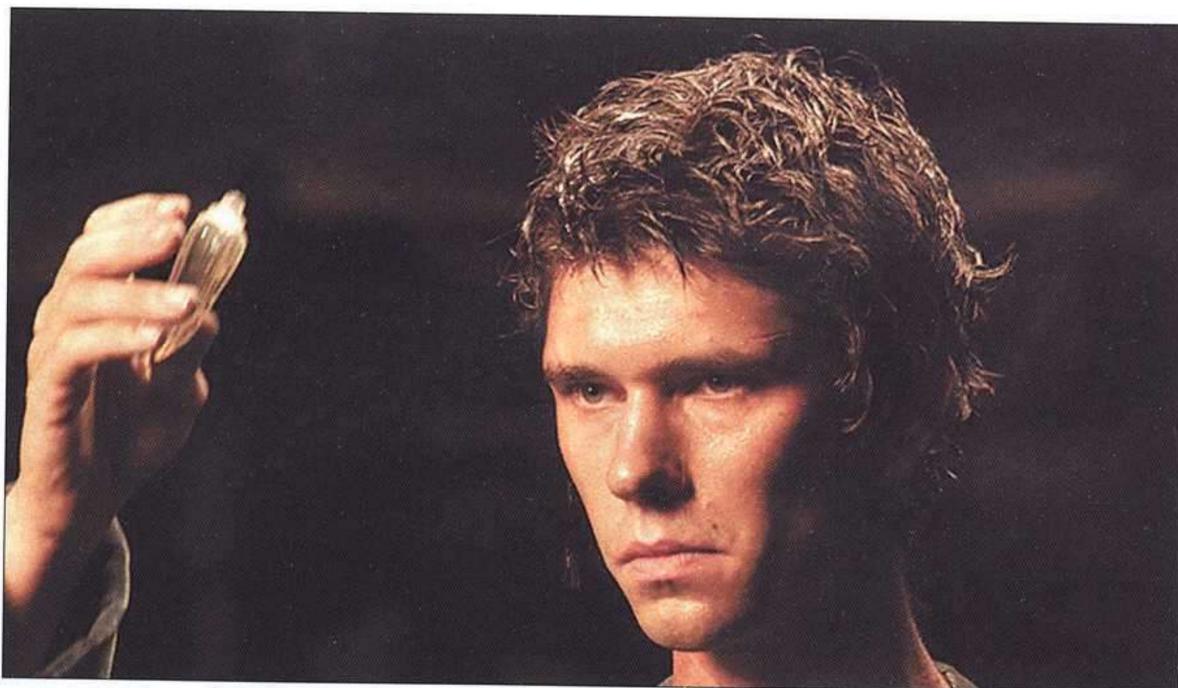
matógrafo, centró los primeros estudios sobre la persistencia retiniana, la impresión de movimiento, el color, los avances en calidad de la imagen o las hasta ahora fallidas incursiones en la tridimensionalidad; aunque no han faltado cineastas que suprimieran esa dimensión intencionadamente: uno de los más recientes es Lars von Trier, cuyo prólogo a *Bailar en la oscuridad* (2000) se limitaba a dejar la pantalla en negro mientras sonaba una obertura sinfónica, para que el espectador pudiese identificarse luego con Selma, una mujer invidente...

Esta carencia ha sido en muchas ocasiones la excusa para indagar en otros sentidos: la ceguera de la protagonista de *Luces de la ciudad* (Charlie Chaplin, 1931) servía para jugar con otras fuentes de información en una escena final memorable; algo parecido se ha hecho, más recientemente, en otras películas desde la iraní *El color del paraíso* (Majid Majidi, 1999) hasta la china *Happy Times* (Zhang Yimou, 2000).

El oído, por su parte, impregna toda la historia del cine, que nunca fue «mudo»



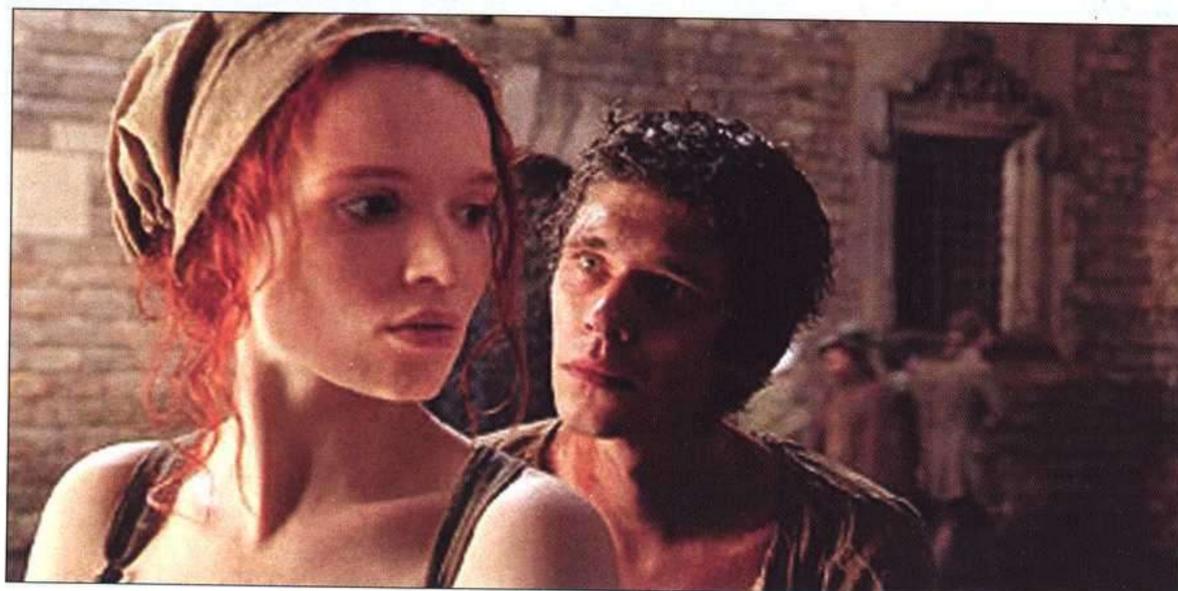
El británico Ben Whihaw encarna al asesino, que en la película resulta atractivo, de una belleza extraña. En la novela, sin embargo, se le define como «bajo, encorvado, cojo, feo, despreciado, un monstruo por dentro y por fuera...».



en sentido estricto y contó siempre con acompañamiento de música y voces «en directo», hasta la llegada del sonido sincrónico en 1927, que le abrió nuevas posibilidades, como demostraría Serguéi Eisenstein en *Alexander Nevski* (1938) al hacer coincidir la composición del encuadre con la de las notas dispuestas sobre el pentagrama, en un experimento apasionante que aún no ha tenido continuación.

En cuanto al gusto, los ejemplos pueden ir desde las típicas comidas que sólo sirven como excusa argumental —por no hablar de las irreverentes cenas frustradas de Buñuel— hasta películas como *La gran comilona* (Marco Ferreri, 1973), *El festín de Babette* (Gabriel Axel, 1987), *Como agua para chocolate* (Alfonso Arau, 1992), *Chocolat* (Lasse Halström, 2000) o *Deliciosa Martha* (Sandra Nettelbeck, 2001), en las que la comida es una metáfora. Quien más brillantemente ha desarrollado este aspecto en la última década ha sido quizás ese cronista de ausencias que es Atom Egoyan en *El viaje de Felicia* (1999), donde el personaje interpretado por Bob Hoskins cocina frente al televisor los platos que preparaba su madre.

El tacto suele ir asociado con la ausencia de vista, o bien se emplea como recurso expresivo al margen de otras limitaciones: baste recordar al Alexandre de *El paso suspendido de la cigüeña* (Theo Angelopoulos, 1991), intentando tocar, sin conseguirlo, a la muchacha



que le fascina, o la bellísima escena de *Más allá de las nubes* (Wim Wenders y Michelangelo Antonioni, 1995) en la que un joven no se atreve a rozar el cuerpo desnudo de su amada.

Y el olfato ha sido vehículo de las más variopintas «visiones». Desde las valiosas *Perfume de mujer* (Dino Risi, 1974) y su nueva versión, *Esencia de mujer* (Martin Brest, 1992), ambas relacionadas con la ceguera, hasta *El olor de la papaya verde* (Tran Anh Hung, 1993), en la que la comida y sus aromas hacen avanzar la acción, pasando por el protagonista de *American Psycho* (Mary Harron, 2000), que elabora un catálogo de los sahumeros que utilizaban sus víctimas, en una obra olvidable...

Esta enumeración necesariamente re-

duccionista podría culminar con *Los cinco sentidos* (Jeremy Podeswa, 1999). Rupert es un asistente de fino olfato que descubre, por los efluvios que emanan de sus amantes, si le quieren o no, inspirándose sin disimulo en el texto de Süskind. Tampoco hay que olvidar los infructuosos experimentos realizados, desde Japón hasta algunas salas europeas de tipo Imax, para llevar materialmente el olor al cine, «liberando» aromas durante la proyección.

## Lejos del «arte total»

En el origen de todo ello está la voluntad de acercarse a lo que es para muchos el fin esencial del cine: la sineste-

sia, la unión de los sentidos. En definitiva, convertirlo en el «arte total», concepto que habría que revisar ante el auge de los mal llamados universos interactivos, la realidad virtual y los videojuegos. Por eso no parece casual que sea alguien como Tom Tykwer quien se adentre en estos caminos.

Su película comienza alterando la estructura de la novela. Si ésta tiene un desarrollo lineal, el filme arranca con la lectura de la sentencia que condena al protagonista. A partir de ahí se abre un gran *flashback* que retoma la fuente literaria, cuyas primeras líneas dicen: «En el siglo XVIII vivió en Francia uno de los hombres más geniales y abominables de una época en que no escasearon los hombres abominables y geniales. Aquí contaremos su historia. Se llamaba Jean-Baptiste Grenouille». Esta explicación está también en la raíz del largometraje, en forma de una voz en *off* que va comentando diversos aspectos, de manera un tanto discursiva y con el fin evidente de aclarar cuestiones que no se saben exponer por otras vías, lo que supone una ruptura con la decidida visualidad del conjunto. Visualidad que tiene su carta de presentación en la secuencia del mercado parisino donde na-

ce Grenouille. El libro describe en sus primeras páginas el hedor del lugar como símbolo de una época putrefacta y sustento de todo el relato, basado en el mundo de las fragancias. En ello radican su atractivo y la principal dificultad de traducción. La segunda secuencia se construye desde tres pilares que funcionan como declaración de intenciones: el uso expresivo de los sonidos, la fotografía e iluminación antinaturalistas y la corta duración de los planos, destinados a transmitir las sensaciones olfativas, huyendo del realismo para introducir al espectador en un universo subjetivo. Nada que objetar a este intento, único posible y que en el pasaje citado alcanza su objetivo dibujando un paisaje netamente dickensiano.

Al nacer, Jean-Baptiste es llevado directamente a un orfanato, con lo que se eliminan de un plumazo los episodios con la nodriza y el padre Terrier... Aun admitiendo que nada impide la supresión de capítulos y que incluso puede ayudar a la adaptación, Tykwer no parece ser consciente de la importancia de éstos: será la nodriza quien se dé cuenta de que el bebé no huele a nada, lo que, como a otros personajes, le parece repugnante. Ahí está la clave de la historia,

que no se trata correctamente en la película, más preocupada por captar el mundo de los olores que por acercarse a la «esencia» del texto. Lo más sugestivo de éste es la paradoja entre una persona de olfato infalible y el hecho de que no emita olor alguno; entre su nacimiento en un mercado pestilente —símbolo de la pobreza y de un mundo en descomposición— y la búsqueda obsesiva del perfume perfecto que paliará una deficiencia que hace de él un monstruo. Esto último adelanta además la reflexión de Süskind sobre la influencia que ejerce la sociedad en las personas —que recuerda tanto al *Frankenstein* de Mary Shelley como a la teoría del «yo-espejo» del sociólogo Charles Horton Cooley, quien estudió la tendencia del individuo a imaginarse cómo lo ven los demás, factor básico para el desarrollo de la personalidad— y va a permitir rematar los ecos antinietzscheanos en el desenlace.

### Concesiones comerciales

Tampoco hay que olvidar el carácter eminentemente comercial de *El perfume, historia de un asesino*, que le lleva a suavizar la monstruosidad del protagonista,

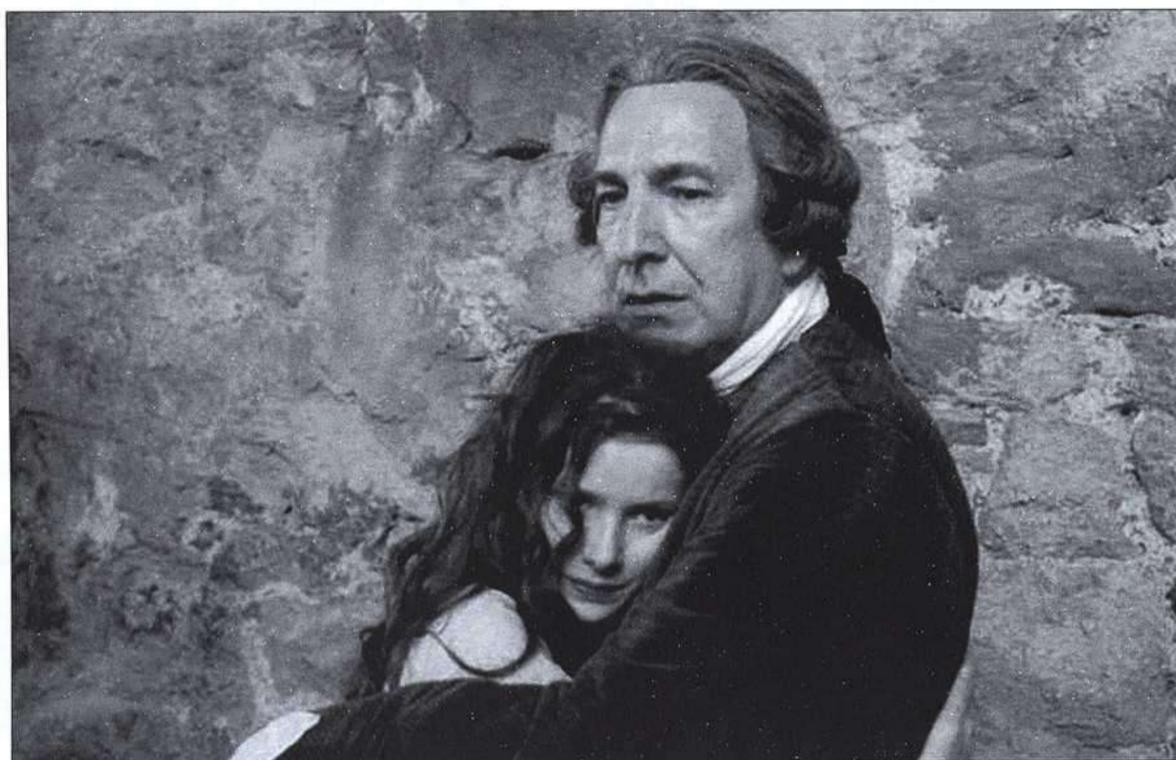


*Dustin Hoffman (izquierda) interpreta al perfumista Baldini. Al lado, otro momento del rodaje, con el director dando instrucciones a Alan Rickman.*

comparado en la novela con una garrapata y descrito como «bajo, encorvado, cojo, feo, despreciado, un monstruo por dentro y por fuera...». En lugar de ello se presenta a un joven de belleza extraña, pero nítidamente atractivo, interpretado por el británico Ben Whishaw en su primer papel principal. La perversión alcanza tal punto que el primer asesinato cometido por Grenouille al llegar a París —que en la narración original no está exento de crueldad y cuyo objetivo es poder gozar del aroma de la mujer— se transforma aquí en un homicidio involuntario: Jean-Baptiste sigue a la muchacha y le tapa la boca para que no grite mientras unos hombres pasan; cuando el peligro se aleja, se da cuenta de que la ha asfixiado.

Los motivos que llevan a edulcorar su carácter son demasiado visibles y sobresale el miedo de los guionistas a que el espectador no se identifique con el personaje literario, que, por cierto, resulta mil veces más atractivo en su maldad que esta mezcla de Marcelino Pan y Vino y Hannibal Lecter, aterrado por lo que ha hecho, cuando en el libro experimenta una sensación de plena felicidad, pues ha «marchitado un cuerpo».

Hasta este momento, la primera media hora del metraje define además la caligrafía del filme, supeditada siempre a esa obsesiva intención de regalar fragancias al espectador, apoyándose en tres recursos de estilo: el *travelling* como equivalente semántico de los infinitos olores que recibe Jean-Baptiste, los planos de detalle como destino de aquéllos e ilustración de las «fuentes olfativas» y los subjetivos desde su nariz. Así, la cámara traza artificiosos movimientos que acompañan a las sensaciones del protagonista, se suceden los breves primeros planos de lo que huele y la colocación de la cámara en la cavidad nasal de Grenouille sugiere la idea, presente en la novela, de que éste «ve» por la nariz... Poco más se puede decir del sinnúmero de gestos efectistas, completados en el terreno sonoro por unos cantos femeninos que se asocian también al olfato y, en el visual, por el uso del rojo como principal referente cromático: rojo es el pelo de la primera y la última de sus víctimas, como rojas son las rosas con las que comienza sus experimentos y rojo era ya el pelo de Lola en *Corre Lola, corre*.



En la película, Jean-Baptiste Grenouille se convierte en una mezcla de Marcelino Pan y Vino y Hannibal Lecter, aterrado por sus crímenes, mientras que en la novela disfruta con ellos. Abajo. Richis y su hija Laura, encarnados por Rickman y Rachel Hurd-Wood.

### Aromas y compases

Tras este giro que abre el segundo acto llega lo mejor de toda la película: un hombrecillo dormita de pie en una tienda polvorienta mientras su ayudante le observa con gesto de lástima. Baldini, otrora gran perfumista, vive tiempos de decadencia procurando copiar, sin con-

seguirlo, los productos de sus rivales, hasta que aparece Grenouille —que ha abrazado ya místicamente la misión de conseguir atrapar los olores— y reflota el negocio. Baldini es un profesional vulgar y sin talento que se aprovecha del joven. Las secuencias de esta parte beben fielmente de la novela y cuentan con la sabia interpretación de un Dustin



*Kubrick había dicho que El perfume era una novela «imposible de adaptar», pero Tykwer se lanzó a la aventura y salió escaldado.*

Hoffman que, con gestos y miradas precisas, no sólo encarna perfectamente a ese perdedor fatuo, sino que consigue —obsérvese su manera de agitar el pañuelo para expandir los perfumes— lo que Tykwer es incapaz de hacer con aspavientos formales, aunque también con la introducción de cierta novedad relevante: Baldini enseña a su «aprendiz»

una teoría sobre los olores, compuestos por trece notas, a manera de los acordes musicales.

Este discurso, síntesis del filme, permite anclar el resto del relato y evitar en parte la tediosa voz en *off*, además de proporcionar bellos planos de eficacia no sólo estética sino también narrativa, pues Grenouille se hará con trece fras-

cos que irá llenando con la «sustancia» de sus víctimas, de modo que, mostrando cuántos quedan vacíos y utilizando sabiamente las elipsis, el espectador sigue su evolución sin que se le haga perder el tiempo.

### El olfateador inodoro

Este bloque, que dura otra media hora, es lo más reseñable en la historia de un protagonista que abandona luego a su dómine para ir a la ciudad de Grasse con el fin de poder extraer y conservar la fragancia de cualquier objeto o ser vivo. En el libro, Jean-Baptiste se aísla en una montaña y descubre, aunque el lector lo sabe desde el principio, que su cuerpo es inodoro. En *El perfume, historia de un asesino*, esta parte tiene mayor trascendencia, ya que el espectador lo ignora hasta aquí, aunque se resuelve en sólo unos cuantos planos. La película salta entonces directamente al momento en que conoce a la señorita Richis y a otros ciudadanos de Grasse, y se suprime acertadamente el capítulo donde es «utilizado» para sustentar las enloquecidas y divertidas teorías del marqués de la Taillade-Espinasse.

El resultado es que las escenas situadas en Grasse ocupan la mayor parte del metraje, ya que en ellas hay más «acción», lo que permite bascular hacia el «cine de psicópatas», en un nuevo cambio lamentable. El filme se recrea en los asesinatos en serie ejecutados por Grenouille, que ha descubierto la técnica del *enfleurage* —cubrir las flores con grasa para que ésta absorba su olor y filtrarla después, obteniendo así la esencia de aquéllas— y decide aplicarla a las mujeres, asesinandolas y robando su aroma con telas empapadas en grasa. Todo esto se muestra mediante un montaje acelerado, que va dando cuenta de las muertes y su descubrimiento, y que sólo da respiro cuando Jean-Baptiste realiza su rito con las mortajas, en unos pasajes que remiten a las más llamativas escenas de *Hable con ella* (Pedro Almodóvar, 2002), en las que Javier Cámara «preparaba» el cuerpo de Leonor Watling.

Lo que conduce al desenlace se sucede con rapidez. Destaca el montaje paralelo que alterna el trabajo de Grenouille,



*El misterioso asesino de doncellas será arrestado, torturado, juzgado y condenado. Las masas esperan su ejecución, la piden a gritos, pero entonces él se echa dos gotitas de perfume...*

llenando uno a uno los frascos de esencias, con la ceremonia religiosa en la que se excomulga al misterioso asesino de doncellas, en una prueba del papanatismo de las masas y la Iglesia. Esta parte tiene más calado del que aparenta, ya que refleja la crítica de la novela hacia una muchedumbre que se deja encandilar en una época de absolutismos...

El final, en cambio, resulta decepcionante. A Jean-Baptiste le falta la nota definitiva. Para conseguirla persigue a Laura Richis, bella pelirroja hija del adinerado Antoine Richis, sólidamente interpretado por Alan Rickman, el único que trata de entender la maléfica mente de Grenouille (por supuesto, de los pecaminosos deseos del padre hacia su hija no hay el menor rastro en el filme). Tras la caza de aquél, una vez cumplido su cometido, será juzgado y condenado, cerrando así el *flashback*. Pero cuando van a ejecutarle, y sin explicar cómo ha conservado el frasco durante las torturas y el encarcelamiento, se echa dos gotitas del perfume. La encolerizada masa que pedía su muerte se siente entonces atraída por él, le llama ángel y, fascinada por el aroma, inicia una fiesta orgiástica que constituye el clímax también en la novela.

Aunque esta escena fue coreografiada por la compañía La Fura dels Baus, en

ningún momento alcanza la intensidad dramática requerida y no pasa de ser una representación artificial, con muchos extras y a cámara lenta. Incluso puede tener un significado equívoco para quien no conozca el texto de Süskind, igual que el epílogo, en el que Grenouille

vuelve al mercado donde nació y se suicida —subrayando así la estructura circular, al contrario que en el original, en el que no hay regreso al principio sino llegada a un cementerio, como expresión de la linealidad vida/muerte— rociándose con su «logro» para que unos pobres le devoren. Pero es que, además, la voz en *off* explica que el protagonista se quita la vida porque no podía amar ni ser amado, lo que constituye otra concesión y un cambio simplificador, pues Süskind escribe que «aunque gracias a su perfume era capaz de aparecer como un Dios ante el mundo, si él mismo no se podía oler y, por lo tanto, nunca sabía quién era, le importaban un bledo el mundo, él mismo y su perfume».

La cita, que formula con claridad la línea filosófica del texto, refleja también lo esquemático de una película que, sin ser vergonzante, pone de manifiesto el infantilismo de su director y la vacuidad de sus planteamientos. Después de todo, aquel moderno Zaratustra que fue Stanley Kubrick tenía razón. O puede que, simplemente, Tom Tykwer y los críticos que han alabado su película estén un poco acatarrados. ■

\*Ernesto Pérez Morán es crítico de cine.

## Ficha técnica

*El perfume*, de Patrick Süskind, traducción de Pilar Giraldo Gorina, Barcelona: Seix Barral, 1985-2006.

### Versión cinematográfica

*El perfume, historia de un asesino*

Título original: *Perfume: the Story of a Murderer*.

Dir: Tom Tykwer. Prod: Bernd Eichinger para Constantin Film Produktion, VIP 4 Medienfonds y Castela Productions (Alemania, Francia y España, 2006). Guión: Andrew Birkin, Bernd Eichinger y Tom Tykwer, basado en la novela *El perfume*, de Patrick Süskind.  
Intérpretes: Ben Whishaw (Jean-Baptiste Grenouille), Alan Rickman (Antoine Richis), Rachel Hurd-Wood (Laura Richis), Dustin Hoffman (Giuseppe Baldini), Simon Chandler (mayor de Grasse), Jessica Schwarz (Natalie), Sian Thomas (madame Gaillard), Sam Douglas (Grimal), Corinna Harfouch (madame Arnulfi).