



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LOJA

ÁREA DE LA EDUCACIÓN, EL ARTE Y LA COMUNICACIÓN
CARRERA DE LENGUA CASTELLANA Y LITERATURA

TÍTULO

**EL ELEMENTO FANTÁSTICO EN LA OBRA *EL
PERFUME* DE PATRICK SUSKIND**

Tesis previa a la obtención del grado de
Licenciada en Ciencias de la Educación,
Mención: Lengua Castellana y Literatura.

AUTORA: Katherine Elizabeth Carrión Gutiérrez.

DIRECTORA: Dra. Carmen Mercedes Quezada Mg. Sc.

Loja - Ecuador

2016

CERTIFICACIÓN

Dra. CARMEN MERCEDES QUEZADA Mg. Sc. DOCENTE DE LA CARRERA DE LENGUA CASTELLANA Y LITERATURA DEL ÁREA DE LA EDUCACIÓN, EL ARTE Y LA COMUNICACIÓN DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE LOJA.

C E R T I F I C A:

Haber dirigido, asesorado, revisado, orientado, con pertinente y rigurosidad científica en todas sus partes, en concordancia con el mandato del Art. 139 del Reglamento de Régimen Académico de la Universidad Nacional de Loja, el desarrollo de la Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Educación, Mención Lengua Castellana y Literatura, titulada: “**EL ELEMENTO FANTÁSTICO EN LA OBRA *EL PERFUME DE PATRICK SUSKIND***”, de autoría de la Katherine Elizabeth Carrión Gutiérrez. El informe reúne los requisitos formales y reglamentarios, en consecuencia, autorizo su presentación y sustentación ante el Tribunal de Grado que se designe para el efecto.

Loja, Enero de 2016.

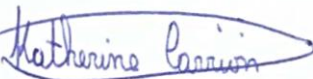
.....
Dra. Carmen Mercedes Quezada Mg. Sc.
DIRECTORA DE TESIS

AUTORÍA

Yo, Katherine Elizabeth Carrión Gutiérrez, declaro ser autora del presente trabajo de tesis y eximo expresamente a la Universidad Nacional de Loja y a sus representantes jurídicos de posibles reclamos o acciones legales, por el contenido de la misma.

Adicionalmente acepto y autorizo a la Universidad Nacional de Loja, la publicación de mi tesis en el Repositorio Institucional-Biblioteca Virtual.

Autora: Katherine Elizabeth Carrión Gutiérrez

Firma: 

Cédula: 1104428063

Fecha: Loja, Abril de 2016.

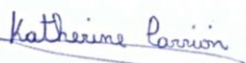
CARTA DE AUTORIZACIÓN DE TESIS POR PARTE DE LA AUTORA, PARA LA CONSULTA, REPRODUCCIÓN PARCIAL O TOTAL Y PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA DEL TEXTO COMPLETO.

Yo, Katherine Elizabeth Carrión Gutiérrez, declaro ser autora de la tesis titulada: **EL ELEMENTO FANTÁSTICO EN LA NOVELA *EL PERFUME DE PATRICK SUSKIND***, como requisito para optar el grado de Licenciado en Ciencias de la Educación, Mención: Lengua Castellana y Literatura; autorizo al Sistema Bibliotecario de la Universidad Nacional de Loja para que con fines académicos, muestre al mundo la producción intelectual de la Universidad, a través de la visibilidad de su contenido de la siguiente manera en el Repositorio Digital Institucional.

Los usuarios pueden consultar el contenido de este trabajo en el RDI, en las redes de información del país y el exterior, con las cuales tenga convenio la Universidad.

La Universidad Nacional de Loja, no se responsabiliza por el plagio o copia de la tesis que realice un tercero.

Para constancia de esta autorización, en la ciudad de Loja, a los diecinueve días del mes de abril del dos mil dieciséis, firma la autora.

Firma: 

Autora: Katherine Elizabeth Carrión Gutiérrez

Cédula: 1104428063

Dirección: Loja, Marsella y Dublín a 15 metros del Subcentro de Salud de San Cayetano

Correo electrónico: katyelisa24@hotmail.com

Teléfono: 2587251 Celular: 0969321872

DATOS COMPLEMENTARIOS

Directora de Tesis: Dra. Carmen Mercedes Quezada Mg. Sc.

Tribunal de Grado:

Presidenta: Lic. Diana Elizabeth Abad Jiménez Mg. Sc

Primer Vocal: Dra. Enriqueta Lucrecia Andrade Mg.

Segundo Vocal: Lic. Raquel Aurelina Ordoñez Ocampo Mg. Sc.

AGRADECIMIENTO

Dejo constancia del profundo agradecimiento a la Universidad Nacional de Loja, a las autoridades del Área de la Educación, el Arte y la Comunicación, así como a la planta docente de la Carrera de Lengua Castellana y Literatura, por los conocimientos impartidos, así como su ejemplo digno de seguir, de profesionales éticos y comprometidos con el desarrollo social.

Sinceramente, gracias

Katherine

DEDICATORIA

Le doy gracias a Dios por haberme dado unos padres de buen corazón que supieron guiarme por el camino de la vida.

A John y Analía, mi esposo e hija, por darme su cariño y fortaleza en cada momento del día.

Sinceramente:

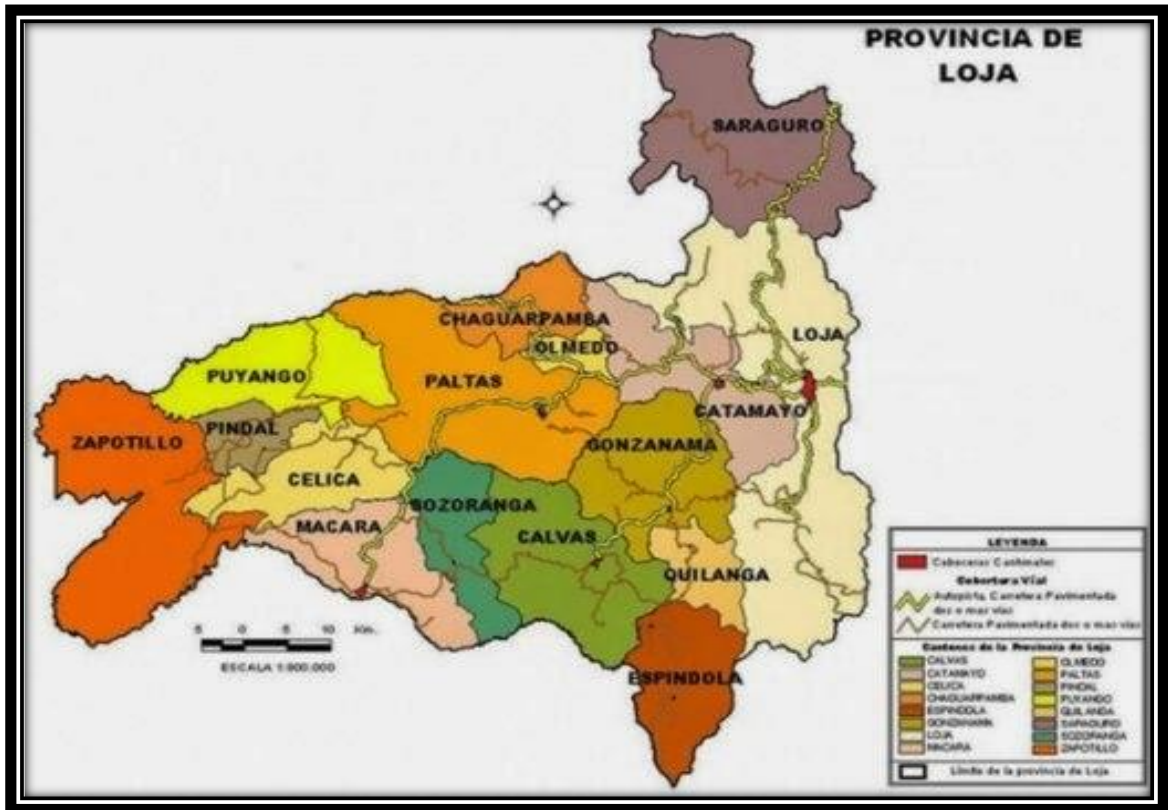
Katherine

MATRIZ DE ÁMBITO GEOGRÁFICO

ÁMBITO GEOGRÁFICO DE LA INVESTIGACIÓN											
BIBLIOTECA: ÁREA DE LA EDUCACIÓN, EL ARTE Y LA COMUNICACIÓN											
TIPO DE DOCUMENTO	AUTOR/ NOMBRE DEL DOCUMENTO	FUENTE	FECHA/AÑO	ÁMBITO GEOGRÁFICO							
				NACIONAL	REGIONAL	PROVINCIAL	CANTÓN	PARROQUIA	BARRIOS O COMUNIDAD	OTRAS DESAGREGACIONES	OTRAS OBSERVACIONES
TESIS	KATHERINE ELIZABETH CARRIÓN GUTIÉRREZ. EL ELEMENTO FANTÁSTICO EN LA OBRA <i>EL PERFUME</i> DE PATRICK SUSKIND	UNL	2016	ECUADOR	ZONA 7	LOJA	LOJA	SUCRE	LA ARGELIA	CD	Licenciada en Ciencias de la Educación, Mención: Lengua Castellana y Literatura

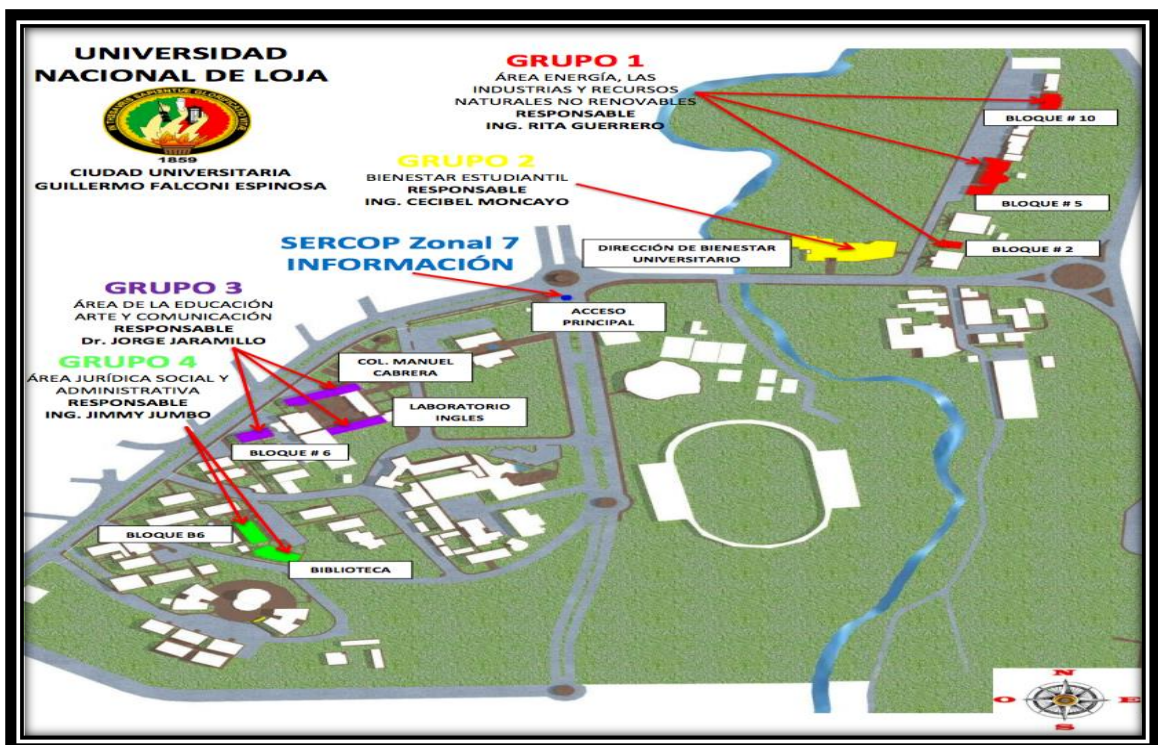
MAPA GEOGRÁFICO Y CROQUIS

UBICACIÓN GEOGRÁFICA DEL CANTÓN DE LOJA



CROQUIS DE LA INVESTIGACIÓN

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LOJA



ESQUEMA DE TESIS

- i. PORTADA
- ii. CERTIFICACIÓN
- iii. AUTORIA
- iv. CARTA DE AUTORIZACIÓN
- v. AGRADECIMIENTO
- vi. DEDICATORÍA
- vii. MATRIZ DE ÁMBITO GEOGRÁFICO
- viii. MAPA GEOGRÁFICO Y CROQUIS
- ix. ESQUEMA DE TESIS
 - a. TÍTULO
 - b. RESUMEN (CASTELLANO E INGLÉS) SUMMARY
 - c. INTRODUCCIÓN
 - d. REVISIÓN DE LITERATURA
 - e. MATERIALES Y MÉTODOS
 - f. RESULTADOS
 - g. DISCUSIÓN
 - h. CONCLUSIONES
 - i. RECOMENDACIONES
 - j. BIBLIOGRAFÍA
 - k. ANEXOS
 - PROYECTO DE TESIS
 - OTROS ANEXOS

a. TÍTULO

**EL ELEMENTO FANTÁSTICO EN LA OBRA *EL PERFUME* DE PATRICK
SUSKIND.**

b. RESUMEN

El trabajo investigativo titulado “El elemento fantástico en la obra *El Perfume*” de Patrick Suskind, tuvo como objetivo general analizar e identificar la fantasía literaria del autor en la obra mencionada. Para desarrollar este análisis se utilizaron métodos como el científico, el descriptivo, el analítico-sintético, el inductivo-deductivo y el método hermenéutico como método específico de análisis, que permitieron conocer y emitir juicios valorativos del elemento fantástico en el *Perfume*.

Podemos decir en primer lugar que el autor ambienta perfectamente su novela en el siglo XVIII en lugares concretos de Francia. En segundo lugar se puede concluir la presencia de Grenuille y su asombroso poder olfativo. Finalmente podemos hablar del mecanismo de Suskind para convertir la realidad histórica de la novela en realidad fantástica.

Insistimos en el valor de “el perfume de la mujer” como motor estético de la novela, un elemento puramente fantástico cuya verosimilitud está dada por todos los contenidos narrativos, descriptivos y dialógicos de la novela. Por lo que se concluye que la fantasía ha estado inmersa en nuestra sociedad desde la antigüedad hasta nuestros días y esta juega un elemento importante en el carácter individual del hombre, permitiéndonos sobrepasar los límites y los estándares de una realidad. Por lo que se recomienda a los lectores salir de la vida común y a veces rutinaria, y que se dejen envolver en la lectura de este género lo que les permitirá abrir sus mentes a nuevos ideales.

SUMMARY

The research work entitled “The fantastic element in the novel *The Perfume*” by Patrick Suskind has as general objective to analyze and identify the author’s literary fantasy in the mentioned work. To develop this analysis, scientific methods were used, such as, descriptive, analytic-synthetic, inductive-deductive and the hermeneutical method as the specific method of analysis which allowed to know and make value judgments of the *fantastic* element in the literature of Suskind. As main result this research has detected the loss of imagination in our historic reality by the incorporation of technology, the use of social networks and low literacy.

We can say first that the author perfectly sets his novel in the eighteenth century in specific places in France. Secondly we can conclude the presence of Grenouille and his amazing olfactory power. Finally we can talk Suskind mechanism to convert the historical reality of the novel in Real fantastic. That’s why it’s concluded that fantasy has been immersed in our society since ancient times until today and it plays an important role in men individual nature allowing us to go beyond the limits and standards of reality. So the readers are advised to get out the common and sometimes routine life, and let themselves be wrapped in this genre allowing them to open their minds to new ideals.

c. INTRODUCCIÓN

La fantasía, es un género artístico de ficción en el cual los elementos principales del argumento son imaginarios, irreales y sobrenaturales. Dentro de esta novela narrativa se destacan el género fantástico por parte del personaje principal que nos introduce al mundo de los olores, que es el punto principal de esta obra. En la narrativa de Suskind coloca en un mundo en el cual el lector va formando y creando en su imaginación la gama de elementos que hacen disfrutar e incluso estremecer. El trabajo investigativo titulado: **EL ELEMENTO FANTÁSTICO EN LA OBRA *EL PERFUME DE PATRICK SUSKIND***, se propuso como objetivos específicos Identificar, sintetizar y contrastar el elemento fantástico en la obra mencionada.

Los métodos científico, permitió ordenar y aplicar una serie de pasos para establecer un propósito. En la obra *El Perfume* se partió por el análisis de los cambios de la sociedad, la producción literaria desde las premisas científicas. Se siguió un proceso lógico posibilitando la formulación del tema o problema, el planteamiento de los objetivos, la realización del análisis e interpretación de los resultados llegando al planteamiento de las conclusiones y recomendaciones respectivas.

El método analítico, se lo utilizó en el reconocimiento de los elementos que integran la novela *El Perfume*, la cual fue desmontada en las partes constitutivas más importantes que sirven de soporte a la estructura de la obra.

El método sintético, se lo utilizó para organizar los resultados del análisis así como para la comprensión del contexto de la novela, es decir, permitió presentar en un conjunto armónico todos los elementos procesados.

El método inductivo, se lo utilizó para organizar la información en el esquema del marco teórico, partiendo de temáticas sencillas o concretas a realidades más amplias que darán a la investigación un fundamento teórico más completo y amplio del tema a investigar. Mientras que el método deductivo sirvió para partir de generalizaciones universales acerca de la fantasía y la novela *El Perfume*, para llegar a conclusiones particulares que permitió ir descubriendo las relaciones y diferencias que existen entre estos elementos.

El método de análisis específico que ayudó en la correcta interpretación fue el método Hermenéutico. Se lo empleó en el análisis de situaciones y episodios del elemento fantástico formulando tres fases: la comprensión, la interpretación y aplicación.

TÉCNICAS:

Para la recopilación de la información requerida se utilizaran las siguientes técnicas:

BIBLIÓGRAFICA: En la recopilación de los fundamentos teóricos conceptuales se utilizó principalmente la obra *El Perfume* de Patrick Suskind, posteriormente se procedió a la búsqueda de informes, tesis, y artículos de este autor, acudiendo a las bibliotecas de la ciudad.

Se puede concluir que, la fantasía es un elemento individual de cada ser humano que debe de ser cultivado a profundidad sin dejar que la tecnología invada nuestra fantasía, reduciendo así nuestra capacidad para poder crear y cultivar nuestra mente.

Por lo tanto se recomienda en primer lugar a los lectores que se preocupen por leer esta clase de literatura pues esta no solo servirá en nuestra formación académica, sino en el convivir diario. La imaginación humana liberada por la literatura y el arte en general, ejemplos de la mejor creatividad del hombre, rige todos nuestros actos cotidianos. Por ejemplo la combinación de ropa que utilicemos para salir a la calle es un acto de creación. Finalmente se recomienda a los docentes la introducción de estos textos en la formación del alumno.

El informe contiene en primer lugar los preliminares de la tesis. El esquema de tesis está constituido por título, resumen, introducción, revisión de literatura, materiales y métodos, resultados, discusión, conclusiones, recomendaciones, bibliografía y anexos.

d. REVISIÓN DE LITERATURA

FANTASÍA

Definición

La fantasía es la facultad humana que permite reproducir por medio de imágenes mentales aspectos reales o irreales del mundo, este proceso le permite al escritor introducir elementos imaginarios que la realidad del mundo no le satisface, creando así nuevos mundos y realidades imaginarias.

La fantasía proviene del latín phantasia proviene de un vocablo griego, Platón nos dice “la fantasía pinta en el alma las imágenes [...] de la visión o de otra sensación”. (Platon,1986, p. 56)

Dostoievski, el verdadero exponente del género dice. “Lo fantástico debe estar tan cerca de lo real que uno casi tiene que creerlo”. Es decir que el escritor deberá mantener el hilo conductor que atrape al lector y lo haga participar en el mundo descrito, con el fin de que comparta y viva la historia junto con los personajes narrados. Al hablar sobre la literatura fantástica nos referimos al terreno de lo extraño y lo maravilloso en donde cada relato nos conduce a una atmósfera ajena a nuestra razón.

La fantasía también puede ser entendida como el grado superior de la imaginación o el pensamiento ingenioso. Estos pensamientos pueden plasmarse en obras artísticas, como cuentos, novelas o películas.

En la literatura los textos se encuentran clasificados en género, donde cada uno incluye aquéllas obras con características semejantes. Esto permite un ordenamiento claro de las historias que posibilita a que puedan ser halladas con facilidad por los lectores, de acuerdo a sus propios intereses.

Dentro de las diversas clasificaciones que recibe la literatura de ficción existe un género que se conoce como fantasía y en la que se encuentran contenidas aquellas

obras que narran historias que no pueden ocurrir en un contexto real, que se pasa por alto las leyes de la naturaleza y que busca llevar al lector a mundos imaginarios para hacerlos reflexionar, muchas veces, sobre el propio pero a partir de elementos abstractos.

Fantasía El género fantástico es aquel que presenta elementos imaginarios y sobrenaturales en su argumento. Se trata de un que viola las reglas de la realidad, con animales que hablan, monstruos, personas inmortales y seres que viajan en el tiempo.

De este modo, la ciencia ficción, también conocida como literatura de anticipación, es un género que surge por la combinación de la fantasía (aquello que no existe en la realidad) y la ciencia. Plantea situaciones que aún no han sucedido (por lo tanto, son irreales), pero que podrían suceder gracias al avance del conocimiento científico.

Características

Son prácticamente innumerables los medios o recursos de que se valen los autores de narraciones fantásticas:

- El relato puede desarrollarse en un mundo real en el que se presentan uno o varios elementos sobrenaturales que escapan al sistema racional de comprensión. Este elemento se relaciona generalmente con la magia, diversas mitología, fabulas, cuentos, novelas entre otros.
- El relato puede transcurrir también en algún mundo o país directamente mágico o maravilloso.

Según Daniel f. Ferreras (2003) los elementos fantásticos de la narración son tres.

A. Elemento sobrenatural inédito.

Toda narración fantástica debe presentar algún elemento que no siga las leyes naturales, el cual no puede pertenecer a una mitología conocida, sino que tiene que estar fuera de toda tradición. Además, tiene que permanecer sin explicación en toda la narración. Si se le encuentra una solución racional al final de la narración, nos encontramos con el género de lo extraño y desde el punto de vista estructural, nos

acercamos al género policiaco tradicional, que representa lo inexplicado para después insistir en una progresión lógica hacia una explicación que no dejará de satisfacer tanto al lector como a las reglas internas de un universo narrado que en ningún momento se aleja de las leyes naturales.

B. Universo identificable o "hiperrealidad"

El universo en el que se desarrolla la narración fantástica tiende a ser una réplica del nuestro, y quizás es ésta la principal diferencia entre la narración fantástica y los cuentos maravillosos o de ciencia-ficción. Lo fantástico depende en gran medida de una representación realista del mundo para funcionar. Para que pueda provocar miedo, duda, el relato fantástico tiene que convencernos de que la realidad representada es la nuestra, y demostrar que el elemento sobrenatural es inaceptable en este mundo. Los protagonistas son personas comunes en un decorado cotidiano.

Cabe hablar de la hiperrealidad, esto es, de la exageración de los aspectos más corrientes de la realidad; se trata de un realismo llevado al extremo, que parece representar un universo tan aburrido que no merece ni ser mencionado. Tanto es así que sin lo sobrenatural, la narración no tendría razón de ser, pues ni los personajes ni las circunstancias presentan alguna particularidad que justifique el texto.

C. Ruptura radical entre el protagonista y el universo.

La narración fantástica tiende a oponer al protagonista, víctima del fenómeno fantástico, con sus estructuras sociales; oposición que se puede también analizar en términos de razón contra irracionalidad, realidad contra sobrenatural o individuo contra colectividad, y se puede definir como un choque entre dos códigos semióticos opuestos el uno al otro: se sugiere la presencia de un elemento irracional en nuestro universo, y por lo tanto se oponen el código de la realidad y el de lo irracional.

Estos tres parámetros reunidos forman las características estructurales del género fantástico. Obviamente, sería inútil intentar establecer categorías totalmente diferenciadas, pues muchos relatos fantásticos pueden presentar aspectos típicos del

género extraño, maravilloso o incluso de ciencia ficción, y los relatos puramente fantásticos no son tan comunes como se tiende a considerar generalmente.

Teoría de lo fantástico de Tzvetan Todorov

A pesar de esta aparente confusión, siguen en pie las distinciones generativas elaboradas por Tzvetan Todorov, en su estudio *Introduction à la littérature fantastique*. Todorov diferencia tres categorías dentro de la ficción no-realista: lo maravilloso, lo insólito y lo fantástico. Cada uno de estos géneros se basa en la forma de explicar los elementos sobrenaturales que caracterizan su manera de narración.

Si el fenómeno sobrenatural se explica racionalmente al final del relato, como en *Los crímenes de la Rue Morgue*, de Edgar Allan Poe, estamos en el género de "lo insólito". Lo que a primera vista parecía escapar a las leyes físicas del mundo tal y como lo conocemos no es más que un engaño de los sentidos que se resolverá según estas mismas leyes. Este es el caso de muchas de las narraciones policíacas.

Por otro lado, si el fenómeno natural permanece sin explicación cuando se acaba el relato, entonces nos encontramos ante "lo maravilloso". Tal sería el caso de los cuentos de hadas, fábulas, leyendas, donde los detalles irracionales forman parte tanto del universo como de su estructura. Para Todorov, el género fantástico se encuentra entre lo insólito y lo maravilloso, y sólo se mantiene el efecto fantástico mientras el lector duda entre una explicación racional y una explicación irracional. Asimismo, rechaza el que un texto permanezca fantástico una vez acabada la narración: es insólito si tiene explicación y maravilloso si no la tiene. Según él, lo fantástico no ocupa más que "el tiempo de una incertidumbre", hasta que el lector opte por una solución u otra.

Teoría de Rosalba Campra

Campra (2001) desarrolla toda una teoría del género fantástico basándose en lo que ella denomina los "silencios". Estos "silencios" van a presentarse en las narraciones fantásticas de las siguientes maneras:

1. Todo enunciado es una trama formada tanto por lo que se dice como por lo que se calla.

El acto comunicativo está formado por palabras y por silencios. Según Campra, estamos acostumbrados a presuponer, a inferir, a sustituir unas palabras por otras; desciframiento basado en nuestro conocimiento del mundo y de nuestra experiencia. Pero el trabajo que realiza el lector en un contexto de comunicación inmodificable como el de la palabra escrita es aún más paradójico. No es posible aclarar, corregir, sino recurriendo al propio texto. Y si ese texto pertenece al género de la ficción "el acto comunicativo, más que una paradoja, es casi un milagro". Las posibilidades de referencia carecen de una codificación a la que el lector pueda remitirse inmediatamente.

2. Apariciones, inversiones temporales, superposiciones espaciales, materializaciones e intercambios de identidad no agotan el universo fantástico.

Estas transgresiones no se basan en elementos temáticos, sino que con las posibilidades que ofrece la situación comunicativa, es decir, con los desequilibrios entre la palabra y el silencio. Los silencios que se introducen en un texto pueden tener una resolución posible y necesaria. Así, por ejemplo, en el cuento policíaco, la identidad del asesino y las motivaciones del crimen encuentran su solución por medio de las deducciones del investigador. Otros silencios no suponen ningún tipo de indagación, sino que acaban solucionándose solos.

Sin embargo, también existen silencios imposibles de solucionar, los que encontramos en la narración fantástica: "un silencio cuya naturaleza y función consisten precisamente en no poder ser llenado". La narración crea sus propios contenidos, pues depende de lo que el narrador quiera mostrar. Y el lector puede suponer, pero nunca tener la certeza de saber, el resto de la historia. En muchas ocasiones este silencio aparece representado como oscuridad.

Por ejemplo, podemos citar la oscuridad de *Cuello de gatito negro* (1974) de Julio Cortázar, en donde el romperse la lámpara del cuarto en que los protagonistas están haciendo el amor provoca una presencia feroz que quiere destruir al amante a

zarpazos. Al cerrar éste la puerta para escapar, quedará adentro, en la oscuridad, esa incógnita presencia. Pero el silencio también puede expresarse subrayando la falta de palabras para explicar los acontecimientos.

En Cuello de gatito negro, las lagunas del discurso no establecen un final y los puntos cierran abruptamente frases que no se han cerrado gramaticalmente: "No, no sé nada. Tengo solamente miedo. Yo también me impacientaría si otro me hablara así. Pero hay días en que. Sí, días. Y noches".

También se puede construir el sentido del texto por medio de una interrupción en su desarrollo, como es el caso de los finales incompletos. Así, por ejemplo, en Las armas secretas (1959) de Cortázar, el protagonista, Pierre, va siendo invadido por una identidad ajena. Poco a poco, el lector descubre que esa identidad es la de un soldado alemán que violó a la muchacha de la que el protagonista está enamorado. La última secuencia parece llevar a la disolución de la identidad de Pierre y la repetición de la escena de violencia, pero la historia tiene su punto final antes de que concluyan los hechos.

3. Hay cuentos en los que no aparecen fantasmas, o en los que las secuencias presentan un desarrollo completo, y sin embargo no dudamos en catalogarlos como "fantásticos".

Estos silencios se encuentran en el plano de la causalidad, la garantía del orden y la existencia del mundo. Los relatos en los que "objetos mágicos, misteriosas pociones, fórmulas cabalísticas alteran la realidad" son más tranquilizadores que aquellos en que aparecen elementos de la realidad cotidiana sin ser transformados, pero no existe razón alguna para su presencia, ya que, como ha formulado Borges claramente en El arte narrativo y la magia: "...la magia es la coronación o pesadilla de lo causal, no su contradicción". Estos objetos mágicos, aunque sean increíbles, representan la negación del absurdo, dando a todo una explicación.

Por otra parte, un fenómeno caracterizado como hiperbólico no tiene por qué implicar una tensión fantástica, pero si resulta imposible conocer la causa, la intención, la finalidad que los determinan, surge inevitablemente esa tensión. Así, un texto como

Verano (1974) de Cortázar demuestra cómo la falta de la causa de un fenómeno puede ser razón suficiente de lo fantástico, mientras que el carácter hiperbólico no representa más que una acentuación.

En Verano se cuenta la presunta presencia de un caballo que una pareja entrevé por una ventana, mientras que la realidad en que viven los personajes implica la ausencia de caballos. Entonces, la mujer intenta dar una explicación a esa presencia: "Quiere entrar -dijo Zulma pegada a la pared del fondo-. Pero no, qué tontería, se habrá escapado de alguna charca del valle y vino a la luz". El mundo parece ser coherente, pero esta estructura se rompe por una presencia perfectamente normal, como es la de un caballo, que no se justifica en ese espacio. Esto crea la sospecha de que exista otro plano de realidad, el terror de los protagonistas y, consiguientemente, la inquietud del lector.

3. La explotación de los silencios resulta un mecanismo sin sorpresa: el lector de narraciones fantásticas ha incluido en sus expectativas la falta de causalidad como un efecto recurrente del género.

Según Campra, estamos en presencia de un uso particular del "extrañamiento", que deriva de una ignorancia del narrador que el lector no comparte, y el placer deriva de la superioridad que le concede su capacidad de desentrañar algo que al narrador se le escapa. En esto se basa el relato de Cortázar Los buenos servicios (1959), en el que una portera cuenta una historia de muerte y venganzas en un ambiente homosexual, sin llegar a identificar las razones, ni la apariencia de lo que sucede.

En lo fantástico, el extrañamiento es irreductible, en cuanto que no tiende a un efecto de sorpresa sobre la propia realidad, ni deriva de una incapacidad del narrador, sino que resulta de un vacío en la realidad, que se manifiesta en la falta de cohesión del relato en el plano de la causalidad.

Leyes de la Función Imaginativa

Vigotsky se pregunta ¿Cómo se produce y a qué está supeditado el desarrollo de la imaginación? Para aproximarse a la respuesta de este complejo cuestionamiento, el

psicólogo ruso explica la relación existente entre realidad, emoción e imaginación en la acción humana. Desde los trabajos de Vigotsky, se pueden plantear cinco leyes que involucran estos conceptos y que explican la imaginación: La ley de la acumulación de la experiencia, la ley del apoyo imaginario, la ley de la doble expresión de las emociones, la ley del signo emocional común y la ley de la representación emocional de la realidad. (Vigotsky, 2003)

Ley de la acumulación de la experiencia. Nada se crea de la nada. Vigotsky dice que la imaginación se encuentra en relación directa con la riqueza y la variedad de la experiencia acumulada, porque esta experiencia es la materia prima con que erige sus edificios la imaginación. La actividad combinatoria imaginaria trabaja con elementos que deben ser conocidos anteriormente, pues es la única forma de transformarlos y considerar una nueva posibilidad de relación entre ellos. La memoria se convierte en la base funcional de la actividad imaginativa, sin ella sería imposible la creación

Ley del apoyo imaginario. Esta ley es una pequeña variación de anterior. Vigotsky expresa como los datos de la imaginación sirven de apoyo a nuevos estados de la imaginación y de la experiencia. Así, cuando nos cuentan sobre sucesos históricos que no hemos presenciado nuestra imaginación nos permite configurar imágenes sin necesidad de la experiencia personal.

El hombre al ser capaz de imaginar lo que no ha visto, al poder concebir basándose en relatos ajenos lo que no ha experimentado directamente, no se encierra en el estrecho círculo de su propia experiencia, sino que supera sus límites conociendo con ayuda de la imaginación experiencias sociales ajenas.

Ley de la doble expresión de las emociones. Vigotsky, al igual que muchos psicólogos, afirma que toda emoción posee además de su manifestación externa, corpórea, una expresión interna manifestada en la selección de imágenes, pensamientos e impresiones. Algo así, como si la emoción pudiese elegir ideas o imágenes congruentes con el estado de ánimo que nos domina en un momento determinado.

Ley del signo emocional común. Esta ley complementa la anterior explicando el carácter de la combinación de elementos que sustentan la imaginación. Vigotsky dice que todo aquello que nos causa un efecto emocional coincidente tiende a unirse entre sí pese a que no se perciba entre ellos semejanza alguna.

Es decir, se produce una combinación de imágenes basada en sentimientos comunes o en un mismo signo emocional. Las imágenes se combinan recíprocamente no porque entre ellas existan relaciones de semejanza sino porque poseen un tono afectivo común.

Ley de la representación emocional de la realidad. En la ley anterior se plantea la influencia de la emoción en la imaginación, en esta caso es la imaginación la que influye en la emoción.

Estas cinco leyes basadas en algunos ensayos de Vigotsky presentan una tentativa explicación de la compleja articulación teórica entre realidad, emoción e imaginación.

Para Vigotsky la imaginación creadora es un proceso de transformación cultural de la realidad y no sólo un proceso de adaptación natural al estado presente de cosas. En ese proceso el objeto, la idea o la emoción construidos por la imaginación representan algo nuevo, no existente en la experiencia previa del hombre ni semejantes a otros componentes de la realidad, pero al convertirse en imaginación cristalizada, en obra, empiezan a existir en el mundo y a influir sobre los demás elementos de la cultura. Los contenidos de la imaginación cobran vida histórica.

Historia de la fantasía

La fantasía cumple una función imprescindible en nuestras vidas, ya que sirve como una válvula de escape de la realidad existencial y del mundo monótono. La fantasía, al igual que el pensamiento, es uno de los procesos que nos diferencia de los animales.

Las narraciones con elementos de fantasía fueron las primeras en aparecer en la historia de la humanidad. Éstas llevan en su interior las huellas de las primeras culturas del hombre, develando sus deseos, miedos y visión del mundo en general. Estas historias fueron cambiando a medida que las sociedades también lo fueron haciendo. (Rodari, Gramática de la fantasía, 1983, p. 86)

Remontándonos muy atrás en el tiempo donde no existía internet o la televisión, existía una época donde las historias y hazañas iban de boca en boca, es aquí donde surge el mito y la leyenda. La necesidad del hombre por interpretar y llenar vacíos de conocimiento, hicieron surgir la fantasía para llenar ese vacío de conocimiento. Debido a que su transmisión fue oral, estos sufrieron modificaciones otros se perdieron y algunos perduran hasta la actualidad.

Algunas leyendas y mitos fueron reales otras se dieron a través de la imaginación que es un proceso que va muy ligado a la fantasía. La imaginación nos ha servido como punto de partida, no solo para imaginar objetos necesarios para el hombre sino también como punto de partida para la creación de una obra literaria. La función creadora de la imaginación es esencial tanto para los descubrimientos científicos como para el surgimiento de la obra de arte. (Rodari, Gramática de la fantasía, 1973, pág. 45)

Los mitos y las leyendas han preservado la cultura, la identidad de un pueblo o nación, mediante el tiempo que la conforman.

Fantasía e imaginación

La fantasía es la facultad libre del pensamiento, ésta puede, no tomar en cuenta la posibilidad de hacer algo realizable. Es libre de pensar cualquier cosa, incluso la más absurda, increíble o imposible.

Imaginación proviene del latín imaginatio, imaginación es la facultad de una persona para representar imágenes de cosas reales o ideales. Se trata de un proceso que permite la manipulación de información creada en el interior del organismo (sin estímulos externos) para desarrollar una representación mental. La imaginación, de este modo, permite tener presente en la mente un objeto que se ha visualizado con anterioridad o crear algo nuevo sin ningún sustento real. Al imaginar, el ser humano manipula información de la memoria y convierte elementos ya percibidos en una nueva realidad.

“La imaginación es el medio para visualizar, para hacer visible aquello que la fantasía, la invención y la creatividad piensan” (Cristina, 2009) estos dos términos están ligados unidos pues la imaginación crea; la fantasía solo combina,

Tanto la imaginación como la fantasía varía de acuerdo a cada individuo, pues si a dos personas les pedimos que realicen una actividad, mediante una idea, cada uno de ellos podrá lo realizaran de una manera diferente,

Es muy importante entonces tratar de comprender la diferencia entre fantasía e imaginación, ya que pertenecen ambas a la conciencia y eso suele provocar confusión.

Fantasía en la literatura

La literatura fantástica es un género literario de ficción. El género fantástico se asocia y se pone en contraste con la ciencia ficción. Este género ofrece elementos comunes tales como elementos alejados radicalmente de la realidad o especulaciones sobre cómo podría ser dicha realidad, o cómo pudiera haber sido. La "fantasía" parece reservarse temas tales como la magia, valientes caballeros, damas en peligro, bestias míticas.

Se caracteriza por no dar prioridad a una representación realista que respete las leyes de funcionamiento del mundo real. En ese sentido se suele decir que el género fantástico es subversivo, pues viola las normas de la realidad.

Generalmente se lo distingue de otras formas artísticas como la ciencia ficción –en la que también se subvierten los mecanismos de funcionamiento de la realidad conocida– aduciendo que la causa de los fenómenos observados en obras de corte fantástico siempre tienen que ver con fuerzas sobrenaturales mientras que en la ciencia ficción hay causas “cientificadas”, con explicaciones que buscan la racionalidad dentro de su ruptura con el orden conocido. Por eso, algunos autores opinan que la diferencia entre el relato fantástico y el de ciencia-ficción radica no tanto en los hechos sobrenaturales sino en el modo en que el autor presenta y explica los mismos.

Son muchas las definiciones que se han dado sobre lo fantástico en general y más específicamente sobre la literatura fantástica. En el primer caso suele reconocerse a todas aquellas obras en las que irrumpe lo inesperado, lo sobrenatural, aquello que resulta contradictorio para con la realidad del receptor y que es resultado de un

pensamiento que trasciende las normas de dicho. Esta definición tan amplia es la que suelen ofrecer los diccionarios como el de la Real Academia Española: «Ficción, cuento, novela o pensamiento elevado e ingenioso».

Biografía de Patrick Suskind

Nació el 26 de marzo de 1949 en Ambach (Starnberger See) cerca de Munich en Alemania Suskind realizó estudios de Historia medieval y Moderna en la Universidad de Múnich y en Aix-en-Provence entre 1968-1974. Su padre, Wilhelm Emanuel Süskind, fue escritor y traductor, trabajó durante largo tiempo en el periódico alemán Süddeutsche Zeitung. Su hermano mayor, Martin E. Süskind, es periodista.

Su primera obra fue un monólogo teatral titulado El contrabajo, estrenado en Múnich en 1981, ofreció 500 representaciones, convirtiéndose así en la pieza de teatro de idioma alemán con mayor duración en cartel y es hoy en día continuamente repuesta en teatros alemanes e internacionales. Pero su éxito llegó con su novela El perfume (1985), traducida a 46 lenguas, entre ellas el latín, rápidamente convertida en un bestseller con aproximadamente 15 millones de ejemplares vendidos y convertida en éxito cinematográfico del año 2006.

Obras

El contrabajo, 1981.

El perfume, 1985.

La paloma 1988.

La historia del señor Sommer, 1991.

Tres historias y una consideración

Un Combate y otros relatos, 1996.

Sobre el Amor y la Muerte, 2006.

e. MATERIALES Y MÉTODOS

Para el desarrollo del trabajo investigativo se utilizaron materiales de oficina como: resmas de papel formato A4, libros, periódicos, enciclopedias. Apoyos electrónicos: el computador, la Internet, la memoria electrónica y el CD. El talento humano que intervino fueron: las autoridades de la Carrera, el Director de la tesis y la investigadora.

El método científico

El método científico partió del desarrollo de una idea, seguidamente de la observación para reconocer y formular el problema y poder obtener los objetivos y métodos. En la fase de la experimentación o búsqueda de información se recopiló y analizó toda la información necesaria de las variables del tema. Luego se procedió a ordenar lógicamente esa información. Por último se comprobó los objetivos planteados del trabajo investigativo y se sacaron conclusiones y recomendaciones del tema investigado.

Método Analítico – Sintético

Se utilizó primeramente en el planteamiento de la problemática. Este método se encargó de examinar, descomponer y estudiar minuciosamente una temática se comenzó con el todo de un fenómeno y como este está presente en la actualidad. En la elaboración del esquema de marco teórico se fue analizando las partes y el orden que debía contener cada variable del trabajo investigativo. Finalmente este método permitió que cada parte de las variables se unan y se posea un conocimiento global y total de cada variable del tema.

Método inductivo-deductivo

Se partió de las conclusiones aparecen en las premisas generales y universales acerca de la fantasía en la literatura para partir a conclusiones más sencillas y particulares que están presentes en la novela *El Perfume* de Patrick Suskind.

Permitió abordar premisas particulares y sencillas hasta trazar premisas universales y generales sobre la literatura y su relación con la fantasía que están presentes en la novela

MÉTODO ESPECIFICO DE INVESTIGACIÓN

Método hermenéutico

El método hermenéutico se lo utilizó como método específico de análisis, ya que la investigación es de carácter cualitativa, y para ello, merece desentrañar los significados del tema a investigar en este caso los elementos fantásticos presentes en la novela *El Perfume*,

Este método contiene las siguientes fases según Gadamer y Habermas:

La comprensión

Se partió de la lectura y los estudios realizados a los fragmentos fantásticos de la novela. Se pudo comprender que la novela tiene una estrecha relación con el título y su personaje principal pues este se mueve en un mundo rodeado de los olores.

Interpretación

Luego se hizo la debida interpretación de texto analizado, evidenciando el elemento fantástico en la obra *El Perfume* y comparándolo la obra con elementos reales y cotidianos de nuestro entorno.

Aplicación

Es la capacidad de realizar el discurso teórico a partir de la comprensión e interpretación del elemento fantástico en la obra, construyendo nuestro propio conocimiento a través de la reflexión que se tenga a partir de otros criterios del espacio, sacando nuestra propia conclusión del mismo.

TÉCNICAS

Para la recopilación de la información requerida se utilizaran las siguientes técnicas:

BIBLIÓGRAFICA: Para recopilar los fundamentos teóricos conceptuales a través de material impreso como libros, cuentos, obras literarias, informes, tesis, entre otro, se acudió a las bibliotecas de la ciudad, así como los servicios bibliográficos que se pueden acceder.

f. RESULTADOS

La fantasía en la literatura de Patrick Suskind

La fantasía es la facultad humana que permite reproducir por medio de imágenes mentales aspectos reales o irreales del mundo, este proceso le permite al escritor introducir elementos imaginarios que la realidad del mundo no le satisface, creando así nuevos mundos y realidades imaginarias.

La fantasía proviene del latín phantasia proviene de un vocablo griego, Platón nos dice “la fantasía pinta en el alma las imágenes [...] de la visión o de otra sensación”. (Platon.86,p.56)

Dostoievski, un escritor clasificado como realista opina sobre la fantasía literaria. “Lo fantástico debe estar tan cerca de lo real que uno casi tiene que creerlo”. Es decir que el escritor deberá mantener el hilo conductor que atrape al lector y lo haga participar en el mundo descrito, con el fin de que comparta y viva la historia junto con los personajes narrados. Al hablar sobre la literatura fantástica nos referimos al terreno de lo extraño y lo maravilloso en donde cada relato nos conduce a una atmósfera ajena a nuestra razón.

Patrick Suskind presenta en *El Perfume*, su mejor novela hasta ahora, un mundo posiblemente no explotado por ningún otro escritor: el mundo de los olores y específicamente el de los perfumes, cuyo prototipo es el perfume de una muchacha. Con una agobiante riqueza de detalles y matices presenta al protagonista Jean-Baptiste Grenouille, como un ser extraño, dentro de los olores del mundo desde el momento en que nació.

La temporalidad de la novela está enunciada en el primer renglón de la obra se ubica en siglo XVIII en París: un París, particularmente descrito desde la perspectiva de los “malos olores” que emitía en ese tiempo.

En la época que nos ocupa reinaba en las ciudades un hedor apenas concebible para el hombre moderno. Las calles apestaban a estiércol, los patios interiores apestaban a

orina, los huecos de las escaleras apestaban a madera podrida y excrementos de rata, las cocinas, a col podrida y grasa de carnero; los aposentos sin ventilación apestaban a polvo enmohecido; los dormitorios, a sábanas grasientas, a edredones húmedos y al penetrante olor dulzón de los orinales. Las chimeneas apestaban a azufre, las curtidurías, a lejías cáusticas, los mataderos, a sangre coagulada. Hombres y mujeres apestaban a sudor y a ropa sucia; en sus bocas apestaban los dientes infectados, los alientos olían a cebolla y los cuerpos, cuando ya no eran jóvenes, a queso rancio, a leche agria y a tumores malignos. Apestaban los ríos, apestaban las plazas, apestaban las iglesias y el hedor se respiraba por igual bajo los puentes y en los palacios. El campesino apestaba como el clérigo, el oficial de artesano, como la esposa del maestro; apestaba la nobleza entera y, si, incluso el rey apestaba como un animal carnicero y la reina como una cabra vieja, tanto en verano como en invierno, porque en el siglo XVIII aún no se había atajado la actividad corrosiva de las bacterias y por consiguiente no había ninguna acción humana, ni creadora ni destructora, ninguna manifestación de vida incipiente o en decadencia que no fuera acompañada de algún hedor. (Suskind, 1993, pp. 7-8)

Esta descripción es de una ciudad de toda clase de personajes históricos y del siglo XVIII en general, no es casual. Pues abre de esta manera, la primera página de su novela y del mundo fascinante de los olores; en este caso de los malos olores que en síntesis, junto con los buenos olores y los perfumes protagonizan, mediante Jean-Baptiste Grenouille la novela.

Desde el punto de vista marginal en tanto temáticas y personajes fuera de lo común; es decir personajes que representan a entidades humanas sin valores o segregados por la sociedad, como es la temática y los personajes de Pablo Palacio la novela *EL PERFUME* y su personaje principal, un asesino obsesivo puede clasificarse como marginal. Este personaje es un antihéroe un personaje despreciable, contra hecho físicamente y obsesionado por los perfumes: obsesión que pasa a ser el elemento fantástico en un mundo gobernado por los malos olores. Decimos que no es una descripción casual porque le sirve a Suskind para presentar a su personaje, en contraste, como una criatura carente de todo olor: Carencia que es el primer elemento fantástico de la obra. Suskind presenta a su personaje como una especie de monstruo, “monstruosidad” que solo se podía entender dentro de un universo de podredumbre en el cual la reina olía a cabra vieja y el rey a un animal carnicero, desde el punto de

vista de las intenciones del novelista de construir una criatura inclasificable desde que nace. Entonces, en el transcurso de su vida, será fácil aceptar o justificar la capacidad extraordinaria de su olfato y de su talento para crear perfumes.

-Está poseído por el demonio.

Terrier sacó la mano de la cesta a toda prisa.

-! Imposible Es absolutamente imposible que un niño de pecho esté poseído por el demonio. Un niño de pecho no es un ser humano, sólo un proyecto y aún no tiene el alma formada del todo. Por consiguiente, carece de interés para el demonio. ¿Acaso habla ya? ¿Tiene convulsiones? ¿Mueve las cosas de la habitación?

¿Despide mal olor?

-No huele a nada en absoluto -contestó la nodriza.

-"Lo ves? Esto es una señal inequívoca. Si estuviera poseído por el demonio, apestaría.

Y con objeto de tranquilizar a la nodriza y poner a prueba el propio valor, Terrier levantó la cesta y la sostuvo bajo su nariz.

-No huelo a nada extraño -dijo, después de olfatear un momento-, a nada fuera de lo común. Sólo el pañal parece despedir algo de olor. -Y acercó la cesta a la nariz de la mujer para que confirmara su impresión.

-No me refiero a eso -dijo la nodriza en tono desabrido, apartando la cesta-. No me refiero al contenido del pañal. Sus excrementos huelen. Es él, el propio bastardo, el que no huele a nada. (Suskind, 1993, p. 13)

La carencia de olor de Jean-Baptiste Grenouille posiblemente sea un vacío que el personaje trata de llenar con los perfumes que busca. También se debe interpretar como un elemento fantástico que identifica a Grenouille. Suskind en este párrafo confirma la importancia de este elemento. Por otro lado también podría interpretarse a manera espiritual puesto que es una criatura sin sentimientos humanos es astuto y perfecto, como una maquina detrás de un objetivo nada importante para un ser humano que no sea él. Otros personajes de novela serán capaces de matar por venganza, por dinero o por puro instinto criminal; Jean-Baptiste Grenouille en cambio es capaz de hacerlo, únicamente por el deseo de conseguir un perfume.

Suskind, en los primeros capítulos de su novela no solo presenta los malos alores de Paris y la falta de olor de su personaje, sino constantes contrastes entre lo mal oliente y lo agradable al olfato; sin duda para equilibrar los efectos dramáticos de la novela.

La primera nodriza de Jean-Baptiste Grenouille, conversando con el padre Terrier, del olor de un niño normal dice:

-"Qué significa bien? -vociferó Terrier-. Hay muchas cosas que huelen bien. Un ramito de espliego Huele bien. El caldo de carne huele bien. Los jardines de Arabia huelen bien. Yo quiero saber cómo huele un niño de pecho.

La nodriza titubeó. Sabía muy bien cómo olían los niños de pecho, lo sabía con gran precisión, no en balde había alimentado, cuidado, mecido y besado a docenas de ellos... Era capaz de encontrarlos de noche por el olor, ahora mismo tenía el olor de los lactantes en la nariz, pero todavía no lo había descrito nunca con palabras.

--Pues... -empezó la nodriza- no es fácil de decir porque... porque no huelen igual por todas partes, aunque todas huelen bien. Veréis, padre, los pies, por ejemplo, huelen como una piedra lisa y caliente... no, más bien como el requesón... o como la mantequilla... eso es, huelen a mantequilla fresca. Y el cuerpo huele como... una galleta mojada en leche. Y la cabeza, en la parte de arriba, en la coronilla, donde el pelo forma un remolino, ¿veis, padre?, aquí, donde vos ya no tenéis nada... -y tocó la calva de Terrier, quien había enmudecido ante aquel torrente de necios detalles e inclinado, obediente, la cabeza-, aquí, precisamente aquí es donde huelen mejor. Se parece al olor del caramelo (Suskind, 1993, p.p. 14-15)

Es indudable la presencia de la belleza y la ternura del lenguaje en este fragmento. Suskind demuestra así una capacidad tanto para escribir espacios y realidades repugnantes y para serlo de las pequeñas cosas humanas con delicadeza conmovedora.

Es importante destacar que el futuro genio de los perfumes es descrito especialmente concentrando en la descripción de su pequeña nariz, como olvidándose de las demás partes del pequeño cuerpo del bebé.

La nariz, en cambio, era otra cosa. Así como los ojos mates del niño bizqueaban sin ver, la nariz parecía apuntar hacia un blanco fijo y Terrier tuvo la extraña sensación de que aquel blanco era él, su persona, el propio Terrier. Las diminutas ventanillas de la nariz y los diminutos orificios en el centro del rostro infantil se esponjaron como un capullo al abrirse. O más bien como las hojas de aquellas pequeñas plantas carnívoras que se cultivaban en el jardín botánico del rey. Y al igual que éstas, parecían segregar un misterioso líquido. A Terrier se le antojó que el niño le veía con la nariz, de un modo más agudo, inquisidor y penetrante de lo que puede verse con los ojos, como si a través de su nariz absorbiera algo que emanaba de él, Terrier, algo que no podía detener ni ocultar... !El niño inodoro le olía con el mayor descaro, eso era! Le husmeaba Y Terrier se imaginó de pronto a sí mismo apestando a sudor y a vinagre, a chucrut y a ropa sucia. Se vio desnudo y repugnante y se sintió escudriñado por alguien que no revelaba nada de sí mismo. Le pareció incluso que le olfateaba hasta atravesarle la piel para oler sus entrañas (Suskind, 1993, p. p. 18-19).

Esta descripción del olfato poderoso del recién nacido le sirve a Suskind como la primera plataforma para la edificación del poder olfativo de su personaje que va creciendo en agudeza con su edad, preparándolo para conformar un personaje espectacular desde el punto de vista de la sensibilidad del sentido del olfato. A partir de esta descripción fantástica se verá normal las capacidades para crear perfumes, seguir rastro de las personas en el aire, identificarlas a distancia y obtener por fin el perfume por excelencia: el de una muchacha.

Por ejemplo, parecía totalmente inmune al temor infantil de la oscuridad y la noche. Se podía mandar a cualquier hora con algún encargo al sótano, o donde los otros niños no se atrevían a ir ni con una linterna, o al cobertizo a buscar leña en una noche oscura como boca de lobo. Y nunca llevaba consigo una luz, a pesar de lo cual encontraba lo que buscaba y volvía en seguida con su carga, sin dar un paso en falso ni tropezar ni derribar nada. Y aún más notable era algo que madame Gaillard creía haber comprobado: daba la impresión de que veía a través del papel, la tela o la madera y, sí, incluso a través de las paredes y las puertas cerradas. Sabía cuántos niños y cuáles de ellos se hallaban en el dormitorio sin haber entrado en él y también sabía cuándo se escondía una oruga en la coliflor antes de partirla. Y una vez que ella había ocultado tan bien el dinero, que no lo encontraba (cambiaba el escondite), señaló sin buscar un segundo un lugar detrás de la viga de la chimenea y en efecto, allí estaba! Incluso podía ver el futuro, pues anunciaba la visita de una persona mucho antes de su llegada y predecía infaliblemente la proximidad de una tormenta antes de que apareciera en el cielo la más pequeña nube. Madame Gaillard no habría imaginado ni en sueños, ni siquiera aunque el atizador le hubiera dejado indemne el sentido del olfato, que todo esto no lo veía con los ojos, sino que lo husmeaba con una nariz que cada vez olía con más intensidad y precisión: la oruga en la col, el dinero detrás de la viga, las personas a través de las paredes y a una distancia de varias manzanas. (Suskind, 1993, p. p. 22-23)

En esta cita se evidencia el poder sobrenatural del que es dotado el personaje principal. Pues la capacidad de orientarse y de caminar en la oscuridad de un sótano sin temor alguno de la oscuridad es una característica no humana puesto que el olfato no podía quitarle el miedo a la oscuridad de un niño. Igualmente la capacidad de ver a través de las paredes; de contar niños que ocupaban una sala sin verlos, la existencia de la oruga antes de cortar la coliflor, la posibilidad de adivinar hechos futuros entre otros, configuran ciertos poderes sensoriales no atribuibles al simple olfato por más poderoso que su autor se lo haya atribuido a su personaje esto me parece un deseo de atribuir a Jean-Baptiste Grenouille capacidades sobrehumanas, dentro de cuyo contexto su olfato prodigioso aparece como normal dentro de ellas, este poder causar cierto temor en todos los que lo rodean ya que su presencia causa molestias.

Este es uno de los primeros pasos que el autor recrea con su personaje con el fin de dar a conocer su fina nariz capaz de dar el segundo paso que es descubrir el aroma de las jóvenes. Jean Baptiste es un joven obsesionado con poseer todos los olores del mundo, siempre iba en busca de olores nuevos. Este personaje intenta atrapar y capturar los olores, y no encuentra otro mejor que el de la delicada fragancia femenina, la admiración que siente por la belleza de éstas, le llegan a obsesionar.

No quería creer que una fragancia tan exquisita pudiera emanar de un ser humano. Casi siempre los seres humanos tenían un olor insignificante o detestable. El de los niños era insulso, el de los hombres consistía en orina, sudor fuerte y queso, el de las mujeres, en grasa rancia y pescado podrido. Todos sus olores carecían de interés y eran repugnantes... y por ello ahora ocurrió que Grenouille, por primera vez en su vida, desconfió de su nariz y tuvo que acudir a la ayuda visual para creer lo que olía. La confusión de sus sentidos no duró mucho; en realidad, necesitó sólo un momento para cerciorarse ópticamente y entregarse de nuevo, sin reservas, a las percepciones de su sentido del olfato. Ahora "olía" que ella era un ser humano, olía el sudor de sus axilas, la grasa de sus cabellos, el olor a pescado de su sexo, y lo olía con el mayor placer. Su sudor era tan fresco como la brisa marina, el sebo de sus cabellos, tan dulce como el aceite de nuez, su sexo olía como un ramo de nenúfares, su piel, como la flor de albaricoque... y la combinación de estos elementos producía un perfume tan rico, tan equilibrado, tan fascinante. (Suskind, 1993, p. 39)

Es impresionante la descripción que hace Suskind del perfume de esta muchacha. La fantasía y la comparación de estos elementos que supuestamente emana la joven, producen en la mente del lector la sensación de estarlo percibiendo en la realidad. Suskind poetiza los olores naturales de la muchacha transformándolos en olores de cosas deliciosas, sin embargo hay que hacer notar que este olor de delicias supremas está unido a la muerte porque solo se lo puede extraer matando a la muchacha. Esta relación concede al tema del perfume femenino una grandeza de tragedia puesto que del placer de los sentidos que este olor produce se llega a la destrucción del objeto de dicho olor. Esto quiere decir que así como una rosa cuyo perfume es tan breve como su vida, en el caso de la novela el florecimiento de la belleza del perfume de la muchacha está unido a su muerte porque el perfumista tiene que matarla para capturar su perfume en un frasco. En resumen el momento supremo de la novela une el amor y la muerte, la belleza y la fealdad, la vida y la destrucción esta cercanía de estos dos elementos, que se influyen mutuamente, le da como decíamos antes una especial grandeza de tragedia a la novela de Suskind.

El narrador relata mediante Grenouille, la obsesión de este por el perfume de una muchacha para lo cual, tiene que matarla. La primera vez no lo consigue porque al matar a la muchacha se marchitan sus olores. Esto en razón que el personaje no domina la técnica de obtención de los olores vivos como lo hacen los perfumistas. Para este propósito busca al perfumista Baldini y le pide que lo deje trabajar en su taller. Baldini es un perfumista frustrado porque su clientela va en disminución, puesto que los únicos perfumes que creado son copias de otros perfumes. Y

precisamente cuando se disponía a plagiar un perfume que estaba de moda en París llamado Amor y Psique llega Jean-Baptiste Grenouille y le ruega que le enseñe el arte de la elaboración de perfumes.

- ¿Queréis que huelan?
- Silabeó Grenouille como si no hubiese oído la respuesta de Baldini.
- Pues claro – respondió este.
- ¿Al “Amor y Psique de Pélissier”? - inquirió Grenouille. Encorvándose todavía más.

Un pequeño estremecimiento de susto recorrió el cuerpo de Baldini. No porque se preguntará la razón de que el muchacho conociera aquel detalle, sino por la simple mención del nombre de aquel aborrecido perfume cuya composición no había sabido descifrar.

...(-Todos los olores que se necesitan están aquí, todos aquí, en esta habitación - dijo, señalando hacia la oscuridad-. ¡Esencia de rosas! ¡Azahar! ¡Clavel! ¡Romero...!) ... (-¡Y el jazmín! ¡El alcohol! ¡La bergamota! ¡El estoraque!

- continuó graznando Grenouille, indicando con cada nombre un punto distinto de la habitación, tan sumida en tinieblas que apenas podía adivinarse la sombra de la estantería con los frascos.) (Suskind, 1993, p. 68)

Su sentido del olfato era tan fino que solo con olerlo la primera vez el perfume llamado Amor y Psique, Jean Baptiste, pudo descifrar la cantidad exacta de ingredientes que contenían y la pudo repetir sin necesidad de medición alguna de las mezclas e incluso agregó otras sustancias al perfume y la mejoró. Tanto fue así que cuando Baldini la olo se sintió fascinado y este olor lo transporto a otro mundo.

La fragancia era tan maravillosamente buena que a Baldini se le anegaron de repente los ojos en lágrimas. No necesitaba hacer ninguna prueba, sólo colocarse delante del matraz y aspirar. El perfume era magnífico. En comparación con "Amor y Psique" era una sinfonía comparada con el rasgueo solitario de un violín. Y mucho más, Baldini cerró los ojos y evocó los recuerdos más sublimes. Se vio a sí mismo de joven paseando por jardines napolitanos al atardecer; se vio en los brazos de una mujer de cabellera negra y vislumbró la silueta de un ramo de rosas en el alféizar de la ventana, acariciado por el viento nocturno; oyó cantar a una bandada de pájaros y la música lejana de una taberna de puerto; oyó un susurro muy cerca de su oído, oyó un "Te amo" y sintió que los cabellos se le erizaban de placer, ahora, ahora, en este instante! Abrió los ojos y gimió de gozo. Este perfume no se parecía a ningún perfume conocido. No era una fragancia que emanaba buen olor, no era una pastilla perfumada, no era un artículo de tocador. Se trataba de algo totalmente nuevo, capaz de crear todo un mundo, un mundo rico y mágico que hacía olvidar de golpe todas las cosas repugnantes del propio entorno y comunicaba un sentimiento de riqueza, de bienestar, de libertad... (Suskind, 1993, p.p.76-77)

El autor mediante el poder de los perfumes cree darle a Grenouille distintas presentaciones: de hombre normal, urgente, hambriento de hombre inocente con cierta autoridad etc. De acuerdo a las necesidades y circunstancias de dicho personaje. Lo cual es un producto de la imaginación extremadamente exquisita del

escritor al atribuirle la capacidad de cambiar a gusto la capacidad de un hombre una cosa reñida con la actualidad es decir que solo pertenece al mundo de la novela, en el cual las coordenadas que los sostienen las establecen los olores y los perfumes.

Primero elaboró un olor discreto, un aroma gris para uso cotidiano en cuya composición figuraba, por supuesto, el olor a queso rancio, pero que sólo llegaba al mundo exterior como a través de una gruesa capa de ropas de hilo y lana alternadas sobre la piel reseca de un viejo. Oliendo así, podía mezclarse tranquilamente con los demás seres. El aroma era lo bastante fuerte para basar olfativamente en él la existencia de una persona y a la vez tan discreto, que no podía molestar a nadie. Con él, Grenouille no era en realidad perceptible por el olfato y, no obstante, su presencia estaba siempre justificada del modo más modesto, un estado híbrido que le convenía mucho, tanto en casa Arnulfi como en sus ocasionales paseos por la ciudad.

En algunas ocasiones, sin embargo, este modesto perfume tenía sus inconvenientes. Cuando debía comprar algo por encargo de Druot o quería proveerse de un poco de algalia o unos granos de almizcle, podía ocurrir que en su perfecta discreción pasara completamente inadvertido y no lo atendieran o bien que lo viesan pero no le sirvieran lo solicitado o se olvidaran de él mientras lo atendían. Para tales eventualidades, se mezcló un perfume algo más fuerte, con un ligero olor a sudor y algunos ángulos y cantos olfativos, que le daba una presencia más agresiva y hacía creer a todos que tenía prisa y le apremiaban negocios urgentes. También logró con éxito atraer el grado de atención deseado con una imitación del "aura seminalis" de Druot, que consiguió perfumando un lienzo empapado en grasa con una pasta de huevos frescos de pasta y harina de trigo fermentada.

Otro perfume de su arsenal era un aroma que incitaba a la compasión y que daba buenos resultados con las mujeres de edad mediana y avanzada. Olía a leche aguada y madera limpia y blanda. Con él, Grenouille parecía -aunque fuera sin afeitarse, llevara abrigo y mirase con expresión ceñuda- un niño pobre y pálido, embutido en una chaqueta raída, que necesitaba ayuda. Las mujeres del mercado le alargaban al verlo nueces y peras relucientes, porque se les antojaba hambriento e indefenso. Y la mujer del carnicero, una pécora severa y cruel, le permitía elegir y llevarse gratis apestosos restos de huesos y carne porque su aroma de inocencia conmovía su corazón maternal. Con estos restos conseguía Grenouille, diluyéndolos directamente en alcohol, los componentes principales de un olor que se aplicaba cuando necesitaba estar solo y ser evitado por todos. Este olor creaba en su entorno una atmósfera ligeramente repugnante, un aliento pútrido como el que exhalan al despertar las bocas viejas y mal cuidadas. Era tan efectivo, que incluso el poco exigente Druot tenía que dar media vuelta y buscar el aire libre sin saber con claridad la causa de su asco. Y unas gotas del repelente en el umbral de la cabaña bastaban para ahuyentar a cualquier intruso, hombre o animal. (Suskind, 1993, p.p. 78-79)

La narración enuncia que al cabo de un año Jean Baptiste había matado a veinticuatro jovencitas para extraer su perfume y una vez capturado por sus crímenes se dictó su ejecución, es en este momento cuando el personaje hace uso del perfume, una sola gota bastó para cambiar todos los preceptos de la gente que estaba en la plaza esperando su ejecución empezando por el mismo verdugo encargado de cumplir la sentencia, quien se olvida del trabajo que tenía que cumplir. El extremo de

ese efecto se presenta en el perdón del padre Laure quién olvido el asesinato de su hija y lo observaba como una especie de ángel.

Por último, el efecto masivo del “perfume” hace que todos los ocupantes de la plaza se desnuden y empiecen hacer una orgia sexual, sin importar la categoría de ellos, el sexo ni ninguna consideración que se debían mutuamente.

Todos consideraban al hombre de la levita azul el ser más hermoso, atractivo y perfecto que podían imaginar: a las monjas les parecía el Salvador en persona; a los seguidores de Satanás, el deslumbrante Señor de las Tinieblas; a los cultos, el Ser Supremo; a la doncella, un príncipe de cuento de hadas; a los hombres, una imagen ideal de sí mismos. Y todos se sentían reconocidos y cautivados por él en su lugar más sensible; había acertado su centro erótico. Era como si aquel hombre poseyera diez mil manos invisibles y hubiera posado cada una de ellas en el sexo de las diez mil personas que le rodeaban y se lo estuviera acariciando exactamente del modo que cada uno de ellos, hombre o mujer, deseaba con mayor fuerza en sus fantasías más íntimas. La consecuencia fue que la inminente ejecución de uno de los criminales más aborrecibles de su época se transformó en la mayor bacanal conocida en el mundo después del siglo segundo antes de la era cristiana: mujeres recatadas se rasgaban la blusa, descubrían sus pechos con gritos histéricos y se revolcaban por el suelo con las faldas arremangadas. Los hombres iban dando tropiezos, con los ojos desvariados, por el campo de carne ofrecida lascivamente, se sacaban de los pantalones con dedos temblorosos los miembros rígidos como una helada invisible, caían, gimiendo, en cualquier parte y copulaban en las posiciones y con las parejas más inverosímiles, anciano con doncella, jornalero con esposa de abogado, aprendiz con monja, jesuita con masona, todos revueltos y tal como venían. El aire estaba lleno del olor dulzón del sudor voluptuoso y resonaba con los gritos, gruñidos y gemidos de diez mil animales humanos. Era infernal... (Suskind, 1993, p. 98-99)

Vale la pena mencionar que hay un momento en que Grenouille, mediante la manipulación de los poderes de su “perfume” tiene delirios de grandeza, de modo que cree que puede dominar todos los poderes de la tierra, e incluso los del Papa.

Pero al mismo tiempo, como ocurre con los seres humanos, esos poderes lo llevan a un momento de hastío, razón por la cual no llega a cumplir ninguno de los hechos fantasiosos que se imaginaba que podía hacer.

En la novela se puede decir que hay dos fuentes de fantasía:

- La primera los poderes contenidos en el personaje de Jean-Baptiste Grenouille.
- Y la segunda, los poderes otorgados a su perfume

El hombrecillo de la levita azul, sin embargo, había aparecido allí de repente, como de la tierra, y tenía en la mano un pequeño frasco que en seguida procedió a destapar. Esto fue lo primero que todos recordaron: que de pronto apareció alguien y destapó un pequeño frasco. Y a continuación se salpicó varias veces con el contenido de este frasco y una súbita belleza lo encendió como un fuego deslumbrante. En el primer momento retrocedieron con profundo respeto y pura estupefacción, pero intuyendo al mismo tiempo que su retirada era más bien una postura para coger impulso, que su respeto se convertía en deseo y su asombro, en entusiasmo. Se sintieron atraídos hacia aquel ángel humano del cual brotaba un remolino furioso, un reflujo avasallador contra el que nadie podía resistirse, sobre todo porque no querían hacerlo, ya que el reflujo arrastraba a la voluntad misma, succionándola en su dirección: hacia él. Habían formado un círculo a su alrededor, unas veinte o treinta personas, y ahora este círculo se fue cerrando. Pronto no cupieron todos en él y empezaron a apretar, a empujar, a apiñarse; todos querían estar cerca del centro. Y de improviso desapareció en ellos la última inhibición y el círculo se deshizo. Se abalanzaron sobre el ángel, cayeron encima de él, lo derribaron. Todos querían tocarlo, todos querían tener algo de él, una plumita, un ala, una chispa de su fuego maravilloso. Le rasgaron las ropas, le arrancaron cabellos, la piel del cuerpo, lo desplumaron, clavaron sus garras y dientes en su carne, cayeron sobre él como hienas. Pero el cuerpo de un hombre es resistente y no se deja despedazar con tanta facilidad; incluso los caballos necesitan hacer los mayores esfuerzos. Y por esto no tardaron en centellear los puñales, que se clavaron y rasgaron, mientras hachas y machetes caían con un silbido sobre las articulaciones, haciendo crujir los huesos. En un tiempo muy breve, el ángel quedó partido en treinta pedazos y cada miembro de la chusma se apoderó de un trozo, se apartó, e impulsado por una avidez voluptuosa, lo devoró. Media hora más tarde, hasta la última fibra de Jean-Baptiste Grenouille había desaparecido de la faz de la tierra. (Suskind, 1993, p. p. 110-111)

Síntesis del elemento fantástico

En la síntesis del elemento fantástico de *El Perfume* mencionamos una figura simétrica formada por el personaje Jean Baptiste Grenouille, en el un extremo, y “el perfume” por excelencia: la fragancia femenina.

En el primer término simétrico está configurado por el sentido del olfato de Jean Baptiste, llevado a un nivel fantástico único dentro del mundo de la novela. Ningún otro personaje tiene dicho sentido en los términos de poder que el de dicho personaje.

El olfato del Jean Baptiste es capaz de percibir olores y descifrar perfumes con un solo contacto con ellos y de formular los elementos odoríficos que lo componen. Es capaz también de percibir, por el olor, los personajes que habitan en la habitación continua a la que él ocupa. Igualmente puede llegar a definir todos los lugares de un

mercado hasta cuando este está vacío, por los olores que cada persona, animal o cosa ha dejado, visibles para él, inclusive a distancia.

Cuando se cansaba del espeso caldo de las callejuelas, se iba a lugares más ventilados, donde los olores eran más débiles, se mezclaban con el viento y se extendían casi como un perfume; en el mercado de Les Halles, por ejemplo, donde en los olores del atardecer aún seguía viviendo el día, invisible pero con gran claridad, aun si aún se apiñaran allí los vendedores, como si aún continuaran allí las banastas de hortalizas y huevos, las tinajas llenas de vino y vinagre, los sacos de cereales, patatas y harina, las cajas de clavos y tornillos, los mostradores de carne, las mesas cubiertas de telas, vasijas y suelas de zapatos y centenares de otras cosas que se vendían durante el día... toda la actividad estaba hasta el menor detalle presente en el aire que había dejado atrás. Grenouille veía el mercado entero con el olfato, (Suskind, 1993, p. 33).

También su olfato le permite captar la huella que deja Laura mientras huye llevada por su padre lejos para librarla del asesino de mujeres hermosas en que ha convertido Jean Baptiste.

En el otro extremo de la figura simétrica que estamos enunciando, colocamos “el perfume” femenino, tras el cual el perfumista Grenouille conduce su vida. Dicho “perfume” es el centro de la novela, razón por la cual Patrick Suskind la ha denominado con ese nombre.

Antes de pasar adelante sería bueno detenernos para tratar de configurar ese perfume, inexistente en los términos concebidos en la novela en el mundo histórico. Se trata de la hipérbole máxima del escritor y de un objeto dotado de poderes extraordinarios en la seducción de todos quienes llegaran a percibirlo, ese perfume es de naturaleza erótica y está dotado de un poder tal que anula todos los sentidos de los personajes que se han reunido en dicha plaza, para observar la ejecución del criminal. Empezando por el mismo verdugo encargado de cumplir la sentencia, quien se olvida del trabajo que tenía que cumplir. El extremo de ese efecto se presenta en el perdón del padre Laure.

Me matará, pensó Grenouille. Es el único que no se deja engañar por mi disfraz. No puede dejarse engañar. La fragancia de su hija se adherido a mí de un modo tan claro y revelador como la sangre. Tiene que reconocerme y matarme. Tiene que hacerlo.

Y abrió los brazos para recibir al ángel que se precipitaba hacia él. Ya creía sentir en el pecho la magnífica punzada de la espada o el puñal y cómo penetraba la hoja

en su frío corazón, atravesando todo el blindaje del perfume y las nieblas asfixiantes... ¡Por fin, por fin algo en su corazón, algo que no fuera él mismo! Ya se sentía casi liberado.

Pero de repente Richis se apretó contra su pecho, no un ángel vengador, sino un Richis trastornado, sacudido por lastimeros sollozos, que le rodeo con sus brazos y se agarró fuertemente a él como si no hallara ningún otro apoyo en un océano de dicha,. Ninguna puñalada liberadora, ningún acero en el corazón, ni siquiera una maldición o un grito de odio. En lugar de esto, la mejilla húmeda de lágrimas de Richis pegada contra la suya y unos labios trémulos que le susurraron: - ¡Perdóname, hijo mío, querido hijo mío, perdóname! (Suskind, 1993, p. p. 211-212)

Esto podía tomarse como un símbolo de la saturación de los deseos humanos, luego de lo cual llega el hastío y luego a la autodestrucción. Esto ocurre cuando los dos extremos de la figura simétrica que hemos propuesto llegan a encontrarse. “El perfume” y su poder de seducción universal se vuelve contra su creador y lo destruye. Más aún porque es un final previsto por el propio Jean Baptiste y ocurre en el mismo lugar donde empezó su vida. En la novela el autor habla de este hecho cometido por la multitud el primer acto de amor del cual han sido capaces.

En Grasse había utilizado solo una gota. El resto bastaría para hechizar al mundo entero. Si lo deseaba, en Paris podría dejarse adorar no solo por diez mil, sino por cien mil, o pasear hasta Versailles para que el rey le besara los pies; o escribir una carta perfumada al papa, revelándole que era el nuevo Mesías; o hacerse ungir en Motre Dame ante reyes y emperadores como emperador supremo o incluso como Dios en la Tierra... si aún podía unirse a alguien como Dios...

Podía hacer todo esto cuando quisiera; poseía el poder requerido para ello. Lo tenía en la mano. Un poder mayor que el poder del dinero o el poder del terror o el poder de la muerte; el insuperable poder de inspirar amor en los seres humanos. Sólo una cosa no estaba al alcance de este poder: hacer que él pudiera olerse a sí mismo. (Suskind, 1993, p. p, 219, 220)

Queda en la mente del lector un sensación decepcionante, sin duda calculado por el autor de la novela, que podríamos identificarlo como una figura cuyo significado puede llevarnos a la idea de que los deseos colmados o llevados más allá de las posibilidades humanas producen la destrucción de su autor; tanto más cuando se trata de poderes que llevan a la corrupción como el caso de los poderes políticos; corrupción que, según la obra, podría interpretarse como la muerte.



Comparación con la realidad

Los perfumes fundan el mundo de la novela, constituyen el principio y fin de su historicidad; conceden poderes que se van contra la justicia la vida, contra la belleza dominan las multitudes, podían dominar las autoridades máximas del mundo. Anula la conciencia, la cultura, las ciencias, la inteligencia humana. Lo cual equivale tanto como el sostenimiento de ese mundo como a su destrucción. El perfume de Laure, el perfume por excelencia concede el poder de Dios, pero un Dios marcado por el signo negativo de la destrucción.

El perfume de la novela de Suskind, simbólicamente, puede ser comparada con el dinero, que no solo atrae a las mujeres, sino que compra jueces, compra cargos públicos, compra conciencias, compra vidas, compra todo. Un poder arrasador equivalente al poder del perfume ya mencionado. Poder profundamente relacionado con el erotismo y la sexualidad, como lo es el poder monetario en el mundo hedonista de hoy.

La belleza de la mujer en la novela de Suskind que es el objeto de seducción de Grenouille, para obtener de ella el perfume ideal toma como equivalente: belleza femenina y perfume exquisito. Puesto que los dos términos son colocados en la misma categoría de valor. La sensibilidad humana no admitiría, por ejemplo, obtener ese perfume de mujeres feas y no jóvenes. En cierto modo la belleza de la mujer es comparada con la belleza de una flor, cuya madurez produce el perfume de la rosa. De la misma manera una niña no es el objeto o el material del cual Grenouille va a sacar el perfume.

Sabía que los niños no olían de manera particular, tampoco como las flores aún verdes antes de abrir sus pétalos. En cambio ésta, este capullo casi cerrado del otro lado del muro, que ahora mismo empezaba – sin que nadie, excepto Grenouille, se apercibiera de ello – a abrir sus odoríferos pétalos, olía ya de modo tan divino y sobrecogedor que, cuando floreciera del todo, emanaría un perfume que el mundo no había olido jamás. (Suskind, 1993, p. 152).

Comparando la mujer del siglo XVII según Suskind, con la mujer del siglo XXI, como dijimos un siglo hedonista también ella es privilegiada por su belleza; no por su inteligencia u otros valores. De esta forma en el espacio de la televisión, del cine, concursos de belleza, modas, marketing comercial etc., como una metáfora del

mundo de hoy, la mujer es llevada a una cosificación es decir a convertirla en un objeto vacío y puramente ornamental. En efecto puede enunciarse un perfume, una bebida, automóviles, joyas junto a mujeres hermosas, para connotar los objetos con la belleza femenina, lo cual puede tener algunas lecturas, por ejemplo que el perfume que compremos anunciado por una mujer hermosa puede ser una sustancia hermosa y distinguida y especial como ella. Otra lectura podía ser que la mujer que compre dicho perfume puede sentirse tan bella y distinguida como la mujer que lo anuncia, indiferentemente de su belleza física, como un valor agregado la belleza de la mujer. Ese supuesto valor agregado es el producto de la alineación mental de los consumidores de dichos productos a los cuales los ha llevado la influencia de los medios.

Podemos comparar la época del *Perfume* en cuanto a las costumbres de la gente del siglo XVIII de perfumarse antes que bañarse, una costumbre que podría significar la importancia de lo superficial sobre lo básico que es la higiene personal. Simbólicamente esto lo representa el dinero, lo superficial, que encubre las suciedades que hay debajo de él para conseguirlo.

g. DISCUSIÓN

Para la discusión del presente trabajo se analizó previamente los objetivos que fueron identificar, sintetizar y comparar el elemento fantástico en la obra *El Perfume* de Patrick Suskind, para profundizar el objetivo principal que fue analizar el elemento fantástico de dicha obra.

Objetivo 1. Identificar el elemento fantástico en la obra *El Perfume* de Patrick Suskind

Para la elaboración este trabajo se analizó la fantasía presente en toda la obra. El personaje principal se mueve, desde su nacimiento hasta su muerte, en el vasto territorio del "olor" y de los "olores". Suskind presenta un derroche de "realidad", imaginación y fantasía absolutamente cautivador.

En literatura de ficción, hablando del realismo fantástico, dentro del cual ubicamos a Patrick Suskind, hay dos formas mediante las cuales los escritores crean a sus personajes:

La primera consiste en formar personajes atribuyéndoles características fantásticas, no humanas, cuyo resultado es una criatura inclasificable. Un ejemplo clásico es Gregorio Samsa, el protagonista de la *Metamorfosis* de Franz Kafka, un hombre que ve como su vida cambia radicalmente cuando amanece convertido en una cucaracha.

La segunda forma consiste en ubicar un personaje en un medio real e irlo transformando poco a poco. Un autor ejemplar de este tipo de literatura es Julio Cortázar. Obras suyas de este tipo de realismo son: "La Casa tomada" cuyos personajes son dos hermanos que viven en una casa grande; de pronto empiezan a escuchar ruidos y ellos abandonan los sitios donde los ruidos se presentan. De ese modo la casa va siendo tomada por dichos ruidos que pueden ser atribuidos a seres extraños y poderosos incapaces de ser vencidos por los dos hermanos.

Suskind utiliza la segunda forma ubicando al personaje principal *Jean Baptiste Grenouille* en un medio real que fue Francia en el siglo XVIII donde las personas de

ese entonces, vivían en una suciedad tremenda, donde las calles eran un basurero y donde los reyes que era la máxima autoridad no acostumbraban a bañarse solo al uso de perfumes, es aquí en esta línea de tiempo donde Suskind construye a su personaje, con el fin de atribuirle a su personaje la cualidad olfativa para que el lector pueda apreciar a plenitud toda la gama de olores de ese siglo. Por estas razones, hemos cumplido con el primer objetivo propuesto en nuestra investigación puesto que se a detallado e identificado minuciosamente los elementos fantásticos mediante los cuales construye su obra Patrick Suskind

Objetivo 2 Sintetizar el elemento fantástico en la obra *El Perfume* de Patrick Suskind.

En la obra *El Perfume* el personaje principal Jean Bautiste Grenouille está dotado de un sentido olfatorio que sobrepasa las capacidades del olfato humano. Suskind mezcla lo real y lo fantástico de modo perfecto, al extremo de persuadir al lector de que lo fantástico es la realidad de la novela contaminando lo histórico real con las características de lo fantástico.

La trama de la novela tiene una estructura policiaca sobre todo Grenouille persigue a Laura con fines criminales, pero por supuesto con la justificación de la búsqueda del perfume ideal, que es una especie de destino para Grenouille. Jean Baptiste inicia su vida con el asesinato de las muchachas, lo cual horroriza al pueblo y este emprende la investigación del asesino, buscando así las posibles pistas que va dejando, en este caso son los cuerpos desnudos de las muchachas sin vida y con el cabello cortado. Es aquí donde Suskind juega no solo con el género fantástico, sino también hace una mezcla con los dos géneros ya mencionados.

Concluyendo, podemos decir que hemos cumplido con el segundo objetivo al sintetizar los elementos fantásticos construidos alrededor del olfato sobrehumano de Grenouille mediante los cuales consigue su objetivo esencial; extraer el perfume de todas de todas sus víctimas.

Objetivo 3 Comparar el elemento fantástico con la realidad en la novela *El Perfume* de Patrick Suskind.

Si Suskind no hubiera colocado estos elementos de carácter fantástico la obra no hubiera causado la misma impresión, pues el autor no buscaría a la mujer como el símbolo de persecución para extraer su perfume, este elemento se lo hubiera cambiado por una flor u otro elemento común y corriente que produzca olor y Jean Baptiste no lo hubiera dotado de poder olfativo poderosísimo.

En la creación del mundo fantástico de esta novela como puede verse, hay una preferencia por los sentidos “humanos”, en contraposición con la conciencia y la inteligencia.

Esta faceta humana es anulada completamente por la otra y dada las veinticuatro muertes de muchachas realizadas por su mano, podía decirse que Jean Baptiste es un asesino en serie, digno de ser analizado patológicamente.

La búsqueda del perfume ideal es el pretexto que justifica los asesinatos, los cuales son cometidos sin remordimiento alguno. Posiblemente esta faceta de perfumista y de los poderes extraordinarios de su perfume es el disfraz que encubre su patología de asesino y lo convierte en un personaje fascinante de la literatura contemporánea. Este personaje puede ser comparado con Daniel Camargo Barbosa, asesino en serie colombiano, que según las informaciones policíacas mató a más de ciento cincuenta muchachas, así mismo como Jean Baptiste se escuda en su máscara de perfumista, Camargo se escuda en pretextos religiosos para persuadir a sus víctimas pues siempre andaba con una biblia y convencía a las muchachas de acompañarlo a una iglesia o comunidad religiosa para hacer alguna donación o favor.

La personalidad de Jean Baptiste encaja perfectamente con el esquema patológico del asesino en serie. De acuerdo a Steven Egger un asesinato serial se define por las siguientes características:

- El asesino no tiene relación con las víctimas. Aparentemente el crimen ocurre al azar o sin conexión con los otros

- Los asesinatos reflejan el sadismo del criminal, y su necesidad de tomar el control de la víctima
- Raramente el asesino obtiene una ganancia material, el motivo siempre es de orden psicológico
- Las víctimas tienen un valor "simbólico" para el asesino, esto se entiende tras ver que hay un método específico para matar
- El asesino casi siempre escoge víctimas vulnerables, tales como prostitutas, niños, etc.

Baptiste encaja principalmente en estas cuatro características y dentro de ellas especialmente la característica número dos que habla de las compensaciones psicológicas del asesino para matar en Jean Baptiste dichas compensaciones son la búsqueda del perfume tan anhelado por él, el “perfume de una mujer” el cual debe llenar sus carencias psicológicas por cuanto es un personaje carente de todo olor y sin duda despreciado por todas las mujeres incluso por su madre quien lo quiso matar a penas nacer.

Finalmente se consideramos haber cumplido con el tercer objetivo cuando comparamos a la mujer del siglo XVII con la del siglo XXII, convertida en ambos tiempos en objeto de placer. Olvidándose de otros valores tanto más importantes que la belleza física y del valor preponderante que la mujer cumple en la sociedad contemporánea.

h. CONCLUSIONES

- La novela *El Perfume* tiene el elemento fantástico como el núcleo sobre el que se constituye una historia apasionante; que por un lado lleva al lector a asumir una propuesta donde lo fantástico aunado a lo real se dan de la mano, pero con la colaboración o la presencia mayor de la fantasía, pero no es una fantasía difícil de asumir. El autor a través de una profunda documentación del siglo XVIII sea trasladada a aquella época a vivir una aventura única que despierta las posibilidades imaginativas de los lectores de cual quier época. El elemento fantástico en esta novela es la esencia que se expande por sus páginas como en el episodio en que Jean Baptiste encuentra a la joven pelirroja, el autor describe de una manera sinestésica los olores que es el elemento que despliega todo el imaginario en torno al perfume y específicamente a la capacidad casi demoniaca de Grenouille para dar con su víctima.
- El elemento fantástico se sintetiza en la capacidad de Grenouille del extraño poder que a kilómetros el puede intuir como a que se dedican, como son, donde y cuantas escenas como estas son una síntesis del elemento fantástico en todo sus posibilidades, en el caso de esta novela la fantasía se reviste de espectacularidad cuando el protagonista despliega su genio desde su nacimiento hasta su muerte guiado por el don o la maldición de sentirse atrapado en un mundo solo representado por lo multicolor de los olores.
- La realidad en la novela es una especie de telón de fondo ya que lo que es evidente en primer término es la fantasía. La realidad asoma por entre los espacios mínimos que la fantasía le permite. La realidad está presente gracias a la característica documental por la que podemos trasladarnos a ese tiempo.

i. RECOMENDACIONES

- A los docentes de la carrera de Lengua Castellana y Literatura invitarlos a la introducción de lecturas con elementos fantásticos dentro de las asignaturas en virtud de la grandiosidad de esta novela que enriquece y multiplica la sensibilidad del lector.

- A los estudiantes de la Carrera de Lengua Castellana y Literatura a recapacitar, que la imaginación, rompa con muchos moldes de la literatura de ficción, esta invita a la apertura imaginativa de los lectores; no solo como tales, sino como personas para enfrentar la estrechez del mundo en el que vivimos.

- A los estudiantes de la carrera de Lengua Castellana y Literatura que se interesen en la lectura de la novela *El Perfume* por los siguientes aspectos:
 - Por la originalidad de su argumento.
 - Por la riqueza psicológica del protagonista de la novela Jean Baptiste.
 - Por el mundo de la sensibilidad olfativa llevada al extremo por su autor.
 - Por el carácter poético y profundo del lenguaje narrativo de la obra, especialmente en algunos fragmentos referido a los olores; aspecto que serviría como modelo para posibles trabajos literarios de los lectores y para abrir su imaginación a espacios inéditos en el campo de la ficción literaria.

j. BIBLIOGRAFÍA

- Bermejo, J. (2006). *Mito, Literatura y Sociedad en la Grecia antigua*. Madrid. S.Ed.
- Carreter; F. L. & Correa Calderón, F. (1994). *Cómo se comenta un texto Literario*. México: Publicaciones cultural.
- Castelo, R. (1994). *Claves y secretos de la Literatura Infantil y Juvenil*. Quito: Técnicas ecuatorianas.
- Jiménez, P. (2010). *Introducción a los Géneros Literarios*. Madrid: Secretaría general técnica.
- Pardo, E. (Sf). *La Literatura Moderna*. Madrid: Sociedad anónima editorial.
- Platón. (1986). *Diálogos*. Madrid: Carlos García Gual.
- Rodari, G. (1973). *Gramática de la Fantasía*. Ediciones del bronce.
- Sáez, J. (2010). *Introducción a los Géneros Literarios*. Madrid: S. Ed.
- Sánchez, S. (2010). *La Literatura en la Edad Media*. Sevilla.
- Todorov, T. (1968). *Introducción a la Literatura Fantástica*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Turno, A. (2010). *Introducción a los Géneros Literarios*. Madrid: Secretaría General Técnica.
- Ubach, A. (1992). *La Literatura Contemporánea en la Clase de Español*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Vygotsky. (2003). *Imaginación y Creación en la Edad Infantil*. Buenos Aires: Nuestra América.

k. ANEXOS



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LOJA

ÁREA DE LA EDUCACIÓN, EL ARTE Y LA COMUNICACIÓN
CARRERA DE LENGUA CASTELLANA Y LITERATURA

TEMA

**EL ELEMENTO FANTÁSTICO EN LA OBRA *EL
PERFUME* DE PATRICK SUSKIND**

Tesis previa a la obtención del grado de
Licenciada en Ciencias de la Educación,
Mención: Lengua Castellana y Literatura.

AUTORA: Katherine Elizabeth Carrión Gutiérrez.

DIRECTOR: Dr. José Pio Ruilova Mg. Sc.

Loja - Ecuador

2015

a. TEMA

**EL ELEMENTO FANTÁSTICO EN LA OBRA *EL PERFUME* DE PATRICK
SUSKIND.**

b. PROBLEMÁTICA

Según el Diccionario de la Real Academia de Española (DRAE) menciona que “La fantasía nace de la pura actividad imaginaria del cerebro y no tiene en cuenta la realidad”.

Las referencias a la imaginación se pueden encontrar en todas partes: libros, revistas, varios medios y en muchas culturas. Es un componente fundamental en la psique humana.

La fantasía juega un elemento importante en el carácter individual del hombre ya que este elemento le permite sobrepasar los límites y los estándares de una realidad.

Se considera como un punto aparte donde el ser humano deja sus limitaciones y se convierte en el dueño de sus circunstancias.

La literatura fantástica en el Ecuador se ha evidenciado desde épocas remotas en las cuales se transmitía de forma oral leyendas, mitos, fabulas... etc.

Hoy en día se evidencia la pérdida de imaginación, este fenómeno está vinculado principalmente en la niñez. Los infantes tienden a tener una gran imaginación pero según va pasando el tiempo esta se disminuye.

Entre algunas causas podemos mencionar la introducción de la tecnología como la televisión, esta actividad al ser pasiva no hace trabajar a nuestro cerebro para pensar más allá, pues vemos imágenes creadas como paisaje, escenarios, personajes y emociones que el director construye para el espectador. Es decir, cuando observamos una película no trabaja nuestro cerebro todo ya viene imaginado y programado.

Otro factor son los juegos electrónicos, que permiten mantener al niño estático en la pantalla anulando su capacidad creadora, su formación y su desarrollo. Mencionando otro factor está la gran influencia del mercado infantil que se ha apoderado de la imaginación de los niños, pues este ofrece un sin número de juguetes llenos de tecnología. Antiguamente los niños al no poseer estos utensilios de juego se

ingeniaban en fabricarlos, inventando así escenarios, personajes y creando mundos fantásticos desarrollando a plenitud su imaginación.

Este fenómeno no cambia mucho al llegar a la adolescencia, pues el uso desmedido de los celulares y las redes sociales hacen que los mismos se vuelvan consumidores descontrolados de tecnología, dejando muchas actividades de carácter importante como la lectura de obras, con las cuales se va empobreciendo nuestra mente dejándonos llevar por un mundo monótono y consumista.

La novela *El Perfume*, es una obra de tinte fantástico del escritor alemán Patrick Suskind, esta nos abre las puertas de la fantasía. Su escrito nos incorpora a formar parte de su mundo imaginario. Que envuelven al lector en cada párrafo de su novela.

Esta situación problemática conlleva a plantear las siguientes interrogantes.

¿Cómo analizar el elemento fantástico *El Perfume* de Patrick Suskind? ¿Cómo sintetizar los elementos fantásticos en la obra el perfume? ¿Cómo comparar el elemento fantástico en la obra? ¿Cómo contrastar el elemento fantástico?

Con este contexto surge la pregunta central de investigación.

¿Cómo analizar el elemento fantástico en la obra *El perfume* de Patrick Suskind?

c. JUSTIFICACIÓN

La presente investigación literaria se justifica por las siguientes argumentaciones:

La imaginación es un poder que mueve el mundo. Todos los adelantos científicos y tecnológicos parten de la imaginación humana principalmente de los escritores, cuyas novelas se han adelantado a hechos como el viaje a la luna, imaginada antes por Julio Verne.

La ropa, las costumbres, las modas, las armas, los medios de comunicación, los medicamentos han evolucionado por un hecho de la imaginación, siempre creando nuevos objetos para satisfacer las necesidades del hombre.

Dentro del avance de la imaginación la literatura es la primera puesto que crea mundos ficticios capaces de atravesar los tiempos y permanecer a lo largo de la historia de la humanidad por, ejemplo, las obras de Homero. En el caso de la novela *El Perfume*, la imaginación de Patrick Suskind ha creado un personaje único que rompe con toda la tradición literaria creando una obra singular que ha sido traducida a treinta y seis idiomas y ha sido llevada al cine con un gran éxito.

En lo social se justificará porque todo lo que se refiere al hombre es social. Esta novela servirá para enriquecer y liberar la sensibilidad humana de los lectores menoscabada por medios los medios masivos de comunicación como la televisión y que no estimulan la imaginación.

La novela concentra sus valores en los sentidos humanos; en contraposición con la razón que ha llevado al mundo a destruirlo. Puesto que los conceptos de verdad, de lo justo, de la paz o de la ambición, han desencadenado las guerras, el irrespeto al planeta opuestamente los sentimientos los sentidos enriquecen la vida. Sensibilizan, descubren la ternura, la compasión que puede reivindicar al ser humano despersonalizado y convertido en simple tornillo de una maquinaria de explotación humana por los países del primer mundo

Se justificara desde el punto legal porque es un requisito que consta en el art. 134 del Reglamento de Régimen Académico de la Universidad Nacional de Loja para la obtención del grado y título de licenciada en Ciencias de la Educación, mención: Lengua Castellana y Literatura.

En lo institucional se justifica porque la Universidad Nacional de Loja, en el cumplimiento de su noble labor formativa, promueve la investigación científica y tecnológica en la perspectiva de contribuir con propuestas de cambio y desarrollo de la zona 7 y el país, así como en la formación integral de sus estudiantes.

Para el desarrollo de este trabajo se tiene sólidos conocimientos, impartidos por los maestros de especialidad, que son el pilar fundamental de nuestra formación ética y profesional. Para la ejecución de la investigación literaria, se cuenta con la obra completa del escritor contemporáneo Patrick Suskind y así mismo, con otros libros con información específica relacionada con la temática que, indudablemente ayudarán, a la concreción adecuada de la investigación propuesta.

Todo lo descrito, vuelve factible al presente proyecto, lo que justifica plenamente su ejecución.

d. OBJETIVOS

Objetivo General

Analizar el elemento fantástico en la obra *El Perfume* de Patrick Suskind.

Objetivos Específicos

- Identificar el elemento fantástico en la obra *El Perfume* de Patrick Suskind.
- Sintetizar los elementos fantásticos en la obra *El Perfume* de Patrick Suskind.
- Contrastar el elemento fantástico con la realidad en la obra *El Perfume* de Patrick Suskind.

e. MARCO TEÓRICO

Esquema del marco teórico

1. Literatura alemana

- 1.1 Literatura alemana
- 1.2 El antiguo periodo alto alemán
- 1.3 Literatura alemana medio alta.
- 1.4 Decadencia de la poesía a final de la Edad Media.
- 1.5 La Era de la Reforma
- 1.6 Periodo clásico de la literatura alemana
- 1.7 Romanticismo y la era de la revolución
- 1.8 Literatura alemana moderna

2. Fantasía

- 2.1 Definición
- 2.2 Características
- 2.3 Teorías sobre el género fantástico
- 2.4 Teoría de lo fantástico de Tzvetan Todorov
- 2.5 Teoría de Rosalba Campra
- 2.6 Clasificación de los elementos fantásticos según Daniel f. Ferreras
- 2.7 Historia de la fantasía
- 2.8 Leyes de la Función Imaginativa

3. Obra El Perfume

- 3.1 Primera parte
- 3.2 Segunda parte
- 3.3 Tercera parte.
- 3.4 Cuarta parte
- 3.5 Biografía de Patrick Suskind
- 3.6 Obras
- 3.7 Marco histórico
- 3.8 El perfume
- 3.9 El arte de la elaboración de perfumes
- 3.10 La ruta del perfume
- 3.11 Perfumes divinos

Literatura alemana

La primera literatura germana consistía en himnos en honor a dioses o cantos conmemorativos sobre hechos de héroes. Tales himnos se cantaban en coro en las ocasiones solemnes, acompañados por danzas.

Elementos míticos e históricos se mezclan y surgen así los grandes ciclos de las sagas, que más tarde forman la base de la épica nacional. De todas ellas, la más famosa fue la saga de los Nibelungos, extendiéndose a todas las tribus germánicas.

De toda esta poesía pagana casi nada ha sobrevivido.

El antiguo periodo alto alemán

Entre los años 500 y 700 ocurrió el cambio fonético en el alto alemán que dividió los dialectos del sur, Alto Alemán, de los del norte, Bajo Alemán. La historia de la literatura alemana se ocupa principalmente con los documentos o monumentos del alto alemán. De hecho, hasta el final del Medievo, el sur alemán ocupa el lugar principal en la producción literaria.

Los godos, primera tribu germana convertida, abrazaron el cristianismo en la forma de arrianismo. Pero pronto dejaron paso a los francos, que se convirtieron en dominantes y la conversión de su rey Clovis al cristianismo en 496, fue de una importancia decisiva. La conversión de Alemania, llevada a cabo vigorosamente desde el siglo octavo por misioneros irlandeses y anglosajones.

El clero se convirtió en el depositario del saber; los nuevos monasterios y sus escuelas. El lenguaje de la Iglesia era el latín. La poesía era de carácter exclusivamente cristiano. La Iglesia, se opuso a los antiguos cantos paganos suplantándolos por poemas cristianos.

Así surgió la antigua épica sajona "Heliand," compuesto entre 833 y 840 por un poeta desconocido, por sugerencia del rey Ludovico Pio. Está escrita en Bajo Alemán y es el último gran poema en verso aliterado.

Literatura alemana medio alta.

En el siglo XI, bajo la influencia del movimiento reformista proveniente del monasterio borgoñón de Cluny comienza a dominar en la literatura un espíritu de duro ascetismo. La literatura que producen consiste sobre todo en versiones rimadas de historias bíblicas y otros temas sagrados y está representada por el “Trova de los milagros de Cristo” de Ezzo.

Es estos cantos hay una tendencia inequívocamente alemana hacia el misticismo.

Las Cruzadas inspiraron nuevos fervores a la vida religiosos. Muchos miles de caballeros alemanes siguieron al rey Conrado III en la cruzada de 1145-47. Esto les puso en contacto por una parte con el oriente su riqueza de relatos maravillosos y por otra parte con sus vecinos más cultos, los franceses, cuyas pulidas manera y costumbres adoptaron ávidamente.

La Caballerosidad, una institución de origen y espíritu esencialmente romance, dominó la vida social de la época. El cultivo de la poesía pasó a sus manos, dejando de ser el clero el único proveedor del saber y la cultura. Los poetas de este tiempo son, en general, de rango caballeresco.

Las únicas clases de poesía cultivada por entonces fueron la épica y la lírica y la primera de ellas era o cortesana o popular. Se ponía mucha atención en la forma y la versificación estaba regulada por reglas estrictas.

El Alemán Clásico Medio Alto es extremadamente elegante. Era esencialmente una poesía de casta totalmente adaptada a los ideales de la sociedad cortesana. Era brillante, si, pero sobre todo una poesía de traducción y adaptación. Sobresalen la obra de Fausto de Goethe tenemos aquí la historia de un alma.

Decadencia de la poesía a final de la Edad Media.

La decadencia de la casta caballeresca trajo consigo el declinar de la literatura que había sido apoyada por dicha casta. Los siglos catorce y quince no favorecieron el desarrollo de la literatura artística. El imperio iba perdiendo su poder y derivando hacia la anarquía

mientras que los emperadores se dedicaban principalmente a aumentar su poder dinástico, y los príncipes a independizarse de la autoridad imperial. Ya no protegían a la poesía.

Los clérigos en su mayor parte tenían planes mundanos con lo que minaban la reverencia que se les tenía. El crecimiento de las ciudades y su comercio fue fatal para el prestigio de los caballeros y de sus ideales. La vida se hacía más práctica, más utilitaria, menos estética y como consecuencia el tono didáctico va imponiéndose poco a poco en la literatura.

El género literario surge es el drama, cuyo origen, en en las obras religiosas de los grandes festivales cristianos que se celebraban, especialmente en Pascua de resurrección. Estos festivales tenían un propósito definido: instruir y edificar.

La Era de la Reforma

La literatura como arte sufrió al ser forzada al servicio de la controversia religiosa; se convirtió en polémica o didáctica y se manifestó sobre todo en prosa. Martín Lutero (1483-1546) es la figura más importante de este periodo y su obra más importante fue la traducción de la Biblia. Los conflictos religiosos inaugurados por la Reforma culminaron en la Guerra de los Treinta Años (1618-1648) que prácticamente destruyó a Alemania como nación. Los sentimientos nacionales se extinguen.

La Liga Católica busca el payo de España y Austria mientras que los príncipes protestantes traicionan los intereses nacionales ante Francia y Suecia. Se da un espíritu de imitación servil de lo extranjero. Se desprecia y se falsifica el idioma alemán en círculos aristocráticos donde es corrompido por el influjo de palabras extranjeras. La literatura carece de originalidad y sustancia; los escritores se centran principalmente en la parte formal.

Periodo clásico de la literatura alemana

Muchas causas contribuyeron al auge de una gran literatura nacional en el siglo dieciocho. Las victorias del rey prusiano Federico el Grande aceleraron el sentimiento

nacional en todas las tierras alemanas. El aumento del patriotismo se puede discernir en los poemas de Klopstock; esto animó a Lessing a comenzar su campaña contra el dominio del clasicismo francés. También los movimientos religiosos ejercieron una poderosa influencia.

Romanticismo y la era de la revolución

Al comenzar el siglo XIX había una marcada revitalización del sentimiento religioso y la Escuela Romántica domina el ambiente.

Partiendo de la filosofía de Fichte, que proclamaba al ego como la suprema realidad, los románticos procedieron a liberar al genio creativo de las ataduras de la convención y de la tradición. Pero el resultado era con frecuencia un subjetivismo extremo que irrumpía con frecuencia entre las formas de las formas artísticas y se perdía en visiones fantásticas de un vago misticismo.

Los líderes del movimiento escapaban de un sórdido presente hacia las lejanas regiones orientales o hacia un remoto pasado medieval. Esta predilección por lo medieval junto con el revivir religioso dio al movimiento romántico una tendencia pronunciadamente católica. Algunos de los líderes románticos como Brentano, Görres, Eichendorff, eran católicos; otros como Friedrich Schlegel, se convirtieron al catolicismo; en los miembros de la escuela se nota una simpatía hacia el catolicismo. El movimiento romántico fue también una reacción saludable ante el excesivo clasicismo de Goethe y Schiller.

Literatura alemana moderna

Literatura alemana moderna (desde 1848) Nuevas metas. Realismo poético. Naturalismo. El año 1848 señala un gran cambio en la historia literaria y política de Alemania. La literatura intenta ponerse más en contacto con la vida y deja ser menos exclusivamente estética. Las tendencias materialistas de ese tiempo se reflejan y se ven condicionadas por el gran progreso de la ciencia y el crecimiento del periodismo.

La lírica y la épica pierden terreno ante el drama y la novela.

La ficción comenzó a ocupar un lugar más amplio después de 1870. Mencionamos únicamente al suizo, C.F. Meyer, que sobresale en la novela histórica y a Theodor Fontane.

La guerra franco alemana de 1870 y el establecimiento de un nuevo imperio tuvo poco efecto comparativamente en la literatura. La poesía continuó moviéndose por los surcos antiguos clásicos románticos. La grácil pero trivial lírica épica de Rudolf Baumbach, Julius Wolff, y otros imitadores del estilo de Scheffel era más bien del gusto popular. La lírica apasionada del príncipe Emil zu Schoenaich-Carolath mereció el éxito que tuvo. Sin embargo a la poesía de Martin Greif Eduard von Paulus, Christian Wagner y Heinrich Vierordt le llevó tiempo ser reconocida.

La década que siguió a las grandes victorias de 1870 no fue muy favorable a las actividades literarias. Dominaban las cuestiones políticas y religiosas (como el Kulturkampf). gran parte de la literatura de ese tiempo, en ese espíritu de agitación y desasosiego, era partidista o polémica o se adaptaba al gusto materialista que dominaba y que simplemente se limitaba a entretener.

Fantasía

Definición

La fantasía proviene del latín phantasia proviene de un vocablo griego, Platón nos dice la fantasía "pinta en el alma las imágenes [...] de la visión o de otra sensación". (Platón, 1986)

La fantasía es la facultad humana que permite reproducir, por medio de imágenes mentales, cosas pasadas o representar sucesos que no pertenecen al ámbito de la realidad. Estos sucesos pueden ser posibles o irrealizables.

Uno de los críticos que más ha reflexionado sobre este tema ha sido Tzvetán Todorov en su libro Introducción a la literatura fantástica, en el que clasifica los sucesos narrados en cualquier relato en dos grandes grupos: "por un lado, los textos pueden dar cuenta de sucesos normales, es decir, regidos por las leyes físicas que gobiernan nuestro mundo

cotidiano; y, por el otro, en cambio, pueden presentar sucesos anormales” (Todorov, 1968)

Dostoievski, el verdadero exponente del género dice. «Lo fantástico debe estar tan cerca de lo real que uno casi tiene que creerlo». Es decir que el escritor deberá mantener el hilo conductor que atrape al lector y lo haga participar en el mundo descrito, con el fin de que comparta y viva la historia junto con los personajes narrados

Al hablar sobre la literatura fantástica nos referimos al terreno de lo extraño y lo maravilloso en donde cada relato nos conduce a una atmósfera ajena a nuestra razón. La fantasía también puede ser entendida como el grado superior de la imaginación. Esto puede plasmarse en obras artísticas, como cuentos, novelas o películas.

Características

Son prácticamente innumerables los medios o recursos de que se valen los autores de narraciones fantásticas:

Proceso mental por el cual liberan su imaginación, la mente del personaje se halla alterada. Invaden tiempo, espacio, personajes o situaciones y, en ocasiones, todo a la vez. El personaje es presa de las fuerzas sobrenaturales, si es un ser humano puede sufrir, entre otros, el fenómeno de la metamorfosis; si es cualquier elemento de la realidad animales, objetos, muerte, espíritus adquieren características propias del hombre.

Alteración del tiempo y del espacio, se producen traslados a los otros tiempos -ya del pasado como al futuro- anacronismos parciales, retrocesos en la propia historia, detención del tiempo, desajustes entre el tiempo cronológico y el tiempo interior, multiplicación en el tiempo, ruptura de las leyes físicas, transmutación de mundos.

Interrelación entre el sueño y la realidad: sueño dentro de otro sueño, conciencia de que se está soñando, sueños comunes a varias personas; en todos los casos, con un elemento que, luego en la vigilia, deja un rastro: por ejemplo, un objeto material presente en el sueño y presente en la vigilia.

- El relato puede transcurrir también en algún mundo o país directamente mágico o maravilloso.

Teorías sobre el género fantástico

El género literario de lo fantástico corresponde a un tipo de narración particular, que suele confundirse con otros géneros vecinos, como la ciencia-ficción o el terror. De hecho, la palabra "fantástico" se ha utilizado en contextos tan variados, que ha perdido gran parte de su significado intrínseco. Abundan las antologías de textos fantásticos, tanto en Europa como en América, y se han multiplicado las publicaciones y los congresos dedicados al género.

Pero lejos de progresar hacia una definición funcional de la narración fantástica, las diversas tendencias críticas que han examinado este fenómeno literario, no han sino complicado el asunto, y resulta prácticamente imposible sintetizar estos análisis, muchas veces contradictorios, para llegar a una visión adecuada del género fantástico.

Uno de los ejemplos más representativos de estas exageraciones críticas se encuentra en la obra del francés Marcel Schneider, *La littérature fantastique en France*, y en la del americano Eric S. Rabkin, *The fantastic in literature*. Tras su investigación, ambos críticos concluyen que casi todo tipo de ficción no-realista es fantástico.

Rabkin asimila el género policíaco, encabezado por Agatha Christie, y el de ciencia-ficción, representado por Julio Verne, a lo fantástico, lo cual es inaceptable cuando pensamos en las diferencias evidentes que pueden existir entre una narración pseudo-lógica, como puede ser una historia de detectives o un relato de ciencia-ficción, y un cuento fantástico que reivindica la irracionalidad y lo inexplicable.

Teoría de lo fantástico de Tzvetan Todorov

A pesar de esta aparente confusión, siguen en pie las distinciones generativas elaboradas por Tzvetan Todorov, en su estudio *Introduction á la littérature fantastique*. Todorov diferencia tres categorías dentro de la ficción no-realista: lo maravilloso, lo insólito y lo

fantástico. Cada uno de estos géneros se basa en la forma de explicar los elementos sobrenaturales que caracterizan su manera de narración.

Si el fenómeno sobrenatural se explica racionalmente al final del relato, como en *Los crímenes de la Rue Morgue*, de Edgar Allan Poe, estamos en el género de "lo insólito". Lo que a primera vista parecía escapar a las leyes físicas del mundo tal y como lo conocemos no es más que un engaño de los sentidos que se resolverá según estas mismas leyes. Este es el caso de muchas de las narraciones policíacas.

Por otro lado, si el fenómeno natural permanece sin explicación cuando se acaba el relato, entonces nos encontramos ante "lo maravilloso". Tal sería el caso de los cuentos de hadas, fábulas, leyendas, donde los detalles irracionales forman parte tanto del universo como de su estructura. Para Todorov, el género fantástico se encuentra entre lo insólito y lo maravilloso, y sólo se mantiene el efecto fantástico mientras el lector duda entre una explicación racional y una explicación irracional. Asimismo, rechaza el que un texto permanezca fantástico una vez acabada la narración: es insólito si tiene explicación y maravilloso si no la tiene. Según él, lo fantástico no ocupa más que "el tiempo de una incertidumbre", hasta que el lector opte por una solución u otra.

Pero esta teoría de Todorov no se puede decir que sea totalmente original. El escritor francés Guy de Maupassant ya la percibió un siglo antes, en su crónica titulada *Lo fantástico*. Sin embargo, Maupassant no dejó clara la diferencia entre lo fantástico y lo insólito, mientras que sí diferencia lo maravilloso de lo fantástico. Según él, el hombre de finales del siglo XIX ya no puede creer en las leyendas antiguas y su percepción de lo sobrenatural ha cambiado para siempre, achacando este cambio a los progresos técnicos que han influido fuertemente en el ser humano y en su visión del mundo.

El lector ya no es tan crédulo y las supersticiones y leyendas ya no le asustan. Por ello, el autor debe mostrar más sutileza para provocar el escalofrío de inquietud y duda propio del género fantástico.

En los cuentos fantásticos de Maupassant podemos encontrar una perfecta ilustración de esta teoría, demostrando el autor que "sólo se tiene miedo de lo que no se entiende". Lo que distingue un relato fantástico de un cuento de hadas es la oportunidad que da al

lector la narración fantástica de identificar el universo representado como el suyo propio y de intentar racionalizar los elementos sobrenaturales que rompen con las leyes naturales del mundo y con la posibilidad de conocimiento racional de la realidad.

De forma perspicaz, adelantándose a H.P. Lovecraft, Maupassant insiste mucho sobre el "miedo" que ha de provocar un relato fantástico, que no se corresponde con la anticipación de circunstancias negativas, proyectadas racionalmente, sino a un terror, según Daniel F. Ferreras, "al límite de lo indecible", cuya causa es la falta de explicación natural ante un determinado fenómeno, inexplicable.

Debemos mencionar dos cuentos de Maupassant, aunque no se consideren relatos fantásticos. Ambos se titulan El miedo y se basan en un miedo "sobrenatural". Aunque los protagonistas no corran peligro en ninguno de estos cuentos, sienten este miedo debido a circunstancias extrañas. En El miedo de 1882, uno de los personajes, cuya apariencia es la de un viajero y un aventurero, diferencia entre simplemente tener miedo y ser presa del espanto que produce lo desconocido; y confiesa haber sido condenado a muerte y haber arriesgado su vida en varias ocasiones, pero sólo haber sentido realmente miedo un par de veces, cuando precisamente no corría ningún peligro.

La primera fue cuando, viajando por el desierto, su compañero se cayó de su montura, debido a una insolación, justo en el momento en que empezaban a sonar los llamados "bongos del desierto". Así, mientras el protagonista asiste a su amigo, oyendo esos tambores misteriosos, siente el miedo a lo desconocido. Luego averiguará, al mismo tiempo que el lector, que el sonido provenía del ruido producido por el viento del desierto sobre las hierbas secas. El segundo recuerdo del viajero se refería a las dunas de arena que se habían convertido en un paisaje nevado de montaña, y el espacio abierto del desierto en la cabaña del guarda forestal, donde el narrador y su guía se refugian durante la noche.

Desde el principio, vemos que el guarda forestal y su familia están en alerta, por una razón insólita: el guarda asesinó a un hombre hace exactamente un año y espera que vuelva esta noche. El narrador nota que todos están preparados con rifles para luchar con el espíritu del hombre. La tensión va aumentando en la cabaña cuando el perro empieza a aullar, produciendo un sobresalto general. Para no tener que soportar ese

siniestro aullido, la familia acaba echando al perro de la cabaña, y vuelve a reanudarse la insólita espera.

Al rato se oyen pasos y entonces surge una cara monstruosa pegada al cristal de la ventana. Uno de los hijos dispara y rápidamente tapa el agujero con algunas tablas. Al amanecer, se descubrirá que la cara deforme era la del perro que yace muerto en la ventana. El narrador concluye que volvería a pasar todos los peligros racionales que corrió en su vida, con tal de no tener que volver vivir aquel instante de terror incontrolable.

Este cuento, tanto como su homónimo, El miedo de 1884, se podría clasificar dentro de lo insólito o lo extraño, pues no contiene ningún elemento sobrenatural en la acción. Sin embargo, contiene en su esencia los fundamentos de una teoría de lo fantástico funcional y precisa. Su contenido y su estructura, nos ayudan a comprender el efecto fantástico.

Por otra parte, Todorov afirma que el género fantástico tiene que ser considerado como un producto de finales del siglo XVIII, que llega a alcanzar su apoteosis en el siguiente siglo para morir con el nacimiento del siglo XX. Todorov se basa en la aparición del psicoanálisis para explicar esta supuesta desaparición del género. Si aceptamos que lo fantástico expresa de una forma figurada las angustias y pulsiones del subconsciente, la llegada del psicoanálisis lógicamente va a liquidar racionalmente este género basado en lo irracional. Pero, sin embargo, no ocurre así pues estudiando la producción literaria fantástica de la segunda mitad de nuestro siglo, vemos que lo fantástico triunfa en muchas esferas de la creación artística.

Caben dudas sobre la eficacia de la teoría psicoanalítica en lo que se refiere a su explicación de la obra de arte. Pero no se puede dudar que lo fantástico puede corresponderse con las pulsiones inconscientes del escritor y su lector. No obstante, la identificación de estas pulsiones no basta para explicar el efecto fantástico, ni se puede reducir cualquier relato fantástico a una serie de conceptos psicoanalíticos. La existencia de un Julio Cortázar, de un Stephen King o de un Clive Barker corrobora que el limitar el género fantástico al siglo XIX es un error.

Un error parecido comete el crítico norteamericano Tobin Siebers en su estudio *The Romantic Fantastic* cuando establece una relación entre lo romántico y lo fantástico. Para él, lo fantástico es el producto de la mente romántica, y alude a las obras de Poe y de Nerval, para demostrar su hipótesis. Pero si consideramos a escritores que pertenecen a este género sin lugar a dudas, como Maupassant, Merimée o Lovecraft, vemos que lo fantástico, más que romántico, es post-romántico y pertenece más bien a una tendencia realista y racional.

Lo fantástico sobrevive al movimiento romántico tanto como al psicoanálisis, y si hoy en día es imposible hablar de escritores románticos contemporáneos, en un sentido estricto, no lo es en el caso de autores fantásticos.

Teoría de Rosalba Campra

Campra desarrolla toda una teoría del género fantástico basándose en lo que ella denomina los "silencios". Estos "silencios" van a presentarse en las narraciones fantásticas de las siguientes maneras:

1. Todo enunciado es una trama formada tanto por lo que se dice como por lo que se calla.

El acto comunicativo está formado por palabras y por silencios. Según Campra, estamos acostumbrados a presuponer, a inferir, a sustituir unas palabras por otras; desciframiento basado en nuestro conocimiento del mundo y de nuestra experiencia. Pero el trabajo que realiza el lector en un contexto de comunicación inmodificable como el de la palabra escrita es aún más paradójico. No es posible aclarar, corregir, sino recurriendo al propio texto. Y si ese texto pertenece al género de la ficción "el acto comunicativo, más que una paradoja, es casi un milagro". Las posibilidades de referencia carecen de una codificación a la que el lector pueda remitirse inmediatamente.

2. Apariciones, inversiones temporales, superposiciones espaciales, materializaciones e intercambios de identidad no agotan el universo fantástico.

Estas transgresiones no se basan en elementos temáticos, sino que con las posibilidades que ofrece la situación comunicativa, es decir, con los desequilibrios entre la palabra y el silencio. Los silencios que se introducen en un texto pueden tener una resolución posible y necesaria. Así, por ejemplo, en el cuento policíaco, la identidad del asesino y las motivaciones del crimen encuentran su solución por medio de las deducciones del investigador. Otros silencios no suponen ningún tipo de indagación, sino que acaban solucionándose solos.

Sin embargo, también existen silencios imposibles de solucionar, los que encontramos en la narración fantástica: "un silencio cuya naturaleza y función consisten precisamente en no poder ser llenado". La narración crea sus propios contenidos, pues depende de lo que el narrador quiera mostrar. Y el lector puede suponer, pero nunca tener la certeza de saber, el resto de la historia. En muchas ocasiones este silencio aparece representado como oscuridad.

Por ejemplo, podemos citar la oscuridad de *Cuello de gatito negro* (1974) de Julio Cortázar, en donde el romperse la lámpara del cuarto en que los protagonistas están haciendo el amor provoca una presencia feroz que quiere destruir al amante a zarpazos. Al cerrar éste la puerta para escapar, quedará adentro, en la oscuridad, esa incógnita presencia. Pero el silencio también puede expresarse subrayando la falta de palabras para explicar los acontecimientos.

En *Cuello de gatito negro*, las lagunas del discurso no establecen un final y los puntos cierran abruptamente frases que no se han cerrado gramaticalmente: "No, no sé nada. Tengo solamente miedo. Yo también me impacientaría si otro me hablara así. Pero hay días en que. Sí, días. Y noches".

También se puede construir el sentido del texto por medio de una interrupción en su desarrollo, como es el caso de los finales incompletos. Así, por ejemplo, en *Las armas secretas* (1959) de Cortázar, el protagonista, Pierre, va siendo invadido por una identidad ajena. Poco a poco, el lector descubre que esa identidad es la de un soldado alemán que violó a la muchacha de la que el protagonista está enamorado. La última secuencia parece llevar a la disolución de la identidad de Pierre y la repetición de la

escena de violencia, pero la historia tiene su punto final antes de que concluyan los hechos.

3. Hay cuentos en los que no aparecen fantasmas, o en los que las secuencias presentan un desarrollo completo, y sin embargo no dudamos en catalogarlos como "fantásticos".

Estos silencios se encuentran en el plano de la causalidad, la garantía del orden y la existencia del mundo. Los relatos en los que "objetos mágicos, misteriosas pociones, fórmulas cabalísticas alteran la realidad" son más tranquilizadores que aquellos en que aparecen elementos de la realidad cotidiana sin ser transformados, pero no existe razón alguna para su presencia, ya que, como ha formulado Borges claramente en *El arte narrativo y la magia*: "...la magia es la coronación o pesadilla de lo causal, no su contradicción". Estos objetos mágicos, aunque sean increíbles, representan la negación del absurdo, dando a todo una explicación.

Por otra parte, un fenómeno caracterizado como hiperbólico no tiene por qué implicar una tensión fantástica, pero si resulta imposible conocer la causa, la intención, la finalidad que los determinan, surge inevitablemente esa tensión. Así, un texto como *Verano* (1974) de Cortázar demuestra cómo la falta de la causa de un fenómeno puede ser razón suficiente de lo fantástico, mientras que el carácter hiperbólico no representa más que una acentuación.

En *Verano* se cuenta la presunta presencia de un caballo que una pareja entrevé por una ventana, mientras que la realidad en que viven los personajes implica la ausencia de caballos. Entonces, la mujer intenta dar una explicación a esa presencia: "Quiere entrar - dijo Zulma pegada a la pared del fondo-. Pero no, qué tontería, se habrá escapado de alguna charca del valle y vino a la luz". El mundo parece ser coherente, pero esta estructura se rompe por una presencia perfectamente normal, como es la de un caballo, que no se justifica en ese espacio. Esto crea la sospecha de que exista otro plano de realidad, el terror de los protagonistas y, consiguientemente, la inquietud del lector.

3. La explotación de los silencios resulta un mecanismo sin sorpresa: el lector de narraciones fantásticas ha incluido en sus expectativas la falta de causalidad como un efecto recurrente del género.

Según Campra, estamos en presencia de un uso particular del "extrañamiento", que deriva de una ignorancia del narrador que el lector no comparte, y el placer deriva de la superioridad que le concede su capacidad de desentrañar algo que al narrador se le escapa. En esto se basa el relato de Cortázar Los buenos servicios (1959), en el que una portera cuenta una historia de muerte y venganzas en un ambiente homosexual, sin llegar a identificar las razones, ni la apariencia de lo que sucede.

En lo fantástico, el extrañamiento es irreductible, en cuanto que no tiende a un efecto de sorpresa sobre la propia realidad, ni deriva de una incapacidad del narrador, sino que resulta de un vacío en la realidad, que se manifiesta en la falta de cohesión del relato en el plano de la causalidad.

Clasificación de los elementos fantásticos según Daniel f. Ferreras

Según Daniel f. Ferreras los elementos fantásticos de la narración son 3

A. Elemento sobrenatural inédito.

Toda narración fantástica debe presentar algún elemento que no siga las leyes naturales, el cual no puede pertenecer a una mitología conocida, sino que tiene que estar fuera de toda tradición. Además, tiene que permanecer sin explicación en toda la narración. Si se le encuentra una solución racional al final de la narración, nos encontramos con el género de lo extraño y desde el punto de vista estructural, nos acercamos al género policíaco tradicional, que representa lo inexplicado para después insistir en una progresión lógica hacia una explicación que no dejará de satisfacer tanto al lector como a las reglas internas de un universo narrado que en ningún momento se aleja de las leyes naturales.

B. Universo identificable o "hiperrealidad"

El universo en el que se desarrolla la narración fantástica tiende a ser una réplica del nuestro, y quizás es ésta la principal diferencia entre la narración fantástica y los cuentos maravillosos o de ciencia-ficción. Lo fantástico depende en gran medida de una representación realista del mundo para funcionar. Para que pueda provocar miedo, duda,

el relato fantástico tiene que convencernos de que la realidad representada es la nuestra, y demostrar que el elemento sobrenatural es inaceptable en este mundo. Los protagonistas son personas comunes en un decorado cotidiano.

Cabe hablar de la hiperrealidad, esto es, de la exageración de los aspectos más corrientes de la realidad; se trata de un realismo llevado al extremo, que parece representar un universo tan aburrido que no merece ni ser mencionado. Tanto es así que sin lo sobrenatural, la narración no tendría razón de ser, pues ni los personajes ni las circunstancias presentan alguna particularidad que justifique el texto.

C. Ruptura radical entre el protagonista y el universo.

La narración fantástica tiende a oponer al protagonista, víctima del fenómeno fantástico, con sus estructuras sociales; oposición que se puede también analizar en términos de razón contra irracionalidad, realidad contra sobrenatural o individuo contra colectividad, y se puede definir como un choque entre dos códigos semióticos opuestos el uno al otro: se sugiere la presencia de un elemento irracional en nuestro universo, y por lo tanto se oponen el código de la realidad y el de lo irracional.

Estos tres parámetros reunidos forman las características estructurales del género fantástico. Obviamente, sería inútil intentar establecer categorías totalmente diferenciadas, pues muchos relatos fantásticos pueden presentar aspectos típicos del género extraño, maravilloso o incluso de ciencia ficción, y los relatos puramente fantásticos no son tan comunes como se tiende a considerar generalmente.

Historia de la fantasía

La fantasía cumple una función imprescindible en nuestras vidas, ya que sirve como una válvula de escape de la realidad existencial y del mundo monótono. La fantasía, al igual que el pensamiento, es uno de los procesos que nos diferencia de los animales.

Las narraciones con elementos de fantasía fueron las primeras en aparecer en la historia de la humanidad. Éstas llevan en su interior las huellas de las primeras culturas del hombre, develando sus deseos, miedos y visión del mundo en general. Estas historias

fueron cambiando a medida que las sociedades también lo fueron haciendo. (Rodari, Gramática de la fantasía, 1983)

Remontándonos muy atrás en el tiempo y viajando a épocas donde no existía internet o la televisión existía una época donde las historias y hazañas iban de boca en boca incluso algunas de ellas perduraron hasta la actualidad por ejemplo las leyendas de nuestro inca, las creencias, mitos que aún se dan y se practican en la actualidad.

Algunas leyendas y mitos fueron reales otras se dieron a través de la imaginación que es un proceso que va muy ligado a la fantasía. La imaginación nos ha servido como punto de partida, no solo para imaginar objetos necesarios para el hombre sino también como punto de partida para la creación de una obra literaria "La función creadora de la imaginación es esencial tanto para los descubrimientos científicos como para el surgimiento de la obra de arte." (Rodari, Gramática de la fantasía , 1973)

Leyes de la Función Imaginativa

Vigotsky se pregunta ¿Cómo se produce y a qué está supeditado el desarrollo de la imaginación? Para aproximarse a la respuesta de este complejo cuestionamiento, el psicólogo ruso explica la relación existente entre realidad, emoción e imaginación en la acción humana. Desde los trabajos de Vigotsky, se pueden plantear cinco leyes que involucran estos conceptos y que explican la imaginación: La ley de la acumulación de la experiencia, la ley del apoyo imaginario, la ley de la doble expresión de las emociones, la ley del signo emocional común y la ley de la representación emocional de la realidad. (Vigotsky, 2003)

Ley de la acumulación de la experiencia. Nada se crea de la nada. Vigotsky dice que la imaginación se encuentra en relación directa con la riqueza y la variedad de la experiencia acumulada, porque esta experiencia es la materia prima con que erige sus edificios la imaginación. La actividad combinatoria imaginaria trabaja con elementos que deben ser conocidos anteriormente, pues es la única forma de transformarlos y considerar una nueva posibilidad de relación entre ellos. La memoria se convierte en la base funcional de la actividad imaginativa, sin ella sería imposible la creación

Ley del apoyo imaginario. Esta ley es una pequeña variación de anterior. Vigotsky expresa como los datos de la imaginación sirven de apoyo a nuevos estados de la imaginación y de la experiencia. Así, cuando nos cuentan sobre sucesos históricos que no hemos presenciado nuestra imaginación nos permite configurar imágenes sin necesidad de la experiencia personal.

El hombre al ser capaz de imaginar lo que no ha visto, al poder concebir basándose en relatos ajenos lo que no ha experimentado directamente, no se encierra en el estrecho círculo de su propia experiencia, sino que supera sus límites conociendo con ayuda de la imaginación experiencias sociales ajenas.

Ley de la doble expresión de las emociones. Vigotsky, al igual que muchos psicólogos, afirma que toda emoción posee además de su manifestación externa, corpórea, una expresión interna manifestada en la selección de imágenes, pensamientos e impresiones. Algo así, como si la emoción pudiese elegir ideas o imágenes congruentes con el estado de ánimo que nos domina en un momento determinado.

Ley del signo emocional común. Esta ley complementa la anterior explicando el carácter de la combinación de elementos que sustentan la imaginación. Vigotsky dice que todo aquello que nos causa un efecto emocional coincidente tiende a unirse entre sí pese a que no se perciba entre ellos semejanza alguna.

Es decir, se produce una combinación de imágenes basada en sentimientos comunes o en un mismo signo emocional. Las imágenes se combinan recíprocamente no porque entre ellas existan relaciones de semejanza sino porque poseen un tono afectivo común.

Ley de la representación emocional de la realidad. En la ley anterior se plantea la influencia de la emoción en la imaginación, en este caso es la imaginación la que influye en la emoción.

Estas cinco leyes basadas en algunos ensayos de Vigotsky presentan una tentativa explicación de la compleja articulación teórica entre realidad, emoción e imaginación.

Para Vigotsky la imaginación creadora es un proceso de transformación cultural de la realidad y no sólo un proceso de adaptación natural al estado presente de cosas. En ese

proceso el objeto, la idea o la emoción construidos por la imaginación representan algo nuevo, no existente en la experiencia previa del hombre ni semejantes a otros componentes de la realidad, pero al convertirse en imaginación cristalizada, en obra, empiezan a existir en el mundo y a influir sobre los demás elementos de la cultura. Los contenidos de la imaginación cobran vida histórica.

OBRA *EL PERFUME*

Argumento de la obra

El Perfume, es la primera novela del escritor alemán Patrick Süskind, publicada en 1985 bajo el título original *Das Parfüm, die Geschichte eines Mörders*

La obra *El Perfume*, consta de cuatro partes, dividida en cincuenta y un capítulos, esta obra nos transporta a un mundo imaginario con el que no se está familiarizado, "el reino de los olores", a través de su protagonista, Jean Baptiste Grenouille,

Primera parte

La historia transcurre en Francia en el siglo XVIII. En 1738 nace en París Jean-Baptiste Grenouille entre los desechos de pescado del puesto que atiende su madre. Ella piensa dejarlo morir entre vísceras y desperdicios, pero el llanto del infante delata su presencia, y su madre es detenida, juzgada y decapitada por intentar matar a su hijo recién nacido. El Grenouille es rechazado sucesivamente por varias nodrizas, alegando que el niño es demasiado voraz y extraño, y no huele como tienen que oler los bebés". Finalmente, por petición del padre Terrier, Madame Gaillard, mujer desprovista de olfato, lo acepta en su establecimiento para huérfanos.

A la edad de ocho años, al no recibir más dinero para el mantenimiento de Grenouille. Madame Gaillard lo vende al curtidor Grimal.

A los quince años en el aniversario de la ascensión del trono del rey, Grenouille percibe un aroma indescriptible y sumamente fascinante para su gusto, se abre paso entre el gentío y llega hasta una hermosa jovencita pelirroja, fascinado por sentir el aroma que produce la jovencita, Grenouille acaba por asfixiarla cuando ella descubre su presencia.

Una vez muerta, Grenouille la olfatea hasta saciarse de su olor que poco a poco se va marchitando. A partir de ese momento su objetivo es ser el perfumista más grande de todos los tiempos.

Cierto día Grimal le encarga llevar unas pieles a casa de Giuseppe Baldini, un perfumista. En la casa de este Grenouille demuestra que es capaz de crear un perfume mucho mejor que el que está de moda en París. Baldini al ver esta oportunidad compra a Grenouille por 20 francos, con el fin de exprimir su talento todo lo posible.

Durante tres años, Grenouille aprende el arte de la destilación de los aceites esenciales. Aunque descubre decepcionado que no puede obtener más que las esencias de las flores. Al tercer año Grenouille parte hacia el sur, donde conocen más maneras de obtener otras formas de destilar aceites para la elaboración de perfumes.

Segunda parte

Grenouille emprende el camino hacia el sur, hasta llegar a las montañas. Ahí descubre una cueva y pasa siete años de su vida, alimentándose de lo que encuentra. Cierta día se da cuenta que él mismo no posee ningún olor propio. Entra en pánico, se dirige de nuevo hacia el sur.

Tercera parte.

Llega a la localidad de Grasse, y una vez instalado ahí, descubre una fragancia que le recuerda inmediatamente a la de la muchacha pelirroja de París que mató. Grenouille decide esperar dos años a que la muchacha, llamada Laura Richis, florezca, mientras tanto aprovecha para aprender cómo poder conservar esa fragancia. Empieza a trabajar, en el taller de Madame Arnulfi. Allí aprende una nueva manera de obtener olores de las flores.

Un año después de su llegada a Grasse, Grenouille comienza a matar jóvenes muy bellas. Debido a los crímenes, en la ciudad se decreta el toque de queda, pero aun así siguen apareciendo hasta 24 jóvenes asesinadas.

Antoine Richis, padre de Laura, teme por la vida de su hija, pues cree que ella es el móvil principal de todos los crímenes cometidos hasta entonces. Huye con ella de Grasse, pero Grenouille guiado por el olor de Laura, les sigue y esa misma noche la mata en la posada en la que estaban durmiendo, completando su perfume más preciado. Es detenido varios días después, ya que el posadero pudo dar su descripción. Lo condenan a morir.

El día de la condena, toma el perfume que está compuesto por todas las muchachas que mato y se rocía, las 10.000 personas que han ido a ver su ejecución piden la absolución, quedan embriagados y enloquecidos por la fragancia surge de Grenouille, acaban todos en una gran orgía.

Cuarta parte

Grenouille decide volver a París. Por la noche, se acerca al mercado donde nació, y se mezcla con la gente de ese lugar, donde hay pordioseros, prostitutas y criminales. Una vez allí, vacía todo el contenido del perfume sobre su cabeza, provocando que una ola de personas, pervivan su presencia como la de un ángel, se lanzan sobre él, he intentan guardar para sí un pedazo de él. Terminan devorando a Grenouille, borrándolo completamente de la faz de la tierra.

El narrador es omnisciente ya que conoce todos los pensamientos, sentimientos y acciones del personaje principal e incluso conoce el desenlace de los hechos y trata de dar indicios en todo momento de ello.

Biografía de Patrick Suskind

Nació el 26 de marzo de 1949 en Ambach (Starnberger See) cerca de Munich en Alemania Suskind realizó estudios de Historia medieval y Moderna en la Universidad de Múnich y en Aix-en-Provence entre 1968-1974. Su padre, Wilhelm Emanuel Süskind, fue escritor y traductor, trabajó durante largo tiempo en el periódico alemán Süddeutsche Zeitung. Su hermano mayor, Martin E. Süskind, es periodista.

Su primera obra fue un monólogo teatral titulado El contrabajo, estrenado en Múnich en 1981, ofreció 500 representaciones, convirtiéndose así en la pieza de teatro de idioma

alemán con mayor duración en cartel y es hoy en día continuamente repuesta en teatros alemanes e internacionales. Pero su éxito llegó con su novela *El perfume* (1985), traducida a 46 lenguas, entre ellas el latín, rápidamente convertida en un bestseller con aproximadamente 15 millones de ejemplares vendidos y convertida en éxito cinematográfico del año 2006.

Obras

El contrabajo, 1981.

El perfume, 1985.

La paloma 1988.

La historia del señor Sommer, 1991.

Tres historias y una consideración

Un Combate y otros relatos, 1996.

Sobre el Amor y la Muerte, 2006.

Marco histórico

La novela nos sitúa en la Francia del siglo XVIII, en un contexto histórico, social, económico y cultural, en la que las clases sociales estaban muy marcadas ya que la pobreza y la riqueza eran extremas.

La época en que se enmarca la novela es la Revolución Francesa. Este acontecimiento político, que ocurrió en Francia en 1789 y afectó al mundo entero, es acaso el más apasionado intento que lleva a cabo la Historia para crear, en breve tiempo y por medio de leyes, un nuevo orden en la existencia humana.

Aunque las causas que generaron la Revolución fueron diversas y complejas, éstas son algunas de las más influyentes: la incapacidad de las clases gobernantes nobleza, clero y burguesía para hacer frente a los problemas de Estado, la indecisión de la monarquía, los excesivos impuestos que recaían sobre el campesinado, el empobrecimiento y endeudamiento de los trabajadores, lo insostenible de la situación, la miseria que azotaba al país, la agitación intelectual alentada por el Siglo de las Luces y el ejemplo de la guerra de la Independencia estadounidense.

El perfume

El perfume (proveniente del latín per, "por" y fumare, "a través del humo") hacía referencia, en tiempos muy antiguos, a la sustancia aromática que desprendía un humo fragante al ser quemada. Los romanos no utilizaron la palabra perfume y según demuestra el filólogo Joan Corominas, ésta aparece por primera vez en lengua catalana en la obra "Lo Somni" de Bernat Metge y a partir de 1528 en la literatura francesa. En la actualidad, la palabra «perfume» se refiere al líquido aromático que usa una persona, para desprender un olor agradable.

El término perfumería tiene cuatro acepciones,¹ pudiendo referirse a un establecimiento comercial donde venden perfumes, al arte de fabricar perfumes, al conjunto de productos y materias de la industria del perfume, o al lugar donde se preparan los perfumes o se perfuman ropas o pieles.

El arte de la elaboración de perfumes

La historia cuenta que Alejandro Magno era muy aficionado a utilizar perfumes, capaz de perfumar cualquier habitación con solo el aroma de su cuerpo. En la Edad Media se fabricaron ungüentos con sustancias aromáticas, musgo incluido y después de un período de utilizar animales. En los siglos XVIII y XIX se volvió al agua de flores. El perfume está tan presente en la historia humana como cualquier héroe o leyenda.

La ruta del perfume

Los aromas de la naturaleza han acompañado al ser humano siempre: las flores, el mar, los árboles... Ramón Planas y Buera del Museo del Perfume de Barcelona sostiene que todo comenzó en la prehistoria, el día que el hombre primitivo encendió una hoguera para calentarse o para alejar las fieras que pudieran acecharle y, por pura casualidad, encendió algunas ramas o resinas de un árbol y éstas comenzaron a desprender un olor agradable, un olor inédito que nunca antes había sentido nadie. "Quizás el hecho de encontrarla tan agradable y de que el humo se elevase directamente hacia el cielo, les hizo pensar en utilizarlo como ofrenda a las divinidades o a las fuerzas sobrenaturales que lo habitaban y que desde allí arriba regían sus frágiles destinos en la Tierra". Los

perfumes se han utilizado y se utilizan en rituales religiosos en diversas épocas y culturas.

Perfumes divinos

Año 3.500 a. C. En Sumeria, que era la civilización más avanzada y compleja del mundo en esa época; ellos fueron los que crearon el primer sistema de escritura del mundo, los primeros en usar instrumentos de bronce, los primeros en fabricar ruedas y contrariamente a lo que muchos suponen, fueron ellos y no los egipcios los que desarrollaron por primera vez ungüentos y perfumes. Cuando los arqueólogos encontraron el sepulcro de la reina Schubab de Sumeria, se sorprendieron bastante al hallar junto al cuerpo una cucharita y un pequeño frasco trabajado con filigrana de oro: la reina había guardado allí su pintura de labios. En la Epopeya de Gilgamesh (un poema asirio del año 2.300 a.C. que debió copiarse de textos acadios mucho más antiguos, a juzgar por la aparición de algunos de sus personajes en tablillas cuneiformes de la mitología sumeria, de donde debieron de ser extraídos y adaptados por los acadios) se encuentran muchas citas que hacen referencia a la perfumería y a la cosmética.

Elaboración de perfume en el Antiguo Egipto.

Egipto no tardó en tomar de los sumerios la idea de la escritura y, como no, todo lo referente a la cosmética.

Los sacerdotes literalmente fumigaban sus oraciones con perfumes –que ellos mismos elaboraban-, empleando olores fortísimos que favorecían la elevación del espíritu: mirra, resina de terebinto, gálbano, olíbano, ládano... Los aceites perfumados, los ungüentos y las pinturas también formaban parte del rito: muy temprano por la mañana, cada sacerdote procedía al aseo de las estatuas divinas untándolas con ungüentos y maquillando sus rostros y los de las estatuas. Así creían obtener la protección de los dioses y se aseguraban el paso al más allá. Justamente esta creencia es la que explica la práctica del embalsamamiento: conservar intacto el cuerpo en sustancias imputrescibles y perfumadas para entrar así al cielo de los egipcios.

A mediados del 400 a. C., Heródoto escribió sobre este tema: "Se empieza quitando el cerebro por los orificios de la nariz con un gancho de hierro inyectando en ellos drogas

disolventes. A continuación, se realiza una incisión en los costados con una piedra de Etiopía cortante y se retira los intestinos que se limpian con vino de palma y se purifican con aromas molidos. Se llena el abdomen de mirra, de canela y de otros aromas y se vuelve a coser. Después se sumerge el cadáver en natrón donde se deja durante setenta días... Luego, se lava el cuerpo y se envuelve en finas bandas de lino recubiertas por una especie de goma..." Sirve para reflejar la importancia del perfume como sinónimo de pureza y exaltación divina (cuando se abrió la tumba del faraón Tutankamon se hallaron más de tres mil potes con fragancias que aún conservaban su olor a pesar de haber permanecido enterradas por más de 30 siglos).

Las mujeres de la alta sociedad acostumbraban a ponerse debajo de las pelucas que habitualmente llevaban, unos conos fabricados con grasa de buey impregnada de diversos perfumes. Este pegote se iba fundiendo con el calor corporal y del ambiente al mismo tiempo que perfumaba el cuerpo de quien lo portaba. Ninguna civilización posterior hizo uso de él. Los chinos contribuyeron en gran parte del desarrollo y mercadeo.

Para los griegos, todo lo bello, armonioso, proporcionado y estético era bueno y por ende de origen divino, así que a nadie puede extrañarle que atribuyeran a sus Dioses el regalo de los perfumes y los ungüentos... La rosa, antes blanca y sin olor, adquirió su color rojo el día que Venus se clavó una espina y derramó su sangre sobre ella. Y se volvió fragante al recibir un beso de Cupido. En otra ocasión en la que Venus huía de unos malvados sátiros, se escondió detrás de unas matas de mirto y en agradecimiento por no haber sido vista, le dio a los mirtos su fragancia tan característica. Los Dioses castigaron a Esmirna por su terrible pecado convirtiéndola en un árbol común y corriente, pero al verla llorar se conmovieron y la mutaron en árbol de mirra que llora resinas aromáticas. Los vendedores de perfumes griegos los anunciaban como fabricados con esencias provenientes directamente del Olimpo.

Pero el aporte más importante que los griegos hicieron a la perfumería fue el aplicar su arte a los frascos de cerámica utilizados para guardar los perfumes, piezas de arte que aun hoy son difíciles de igualar en belleza. Diseñaron siete formas para almacenar perfumes y los decoraron con animales mitológicos, figuras geométricas y escenas conmemorativas. El más conocido fue el lekythos, un frasco muy elegante y esbelto que

llegó a ser tan popular que para referirse a alguien poco solemne, se decía que “no tenía ni un lekythos”. Pero no todos los griegos amaban el perfume, Sócrates los detestaba, afirmando que ningún hombre debía perfumarse, ya que una vez perfumados olía igual un hombre libre que un esclavo.

A través del Mediterráneo, los griegos exportaron sus costumbres desde el Cercano Oriente hasta España, y esto incluyó su amor por los perfumes. Así, los primeros perfumistas y barberos salieron de una colonia griega al sur de Italia y se instalaron en Roma en los tiempos de la República. Aunque en sus inicios Roma era un pueblo pobre y austero que se dedicaba principalmente a cuidar sus huertos y rebaños y secundariamente a defenderse de sus vecinos, las sucesivas victorias militares y una constante expansión unida al debilitamiento del poder etrusco, la convirtieron en una ciudad brillante y próspera, que pasó de la frugalidad a la opulencia.

La cosmética floreció en Roma como nunca antes había ocurrido en ningún lugar y así como ahora los productos de belleza pretenden venir de París, era muy “de nivel” decir que las fragancias llegaban desde Grecia (aun cuando no lo fueran...como ahora). Las damas romanas tenían una forma bastante particular de perfumarse: hacían llenar la boca de sus esclavas con perfumes para luego ser espurreadas en rostro y cuerpo. Una especie de vaporizador humano.

Pero en Roma no sólo las personas se perfumaban. Antes de la batalla o en los regresos victoriosos, se humedecían los estandartes de las legiones con fuertes fragancias y también era común perfumar salones, vestidos, teatros, armas y hasta los animales, sin mencionar cualquier ceremonia religiosa, casamiento o entierro. Se cuenta que el emperador Nerón durante sus banquetes más selectos, hacía caer desde el techo miles de pétalos de las más variadas y exóticas flores a la vez que soltaba pájaros con sus alas embebidas en perfumes, para que la fragancia se esparciera durante el vuelo (recordemos que su mujer, Popena, amaba bañarse en leche de burra, obligando a trasladar durante sus viajes a casi trescientos de estos animales para ser ordeñados cada mañana).

El cristianismo trae consigo una regresión en la utilización de los perfumes y los cosméticos y la condena a las «artimañas del diablo" utilizadas por las mujeres para

seducir a los hombres. Clemente de Alejandría autorizaba los baños, pero condenaba los establecimientos que de día y de noche se ocupaban de masajear, untar y depilar. San Jerónimo, San Cipriano y Tertuliano aborrecieron el uso de ungüentos y perfumes, pero no tardó en ponerse de moda morder delicadamente una ramita de mirto con el fin de mostrar así una bella dentadura. De cualquier manera, es la Biblia quien vuelve a mostrarnos el uso extendido de la perfumería: en el Nuevo Testamento vemos la imagen de la hermana de Lázaro ungiendo los pies de Jesús con perfume o los tres Reyes Magos dejando incienso y mirra en el pesebre.

f. METODOLOGÍA

La investigación titulada *El Perfume* de Patrick Suskind, es de carácter descriptivo, y se enmarca en el paradigma cualitativo, ya que su objeto de estudio es una realidad subjetiva, que se ha ido configurando en el tiempo, con diversos matices. Este proceso de cambio y adaptación, será objeto de un análisis literario, el que permitirá descomponer la obra *El perfume* de Patrick Suskind, identificando los elementos para analizar lo fantástico.

Para dar cumplimiento al trabajo investigativo, se utilizarán los siguientes métodos y técnicas:

Métodos:

Científico

Este método se empleará para conseguir un enfoque científico, ya que permite explicar procesos históricos, al ser la obra literaria producto de un contexto social determinado, el método científico permitirá analizar los cambios de la sociedad, la producción literaria desde las premisas científicas.

Siguiendo el proceso lógico de sus fases posibilitará, la formulación del tema o problema, el planteamiento de los objetivos, realizar el análisis e interpretación de los resultados y arribar al planteamiento de las conclusiones y recomendaciones respectivas.

Analítico – Sintético

El analítico será utilizado en el reconocimiento de los elementos que integran la novela *El Perfume*, la cual será desmontada en las partes constitutivas más importantes que sirven de soporte a la estructura de la obra.

El método sintético se empleará para sintetizar los resultados del análisis así como para sintetizar el contexto de la novela, es decir, permitirá presentar en un conjunto armónico de todos los elementos analizados y sintetizados.

Inductivo – Deductivo

El método inductivo se utilizará para organizar la información en el esquema del marco teórico, partiendo de temáticas sencillas o concretas a realidades más amplias que darán a la investigación un fundamento teórico más completo y amplio del tema a investigar. Mientras que el deductivo servirá para partir de generalizaciones universales acerca de la fantasía y la novela *El Perfume*, para llegar a conclusiones particulares que permitirán ir descubriendo las relaciones y diferencias que existen entre estos elementos.

Método específico de análisis:

Para el análisis de la obra El elemento fantástico en la obra *El Perfume* de Patrick Suskind se usó el método hermenéutico cuyas fases son:

Pre-comprensión:

En esta fase se realizó la lectura y la comprensión del texto

2. Reconocer prejuicios:

En este paso se identificó los prejuicios y surgieron en la lectura del texto. A medida que se fueron identificando los prejuicios, estos fueron revelando algo significativo en nuestras vidas. También se hizo un estudio de los posibles los prejuicios que tuvo el autor al producir el texto.

3. Fusión de horizontes y contextos.

Se partió de la identificación entre el tiempo en que fue escrito el texto y la actualidad. Remitiéndonos así a la situación histórica, para lo cual se plantearon las

siguientes interrogantes ¿Cuáles son los datos biográficos del autor? ¿En qué época fue escrito el texto? ¿Cuál es el contexto histórico e ideológico del texto?

4. Oír el texto:

Se realizó la relectura del texto con el fin de profundizar y adentrarnos más al texto, es decir logras captar la profundidad del tema investigativo desde distintos puntos de vista.

5. Aplicar el sentido:

En esta fase se aplicó y se realizó una comparación del contexto de la obra con nuestra realidad, con el fin de identificar el tema de investigación con nuestra realidad.

6. Interrogarse:

Finalmente, la comprensión del texto nos debe llevar a cuestionarnos.

Técnicas:

Bibliográfica

Esta técnica será utilizada en las consultas bibliográficas, para seleccionar textos, anotar datos, citas, resúmenes que se requieren para la elaboración de la tesis y su posterior sustentación porque permitirá tener un fundamento teórico conceptual.

Los talentos institucionales están constituidos por las autoridades de la Carrera; el Docente Director de tesis y la investigadora.

Los recursos materiales a utilizar, entre otros anotamos: libros, revistas, periódicos, artículos, publicaciones, enciclopedias, resmas de papel bond tamaño A4, memoria electrónica, fotocopias y discos compactos.

g. CRONOGRAMA

Actividades	Tiempo Septiembre 2014 a febrero de 2015	Marzo		Abril		Mayo		Junio		Julio		Septiembre		Octubre		Noviembre		Diciembre		Enero		Febrero		Marzo		Abril		Mayo	
		3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	2	3
		Elaboración del proyecto de investigación	■																										
Reformulación del marco teórico		■																											
Aprobación del proyecto de investigación			■																										
Elaboración de preliminares					■																								
Recolección de información.						■																							
Construcción del componente teórico de la tesis							■																						
Revisión de literatura								■																					
Redacción de materiales y métodos									■																				
Análisis e interpretación de resultados										■																			
Desarrollo de la discusión.												■																	
Elaboración de conclusiones y recomendaciones													■																
Concreción de la bibliografía y webgrafía														■															
Revisión del primer borrador de tesis															■														
Sustentación y calificación privada de la tesis																					■								
Sustentación pública y defensa																												■	

h. PRESUPUESTO Y FINANCIAMIENTO

OBJETO DE GASTO	Valor total
Bibliografía	160
Flash Memory	20.00
Copias	10.00
Material de escritorio	50.00
Papel Bond	10.00
Portátil	900.00
Impresiones	250.00
Carpetas	9.75
Anillados	10.00
Carteles	8.00
Internet	150.00
Imprevistos	100.00
Gastos de movilización	100.00
Alimentación	100.00
TOTAL	1.877.75

Financiamiento

Los gastos que demande la investigación serán cubiertos por el investigador.

i. BIBLIOGRAFÍA

- Bermejo, J. (2006). *Mito, literatura y sociedad en la Grecia antigua*. Madrid. S.Ed.
- Carreter; F. L. & Correa Calderón, F. (1994). *Cómo se comenta un texto Literario*. México: Publicaciones cultural.
- Castelo, R. (1994). *Claves y secretos de la literatura infantil y Juvenil*. Quito: Técnicas ecuatorianas.
- Jiménez, P. (2010). *Introducción a los géneros literarios*. Madrid: Secretaría general técnica.
- Pardo, E. (Sf). *La literatura moderna*. Madrid: Sociedad anónima editorial.
- Platón. (1986). *Diálogos*. Madrid: Carlos García Gual.
- Rodari, G. (1973). *Gramática de la fantasía*. Ediciones del bronce.
- Sáez, J. (2010). *Introducción a los géneros literarios*. Madrid: S. Ed.
- Sánchez, S. (2010). *La literatura en la edad media*. Sevilla.
- Todorov, T. (1968). *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Turno, A. (2010). *Introducción a los géneros literarios*. Madrid: Secretaría General Técnica.
- Ubach, A. (192). *La literatura contemporánea en la clase de español*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Vygotsky. (2003). *Imaginación y creación en la edad infantil*. Buenos Aires: Nuestra América.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

PORTADA.....	i
CERTIFICACIÓN.....	ii
AUTORÍA.....	iii
CARTA DE AUTORIZACIÓN.....	iv
AGRADECIMIENTO.....	v
DEDICATORIA.....	vi
MATRIZ DE ÁMBITO GEOGRÁFICO.....	vii
MAPA GEOGRÁFICO Y CROQUIS.....	viii
ESQUEMA DE TESIS.....	ix
a. TÍTULO.....	1
b. RESUMEN (CASTELLANO E INLÉS) SUMMARY.....	2
c. INTRODUCCIÓN.....	4
d. REVISIÓN DE LITERATURA.....	6
Fantasía.....	6
Definición.....	6
Teoría de lo fantástico de Tzvetan Todorov.....	7
Teoría de Rosalba Campra.....	9
Leyes de la Función Imaginativa.....	12
Historia de la fantasía.....	14
Fantasía e imaginación.....	15
Fantasía en la literatura.....	16
Biografía de Patrick Suskind.....	17
Obras.....	17
e. MATERIALES Y MÉTODOS.....	18
Materiales.....	18
Métodos.....	18
El método científico.....	18
Método Analítico – Sintético.....	18
Método inductivo-deductivo.....	18
MÉTODO ESPECIFICO DE INVESTIGACIÓN.....	19
Método hermenéutico.....	19
La comprensión.....	19
Interpretación.....	19
Aplicación.....	19
Técnicas.....	20

Bibliográfica.....	20
f. RESULTADOS.....	21
g. DISCUSIÓN.....	35
h. CONCLUSIONES.....	39
i. RECOMENDACIONES.....	40
j. BIBLIOGRAFÍA.....	41
k. ANEXOS.....	42
a. TEMA.....	43
b. PROBLEMÁTICA.....	44
c. JUSTIFICACIÓN.....	46
d. OBJETIVOS.....	48
Objetivo General.....	48
Objetivos Específicos.....	48
e. MARCO TEÓRICO.....	49
Literatura alemana.....	50
El antiguo periodo alto alemán.....	51
Literatura alemana medio alta.....	51
Decadencia de la poesía a final de la Edad Media.....	51
La Era de la Reforma.....	52
Periodo clásico de la literatura alemana.....	52
Romanticismo y la era de la revolución.....	53
Literatura alemana moderna.....	53
Fantasía	54
Definición.....	54
Características.....	55
Teorías sobre el género fantástico.....	56
Teoría de lo fantástico de Tzvetan Todorov.....	56
Teoría de Rosalba Campra.....	60
Clasificación de los elementos fantásticos según Daniel f. Ferreras.....	63
Historia de la fantasía.....	64
Leyes de la Función Imaginativa.....	65
Obra El Perfume	67
Primera parte.....	67
Segunda parte.....	68
Tercera parte.....	68
Cuarta parte.....	69
Biografía de Patrick Suskind.....	69

Obras.....	70
Marco histórico.....	70
El perfume.....	71
El arte de la elaboración de perfumes.....	71
La ruta del perfume.....	71
Perfumes divinos.....	72
f. METODOLOGÍA.....	76
g. CRONOGRAMA.....	79
h. PRESUPUESTO Y FINANCIAMIENTO.....	80
i. BIBLIOGRAFÍA.....	81
INDICE.....	82