

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

TODOS LOS LABERINTOS LLEVAN A EDUARDO MENDOZA: DOS NOVELAS
PARÓDICAS

Tesis para obtener el grado de:
Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas
Presenta: Angye Arellano Garcilazo

Tutor: Dr. José María Villarías Zugazagoitia

México, D. F., Agosto de 2007



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos:

Quiero manifestar mi agradecimiento al Dr. José María Villarías Zugazagoitia, mi tutor, por la disposición y atención, pero sobre todo por su interés y cuidados durante el proceso de investigación de dicho trabajo. Gracias profesor por el apoyo, sin su guía este trabajo hubiera resultado bastante complejo.

A mi mamá, por estar siempre junto a mí, por ser mi principal apoyo, por tu tolerancia y respeto hacia mi trabajo, pero sobre todo por creer en mí incondicionalmente (no hay palabras para agradecer todo lo que eres para mí). A Aguir, mi hermano y compañero, lo que más amo en la vida. Gracias por existir. A Lolín por haberme guiado en los bifurcados senderos; por tu fuerza que es mi fuerza, por permanecer conmigo; tu compañía me ilumina. Para tí (de aquí a las estrellas).

.....A Francisco, por sus acertadas y oportunas correcciones. Gracias por tu apoyo y crítica objetiva.

A toda mi familia. A los que me han apoyado y brindado su compañía incondicional, todos.

Hay épocas en las que uno siente que se ha caído a pedazos y a la vez se ve a sí mismo en mitad de la carretera estudiando las piezas sueltas, preguntándose si será capaz de montarlas otra vez y qué especie de artefacto saldrá.

T. S. ELIOT

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	13
CAPÍTULO I. <i>La novela policíaca clásica y la novela negra. “Desde sus orígenes hasta Mendoza”</i>	19
1. 1. Génesis de la novela policíaca clásica y surgimiento de la novela negra.....	21
1. 1. 1. Novela policíaca clásica.....	22
1. 1. 2. Novela negra.....	24
1. 1. 3. La novela policíaca y la novela negra en España.....	25
1. 2. El texto policíaco: género o subgénero.....	27
1. 2. 1 Literatura o subliteratura.....	30
1. 3. La novela negra: un subgénero popular.....	34
1. 4. Estructuras narrativas de la novela policíaca clásica y la novela negra.	38
1. 4. 1. El tema en ambos géneros.....	43
1. 4. 2. Los personajes y su escenario.....	45
1. 4. 3. El detective clásico y el detective negro.....	49
CAPÍTULO II. <i>Sobre la parodia</i>	55
2. 1. Antecedentes del género paródico.....	57
2. 2. Definición del género.....	60
2. 3. Cuando el texto se convierte en parodia: La intertextualidad de la parodia....	66
2. 4. Ironía y sátira, elementos vitales de la parodia.....	70

CAPÍTULO III. <i>Sobre Eduardo Mendoza</i>	77
3. 1. Los antecedentes y su biografía.....	79
3. 2. Algunas observaciones sobre el autor y su narrativa.....	85
e	
CAPÍTULO IV. <i>Dos parodias narrativas de Eduardo Mendoza</i>	93
4.1. Breve contexto histórico cultural de <i>El misterio de la cripta embrujada</i> y <i>El laberinto de las aceitunas</i>	96
4. 2. Del detective clásico al detective mendociano.....	104
4. 3. Héroe o antihéroe.....	118
4. 3. 1. Un héroe picaresco.....	125
4. 4. Humor, sexo y otras manías.....	132
4. 5. Parodias de la vida catalana.....	144
CONCLUSIONES.....	155
BIBLIOGRAFÍA.....	161

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

Toda investigación surge a partir de una inquietud y de una pregunta. Otras veces de la curiosidad o simplemente del gusto que uno pueda sentir respecto a algún tema. Este trabajo surgió originalmente a raíz de dos inquietudes: una que obedece al mero goce estético, producto de la lectura, y la otra, quizá la más importante: difundir y estudiar la obra de Eduardo Mendoza, escritor que ha tenido un papel vital para la literatura española y que ha sido poco estudiado dentro de nuestras aulas y en nuestras tesis.

Quizá para algunos, el nombre de Eduardo Mendoza no diga mucho, y es lógico cuando la distancia entre uno y otro continente es considerable; sin embargo tal ha sido el impacto e importancia de su narrativa dentro de la península Ibérica, que hasta nuestro país han llegado los ecos del autor, quien además ha sido señalado por la crítica literaria como pionero de “la nueva narrativa española”. Desde que apareció *La verdad sobre el caso Savolta*, su primera novela, los críticos y la sociedad española tornaron la mirada al autor, quien sin precedente alguno se consolidó y ganó un lugar dentro de la historia literaria de su país, manteniéndose vigente hasta nuestros días. La consolidación de Mendoza como escritor tuvo como en cualquier otro caso un proceso, reflejado en las dos novelas posteriores a *El caso Savolta: El misterio de la cripta embrujada* y *El laberinto de las aceitunas*, con las cuales Mendoza experimenta en otros terrenos narrativos y al mismo tiempo

confirma su estilo, además de revelarse como un excelente parodista. Ambas novelas constituyen una secuencia, es decir, la segunda continúa con la misma estructura y el mismo protagonista que la primera; pero los enigmas y aventuras son diferentes. A pesar de que los críticos las califican como “novelas menores”, los estudiosos de Mendoza coinciden en que *El misterio* y *El laberinto* son piezas importantes y esenciales de la narrativa mendociana, pues forman parte de su proceso creativo, además de contribuir entre muchas otras cuestiones a rescatar la novela policíaca y la novela negra del abandono que por muchos años recayó sobre estos géneros, que aunque no fueron creados por Mendoza, mediante su ingenio y talento se muestran renovados por él, sobreviviendo a través del tiempo. Pero, ¿por qué retomar elementos clásicos y usados para darse a conocer? ¿Por qué elegir géneros tan maltratados y marginados como la novela policíaca y la novela negra? Respuestas que encontraremos a lo largo de la tesis.

Otro de los objetivos de este trabajo es demostrar la influencia y presencia de elementos picarescos, carnavalescos, grotescos y barrocos, además de la estructura policíaca y negra, sobre la cual están cimentados *El misterio* y *El laberinto*. También se demostrará la ingeniosa parodia que hace Mendoza de los detectives clásicos: Augusto Dupin y Sherlock Holmes. Por lo que reunir todos estos elementos en una novela que sin dejar de ser innovadora se convierta en un clásico, suena complicado; sin embargo el ingenio y talento del escritor catalán lo consiguen, y logra desempolvar algunos elementos clásicos con gran ingenio, consiguiendo despertar en los lectores un interés por estos géneros tan marginados. De tal forma las novelas policíacas cobran otras dimensiones en un mundo tan real como ficticio. Así que otro de los objetivos de este proyecto es rescatar de alguna forma el interés

por los autores que escriben bajo este estilo, siendo éste el caso de Eduardo Mendoza, que ha sido muy valiente en retomar un género tan menospreciado como considerado caduco. Por tanto, Mendoza resulta un escritor importante pues rompe con los cánones establecidos, para crear su obra, retomando ciertos elementos para revitalizar la literatura.

Para comprobar todo lo anterior debe hacerse una observación aguda y un análisis objetivo documentado que permita exponer los elementos necesarios que dejen en claro la importancia del escritor dentro del panorama literario español, así como la aportación e impacto de su narrativa. Si bien la apreciación obedece al goce estético, por otra parte resulta inevitable el acercamiento crítico y académico que debe realizarse con el fin de profundizar y desnudar el texto, para acercarse y entender los ánimos que movieron al escritor para crear su obra.

Además, el último de los motivos para el desarrollo del presente trabajo obedece directamente a la necesidad e inquietud que surge dentro de las aulas de la Facultad de Filosofía y Letras por conocer y abarcar otros horizontes literarios; es también una inquietud por familiarizarse y conocer más de la literatura española, una literatura que sin lugar a dudas tiene relaciones directas con la nuestra. De tal suerte esperamos que el presente trabajo motive la lectura y difusión de autores que continúan escribiendo, con el fin de valorar sus interesantes y creativas propuestas las cuales sin duda tienen mucho para ofrecernos. Así, dejémosnos llevar por los laberintos mendocianos, para contemplar desde un ángulo creativo e innovador la España que Mendoza quiere mostrarnos.

Estudiar la obra de este catalán no será fácil. Y por tratarse de novelas con rasgos intertextuales es necesario hacer un breve recorrido a través de los géneros

que Mendoza utiliza, con la intención de proporcionar al lector un panorama general que lo familiarice con éstos y su evolución. La metodología a seguir es la siguiente: el trabajo se divide en cuatro capítulos, de los cuales cada uno contiene apartados dirigidos a profundizar más acerca de los tópicos tratados.

Dentro del primer capítulo se hace una breve síntesis del génesis de la novela policíaca clásica y de la novela negra, sus primeras manifestaciones y sus principales exponentes. Luego se dedica otro apartado a la discusión surgida a raíz de la definición de la novela policíaca clásica y negra como géneros o subgéneros, literatura o subliteratura. Después de aclarar los conceptos nos ocupamos de los rasgos característicos de la estructura narrativa que conforman a la novela policíaca y novela negra: personajes, escenario, temas desarrollados en ambos géneros y la figura del detective clásico y del detective “negro”. También podrán apreciarse algunas diferencias entre ambos géneros; hecho que resulta importante mencionar, ya que luego se liga en capítulos posteriores.

El segundo capítulo versa sobre la parodia. Primero se presenta un breve esbozo de su origen, enseguida se define el concepto de parodia. Y un tercer apartado habla del momento preciso en el que los textos se convierten en parodias y del porqué pueden llegar a serlo; así como de la intertextualidad de las novelas. Se estudia la ironía y la sátira como elementos vitales y generadores de la parodia.

El tercer capítulo está dedicado a Eduardo Mendoza, su contexto histórico, antecedentes y su biografía, que incluye vida y obra. El objetivo de este capítulo no es el mostrar únicamente la vida del escritor, sino exponer algunos detalles de la narrativa y estilo de Mendoza. Parece importante hacer este tipo de observaciones, pues muchas de esas peculiaridades son rebasadas por el propio autor dándole un

estilo personal. Además son detalles que permiten apreciar más estrechamente la personalidad del autor. Así, las posibles manías se vuelven señas de identidad.

En el cuarto capítulo titulado “Dos parodias narrativas de Eduardo Mendoza”, se analizan las dos novelas elegidas. Comienza con un breve contexto histórico cultural de *El misterio* y *El laberinto*, en donde podemos conocer los ánimos por los que atravesaba España cuando Mendoza presentó sus primeras novelas. Es importante conocer el contexto pues en ambas novelas encontramos vertidos sucesos por los que atravesaba el país; digamos que las novelas reflejan un momento de la historia de España, específicamente en Barcelona. Una vez contextualizadas las novelas, viene el segundo apartado en el cual se habla de los detectives clásicos y de cómo Mendoza hace parodia de ellos. Un tercer apartado habla del detective mendociano como héroe. En primer lugar se expone el origen y significado del héroe clásico; una vez estipulado lo anterior nos referimos a la figura del héroe picaresco de Mendoza.

El siguiente apartado tiene como objetivo desarrollar los puntos en común y las diferencias dentro de los textos elegidos. Poniendo especial interés en el humor, pieza fundamental de las novelas y rasgo característico de la narrativa de Mendoza, así como los personajes y los temas en común entre las novelas, contrastados frente a los géneros clásicos, tanto de la novela policíaca como de la novela negra. También se tratan temas como el sexo y las manías del personaje mendociano, elementos constantes, que contienen una carga simbólica dentro de las novelas. Y el último apartado que conforma este capítulo lleva por título: “Parodias de la vida catalana”, el cual trata del espacio utilizado por Mendoza para crear sus novelas: Barcelona, ciudad que sirve como escenario al autor para hacer una denuncia política y social de su entorno, mediante la parodia. El capítulo finaliza con el tema

del laberinto, idea utilizada por Mendoza en ambas novelas.

A final de cuentas, lo que se busca en este capítulo es un análisis concienzudo y comparativo entre las novelas elegidas de Mendoza frente a las formas clásicas, influencias directas del autor. Además de destacar los rasgos peculiares que el escritor ha retomado de las estructuras clásicas, mejor aún, ha cambiado para revitalizar el género paródico.

CAPÍTULO I

La novela policíaca clásica y la novela negra. “Desde sus orígenes hasta Mendoza”

1. 1. Génesis de la novela policíaca clásica y surgimiento de la novela negra

Si el objeto de esta investigación es demostrar la conexión entre la novela policíaca y la forma paródica que hace Mendoza en sus novelas *El misterio de la cripta embrujada* y *El laberinto de las aceitunas*, 1975 y 1982 respectivamente, es necesario hacer un rastreo documentado que permita esbozar tanto los orígenes del género policíaco como los de la novela negra, a los cuales Mendoza parodia. La siguiente información se presenta en orden diacrónico con el fin de abordar los momentos más representativos de la novela policíaca clásica y la novela negra, desde sus orígenes hasta el tiempo en que Mendoza escribe sus novelas.

Muchos autores han contribuido de una u otra forma a la creación de los géneros, pero abordaremos a los personajes más representativos, así como las características y estructuras del género policiaco y el género negro. El propósito de este breve esbozo es ofrecer un panorama en donde la definición clara de los géneros permita un acercamiento a tan complejas estructuras literarias, y en consecuencia resulte al lector más sencillo entender los motivos y la obra de Eduardo Mendoza, que a fin de cuentas sólo muestra su realidad.

Una vez justificado el argumento del que parte dicho trabajo, sirva también este breve panorama para acercar al lector al peculiar y popular género detectivesco que durante décadas ha servido de inspiración tanto al arte escrito como al visual.

1.1.1. *Novela policíaca clásica*

La novela policíaca se define como un género típicamente anglosajón. Tiene sus orígenes durante el siglo XIX. Los motivos que dan paso a este género están ligados a los cambios generados por la revolución industrial que, como bien sabemos, finaliza en las primeras décadas del XIX. El hecho de que este movimiento haya tenido influencia en la aparición de la novela detectivesca resulta lógico pues a partir del desarrollo de las ciudades, la aguda lucha entre clases sociales era más insistente, y, como siempre ha sucedido, el desarrollo no fue equitativo en todos los sectores sociales. En consecuencia, esto ocasionó la reacción de los grupos sociales marginados y el crecimiento de la criminalidad, siendo esta última la manifestación más evidente de esa lucha clasista y capitalista. Junto al crimen se fundan las primeras policías secretas (en Francia: *fouchè*) destinadas a socavar este nuevo mal y, como una cosa siempre lleva a la otra, también hace su aparición la prensa amarillista, encargada de difundir los hechos criminales, entre otras cosas. Si miramos bien, estos elementos son parte de la estructura policíaca; sin crimen no hay una historia que perseguir; sin historia no hay detective. Si la novela policíaca surge a la luz del desarrollo urbano entonces es un género popular, pero no por ello menor, cuestión que se discutirá más adelante.

El nacimiento de la novela policíaca se le atribuye a Edgar Allan Poe con *Los crímenes de la calle de la Morgue*, publicado en 1841 en el *Graham's Magazine*.

Poe no sabía que a partir de este texto nacía un nuevo género literario. Luego de

este iniciador vinieron otros más que tomaron como modelo al norteamericano; pero mucho tendrían que madurar y experimentar los escritores para concretar y consolidar la novela detectivesca.

Balzac, novelista, prolífico, autor de *La comedia humana*, tuvo gran impacto en la novela policíaca y aunque en su novela retrató la sociedad de su época: burguesía, aristocracia, clases humildes y el mundo del hampa, arquetipos que lo hicieron atemporal estaba aún lejos de la novela policíaca. Aun cuando Balzac describió su universo social, en el que había criminales y policías no logró entrar al género policial. Los personajes de Balzac eran reales, finalmente fueron tomados de la realidad, y justamente esto limitaba la ficción dentro del texto. Balzac no logró desprenderse de este realismo, escapando de su pluma elementos como el misterio en relación con la investigación, no obstante tuvo gran influencia en la novela policíaca clásica, pero sobre todo en la francesa.

No debe olvidarse la importante influencia de la novela folletinesca en la novela policíaca, en la cual Alejandro Dumas y Eugenio Sue desarrollaron las aventuras e intrigas, elementos que más tarde formarían parte de la estructura policial. Otro escritor importante para la literatura policial es el francés Emile Gaboriau, quien tomó algunos elementos de la obra de Balzac y los vació en el folletín. A este autor se le reconoce la forma diferente de contar su historia, es decir, sin alejarse totalmente del realismo, jugó con la imaginación, infundiendo ficción a su obra, dándole un tono melodramático. Otro precursor fue Maurice Leblanc (1864-1941), quien intentó fundir la novela inglesa y la francesa, creando al opuesto de Sherlock Holmes: Arsenio Lupin. Leblanc encaminó la novela policial a la modernidad, revitalizó el folletín, además de inventar el *thriller* moderno. Leblanc logró

ensamblar la investigación con lo novelesco, cosa que Balzac no consiguió. Todos estos autores fueron necesarios para la consolidación de la novela criminal, que se nutría de ellos. Los británicos Arthur Conan Doyle, con su famoso Sherlock Holmes, y Chesterton¹ con *El padre Brown* fueron piezas claves en la evolución de la novela policíaca, sin olvidarnos de los franceses Gastón Leroux² y Simenon³, creador este último del detective Maigret.

1. 1. 2. *Novela negra*

La novela negra se confunde a menudo con la novela policíaca; y aunque en realidad ambas están ligadas y el género negro se desprende de la novela policíaca clásica, existen diferencias claras entre una y otra, mismas que más adelante se aclararán. Para los norteamericanos: “novelas criminales realistas”, para los franceses “*série noire*”. Este género surge de las calles durante los años treinta, como consecuencia del reflejo social que busca mostrar la angustia, el temor y el odio imperantes. La novela negra o serie negra se separa de la novela policíaca clásica para denunciar la hostilidad del mundo, con una narrativa más apegada a la realidad; los escritores de este género consiguen plasmar la crueldad del hombre capaz de todo para conseguir sus fines. La novela negra es un género puramente popular en donde el ser marginal se manifiesta, y no pudo haber mejor expresión del hampa, de los *gangsters*, que ésta. En Francia se comenzó a trabajar

¹ Chesterton (1874-1936). Periodista, crítico, novelista, poeta y dramaturgo inglés, fue considerado el rey de la paradoja, maestro del humor que cultivó varios géneros. Entre sus obras más reconocidas están: *El hombre que fue jueves*, y las famosas aventuras del *Padre Brown*.

² Entre sus obras más importantes están: *El misterio del cuarto amarillo* y *El perfume de la dama de negro*.

³ Georges Simenon tiene una obra muy extensa, y como ya se mencionó fue el creador del personaje Maigret, un comisario que humaniza la habitual estampa del detective. Los títulos más famosos son: *Maigret y el hombre solitario*, *Maigret se defiende*, *Maigret y el fantasma*, entre

desde 1945.

Dashiell Hammett⁴ es considerado el padre de este género. Este autor concentra en sus aventuras policíacas un duro fondo social. Incluye en sus relatos la acción excesiva, y hace un retrato de la sociedad hostil en que vive y, contrario al detective Holmes, Hammett crea personajes mundanos, inmorales, que exhiben la corrupción en todas sus formas; digamos que sus personajes son moralmente pesimistas. Su literatura está cargada de fuertes dosis de violencia, asesinatos, peleas y escenas “morbosas” que el público de entonces no estaba acostumbrado ni a presenciar ni a leer, punto que atrae al lector ávido de feroces aventuras. Finalmente la obra de Hammett es producto de la sociedad capitalista que atraviesa por una etapa crítica, convirtiendo aquélla en una cruda denuncia de su época. Los títulos más sobresalientes de Hammett son *El halcón maltés* (1930) y *Cosecha roja* (1929). El francés Raymond Chandler es considerado como otro de los maestros del género y en *El simple arte del asesinato* valora las aportaciones que Hammett hace al género policial clásico. El novelista británico Cheyney es considerado como uno de los más genuinos representantes de la novela negra con *Huracán en las Bahamas* y *Bailando sin música*. Spillane Mickey (*Yo, el jurado* y *La larga espera*) y Erle Stanley Gardner, ambos norteamericanos, cultivaron la novela de intriga, policial que los hizo populares. Gardner llevó hasta la pantalla grande a su personaje Perry Mason, que cobró fama mundialmente.

1. 1. 3. *La novela policíaca y la novela negra en España*

En España la novela policial surge a principios del siglo XX, apoyándose en el

muchos otros.

⁴ Hammett (1894-1963). Este norteamericano fue el más importante innovador de la novela

conocimiento de las historias inglesas y francesas de este tipo, el éxito de las crónicas periodísticas de sucesos y los antecedentes literarios de las novelas de bandoleros, crímenes reales y causas célebres, línea en la que se sitúan algunos precedentes del relato policial español, como la novela corta *El clavo* (1853) de Pedro Antonio de Alarcón, y luego *La incógnita* (1889) de Benito Pérez Galdós, ambas basadas en delitos reales y carentes también de solución. La primera muestra de literatura policíaca española parece encontrarse en *El aljófar* (1902), cuentos de Emilia Pardo Bazán.

En cuanto a la historia de la novela negra en la España moderna, tuvo que haber factores como la abolición del régimen franquista que permitiera la libertad de ventilar los temas usados por el género negro, como son: la corrupción, la violencia y los asesinatos en el propio país. Recordemos que la novela negra surge del la novela policial, por tanto las muestras más concretas se dan después de la consolidación de la novela policíaca española. Esto no significa necesariamente que hasta 1975 (fecha de la publicación de *La verdad sobre el caso Savolta*) no se hubiera publicado formalmente nada en este género de novela; aunque siendo un género cultivado por los anglosajones era lógico que la mayor fuente viniera de traducciones de autores ingleses y americanos.

Los pioneros de la novela policíaca: Mario Lacruz (*El inocente*, 1953) y Manuel de Pedrolo (*Joc Brut*, 1965), con sus parábolas sobre mecanismos de represión en la época de Franco, envueltas hábilmente en el manto de la novela policíaca, sólo pudieron alcanzar a un público minoritario y únicamente fueron reconocidos por un público mayor. O bien Francisco García Pavón, con sus historias sobre Plinio, un policía de provincia. Pero sus historias eran humorísticas, libres de crítica y

ubicadas en un ambiente campestre, alejado de los vicios de las metrópolis. Todo esto cambió a mediados de los años setenta: la libertad del discurso literario que creció con la muerte del dictador y con una política de industrialización a marchas forzadas, sin frenos político-sociales, ofrecieron las mejores condiciones para que floreciera una literatura inspirada en el modelo de novela policíaca americana.

En 1974 apareció *Tatuaje* de Manuel Vázquez Montalbán, y un año más tarde, *La verdad sobre el caso Savolta* de Mendoza, siendo este texto fundamental para el desarrollo de la literatura española actual. Mendoza logra mezclar novela policíaca, novela rosa y novela histórica, recuperando para la literatura española la atención de los géneros populares y, restituyendo la novela policíaca como un género, de literatura de alto nivel.

Junto a la novela erótica, la novela policíaca se convirtió en el género de moda de la transición. Muchos autores jóvenes quisieron probar suerte en este género, pero pocos lograron permanecer, incluso autores conocidos como Juan Benet (*El aire del crimen*) y Alfonso Grosso (*Los invitados*).

1. 2. *El texto policíaco: género o subgénero, literatura o subliteratura*

En el apartado anterior se hizo un breve esbozo para ubicar el nacimiento y desarrollo de la novela policíaca clásica y la novela negra, con el fin de contextualizar mejor los temas que servirán de estudio en el presente trabajo. Una vez familiarizados con ambos fenómenos debemos ocuparnos de la discusión que desde siempre ha existido con respecto a la definición de la novela policíaca clásica como literatura o subliteratura, como género o subgénero.

¿Qué es la novela policíaca? Para Chesterton, “la novela policíaca[...] es la

primera y única forma de literatura popular en la cual se expresa cierto sentido poético de la vida moderna.”⁵ Mientras que para Juan Madrid:

Toda novela policíaca, antigua o nueva, necesita al menos un hecho criminal motivador de la trama, una encuesta que garantice intriga y suspense y un progresivo desvelamiento de la verdad. Con estos tres resquicios se puede hacer literatura –mala o buena– y subliteratura, a la vez buena y mala. En realidad, todo aquello son convenciones literarias como pueden serlo la sintaxis, el formato rectangular de las páginas, el monólogo interior o el *collage* a lo John Dos Passos.

En términos generales la novela policíaca es un género de la literatura narrativa cuyo motivo central constituye un hecho delictivo (frecuentemente un asesinato) y su descubrimiento; el *quid* de la novela policíaca radica en la tensión provocada por el desarrollo de la acción. Cualquiera de estas tres posturas anteriores se refiere a la novela policíaca como un género literario, que para comprensión del lector habrá que explicar.

Antes de hablar en favor de la novela policíaca como género literario, debe definirse “género”. Un género literario corresponde a cada uno de los apartados en que puede clasificarse una obra. La idea de clasificar el texto en géneros responde a la necesidad a la que se enfrenta el lector al momento de elegir la obra; digamos que mediante los géneros el lector sabe a lo que se enfrentará, en el mejor de los casos se anticipa para poder comprender más fácilmente la lectura. Los orígenes de la clasificación se remontan a Platón y Aristóteles y su distinción en tres categorías: lírica, épica y dramática, las cuales abarcan todas las obras literarias. Pero tratar de clasificar siempre la obra en géneros literarios puede presentar en algunos casos un problema, ya que se limita a una descripción rigurosa en donde los rasgos y características establecidas para dicho género se muestran inflexibles

⁵ José, F. Colmeiro. *La novela policíaca española. Teoría e historia crítica*. Madrid, Anthropos, 1994. p. 21.

ante una obra que incluya elementos que salen de su clasificación genérica.

Entendamos género como la serie de características agrupadas y presentadas al lector con el fin de comprender mejor la lectura y no desde el punto de vista tradicional de limitar y encerrar al texto dentro de un grupo cerrado de obras (sea cual sea). Mejor aún, como la herramienta mediante la cual se puede llegar a la lectura y conducir al lector a un goce literario y estético. Sirva esta postura justamente para entender la novela policíaca como un género y, a su vez, a la novela negra como un subgénero de ésta, percibida desde el punto de vista en que la novela policíaca ha sido el antecedente y la posibilidad de existencia de la novela negra.

Colmeiro⁶ cita las intervenciones de algunos críticos con respecto a las posturas tipológicas del género: Hernadi dice que dentro de la división clásica de los géneros (épica, lírica y dramática) existen a su vez subdivisiones de cada género que son modos de expresión complementarios que cohabitan dentro de la misma obra. Y para Todorov, la clasificación tipológica de la literatura se divide en dos grupos:

1. Grupo elemental {"géneros teóricos": épica, prosa, modos narrativos
2. Grupo complejo {"géneros históricos": novela picaresca, libro de caballerías, novela del oeste.

Al primer grupo lo llama así por caracterizarse por la ausencia o presencia de una característica singular, a diferencia del segundo grupo, el complejo, que no sólo contiene una característica particular sino varias de otros géneros. De acuerdo con Todorov, un género complejo particular por lo regular es un subgénero de un

⁶ *Ibidem*, p. 38.

género teórico. Entonces para este crítico la novela policíaca es un subgénero de la novela, y la novela negra será un subgénero de la novela policíaca, esquemáticamente visto así:

Grupo elemental:

novela → novela policíaca como subgénero → novela negra, subgénero de novela
de la novela policíaca

Colmeiro cita a Jonathan Culler quien apunta sobre la clasificación tipológica convencional:

Los géneros ya no son clases taxonómicas sino grupos de normas y expectativas que ayudan al lector a asignar funciones a varios elementos en la obra, y así los géneros "reales" son aquellos conjuntos de categorías o normas requeridos para dar cuenta del proceso de lectura.⁷

Ahora bien, para que exista un género, necesariamente debe haber una obra inicial y otra que interactúe con la primera, sólo así puede existir un género literario. Lo mismo sucedió con el nacimiento de la novela policial, pues antes de su consolidación debieron darse los factores propicios; con Poe germinó la semilla, que luego siguió un largo proceso de maduración y desarrollo antes de consolidarse.

Una vez aclarado el término *género*, y partiendo de la categorización de novela policíaca como género complejo, corresponde ocuparse del complicado proceso que ha enfrentado la novela policial para definirse como verdadera literatura.

2.1. *Literatura o subliteratura*

Desde sus orígenes la novela policíaca se consideró como una literatura de

⁷ *Idem.*

entretenimiento, por su génesis popular y su desarrollo al margen de las grandes obras literarias; se juzgó como una literatura menor, carente de valor estético, y en casos extremos, ni siquiera alcanzaba el mérito de obra literaria. La constante insistencia en marcar la frontera entre literatura y subliteratura parecía no hacer mella entre los consumidores de la novela policíaca, pero el verdadero problema surgió cuando los autores que escribían bajo este género comenzaron a reclamar la atención y valor artístico que su obra merecía. Fue entonces cuando la crítica tradicional comenzó una acalorada discusión que duraría años, antes de aceptar a este tipo de obras como verdadera literatura.

Eran varias las consideraciones que se tenían para marginar estos textos. Algunas de éstas tenían que ver con el hecho de que la novela policíaca tuviera una técnica diferente a la novela tradicional. Se le restaba valor porque se decía que la manera de atraer al lector era tramposa, es decir utilizaba un móvil “vulgar”, como el crimen, predisponiendo al lector que ansioso por desmenuzar el contenido del texto y por saber las curiosidades, se inmiscuía en un conflicto previamente planeado por el autor, que lo único que hacía para mantener la atención de los lectores era dosificar pequeñas cantidades de misterio en cada página. La novela policíaca se consideraba un texto sencillo de leer, de mero entretenimiento y de poca instrucción, además de tener una filiación popular que la marginaba inmediatamente de los grandes textos. Otra de las muchas razones para catalogar a esta novela como una literatura menor obedecía a la distinción basada en criterios sociológicos y estéticos tan inflexibles que arbitrariamente encasillaba al arte culto (literatura) como el único con valor estético, y el arte popular (subliteratura) como carente de mérito artístico. El simple hecho de que la novela

policíaca tuviera una génesis popular, y fuera consumida por las masas, la condenaba a la marginación por la crítica antes de ser analizada. Quizá entre los motivos por los que también se marginaba a la novela policíaca tenían que ver con la idea de degeneración y contaminación de la literatura una vez en contacto con la subliteratura. En la actualidad considerar esta postura resultaría ridículo; sin embargo, durante esta época había prejuicios en torno a este complicado género literario. Muchos cambios tendrían que suscitarse para que fuera considerada como una literatura de alto nivel

El periodo entre las dos guerras mundiales cambiaría la postura que se tenía sobre la novela policíaca. El relato policiaco escrito durante estos años comenzó a dirigirse a otro tipo de público. Lectores de una clase más acomodada comenzaron a consumir el relato, y a partir de 1925 el género policial utilizaba como personajes a gente de la burguesía y la aristocracia; lógico es pensar que ahora no sólo se identificaba con la clase popular, sino también con la acomodada. Los relatos de este tiempo ya no buscaban únicamente entretener, porque respondían a la denuncia de la sociedad; los crímenes y delitos evidenciaban cada vez más las preocupaciones del nuevo público, que condenaba el crimen por ser un acto de rebeldía contra el orden establecido.

La novela policíaca también tuvo un cambio en cuanto a su tamaño; el relato o novela corta dieron paso a la novela larga, que requería de una mayor atención. Entre sus extensas páginas se percibía no sólo la función de entretenimiento que venía cumpliendo originalmente, sino que ahora también funcionaba como un texto en donde el policía o detective se mostraba como el incansable restablecedor del orden social. Entonces la novela policíaca se denominó como un texto burgués de

doble función, por un lado denunciante y por otro restablecedor del orden social. De esta forma los grupos que hasta entonces se mostraban reacios fijaron su vista en el género policial, encontrando elementos valiosos y atractivos que la elevaban al rango de literatura de alto valor estético.

En realidad la novela policíaca se encuentra en un punto medio, es decir, entre lo culto y lo popular, ya que obtiene elementos tanto de la cultura popular como de la culta. Un ejemplo claro se encuentra en los relatos de Poe, que incluyen elementos de misterio y terror, creando situaciones irracionales y sobrenaturales, recursos relacionados estrechamente con la “novela gótica” europea, y por otro lado, los relatos también incluyen elementos de la literatura popular como las “causas célebres”, novelas de crímenes y relatos de bandoleros. Con esto se afirma que la novela policíaca recurre tanto a la literatura popular como a la literatura culta, y el hecho de que se popularizara rápidamente, y se consumiera masivamente, nada tenía que ver con su valor estético. Para Cawelti⁸, la novela policíaca puede entenderse como una literatura de gran valor estético, desechando por ende el término de subliteratura que mucho se discutió. Según Cawelti el empleo de “fórmulas”⁹ de un género dan esa categoría elevada a la novela policíaca y aunque los estereotipos utilizados sean los convencionales, se puede dar un giro revitalizador, aportando nuevos elementos. En conclusión, la novela policíaca tiene mérito y valor literario propios y puede considerarse como una literatura de alto nivel por el contenido de sus formas estructurales, estéticas y estilísticas, y la aportación cultural tanto culta como popular, no hicieron más que

⁸ Cfr. John Cawelti, *Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories Art and Popular Culture*. Chicago, University of Chicago Press, 1976.

⁹ Fórmula, entendida como un estereotipo cultural en referencia a una cultura y periodo particulares, fuera de los cuales se pierde el significado.

engendrar y enriquecer un género literario diferente, tan valioso como cualquier otro.

1. 3. *La novela negra: un subgénero popular*

Respecto a la clasificación tipológica de la literatura que hace Todorov, recordemos que menciona a la novela negra como parte del grupo “complejo”, por tener más de una característica de otros géneros.

La novela negra es entonces un subgénero de la novela policíaca, que apareció durante la edad de oro de la novela policíaca clásica en Estados Unidos en los años treinta. Originalmente no existía un nombre o un término que acuñara a este tipo de narraciones, así que los norteamericanos utilizaron los adjetivos que mejor describían este tipo de relatos: *hard-boiled* (fuerte y duro de pelar). Adjetivos que ejemplificaban perfectamente el estilo narrativo de estos relatos, cuyo fin era mostrar un estilo crudo, con personajes duros, de lenguaje agresivo, y una narrativa llena de violencia y sexo, que no necesariamente estaba condicionada a resolver conflictos policíacos.

A finales de la Segunda Guerra mundial, los relatos de autores como Hammett, Chandler, Mc Coy y Cain, entre otros, fueron editados en Francia por la editorial Gallimard bajo la etiqueta de *série noire* (serie negra) en honor a la revista norteamericana *Black Mask*, en donde se publicaron por primera vez. La *série noire* pasó al castellano como “novela o serie negra”. La novela negra comenzó a distribuirse y a ganar popularidad entre las masas, primero por su temática y también por la facilidad económica con la que se podían adquirir, por estar impresas en papel barato.

Esta novela se considera un subgénero literario por derivarse directamente de la novela policíaca clásica. Quizá la novela negra surgió como una fuga alternativa de la novela policíaca clásica, que para esos momentos ya estaba aburguesada. Si en un momento la novela clásica satisfizo las denuncias de la sociedad, ahora había que encontrar otra posibilidad de evidenciar la angustia, el temor y el odio imperante de una sociedad hostil y corrupta. Así surgió la novela negra, como denuncia de los males sociales de la época; este subgénero llamó rápidamente la atención no sólo de las masas, sino de los grupos cultos que encontraron en dicho relato una forma de expresar una cruda realidad plagada de escenas de acción sexual y violenta, mediante un realismo crítico objetivo que pudiera a su vez separar la novela negra de la novela policíaca clásica ya como un género y no como un subgénero. Los autores interesados en trabajar este subgénero ganaron reconocimiento, y escritores existencialistas como Albert Camus y Jean Paul Sartre apreciaron la obra de James Cain y Horace Mc Coy como excelentes escritores críticos. Cuando la novela negra se analizó desde esta perspectiva de realismo crítico, logró sobrepasar el límite que convierte a la literatura en subliteratura.

Con frecuencia se confunde a la novela negra con la novela policíaca a pesar de tener diferencias muy concretas, y el hecho de que la novela negra sea subgénero de la novela policíaca hace pensar que toda novela negra tiene que ser por obligación novela policíaca y aunque ambos géneros tengan en común el tema delictivo, no necesariamente la novela negra será policíaca ni la policíaca tiene que ser negra (más adelante se explicará en qué radican sus diferencias). Esta dicotomía se hace a partir de los textos de los autores del género negro: Dashiell Hammett y Raymond Chandler incluyen temática policíaca, a diferencia de McCoy y

Cain, que no tienen como premisa los temas policíacos.

Este subgénero es popular; primero, por sus evidentes orígenes y luego porque manifiesta una postura en contra de lo establecido y en contra de la moral, a diferencia de la novela policíaca clásica, la cual buscaba de alguna forma restablecer la estructura social. Pero la novela negra ya no tenía el efecto tranquilizador de su progenitora, pues invertía la estructura del orden social, de los principios éticos y estéticos, y el eje criminal ya no se subordinaba a los principios morales. Este subgénero se hizo tan popular porque el detective o investigador era partícipe de esa corrupción, era un individuo marginal, que ya no se conformaba con mantenerse al margen de los acontecimientos criminales, sino que se involucraba dentro de ese mundo cruel, reflejo fiel de la sociedad. No resultará complicado al lector entender los motivos por los cuales se denominó a la novela negra como un subgénero popular, y mucho menos creer que su éxito se debió a la aclamación de los lectores, que en voz de los personajes de estos relatos manifestaban su desconfianza total por la sociedad y sus instituciones, que se coludían con el hampa al mismo tiempo en que abolían las leyes. Los personajes de la novela negra eran tomados de entre las masas. Políticos, autoridades, detectives, delincuentes y criminales convivían todos juntos en un mundo hostil y salvaje en el que la ley del más fuerte imperaba, evidenciando a la vez esa lucha clasista de doble moral. Contrario al detective clásico, el cual se situaba en un espacio y tiempo precisos, desde donde ataba cabos para resolver el crimen pero nunca se mezclaba entre la sociedad, convirtiéndose en héroe que actuaba bajo un código moral, el detective “negro” se movía bajo sus intereses, motivado por un código de honor que sólo él entendía; su fin no era restablecer el orden social, sino

sobrevivir en una sociedad injusta.

Hablar de novela negra es referirse a una literatura diferente, con una técnica narrativa que abarca un estilo propio, en donde el novelista tiene como prioridad acaparar la atención del lector. Utiliza y explota las situaciones y hechos ampulosos que sólo el realismo crítico se atreve a denunciar. Sin duda el éxito de este género y en consecuencia su popularización se debió en gran medida a la exposición de los pasajes más oscuros del hombre que en un periodo de depresión económica y prohibición, a finales de los años veinte en Estados Unidos, ya no actuaba por un restablecimiento social, sino por un código de honor que reflejaba finalmente su entorno.

La novela negra coincide en mucho con la actitud popular porque no se limita únicamente al entorno social, sino que alcanza al mismo protagonista. Y el detective ya no es un héroe, sino un ser marginal, inmoral, pusilánime, que responde a la violencia con la misma violencia, un sujeto dispuesto a abolir las leyes poniendo en juego su integridad física para satisfacer sus necesidades. ¿No es acaso éste el espejo social de los años posteriores a las guerras?

En resumen, queda claro que aun cuando la novela negra es un subgénero de la novela policíaca clásica, esto no le resta por ningún motivo valor literario, descartándose en todo momento como una literatura inferior, si bien sus orígenes son populares, sólo en ellos puede rastrearse el verdadero sentir de la sociedad que la vio nacer.

1. 4. *Estructuras narrativas de la novela policíaca clásica y la novela negra*¹⁰

Como todo género literario, tanto la novela policíaca clásica como la novela negra tienen estructuras bien definidas que las diferencian del resto de las otras expresiones literarias. Por ello en este apartado se exponen las características generales de sus estructuras, así como los elementos que las conforman: temas que ambas utilizan, los personajes, el escenario sobre el cual tienen lugar y por supuesto, la imagen del detective clásico y del detective negro.

Durante el desarrollo de dicho apartado se apreciarán los contrastes entre uno y otro género, diferencias que al final de este primer capítulo el lector será capaz de cotejar, con el fin de que pueda discernir y establecer los parámetros y límites entre la novela policíaca clásica y la novela negra. Del mismo modo sirva este antecedente para establecer una conexión posterior entre los géneros ya mencionados y las novelas de *El misterio de la cripta embrujada* y *El laberinto de las aceitunas* de Eduardo Mendoza.

La novela es ciertamente un género muy complejo, por no tener reglas ni límites para su creación, pero a esta complejidad subyace su propia flexibilidad, pues se permite ciertas licencias para tomar y nutrirse con elementos de otros géneros. En el caso concreto de la novela policíaca y la novela negra, género y subgénero respectivamente, se nutrieron de elementos tradicionales para su gestación, y aunque se encuentre ligada estrechamente, por ejemplo, al cuento por lo narrativo, al teatro por el uso de diálogos (que permite narrar desde una estructura en escenas) y su aproximación a la ficción, la novela es autónoma e inmutable, y aunque está en constante movimiento y renovación, en esencia siempre sigue una

¹⁰ La información de este apartado está basada en los textos de: Jerry Palmer.- *Thrillers. La novela de misterio: génesis y estructura de un género popular*. México, FCE, 1983 y Fereydoun, Hoveyda.-

misma estructura. Desde que la novela policíaca surgió con Poe, esta narrativa mostró un patrón estructural que hasta la fecha sigue vigente; algunos autores se permitieron jugar con el orden de los acontecimientos dentro de la historia, alterando los tiempos, pero al final seguían el esquema impuesto por el escritor norteamericano. La novela policíaca clásica está construida sobre un método empírico-científico positivista. Recordemos que en un principio la novela policíaca era una novela corta que con el paso del tiempo y la exigencia de los lectores se hizo más extensa, pero en esencia siempre conservó sus rasgos característicos. Tanto la novela policíaca clásica como la novela negra se construyen a partir de una historia en la que se narra la investigación sobre algún hecho criminal o delictivo; este acontecimiento es la columna de la narración y el recurso mediante el cual el autor juega con el interés de los lectores escondiendo el desenlace, enredando y suspendiendo la trama con cualquier otro acontecimiento insospechado. Este acontecimiento sostiene todo el peso de la narración que algunas veces se enriquece con otros relatos independientes insertados. Algunas novelas policíacas insertaron o se presentaron como verdaderos expedientes conformados por informes policiales, declaraciones de testigos, fotografías, huellas digitales, con lo que el lector entraba en complicidad con el investigador al reunir y estudiar minuciosamente todas las pistas con el fin de esclarecer el misterio; aunque esta fórmula no fue del todo agradable al lector, en un principio llamó la atención. Al agrupar estos elementos se daba cuerpo a la historia y aunque esta estructura no era imprescindible para el desarrollo de la novela, quizá contribuía a la verosimilitud del texto además de agilizar la lectura. Ya sea en forma de expediente o siguiendo la estructura tradicional, sólo se trataba de formas, pues el

eje siempre era el mismo.

Dentro de una novela los personajes, episodios e incidentes siempre guardan una estrecha relación entre sí, y el caso de la novela policíaca y la novela negra no es la excepción; de hecho se aprecia la constreñida relación existente entre todos los componentes de las mismas, pues cualquier acontecimiento podría llevar a la solución del enigma. En general la novela policíaca y la novela negra están aglutinadas en “moléculas” inseparables junto con todos sus elementos que las convierten en un género con sus propias características. La novela policíaca y la novela negra también pueden ser consideradas como series novelescas; pero sólo cuando dentro de su estructura se han repetido los mismos personajes y las acciones son tan variadas que no basta con describirlas en un solo texto, suponiendo entonces una serie de episodios contados en relatos independientes. Tal es el caso de la obra naturalista *La comedia humana*, de Balzac, de quien aprendió Conan Doyle para escribir sus múltiples relatos de Sherlock Holmes. El gusto por continuar una historia sobre el mismo tema y personaje perdura hasta nuestros días, basta revisar a Eduardo Mendoza con *El misterio de la cripta embrujada*, *El laberinto de las aceitunas*, y *Sin noticias de Gurb*, novelas que bien podrían ser consideradas como una trilogía, por tener el mismo personaje principal y el mismo eje conductor.¹¹

Pieza imprescindible dentro de la novela es el argumento, que como se mencionó en la novela policíaca y en la novela negra parte de un hecho delictivo-criminal que mantiene la narración en constante movimiento, pues este eje crea una atención continua en los hechos descritos. La policíaca y la negra son novelas

¹¹ Aunque en *Sin noticias de Gurb*, el personaje principal no es el mismo de las otras dos novelas, su desarrollo se basa en un tema semejante (la búsqueda y el esclarecimiento de un misterio).

de acción caracterizadas por narrar acontecimientos desde el exterior, y en donde la mayoría de las veces la prioridad no es la de mostrar la intimidad de los personajes que viven esos hechos; sin embargo, estas narraciones a su vez pueden contener otros relatos en los que la intimidad y psicología de los personajes resulten imprescindibles para desarrollar la ficción. Para esta novela de acción, los paisajes, el tiempo y el espacio son de gran importancia, pues cada uno de estos elementos contribuye al desarrollo de la misma. Los paisajes y el espacio otorgan al escritor el escenario para ejecutar un crimen, el tiempo le da la oportunidad de trasladarse y escurrirse durante toda la narración; estos puntos se discutirán en líneas posteriores.

La novela policíaca y la novela negra están generalmente escritas en primera persona; es el mismo detective quien narra la historia y acciones que acontecen, es el personaje principal (detective) quien ordena y califica los hechos del relato, digamos que se convierte no sólo en el protagonista-narrador de la historia, sino que por medio de sus razonamientos va descubriendo junto con el lector los enigmas planteados en el relato. El narrador de la novela policíaca algunas veces narra desde la tercera persona, desde afuera, sin involucrarse más directamente en la acción, caso contrario de la novela negra, en donde el novelista en voz de su personaje narrador, relata directamente desde la acción misma. Cuando la novela está narrada desde la primera persona el autor puede expresar su punto de vista personal sin romper la verosimilitud o la trama novelesca.

El tiempo es una parte importante dentro de la estructura novelesca, y en el caso concreto de la novela policíaca y novela negra, este aspecto juega un papel primordial. El hecho de que ambos géneros se consideren novelas de acción, poco

tiene que ver con la rapidez o lentitud narrativa de los relatos policíacos y negros, en realidad el tiempo está subordinado a otros factores; a la necesidad del novelista por contar, aclarar o revolver su historia. El tiempo dentro de este tipo de novela está ligado al valor y sentido subjetivo que le quiera dar el autor: “en cualquier novela el personaje principal es el tiempo”¹². Entonces mediante el manejo del tiempo, el autor dosifica la acción dependiendo del efecto que quiera causar. Poe dedicaba varios párrafos a algunas descripciones que aparentemente podían ser narradas en unas cuantas líneas, pero quizá esa forma escrupulosa de narrar es la que conducía al lector a la angustia y terror motivados por sus relatos. Esta visión del tiempo es engañosa, refiriéndonos a la minuciosidad de las descripciones dentro de estos relatos; aparentemente pasa mucho tiempo, aunque en realidad sólo ha transcurrido un breve lapso entre el crimen cometido y la descripción de éste; de hecho, muchos de estos relatos se resuelven en poco tiempo, el lector es quien va siguiendo minuto a minuto la historia y siente que ha transcurrido muchísimo tiempo. La mayoría de las historias policíacas se resuelven en días y en el mayor de los casos en horas, quizá porque los acontecimientos contundentes de la trama no requieren de un lapso muy largo.

En general estos relatos siguen una estructura lineal, y cierto es que tanto la novela policíaca como la novela negra prescinden de la descripción detallada para lograr su efecto de misterio y sorpresa, y que mediante el manejo del tiempo el autor consigue manipular la información, ordenando o desordenando los hechos presentados, incluso saltando a través del tiempo: “en el tiempo se mueven los seres de una novela y del tiempo se sirve el autor para montar sobre él su mundo

¹² Mariano Baquero. *¿Qué es la novela?* Murcia, Universidad de Murcia, 1998. p. 88.

imaginario.”¹³

1. 4.1. *El tema en ambos géneros*

Al referirse al crimen como móvil de la novela policíaca y la novela negra se sobrentiende que los asesinatos, robos y cualquier otro tipo de delito cometido bajo circunstancias sospechosas y misteriosas son el pretexto ideal para desencadenar una insospechada historia, y aunque es cierto, el primer relato policial registrado se desarrolló a partir del terror provocado por un espacio cerrado en donde se había cometido un crimen, éste fue el tema principal de *Los crímenes de la calle Morgue*, publicado en 1841. En este relato Poe acaparó la atención del lector con descripciones que dejaban sentir el miedo y la angustia provocados por el terror y misterio de un recinto cerrado. Posteriormente Leroux retoma este mismo tema para escribir *El misterio del cuarto amarillo*, una de sus obras más importantes. Leroux, siguiendo a Poe, logró la tensión mediante el terror generado por la sensación asfixiante que produce el encierro; Leroux juega con la imaginación del lector y pone a su alcance las pistas obligándolo a continuar hasta el fin; en torno al tema principal gira el asesino, quien ha cometido el crimen dentro del mismo cuarto y desaparecido dejando huellas de sangre y el arma con la que cometió el crimen como únicos rastros. A final de cuentas la estructura de investigación es la misma que Poe había establecido. Aunque en la obra de Leroux subyace entre líneas otro tema, que es el de la desconfianza en la justicia de los hombres. Esta desconfianza hacia la justicia justifica en gran medida la imagen del detective y su crecimiento, quien se encomienda a una peregrinación en la que no sólo se verá comprometido a restablecer la justicia social, sino que se busca a sí mismo para liberarse y

¹³ *Idem.*

restablecer su función dentro de la sociedad.

Dentro de los elementos esenciales de los temas de ambos géneros se encuentran las situaciones imaginarias que por lo general son ingeniosas y mediante las cuales se consigue mantener la atención hasta el final: si el misterio para resolver siempre va ligado a un crimen o a un asesinato, los autores policíacos explotan la imaginación para crear situaciones que se bifurcan inesperadamente, utilizando minuciosidad en las descripciones. Probablemente no se podría hablar del misterio y del terror como temas aislados, pues estos elementos no sólo están ligados al tema medular de los relatos sino que son parte de su argumento.

En el caso concreto de la novela negra, como subgénero de la novela policíaca, se aprecia el mismo patrón, aunque este subgénero presenta un tema que se apega más a la realidad. La novela negra ha sido vista por los críticos como una novela de denuncia, en la que el realismo crítico retrata las costumbres, la violencia, la crueldad, la sexualidad desenfrenada y muchas veces aberrante que impera y permea esta sociedad. El hecho de que la novela negra sea en este sentido más realista, no quiere decir que la ficción no tenga lugar en estos relatos, por el contrario es necesaria para mantener el equilibrio dentro de la novela; así por un lado está la fuerza onírica que permea de fantasía y por el otro el realismo apegado a la realidad que se pretende denunciar. Esta visión realista le permite a la novela negra mostrar en un sentido más libre el punto de vista del autor, que en voz de sus personajes se expresa libremente. La novela negra ofrece la posibilidad de manifestarse colectivamente y mostrar la parte más mundana de sus personajes que, como se recordará, están tomados de la misma realidad. Para los autores “negros” la historia no necesariamente se desencadena por algún hecho policíaco;

por el contrario, utilizan la violencia no sólo como recurso estilístico sino como tema generador de historias mediante las cuales el lector se identifica y logra hacerse justicia; junto a la violencia están las relaciones de poder, tema muy utilizado dentro de la serie negra.

1. 4. 2. *Los personajes y su escenario*

Si la intención en ambos géneros fue acaparar la atención del lector al máximo, infundiendo sentimientos de terror, de angustia, de misterio, lógico es pensar que los personajes, ambientes y escenarios de estos relatos debían coincidir con lo que se pretendía manifestar y no sólo proporcionar un ambiente en donde insertar el texto sino que el escenario con todos sus elementos contribuyera por sí mismo a la manifestación de estos sentimientos.

La descripción minuciosa de los espacios, costumbres y tipos de individuos que desde Poe se observó, es la base sobre la que se edifican estas historias. La verosimilitud de los relatos policíacos y negros dependía en gran medida del paisaje imaginado por el autor, quien sabía que sin un buen escenario la historia resultaba insostenible. En un principio los escenarios se limitaban a espacios concretos, y aunque el personaje se movía libremente, la tensión o los acontecimientos trascendentales se gestaban en un solo espacio, baste recordar *Los crímenes de la calle Morgue* y *El misterio del cuarto amarillo*, en donde la austeridad del escenario se centraba en el recinto cerrado en donde se cometió el crimen; luego, los novelistas que siguieron decidieron llevar más allá los hechos, y sacaron de los espacios cerrados a sus personajes. Originalmente los relatos transcurrían en espacios limitados que podían ser desde un cuarto, una casa (*El incendio de Waverdale*, L. de L. Maynard), almacenes (*El misterio de French*, de

Ellery Queen), un barco (*El paquebote trágico*, de F. H. Shaw), etc. Pero como se observa siempre remitidos a un espacio en concreto, los acontecimientos tenían lugar en un mismo espacio y por ello el novelista se veía en la necesidad de hacer descripciones minuciosas y de explotar al máximo su imaginación con el fin de producir situaciones de interés e impacto en el lector, pese a la limitación del escenario. Aunado a la necesidad por centrar la atención del lector, el escritor describe espacios aparentemente austeros pero provistos de muchas posibilidades, así los pasadizos secretos, las puertas u orificios ocultos, los laberintos, las estructuras falsas y muchos más recursos se incorporaron dentro de los elementos preferidos de los escritores de este género.

Cuando los novelistas decidieron llevar los hechos fuera de los recintos cerrados, trasladaron a sus personajes a la ciudad; muchas de las novelas policíacas se desarrollaron entonces justamente en el margen de la metrópoli, y en particular en grandes ciudades como Londres, Nueva York, Chicago, que no sólo constituyeron un escenario, sino que fueron el estereotipo de las ciudades predilectas de los escritores del género policíaco. Algunos otros prefirieron escenarios exóticos pero siempre incluían algún elemento de las grandes ciudades pues se decía que para garantizar el éxito éstas debían tomarse como escenario.

Por otro lado, están los personajes que habitaban dentro de las historias. Respecto a esto hay varios puntos que señalar. Inicialmente el número de personajes era en general limitado, pues la trama giraba en torno al asesino y al que debía resolver el misterio (el detective), los personajes secundarios apenas eran esbozados y quizá formaban parte del propio escenario, es decir, sin intervenciones importantes; tal es el caso de *Seis hombres muertos* de S. A.

Steeman, o *Diez negritos* de Agatha Christie. Pero a medida que los relatos se hicieron más complejos y se trasladaron a las grandes ciudades, los personajes crecieron no sólo en número sino en intervenciones. En general los personajes estaban implicados en el crimen, también se incorporaron personajes que aparentemente nada tenían que ver con los acontecimientos, personajes poco usuales en los que el autor ponía la clave para resolver el enigma, por ejemplo: *El caso del canario cojo*, de Stanley Gardner, en donde el ave es la clave para resolver el misterio. El ciudadano común por lo regular no aparece dentro de las historias, digamos que apenas se esboza y su intervención sólo se manifestaba como un implicado o acaso como un temeroso testigo, luego desaparecía. Entre los personajes implicados dentro del género está el villano, que es el segundo más importante después del héroe (detective) de la historia. El villano es un personaje esencial del relato pues en manos de éste se comete el delito, la historia se genera a partir de la acción ejecutada por este personaje: sin delito no hay detective, sin detective no hay historia. La personalidad del villano es compleja y polifacética, la mayoría de las veces el villano es un ser rencoroso peleado con la sociedad, por tanto marginado, quien en su afán por vengarse comete actos reprobables moralmente por la sociedad, siempre lleva en sus acciones un toque de maldad. Este villano tiene además la virtud de poder convertirse en otros personajes con el fin de camuflarse de su perseguidor, adoptando disfraces que van desde el aristócrata hasta un sencillo ciudadano de quien obviamente nadie sospecha.

El escenario y los personajes cambiaron notoriamente en el género negro. Los relatos negros siguieron utilizando las grandes ciudades como escenario, pero ahora se resaltaban o se hiperbolizaban elementos que en la novela policíaca

clásica no eran relevantes, incluso ni siquiera mencionados. Los escenarios descritos por los autores “negros” debían contribuir a ese sentimiento violento y degradado que pretendía denunciar la novela negra. Los paisajes mostraban ciudades humeantes, oscuras, con calles inseguras en donde podía olerse la corrupción y el crimen, en donde imperaba la ley del más fuerte. Además de ser el lugar idóneo para el crimen y la violencia, estos paisajes transmitían ese sentimiento de desencanto, miseria, degradación de valores, opresión, agresividad y miedo que los autores de la serie negra utilizaron como testimonio crítico que denunciaba a la sociedad y asimismo el abuso y violencia del poder que caracterizó a la década de los treinta. Los escenarios descritos por las historias negras infundían en el lector un sentimiento de pesimismo pero a la vez le ofrecían la posibilidad de vengarse de la agresión social a la que estaba sujeto día a día, exteriorizando sus miedos y frustraciones cotidianas.

A estos escenarios crueles correspondían personajes igual de duros. Los personajes de la *serie noire* no necesariamente están ligados a los cuerpos policíacos, utilizan un lenguaje directo, desprovisto de sentimentalismo, que manifiesta su ironía y humor agrio. La mayoría de estos personajes son pesimistas, inmorales en contraste con la moral convencional, son conformistas, pertenecen a la mafia o por lo menos tienen contacto con ella. Dentro de estos relatos el lector se enfrenta con asesinos a sueldo, delincuentes profesionales que se esconden detrás del tráfico ilegal de drogas, alcohol, armas, que viven ligados a redes de corrupción y prostitución encubiertas por personajes de la burguesía, políticos, policías, quienes poseen el poder y el interés por mantener inalterable el estado social y manipular a la sociedad bajo sus conveniencias.

Finalmente, los personajes femeninos no son muy frecuentes dentro de este género, si antes no se menciona su intervención dentro de las historias, es porque escasamente pueden apreciarse, pero la novela negra explota más la imagen femenina que por lo regular está ligada a la fatalidad, la llamada “mujer fatal”, que bien puede mostrarse como una mujer de inocencia indiscutible pero que a la vez es capaz de todo, o puede presentarse como la debilidad masculina capaz de enloquecer y hacer perder la cabeza a cualquiera; en resumen, la mujer rara vez es protagonista y aparece por lo regular de forma tipificada y casi siempre tiene un desenlace fallido.

1. 4. 3. *El detective clásico y el detective negro*

Indiscutiblemente el detective es el personaje central de estas historias y desde que apareció el relato policíaco la figura del detective clásico siempre siguió el mismo patrón. El patrón tradicional del detective es el siguiente: ya sea un policía, periodista o detective privado, primero descubría un crimen, luego acudía a inspeccionar el lugar del delito, siguiendo las pistas del criminal, se dedicaba a observar y seguir a sospechosos, luego formulaba sus hipótesis y comprobaba las mismas, finalmente desenmascaraba y castigaba al culpable, con lo cual se restablecía el orden social, legal e intelectual.

Los detectives que impusieron este esquema, haciendo un estereotipo de la figura detectivesca son muchos; pero sólo revisaremos los más representativos y los que contribuyeron a delimitar la imagen que por décadas ha protagonizado estas historias.

El primer detective creado por Poe fue Augusto Dupin que apareció dentro de sus ya conocidos y mencionados relatos policíacos. Con Dupin se estableció la figura clásica que hasta la fecha conocemos, las características generales de Augusto Dupin obedecen a las de un hombre inteligente, observador, metódico, paciente, que razona concienzudamente antes de actuar, y que prefiere resolver el misterio desde afuera antes que involucrarse físicamente. Este personaje debe ser un hombre superior a todos los otros, estoico, intuitivo pero sobre todo debe ser un observador agudo con grandes dosis de sentido común, fiel a sus principios, incorruptible, de conducta intachable, capaz de diferenciar y soportar tentaciones mundanas que le desvíen de su objetivo, y utiliza métodos científicos o racionales para esclarecer los misterios.

Los detectives clásicos debían cumplir con todas estas características, o por lo menos con la mayoría de ellas, porque en ellos se concentraba no sólo la esperanza de aclarar un misterio, sino el restablecimiento del orden social y por consecuencia el castigo del trasgresor. Y en efecto, los detectives clásicos cumplían con las expectativas y todo lo que se le atribuyera a este personaje tenía un sentido, a la vez que guardaba un simbolismo (los nombres de los detectives guardaban alguna relación con sus características físicas o intelectuales), el propósito era construir una figura heroica que satisficiera las necesidades del público. En relación con los detectives importantes, según el esquema impuesto por Poe, está el famoso personaje de Doyle: Sherlock Holmes, que aparece muy posteriormente a Dupin. Holmes es sin duda el detective más mencionado dentro de la historia policíaca y su figura ha viajado por todo el mundo convirtiéndose en un mito, al grado que muchos llegaron a afirmar su existencia histórica. Holmes,

igual que Dupin, es un investigador con una inteligencia única que descubre la verdad por deducción, pero también es un detective selectivo porque no persigue a cualquier delincuente y los misterios que resuelve son tan rebuscados que sólo él tiene la capacidad de esclarecerlos. Holmes, detective aficionado, de silueta espigada, todo un intelectual, ordenado, de aspecto distinguido, gusto refinado en el vestir, sensible, un hombre casi perfecto a no ser por su misoginia y su debilidad por los estupefacientes, aunque su adicción al opio la justificaba como la fuente inspiradora para resolver los misterios. En Holmes se observan algunas peculiaridades que otros escritores tomarían para sus personajes, por ejemplo, utilizaba en ocasiones disfraces para poder seguir a los sospechosos, analizaba las huellas inclinándose hacia el suelo con el fin de no perder detalle alguno y siempre se hacía acompañar por su eterno camarada Watson, quien además de acompañarlo por las mañanas en el desayuno, lograba alejarlo del consumo continuo de la droga. Pero Watson no estaba junto a Sherlock sólo para hacerle compañía, sino para resaltar las virtudes de Sherlock. La mancuerna conformada por estos dos personajes se enfrentó a los casos más inesperados en donde su archienemigo Moriarty se inmiscuía. En oposición a Holmes aparece Arsenio Lupin de Leblanc. Este personaje también tiene una gran inteligencia, utiliza la deducción para resolver sus casos, pero contrario al detective de Doyle, Lupin no es un detective aficionado, es policía y ladrón a la vez, además posee un gran sentido del humor, y físicamente es más fuerte que Holmes; es un tipo fuera de lo normal que pronto se convierte en héroe por defender a los más débiles, pues siente un compromiso moral con los pobres. Arsenio Lupin también recurre al disfraz y al maquillaje, adoptando diversas personalidades, desde vizconde y coronel hasta

ciudadano común.

Otro escritor que aportó elementos a la construcción del detective fue Edgar Wallace, quien puso acento en melodramas sentimentales en donde unía el misterio principal con pequeños misterios que al final desencadenaban un crimen, además de poner especial énfasis en la psicología de los personajes. Este autor humanizó más al detective, que ya no se muestra tan parco y expresa sus sentimientos, además de incluir un toque de humor y realismo. Aun con todo esto su detective no se alejó de la figura clásica, pues conservó elementos tan característicos como el aspecto exquisito, cultura, inteligencia y agudeza.

Maigret, de Georges Simenon, es otro detective importante dentro de la novela policíaca. Maigret es un policía casado que trata de identificarse con el medio en donde se cometió el crimen, igual que Dupin y Holmes también sigue con astucia a los sospechosos, le gusta fumar tabaco y su vicio es el café. Contrario a Maigret, está el comisario Gilles¹⁴, quien es culto, elegante, aficionado al arte y la literatura, amante de la historia y poeta. No olvidemos al padre Brown de Chesterton y Perry Mason de Earle Stanley Gardner, entre otros.

Frente al detective clásico se ubica el detective “negro” que merece mención aparte. Contrario al detective clásico que actuaba bajo un código moral, los detectives de la novela negra actúan movidos por intereses propios, muchas veces por vengar a un amigo asesinado y otras por recibir una remuneración. El detective “negro” es un hombre común y corriente que se muestra como un antihéroe comparado con el detective clásico; según Hammett y Chandler el detective “negro” es un ser marginado, un perdedor, de ambigua moral. El detective “negro”

¹⁴ El detective Gilles fue creado por Jacques Decrest y apareció publicado en *Hasard*, en 1933.

responde a un código de honor superior al de la sociedad corrupta y que sólo él entiende; es un individuo íntegro respecto a sus principios, idealista por descubrir la verdad exponiendo incluso su vida. Contrario a la sobriedad del detective clásico, se muestra como un ser cínico, despreocupado y mundano, poco preocupado por los métodos que ha de seguir para resolver sus misterios, por lo que sus investigaciones son resultado de un proceso de descubrimiento individualista. Este personaje en algunas ocasiones se ve en la necesidad de conspirar con los sectores más corruptos, pues mediante la conspiración logra alcanzar su cometido; no hay culpas morales para él y por el contrario disfruta del privilegio que le otorga relacionarse en diversos sectores sociales. El detective negro se encuentra más humanizado, y puede sucumbir en los placeres más banales. Bebedores, mujeriegos, desconfiados en exceso, son algunas de las peculiaridades que los caracterizan, todo esto aunado a una serie de complejos y neurosis que intentan desahogar y se manifiestan en los estados de ánimo, traducidos en gestos, pasiones desbordadas, odios y venganzas despiadadas. La novela negra ya no necesitaba detectives con inteligencia deslumbrante, sino policías fuertes y combativos capaces de soportar la vida ruda. El cinismo y el honor son elementos que definen bien a estos sujetos duros, así el detective podía vivir a expensas de otros (el detective de Hammett, Nick Charles, no trabaja pero se mueve en los sectores sociales más altos), o se contrataba como guardaespaldas de traficantes.

Por otro lado está la figura femenina que dentro de estas historias se hace más relevante; no será raro ver al detective involucrado en relaciones amorosas que complican más su situación. De hecho, la mujer se ve en muchos relatos como la autora del mismo crimen o por lo menos involucrada en él y ante la inevitable

presencia femenina siempre ligada a los sentimientos de atracción y desprecio hacia ellas, resultando villanas o víctimas.

El lenguaje utilizado por los personajes es fuerte, llano y parco, cargado de ironía, sátira y humor; un lenguaje que comunica a detectives con maleantes, villanos y policías que muchas veces están más corrompidos que los propios delincuentes. Su lenguaje es propio de los hombres que beben whisky, como Lemmy Caution, personaje de Cheyney. Detectives y delincuentes conviven en un mismo entorno, se involucran en los golpes, se les ve junto a mujeres seductoras, exuberantes que se ofrecen al primero en llegar. Los personajes cambian sus papeles y los detectives se muestran desaliñados, su apariencia muchas veces causa incomodidad, y por el contrario son los gánsters y los integrantes de las grandes bandas los que visten finos sombreros de fieltro, esmoquin impecables y elegantes trajes de ciudad, como en el caso del elegante Fantomas¹⁵, criminal enmascarado que viste de negro con sombrero de copa y puñal en mano, dedicado a sembrar el pánico en París. Chandler reunió en Richard Marlowe las características del detective de la novela negra: temerario, sensual, fuerte físicamente, que vive y lucha solo, pero en oposición a sus compañeros Marlowe se muestra inteligente y culto.

¹⁵ Marcel Allain fue quien dio vida al célebre criminal Fantomas, quien era perseguido por el inspector Juve. Fantomas demostraba su inconformismo social mediante sus crímenes.

CAPÍTULO II

Sobre la parodia

2. 1. Antecedentes del género paródico

Es importante hablar de parodia si se pretende mostrar la presencia de este género literario en dos obras de Mendoza (*El misterio de la cripta embrujada* y *El laberinto de las aceitunas*), motivo por el cual resulta necesario revisar el origen de esta forma burlesca, así como los elementos que la caracterizan y delimitan. El término parodia no resulta ajeno a nuestros conocimientos, aunque a menudo se confunde con la sátira, y aunque ambos géneros parten y convergen en un mismo punto, cabe señalar que cada uno concentra elementos que los diferencian, pese a que uno se alimente del otro y viceversa. Pero ¿qué es exactamente lo que hace al género paródico complejo? En primera instancia, todo género literario es complicado desde que se establece como tal, pues se entiende que para llegar a este punto ha tenido un desarrollo a través de la historia literaria y sus múltiples etapas, de tal modo el género paródico desde su origen ha incorporado y eliminando elementos que lo perfilaron, pero su complejidad va más allá de los elementos añadidos o no, y, en efecto, el hecho de venir de la tradición griega (comedia), encierra ya por sí mismo un simbolismo y carga mítica filosófica, que le dan ese sentido complejo.

Con estas observaciones en cuenta, el siguiente capítulo ofrece un panorama sobre la parodia, desde sus antecedentes, su definición, los elementos que la caracterizan, el momento en el que el texto se convierte en parodia, y de cómo el tropo irónico y el género satírico se convierten en sustancia esencial del complejo recurso paródico. Cabe resaltar este último punto con el fin de tratar de establecer

los motivos por los cuales los autores hacen uso de la parodia como manifestación literaria.

Etimológicamente parodia viene del griego (παρωδία) *par-* 'al lado' + *ōidē* 'canto', significa entonces el canto de lado, el contracanto o contrapunto. Al inglés pasó como *parody*, luego en el siglo XVIII apareció en Francia *pastiche*, 'imitación', término aplicado a la pintura que tenía que ver con la posibilidad de imitar y combinar otros estilos; del italiano *pasticcio* 'almotote; baturrillo'.

El origen de la parodia se remonta al tiempo de los griegos y su principal teórico fue Aristóteles con su *Poética*. La cuna de la parodia es la comedia griega, la cual se contrapone a la tragedia, en ese sentido ridiculizaba lo heroico y el carácter épico se pierde. Las primeras parodias se registran en el 440 a. C con el drama de Eurípides *Kýklōps*, *El cíclope*, que es una parodia del episodio de Polifemo en la *Odýsseia*, *Odisea*, de Homero; luego continúa con Aristófanes; *Thesmophoriázousai*: Mujeres que celebran las *Thesmophória* que parodiaban las fiestas en honor de Deméter: parodia en *Bátrajoi*, *Las ranas*, las obras trágicas de Esquilo y Eurípides; *La Batrajomyomajía* atribuida a Homero, parodia de la *Epepeya* que narra una lucha entre ranas y ratones; *Las nubes*, comedia en la cual satiriza la figura, en su tiempo bastante polémica, de Sócrates. Platón por su parte en sus *Diálogos* hace de Sócrates un maestro de la ironía, elemento que posteriormente influirá también en la concepción de la parodia. Este género continúa en la Edad Media con obras de tema religioso e imitaciones burlescas de himnos litúrgicos. Entre las parodias más importantes de esta época están las parodias del género épico en el *Libro de buen amor*, en la pelea de don Carnal con doña Cuaresma. Durante esta etapa la literatura paródica ganó público, haciendo

que se difundiera con rapidéz pues era la forma más accesible de escarnización ante lo ampuloso y oficial de la época. Otras de las obras paródicas más antiguas y célebres del medioevo son *La cena de Cipriano*, que parodiaba las Sagradas Escrituras, y *Vergilius Maro grammaticus*, un tratado paródico sobre la gramática latina que parodiaba la sabiduría escolástica y los métodos “científicos” de la Edad Media. Éstas fueron obras que inauguraron la literatura cómica medieval y sirvieron como patrón para las *parodias sacras*, que tenían a bien parodiar liturgias, de ahí los títulos *Liturgias de los bebedores*, *Liturgia de los jugadores*, etc., que parodiaban las lecturas evangélicas, plegarias, canciones de Navidad, letanías, salmos, leyendas. Este género ofreció la posibilidad de exhibir y mofarse de la religión con cierta tolerancia por parte de la Iglesia. También había variedades de literatura cómica latina, por ejemplo, los diálogos paródicos, disputas paródicas y crónicas. Pero a diferencia de las parodias sacras estas manifestaciones literarias suponían cierta instrucción, si no erudita por lo menos superior a la que tenía el pueblo. Aunque las parodias predominantes eran las que hacían imitaciones laicas que escarnecían al régimen feudal y ridiculizaban de lo heroico, las parodias de las epopeyas de la Edad Media ponían en escena animales y bufones, acudiendo al procedimiento propio de la fábula de dar voz a los animales, pero sobre todo las parodias recurrían a la imagen y fórmulas del carnaval. En el Renacimiento *Gargantúa y Pantagruel*, de Rabelais, fue un magnífico ejemplo de parodia del hombre, que contenía un sentido carnavalesco, tema del cual se ocupó Mijail Bajtin¹, y que indudablemente está ligado a la parodia. La obra más representativa de la literatura paródica es el *Quijote* de Cervantes, que parodia los libros de

¹ El escritor ruso Mijaíl M. Bajtin (1895-1975) dedicó gran parte de su obra al estudio del carnaval, publicado en 1965 bajo el título, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*.

caballería, y en donde el juego irónico entre el discurso del autor y los textos que parodia somete a juicio los valores ideológicos de los textos parodiados. Luego Lope de Vega parodia epopeyas, en especial poemas épicos que concentra en *La gatomaquia*. Muy posterior a este último está la obra esperpéntica *Los cuernos de don Friolera* de Valle-Inclán, en la que hace una parodia grotesca; otra parodia de humor burlón y absurdo que tenía como prioridad el regocijo humorístico es *La venganza de don Medo* de Pedro Muñoz Seca, quien parodia los dramas neorrománticos.

Aunque la lista de parodias literarias es amplia sólo se han mostrado las más representativas dentro del panorama literario por ser las que tuvieron mayor impacto y sirvieron de impulso para nuevos escritores que se aventuraron a crear obras bajo este género, perfilando lo que hoy conocemos como la parodia moderna.

2. 2. Definición del género

En términos generales la parodia es la imitación en tono burlesco y satírico de una obra, de un género escrito en tono serio o de un personaje relevante. La parodia es una composición en donde la intención satírica y caricaturizante crea en los personajes una deformación exagerada de los rasgos físicos, conductas sociales e ideologías con el fin de crear un efecto cómico, desmitificador e incluso denunciante. Para Bajtin toda literatura cómica y paródica se desarrolló en el seno del carnaval, porque dentro del carnaval se dan las relaciones que ligan y anulan las diferencias entre el *ser* con *lo otro*, pues como menciona Bajtin, *el otro* es necesario para que *lo uno* pueda realizar la percepción de sí mismo:

No es más que en otro hombre donde encuentro una experiencia estéticamente (y éticamente) convincente de la finitud humana, de la objetividad empírica delimitada (...) El cuerpo no es autosuficiente: necesita del otro, de su reconocimiento y de su actividad formadora (...) *Ser significa comunicar.*²

De acuerdo con lo anterior, en la parodia existe un continuo enfrentamiento de dos lenguajes, estilos, puntos de vista o visiones del mundo. La parodia carnavaliza y ridiculiza, pero también manifiesta la diferencia, la falta de reverencia y de seriedad respecto de lo parodiado. Partiendo de esta consideración analicemos y entendamos su estrecho vínculo con el carnaval.

La risa y la comedia son los campos menos estudiados de la cultura popular, quizá por considerarse elementos poco dignos o carentes de “seriedad”; lo cierto es que el humor está registrado desde las primeras manifestaciones literarias (como hemos visto en páginas anteriores), y es que mediante esta expresión puede rastrearse y conocerse en gran medida la sociedad y cultura de una época específica. En el marco de la comedia existen variantes dentro de las cuales se incluye la parodia, que pese a ser un género bien delimitado, tampoco se le han dedicado estudios exhaustivos como a otros temas. Acaso las verdaderas razones para que tanto la risa, la comedia y la parodia no hayan sido tan estudiadas no tengan mucho que ver con una desvirtuación de valores estilísticos ni estéticos, sino más bien porque estas formas representan un carácter no oficial, y quizá en algunos casos clandestino, que muestra muchas veces la cara opuesta de la sociedad, desacralizando y desmitificando problemáticas que bajo otras formas sería difícil de tratar. La literatura paródica nace directamente de la cultura popular y del carnaval, la cual, de acuerdo con la subdivisión categórica de la cultura

² Palabras de Bajtin, citado en: Javier Huerta Calvo. (ed.) *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1989. p. 19.

carnavalesca estudiada por Bajtin, surge de:

- 1) Formas y rituales del espectáculo (festejos carnavalescos, obras cómicas representadas en las plazas públicas);
- 2) Obras cómicas verbales de diversa naturaleza: Orales y escritas, en latín o en lengua vulgar;
- 3) Diversas formas y tipos del vocabulario familiar y grosero (insultos, juramentos, lemas populares).

En la segunda subdivisión se ubican las parodias, obras verbales y escritas, que contribuyeron al enriquecimiento del carnaval, que es una forma de diálogo entre el autor-personaje -que utilizaba su lenguaje verbal, corporal para hacer reír o causar el efecto deseado- y el público (lector), participando de la ironía y el juego, recursos que manifiestan la celebración y la denuncia de un estado cultural. Este diálogo al que se hace mención puede incluir o mezclar lírica, épica y dramática al mismo tiempo, sin restarle relevancia o importancia a cada uno respectivamente. Si el diálogo se caracterizó por mezclar géneros, entonces la parodia es un diálogo que permite un abanico de posibilidades. Bajtin dice:

...el carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes...³.

En el carnaval el pueblo lograba transgredir y liberarse momentáneamente de lo establecido por las autoridades; no había reglas a seguir, y se encontraba en los límites de lo prohibido, pero sí había un aprendizaje que resultaba de la observación cotidiana, como lo menciona Bajtin: “Los espectadores no asisten al

³ Mijaíl Bajtin. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid, Alianza, 1998. p. 15.

carnaval, sino que lo *viven*, ya que el carnaval está hecho *para todo el pueblo*⁴. Entonces el carnaval se convertía en patrimonio del pueblo, en donde la risa y la comedia eran herramientas de expresión universal que funcionaban a su vez como elementos catárticos de la sociedad.

Dentro de este mundo carnavalesco se encuentran las manifestaciones paródicas más genuinas, verdaderas válvulas de escape, mediante las cuales se liberaban tensiones del sistema y en donde la alteridad fungía a su vez como un liberador social. La parodia es parte de una fiesta en donde la libertad es esencial, porque “la fiesta se convertía en esta circunstancia en la forma que adoptaba la segunda vida del pueblo...”⁵; una fiesta en la que se abolían los estratos culturales, las posiciones sociales y en donde se igualaban los unos con los otros, permitiendo usurpar los papeles sociales que admitía establecer al mismo tiempo relaciones sociales que en un contexto normal no les habría sido permitido. En este sentido la parodia, al surgir del carnaval, tampoco exige nada, por el contrario otorga una opción alterna de una sociedad que se manifiesta y concibe de otra manera su entorno, porque en ella no hay reglas a seguir, y sencillamente se exhibe lo que inquieta, sorprende o simplemente se intenta denunciar. Parodiar es otorgarle al *otro* un derecho que oficialmente no le es permitido, es igualarse ridiculizando y degradando *al de al lado*. Por su carácter popular las parodias en un principio se transmitieron oralmente, luego por escrito con lo que se buscaba ser difundidas y mediante la forma literaria se enriquecían o servían para crear otras. El hecho de que la gente pudiera liberarse de su opresión mediante las parodias constituía hasta cierto punto un equilibrio dentro de la sociedad porque se regeneraban las

⁴ *Ibidem.*, p. 13.

⁵ *Ibidem.*, p. 15.

etapas de la vida; de tal forma que para la sociedad medieval la fiesta del carnaval era vital, era una forma de vida plena en la que se utilizaba un lenguaje diferente al de la Corte, la Iglesia y los sectores cultos. En este sentido, la parodia ofrecía la opción de mezclar lenguajes y estilos distintos, normalmente despreciados (ironía, sátira, sarcasmo, farsa), y expresados de forma verbal, corporal y visual con los que se establecía un vínculo entre quienes participaban.

El espacio del carnaval, y por tanto de la parodia, debía adecuarse con su carácter popular; así las plazas públicas cumplían la función de teatro, en donde la comedia se desplegaba en todo su esplendor, además de guardar un simbolismo especial pues era el lugar familiar idóneo para aprender y recolectar nuevos elementos para parodiar:

La plaza pública genera un tipo de teatro cómico, constituido por farsa, pasos y entremeses; la literatura de cordel, vinculada a los ciegos que pregonan sus coplas y romances, destinados a entretener a un público vario; allí se difunde también la literatura de pronósticos burlescos, adivinaciones y almanaques; allí también esa forma peculiar de comunicación entre la autoridad y el pueblo que es el pregón.⁶

La risa causada por la parodia era la forma en la que los burladores se burlaban de ellos mismos, es decir, nada ni nadie escapaba a la risa festiva producida en el carnaval; así esta risa cumplía dos funciones, como menciona Bajtin, por un lado manifestaba la alegría y algarabía del pueblo y por el otro lado era sarcástica, “afirmaba y negaba, amortajaba y resucitaba”.

La risa era el lenguaje en el cual se expresaba la opinión del pueblo, y mediante la cual se podía transgredir y desmitificar lo oficial:

⁶ Javier Huerta Calvo. *Formas carnalescas en el arte y la literatura*. Barcelona, Serbal, 1989. p. 25.

El lenguaje monológico, unitario y de autoridad se erosiona, se desmorona por el poder de la risa; la risa, instrumento de la sátira y la parodia, desmitifica, desconstruye, opera una inversión de la imagen oficial del mundo⁷.

Esta risa producida por la parodia surgía de forma particular y terminaba universalizándose al incluir a todos. Si la parodia está concentrada dentro del carnaval es porque justamente de esta manifestación toma su lenguaje y las formas que luego expone de forma escrita, llevando siempre la parte festiva, recreativa y desmitificadora de la risa que además de regenerar, denuncia. Como se ha observado las parodias no estaban destinadas únicamente al entretenimiento, pues dentro de ellas se advertía una carga social, política y cultural.

La antigua parodia dista mucho de la parodia moderna porque sus principios están cimentados sobre significados distintos. En principio la parodia se basa completamente en la concepción grotesca del cuerpo, según Bajtin, que degrada, corporiza y vulgariza⁸ y que junto a la risa (elemento carnavalesco) producida por el escarnio y la degradación cumplía el papel generador y renovador, que ya hemos referido; en cambio la parodia moderna degrada pero no materializa, pues sólo utiliza un humor negativo el cual carece de la función renovadora; el humor de la parodia moderna no confronta ni erosiona a la autoridad: “La parodia moderna tiene sólo el carácter negativo, privado ya de la ambivalencia regeneradora que poseía en la Edad Media”⁹.

⁷ Eduardo Ruiz Tosaus. “Juego, poesía y esperpento en la narrativa de Eduardo Mendoza”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. 2002, disponible en: www.ucm.es/info/especulo/numero22/enhumor.html

⁸ Degradación y materialización, son los rasgos que caracterizan al Realismo grotesco, estudiado por Bajtin y ejemplificado en la obra clasicista del francés Rabelais: *Gargantúa y Pantagruel*.

⁹ *Idem*.

2.3. Cuando el texto se convierte en parodia: La intertextualidad de la parodia.

De acuerdo con las teorías bajtianas, la parodia surge de un diálogo que se logra mediante un lenguaje establecido a partir de formas diferentes de expresión, que bien pueden ser textos literarios o simples manifestaciones populares que pasan de lo oral al texto escrito. A partir de dicha consideración, el autor manipula justamente aquel diálogo con intenciones semánticas bien delimitadas, con el propósito de crear y exponer un discurso mediante el cual ridiculice, estilice, contradiga o evidencie un discurso original (sea cual sea). De tal suerte el autor utiliza su palabra y crea un lenguaje divergente que lanza en contra del personaje, texto o blanco por evidenciar, dando vida al género paródico.

Aparentemente algo simple de comprender, pero la realidad es que el paso del estilo serio al estilo paródico (burlón) es bastante complejo. Helena Beristáin explica el procedimiento que ha de seguir algún texto para convertirse en parodia:

El paso del estilo serio al paródico se prepara mediante la introducción, en forma velada de un tono épico o solemne cuya verdadera naturaleza de *habla ajena* (en el falso y pomposo tono –también ajeno- de la oratoria oficial, por ejemplo, o en el *habla ajena* del coro babieca de admiradores que representan la “opinión general”), se revela después, al pasar a otro lenguaje que es el del autor, en cuya voz los adjetivos con frecuencia juegan un importante papel desenmascarador del habla ajena.¹⁰

En términos generales, la parodia es la síntesis o el híbrido de dos formas y estilos diferentes. Esta estructura híbrida llamada parodia no es en el mayor de los casos un retoño que tenga como único fin la risa o la burla y, aunque traspasar el fino hilo que separa al estilo serio del estilo paródico es aparentemente sencillo, la verdadera parodia debe tener en su interior una estructura sólida que le permita

sobrevivir; al respecto apunta Julieta Omaña en su artículo publicado en *Espéculo. Revista de estudios literarios*,¹¹ que para evitar que la parodia sea únicamente un género de entretenimiento y se convierta o llegue a ser una estructura provechosa en su contenido deberá haber en su formación una estilización paródica, es decir: “tiene que re-crear el lenguaje parodiado como un todo esencial, que tiene una lógica interna y descubre su universo especial, ligado indisolublemente al lenguaje parodiado”¹². Resulta más que evidente la importancia del autor pues como se mencionó antes, es justamente quien manipula y juega con el discurso para crear un efecto desenmascarador del *habla ajena*.

Para Bajtin, la parodia se produce cuando se *imita* de manera consciente y voluntaria (ya sea un texto, un personaje o algún motivo) con el fin de evidenciar o resaltar el alejamiento del modelo y su valoración crítica.

Por su naturaleza, la parodia es una forma *intertextual*¹³ porque hace una superposición de textos, uno que parodie y otro que sea parodiado. La intertextualidad de la parodia se da por las referencias que se hacen del texto a imitar, a burlar. La intertextualidad confronta dos textos sin que esto implique que alguno de ellos pierda su valor y sentido primarios.

Este fenómeno intertextual permite entretener el tono solemne con el tono burlesco derivado directamente del carnaval, y una vez en contacto se obtiene un

¹⁰ Helena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 2001. p. 392.

¹¹ Julieta Omaña Anduela. “De la periferia al centro a través de la ironía y la parodia: Ejemplos de la España posmoderna”, en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/mendicut.html>

¹² *Loc. Cit.*

¹³ Intertextualidad es un término introducido por Julia Kristeva (1941), escritora francesa de origen búlgaro quien a finales de 1967 adopta el término para referirse al estudio de la obra de Bajtin, autor a partir del cual desarrolla esta idea, partiendo de la oposición entre los dos tipos de discurso literario, el fonológico y dialógico en donde se pasa de la voz solitaria a una voz colectiva engendrada en lo popular.

híbrido que se muestra como un nuevo y complejo texto “original”¹⁴, en el que se cuestiona y evidencia, además de criticar y ridiculizar lo que en un principio se pretendía y que en condiciones naturales resultaría imposible. En algunas ocasiones la intertextualidad tiene como fruto textos de tono muy exagerado, que rayan en lo *kitsch*, que a final de cuentas son elementos propios de la parodia.

La parodia debe su polifonía al fenómeno intertextual que no sólo le permite aprender y retomar estilos sino también ideologías, formas culturales y sociales, evidencias vivientes que se plasman y saltan de inmediato en el nuevo texto. En este sentido, la parodia es el resultado de dos entidades en donde la influencia de una sobre la otra enlaza una cadena de discursos precedidos y en donde los significados se modifican obedeciendo a la intención del autor. Según Kristeva, la intertextualidad permite la posibilidad de establecer un vínculo entre un texto, la historia y la sociedad en la que se genera.

Pero la parodia es más que un texto en donde se incluyen citas o fragmentos de otros textos y autores consagrados, pues su importancia y valores estéticos literarios están vinculados a la carga moral, social, cultural e ideológica que absorbe de cada autor que le precede, con lo cual se genera un proceso de retroalimentación, aportándole sentido. La transposición de textos enriquece y revitaliza a la parodia pues al mismo tiempo que se renuevan elementos clásicos, se integran nuevos elementos. La parodia está lejos de ser una llana repetición y es

¹⁴ Original es un concepto cuestionable cuando se trata de aplicar a cualquier forma de repetición, como lo es la parodia; resulta dudoso el término de original por contener influencias de otro texto y, como afirma Linda Hutcheon, ningún texto es puramente original. En el caso de la escritura, ésta no es más que la inspiración de las grandes obras maestras. Lo anterior se complementa con las teorías de Roland Barthes en su libro: *La muerte del autor* que Hutcheon menciona en su obra citada: “La parodia satisface nuestras presunciones humanistas sobre la originalidad artística y su unicidad. (...) Con la parodia (como cualquier forma de reproducción) la noción del original como algo extraño, único de valor (...) se cuestiona”. Linda Hutcheon. “Ironía, sátira parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en Hernán Silva *De la ironía a lo grotesco*. México. UAM, 1992.

más bien un acto de interpretación, el cual manifiesta la creación de un texto nuevo, al mismo tiempo que afirma un pasado revelador.

La intertextualidad es un fenómeno complejo que abarca diversos parámetros (no sólo la literatura), y debido al revuelo que causó desde su aparición, se ha tratado de analizar y ahondar a partir del fenómeno; pero en este momento lo que nos concierne es la relación que tiene con la parodia; los lingüistas ubican a la parodia dentro de la intertextualidad paradigmática, que en palabras de Fernando Galván se explica de la siguiente manera:

La intertextualidad paradigmática, por su parte, crea condensaciones intertextuales, de tal manera que se funden aspectos materiales y estructurales de diversos géneros o sistemas signícos, lo que da lugar a híbridos, en los que la parodia, la ironía, la sátira y el travestimiento ejercen un papel decisivo en la transformación.¹⁵

Como podrá darse cuenta el lector, este entretreído dado por la intertextualidad provoca un roce continuo de la parodia con otros géneros (sátira) y tropos literarios (ironía)¹⁶, que al final se vuelven elementos vitales para su existencia, sólo así se puede justificar la inclusión de rasgos y características que quizá otro género no podría mantener en tan estrecha relación, por ejemplo la épica. Si un texto es la influencia de otro, la parodia es un género condicionado a otro texto:

El mecanismo intertextual no afecta por igual a todo tipo de textos; hay tipos de textos que dependen de la intertextualidad en un grado muy alto, tanto en su producción como en su recepción: es el caso de la parodia, las reseñas críticas, las contra argumentaciones, etc.¹⁷

¹⁵ Fernando Galván. "Intertextualidad o subversión domesticada: aportaciones de Kristeva, Jenny, Mai y Klett" en *Intertextuality/Intertextualidad*. Alcalá, Universidad de Alcalá, 1997. p. 70.

¹⁶ "...ya desde la Antigüedad, en todos los tiempos había habido términos y conceptos para determinadas formas de relaciones concretas entre un texto y otros (s) –parodia, centón, palinodia, paráfrasis, travesti, pastiche, alusión, plagio, collage, etc.". Cfr. José Martínez Fernández. *La intertextualidad literaria*. Madrid, Cátedra, 2001. p. 57.

¹⁷ *Ibidem*, p. 38.

La intertextualidad de la parodia encaja perfectamente en las teorías dialógicas de Bajtin, pues la parodia viene desde el lenguaje en donde el acto de comunicación se intercambia, imita y comparte formas diversas de comunicación que a su vez incluye rasgos culturales y sociales bien limitados. Así la parodia se afirma como un texto polifónico y dialógico relacionado íntimamente con *el otro*, el cual le da significado.

En conclusión, la parodia es una forma intertextual por naturaleza y su existencia está subordinada a otros textos. Que quede claro al lector que a diferencia de otras manifestaciones literarias, la parodia no sólo se relaciona con otros textos, sino también con sus propios elementos internos, es decir, consigo misma; en otras palabras, su intertextualidad es interna y externa. No hay forma más clara de intertextualidad que la parodia en donde no sólo se confrontan dos discursos diferentes, sino el pasado contra el presente, lo clásico frente a lo nuevo, dentro de un discurso convergente y a la vez divergente que lleva implícito un diálogo que ofrece una perspectiva de ambos.

2. 4. Ironía y sátira, elementos vitales de la parodia

En el apartado anterior se habló de la intertextualidad de la parodia, la cual permite a este género mezclarse con otros géneros literarios para dar vida a nuevos textos, ricos en contenido semántico y sígnico; pero los recursos retóricos de que se vale la parodia para existir no responden únicamente a mecanismos o estrategias discursivas del autor, concretamente funcionan como columna de la estructura paródica, convirtiéndose en elementos vitales.

Por su naturaleza intertextual la parodia integra distintas voces, pero sin duda las

más importantes son los ecos de la ironía y la sátira, ambas presentes en todo discurso paródico.

La frecuente confusión entre sátira y parodia, así como la dependencia de la ironía y la parodia, nos exigen delimitar cada uno de los términos. Primero habrá que entender a la ironía como un tropo retórico, como antífrasis, es decir, como una oposición de lo que se dice y lo que se pretende hacer entender, palabras implícitas en su etimología griega *eirōneia*, que se refiere a una burla fina y disimulada mediante la cual se expresa un juicio o un elogio de carga negativa. Cuando esta burla fina y disimulada se cruza con la parodia adquiere dos funciones: escarnecer y confrontar diferencias, ambos, principios sobre los que está basada la estructura paródica. La ironía excluye un solo significado, en otras palabras siempre mantiene una doble intención (lo que se dice y lo que en realidad se quiere dar a entender), su discurso es engañoso y no necesariamente necesita confrontar, como lo hace la parodia.

Sin embargo, no hay que olvidar que la ironía funciona como un tropo retórico dentro de la parodia, como un mecanismo, porque no tiene una posición permanente y definitiva en la lengua, pues depende de un agente (cuando se habla de agente, se refiere a un patrón a seguir). Si la intención esencial de la ironía es la burla y el escarnio, es necesaria la presencia de un agente que no por fuerza debe ser un texto, pues la burla irónica puede ser a expensas de algo o alguien. Como se observa, la ironía requiere una justificación para su existencia y a semejanza de la parodia, ambas utilizan e incorporan a la *alteridad* como eje seminal de sus construcciones, además operan como discursos dialógicos. Semejanzas que dan a la ironía un uso privilegiado en el texto paródico. En el artículo "Ironía, sátira,

parodia”¹⁸, Linda Hutcheon apunta que la ironía posee necesariamente un *ethos*¹⁹ burlón, que define como “una respuesta dominante que es deseada y por último realizada por el texto literario”²⁰. Desde este punto de vista, el *ethos* permite la existencia de géneros y tropos literarios, así como la integración de otros *ethos*, sin que haya confusión entre sí, pues éstos establecen y marcan rasgos que permiten diferenciar unos con otros; un ejemplo claro es la integración de la ironía y la sátira en la parodia. El *ethos* burlón de la ironía “articula desde la irrisión hasta la acrimonia irónica”, según Hutcheon.

Por otro lado, el *ethos* satírico es más negativo que el irónico, por ser un *ethos* que apunta más a lo despectivo, desdeñoso, marcas que manifiestan la rigurosidad e intenciones que el autor desea evidenciar. Frente a la ironía, la sátira tiene como propósito señalar los vicios y defectos humanos, su intención es puramente reformadora y de carga negativa, y junto al *ethos* irónico (también negativo), se mezclan con la parodia que a su vez está provista de un *ethos* de intención agresiva y denunciante; en conjunto los tres *ethos* provocan la reacción o efecto buscado por el autor.

La parodia utiliza a la ironía como un vehículo retórico mediante el cual el lector logra captar la intención del autor; aunque no siempre se cumple plenamente ese objetivo, pues es cierto que para llegar a una comprensión satisfactoria el lector debe estar dotado de un conocimiento del objeto parodiado, tal y como dice Hutcheon: “El lector que no logra captar la ironía (la parodia o la sátira) es aquel cuya expectativa

¹⁸ Linda Hutcheon. “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco*. Ed. Hernán Silva. México: UAM Iztapalapa, 1992. pp. 173-193.

¹⁹ *Ethos*, entendido como la esencia de cada género, en este caso del tropo irónico y de los géneros paródico y satírico. En términos generales los rasgos y características que diferencian e individualizan a un género de otro.

²⁰ Hutcheon., *Op. cit.*, p. 180.

es, de un modo u otro, insuficiente”.²¹

Tan imprescindible como la ironía, es la sátira. Sátira suele confundirse con parodia, quizá por las semejanzas que tienen, pues a pesar de ser más o menos géneros sinónimos existen divergencias claras entre ambos. La sátira parodia al hombre y arremete contra el texto parodiado, la parodia arremete contra el texto, satirizando al hombre. La parodia puede ser el vehículo literario a través del cual se transmite la sátira, aunque también la sátira puede ser autónoma, es decir no siempre se encuentra incluida dentro de la parodia (no debe su existencia a la parodia) porque a diferencia de la parodia, la sátira resalta fenómenos sociales y morales que están fuera del texto, que son extratextuales, pues no necesariamente responden a las convenciones literarias.

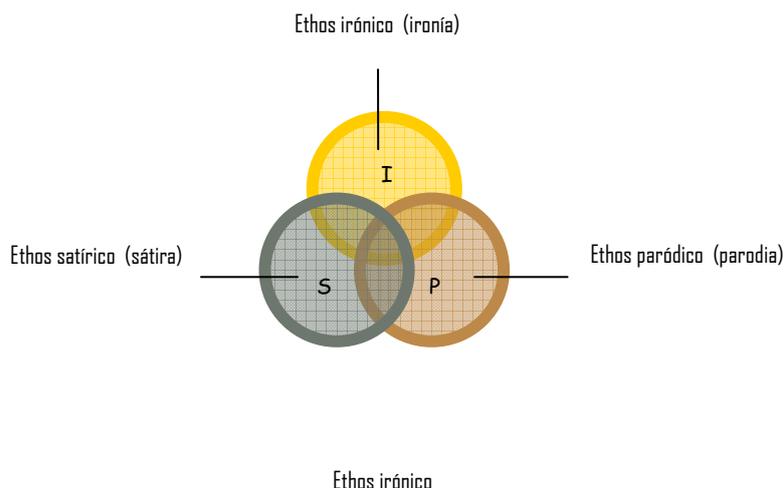
Hutcheon dice que la parodia se apoya directamente en la *forma* mientras que la sátira es puramente social, esta distinción entre una y otra opera directamente en el cometido y propósito de cada una de ellas.

El sentido peyorativo de la estructura de la parodia está generado o derivado en gran medida por la mezcla de los *ethos* satírico e irónico, y a partir del sentido peyorativo se establece la diferencia entre dos textos.

Entonces podría decirse que el *ethos* paródico se muestra flexible en todo momento y su maleabilidad le permite prestarse al juego denunciante. A diferencia de la ironía y la sátira que siempre cumplen con sus *ethos*, la parodia tiene la capacidad de adoptar y mezclar otras formas sin dejar de responder al carácter denunciante que haya propuesto el autor; así diversas formas pueden subsistir dentro de una misma estructura. Ya sea parodia satírica o sátira paródica jamás dejan de ser estructuras contrastantes y denunciantes.

²¹ *Ibidem*, p. 188.

El diagrama trazado por Hutcheon esquematiza el momento en el que se cruzan los tres *ethos*, ayudándonos a comprender cómo y porqué se logra la relación entre ironía, sátira y parodia, pero lo más interesante es entender la manera en la que conviven y pasan de simples componentes a elementos vitales para el funcionamiento de la parodia.



Depende de la intención que se pretenda, el cruce de estas tres formas se dará de manera distinta. Pero lo que nos interesa es la parodia y en su caso siempre la intención irá dirigida a otro texto o a una serie de convenciones literarias, caso contrario de la sátira que para alcanzar sus cometidos no le es indispensable apoyarse en textos, porque su propósito tiene fines morales básicamente reformadores y, por consiguiente, su blanco apunta a un desafío o a una provocación.

Entonces la ironía vive oculta entre las líneas de la parodia y la sátira, esperando ser descubierta, mientras la sátira ridiculiza despreciativamente dentro de una estructura lúdica y paradójica, como lo es la parodia.

Espero que este apartado haya servido para disipar algunas dudas respecto a la interacción entre la ironía y la sátira dentro del texto paródico. Entendiendo que el

principio original de la parodia tiene que ver con la intención del autor que mediante estos recursos busca desencadenar ecos humorísticos, que además de contener una intención lúdica, carnavalesca y de entretenimiento, favorezcan a la reflexión y contemplación de otro mundo que yace entre las frágiles líneas del texto paródico, y concretamente entre los mundos mendocianos.

Parodia	Ironía	Sátira
<ul style="list-style-type: none"> - Género literario. - Dirigida casi siempre a otro texto o convención literaria. - Imita en tono burlesco una obra para resaltar, o contradecir algún discurso. - Apoyada en la forma de la obra. - Presenta flexibilidad, es intertextual. - De carácter denunciante y contrastante. - Busca la alteridad. - Es un discurso polifónico y dialógico. - Deforma de manera exagerada los rasgos físicos, conductas sociales e ideológicas con el fin de crear un efecto cómico denunciante. 	<ul style="list-style-type: none"> - Tropo retórico. - Burla sutil que tiene como fin expresar un juicio u opinión con sentido negativo. - Antífrasis: lo que se dice y lo que se quiere hacer entender. - Es un vehículo de la parodia, por lo que depende de ella para poder existir. - Busca confrontar y mofar las diferencias. 	<ul style="list-style-type: none"> - Género literario. - No necesita apoyarse de los textos para funcionar. - Más negativa y despectiva que la ironía. - Contrasta y denuncia. - No necesita de los textos para existir, pues es puramente social. - Intención reformadora. - No necesita de la parodia para existir. - Resalta fenómenos sociales y morales. - Frente a la ironía, ésta señala los vicios y defectos humanos. - Parodia al hombre y arremete contra el texto parodiado.

Cuadro 1. Por último se anexa un cuadro con el fin de esquematizar las semejanzas y diferencias entre parodia, ironía y sátira

CAPÍTULO III

Sobre Eduardo Mendoza

3.1. *Los antecedentes y su biografía*¹

Ahora que ya nos hemos familiarizado más con el género policíaco, el subgénero negro y el género paródico, es necesaria una introducción que nos hable del autor el cual se ha interesado por estos tres géneros literarios, hasta el punto de convertirse en una constante dentro de su obra. Aun cuando no todo lo escrito por Mendoza está cortado bajo el mismo estilo, en varias de sus novelas está presente la influencia de la novela policíaca y de la novela negra, así como el humor producido por las parodias que hace de estos y otros géneros.

Para conocer los motivos que impulsan e influyen a Eduardo Mendoza a plasmar sus historias en el papel, es necesario conocer su entorno, su trayectoria y su gestación, más aún por tener una producción tan satisfactoria y atractiva.

1939² es sin duda una fecha importante dentro de la historia de España. Con el final del desgastante y terrible conflicto bélico, se dio paso a una serie de cambios contundentes en la vida de los españoles quienes empezaban a percibir de forma fugaz mejores condiciones de vida. En el terreno literario las publicaciones se comenzaron a transformar; al mismo tiempo se establecía una dictadura que proporcionaba “paz” a cambio de muchas otras restricciones, mismas que al paso del tiempo se percibían y afectaban más. La dictadura implicó en el terreno literario

¹ La información de este apartado ha sido tomada de la pagina oficial de Eduardo Mendoza: www.clubliteratura.com/clubliteratura/clubescritores/mendoza/home.htm

² En este año finaliza la Guerra Civil Española, un conflicto que comenzó en 1936 a causa de los enfrentamientos sociales que desde el reinado de Alfonso XIII (1902-1931) se agudizaron. Luego con la II República se iniciaron una etapa de reformas y de enfrentamientos políticos que desembocaron en un conflicto bélico y en la dictadura del general Francisco Franco.

(entre muchas otras cosas) la ruptura con la tradición literaria imperante, entonces se apostaba a escribir una literatura de posguerra, alejada de los modelos anteriores. La dictadura de principios de la década de los años cuarenta condujo a España a un aislamiento del resto de los países europeos, un retraimiento en todos los sentidos que llevó al exilio a autores como Max Aub, Francisco Ayala, Ramón J. Sender, Rosa Chacel y César Arconada, y, por supuesto, también a sus obras. Una de las consecuencias más evidentes y constantes durante el régimen franquista fue la censura, la marca más palpable impuesta en la religión, en la política, en la cultura y por supuesto en la literatura. El campo literario fue de los más vulnerables pues gracias a decretos establecidos años atrás, la censura prohibió la publicación de cualquier texto que fuera en contra del pensamiento franquista, o atentara contra la moral y las buenas costumbres³. La censura junto con el aislamiento del país rechazó la entrada de autores extranjeros tan importantes como Sartre, Camus, Kafka, Proust, Hemingway, Dos Passos, Huxley, Joyce, Faulkner y Woolf, manteniendo al margen a los españoles de las renovaciones literarias que se producían. Pero la censura no sólo iba dirigida a los autores extranjeros, pues los propios españoles se vieron limitados y condicionados en su trabajo. Con poca información, sin propuestas y en un aislamiento ideológico, los autores de la llamada generación del 36 tomaron la pesada responsabilidad de mantener vigente y sacar adelante el campo literario. Esta generación buscaba seguir los modelos decimonónicos, la picaresca y la novela de Baroja, y restablecer el realismo, produciendo la llamada literatura de posguerra.

³ En 1936 se prohibió por decreto la circulación de libros y folletos con contenidos sexuales, pornográficos, marxistas o disolventes, cualquier escrito destinado consciente o inconscientemente a provocar algún pensamiento contrario al régimen. En abril de 1938 Serrano Suñer dictó una ley que establecía la censura.

La novela de la década de los cuarenta, mejor conocida como la novela tremendista, tenía como blanco mostrar los hechos desagradables, mediante narraciones que dibujaban a la sociedad con todas sus condiciones precarias partiendo desde un “yo” de tono cínico y oportunista con tendencias pícaras. Uno de los autores más representativos de esta novela fue Camilo José Cela con *La familia de Pascual Duarte* (1942). Junto a esta novela tremendista también hubo quienes escribieron desde una visión existencial; *Nada* (1944) de Carmen Laforet es la obra representativa de esta literatura existencial, en donde los personajes frustrados y perdidos evidencian un vacío existencial, consecuencia de la guerra y sus ecos. La novela de este tiempo es la forma de expresión más libre que narra historias de carácter individual, microcósmicas, en donde se plantean conflictos muy concretos.

Un periodo importante para España es el que va de 1943 a 1945, el lapso en el que se da la ruptura con la vida intelectual y el declive de la cultura imperial-totalitaria. Son ahora los intelectuales que han sobrevivido a la guerra los que pretenden formar una generación en un vacío cultural que los obliga a vivir en una especie de exilio interior. En medio de este vacío desolador, en el que se lucha contra el miedo y el hambre, nace un 11 de enero de 1943 en Barcelona Eduardo Mendoza, quien vive sus primeros años en un mundo que inicia una reconstrucción de la razón y que busca un pensamiento liberal.

Hijo de un fiscal y una madre dedicada al hogar, Mendoza desde pequeño mostró interés por profesiones un tanto diferentes a las usuales; sus sueños iban desde ser torero, pasando por explorador, hasta capitán de barco. Profesiones que dejaban ver desde entonces su carácter soñador y viajero, que años más tarde lo colocarían en las miradas de la crítica literaria. La convivencia cotidiana con los libros influyó en

Mendoza en lo que posteriormente sería su vocación y modo de vida.

Mendoza fue educado en el colegio religioso de los Hermanos Maristas; al terminar sus estudios fue influenciado por la familia para estudiar la carrera de Derecho en la Universidad de Barcelona entre 1960 y 1965. Al finalizar la carrera emprendió un largo viaje por Europa, y entre 1966-1967 obtuvo una beca para estudiar sociología en la Universidad de Londres. Una vez concluidos sus estudios regresó a Barcelona y ejerció como abogado en el caso “Barcelona Traction” y como asesor jurídico en el Banco Condal⁴. Años más tarde viajó a Nueva York como traductor de la ONU, en donde vivió de 1973 hasta 1982.

Su primera novela, *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), se publica en España unos meses antes de la muerte de Franco; novela controvertida desde su publicación, primero porque aparece en un momento importante de la historia española, luego porque supone un cambio en la narrativa española, ya que se aleja de la novela experimental que se había estado escribiendo y que según muchos se encontraba agotada. Casi inmediatamente es galardonada con el premio de la Crítica, además de ser etiquetada como la primera novela de la transición democrática⁵. La novela narra los hechos ocurridos en Barcelona entre 1917 y 1919, periodo hostil entre los obreros y patrones. Luego en abril de 1979 se publica *El*

⁴ La experiencia que Mendoza adquirió cuando estuvo a cargo del caso “Barcelona Traction” y la asesoría en el Banco Condal, le sirvieron para conocer los pasos legales que se siguen en un proceso jurídico, así como la terminología y lenguaje jurídicos, que luego utilizarían en *La verdad sobre el caso Savolta*.

⁵ Se considera la primera novela de la transición democrática porque se aleja de la novela experimental que hasta entonces se había estado escribiendo y que según muchos a finales de 1974 ya se encontraba agotada, pero no extinta. Los orígenes de la nueva narrativa están en *Las últimas tardes con Teresa* y *Señas de identidad* de Juan Goytisolo; además en *Larva* de Julian Ríos ya había rasgos valle-inclanescos y técnicas del *nouveau roman*; en *La saga fuga* de J. B de Torrente Ballester (1972), está presente la herencia de Cervantes y del romance. *La verdad sobre el caso Savolta* recuperó la tradición narrativa desde la novela bizantina, la picaresca, incorporando al moderno detective que durante la década de los cincuenta hasta los setenta se había perdido, refrescando el panorama literario. Con la novela de Mendoza se concreta el proceso de definición estilística que en décadas pasadas se buscaba, dejando atrás las llamadas novelas de laboratorio.

misterio de la cripta embrujada, novela de estructura policíaca y rasgos folletinescos que mezcla la novela negra y el relato gótico. *El laberinto de las aceitunas* se publica en 1982, año en el que Mendoza regresa a Barcelona. Esta novela es considerada como la continuación de la anterior por su estructura policíaca, humor negro y el desarrollo del mismo tema; esta novela revela a Mendoza como un gran parodista.

La ciudad de los prodigios de 1986 es una de las novelas más reconocidas y trascendentes del escritor, que recibió importantes reconocimientos como el premio Ciudad de Barcelona 1987, y el premio al Mejor Libro del Año en Francia en 1988, además de ser elegida finalista del premio Grinzane Cavour en Italia en 1988 y finalista del premio Médicis y Fémina en Francia también en el mismo año. La novela tiene como protagonista la ciudad de Barcelona; la historia se ubica entre dos Exposiciones Universales, la de 1898 y 1929. Relata las vivencias de Onofre Bouvila, un pobre diablo sin un quinto, quien se involucra en negocios turbios y al final se convierte en uno de los hombres más ricos del país. En 1989 se publica *La isla inaudita*, una novela diferente a las otras, primero porque el escenario cambió, ahora Venecia es el lugar en donde se desarrolla la historia, que mezcla leyendas de tradición oral y mitos. En este mismo año se publicó *Barcelona Modernista*, (publicada por Seix Barral hasta el 2003), obra escrita en colaboración con su hermana Cristina, y en 1990 apareció *Restauració*⁶. En el verano de 1990 se comenzó a publicar por entregas en el periódico *El País Sin noticias de Gurb*,⁷ novela que narra la historia de un extraterrestre que aterriza en la Barcelona pre-olímpica. *El año del diluvio* se publicó en 1992, novela ganadora en 1993 de la tercera edición del premio literario de la revista *Elle*, la novela tiene un argumento melodramático

⁶ Este drama se estrenó en 1990 en el Teatro Romea de Barcelona, un año más tarde fue traducida al castellano por el mismo Mendoza y presentada en Madrid.

que narra la historia amorosa de los personajes, situados en un escenario rural durante los años cincuenta.

Antes de publicar su siguiente novela, Mendoza se dedicó a impartir cátedra en la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, y fue hasta 1996 cuando publicó *Una comedia ligera*, obra ubicada en la Barcelona de posguerra, que tiene como protagonista a un autor de comedias. Esta novela de intrigas fue premiada dos años más tarde como el Mejor Libro Extranjero en Francia. En 2001 se publicó *La aventura del tocador de señoras* (premio al Mejor Libro 2002, que otorga el Gremio de Escritores de Madrid), que resulta una secuencia de *El misterio de la cripta embruja* y *El laberinto de las aceitunas*; los críticos se refieren a *La aventura del tocador de señoras* como la novela más barroca de su producción. En este mismo año se comenzó a publicar en *El País*, *El último trayecto de Horacio Dos*, novela de aventuras, alegoría satírica en donde la ironía, la parodia y el folletín se concentran de nueva cuenta, la cual será publicada hasta el 2002 por Seix Barral. Antes de concluir el año 2001, Mendoza publicó *Baroja, la contradicción*,⁸ que es un ensayo biográfico. Y también escribió el prólogo de la novela de terror de Richmal Crompton titulada *La morada maligna*. Su novela más reciente es *Mauricio o las elecciones primarias*, que salió a la luz en el 2005, en Seix Barral. Hasta aquí la producción narrativa de Mendoza, que como bien puede apreciarse ha sido abundante; pero durante todo este largo camino, nuestro escritor también ha tenido su participación dentro del cine español, un punto más a favor de su productiva carrera. La primera novela llevada a la pantalla grande fue *La verdad sobre el caso Savolta* (1979), dirigida por Antonio Drove. *La cripta* (1981),

⁷ *Sin noticias de Gurb*, novela inspirada en el género de ciencia ficción, fue publicada en 1991.

⁸ Cabe señalar que toda la obra de Mendoza está publicada por Seix-Barral, a excepción de este

adaptación de *El misterio de la cripta embrujada*, rodada en España y México, con la dirección de Cayetano del Real. También la aclamada novela *La ciudad de los prodigios* (1999) fue adaptada y dirigida por Mario Camus. Y la adaptación más reciente es *El año del diluvio*, con la colaboración de Mendoza y Jaime Chávarri para escribir el guión.

3. 2. *Algunas observaciones sobre el autor y su narrativa.*

Dice el escritor acerca de sí mismo en una entrevista:

Supongo que soy un escritor posmoderno, pero después de leer algunas tesis que se han escrito sobre mí, todas ellas disparatadas, he llegado a la conclusión de que soy un producto muy poco original. Si algo tengo es haber asimilado las lecciones del tiempo, de la evolución literaria. Mi formación es la lectura, no en profundidad, pero sí con mucho aprovechamiento de los clásicos.⁹

Así se define Mendoza, un hombre que ha sabido aprovechar su paso por este mundo y crear a partir de la contemplación del universo literario. Mendoza es un observador agudo que recolecta de cada vivencia algún elemento que pueda ser moldeado y luego reproducido en sus historias. Aprovecha al máximo sus relaciones amistosas con Juan Benet y Juan García Hortelano, así como con el poeta Pere Gimferrer, quien además ha sido el editor de casi todas sus novelas. Todos ellos contribuyeron de una u otra forma en el modelo ya clásico de este escritor. Para conocer más sobre la narrativa Mendoza, es necesario documentarnos acerca de la influencia de los autores a quien Mendoza admira y ha tomado como ejemplo, pues a final de cuentas, la producción literaria de Mendoza es heredera de la tradición española.

ensayo que se publicó originalmente en Ediciones Omega, Barcelona.

⁹ Esta cita fue tomada de los fragmentos de las entrevistas a Mendoza, disponibles en su página

Todo aquel que ha leído a Mendoza puede intuir la inclusión y mezcla de géneros literarios que disfrutaban tanto el autor como el lector; sin necesidad de ser un estudioso de la literatura ni de Mendoza puede familiarizarse enseguida con su narrativa, porque en efecto su novela está construida a partir de la tradición, es decir: la narrativa de Mendoza deviene de la tradición española, los clásicos y los géneros populares.

El gusto por las novelas de aventuras le viene desde muy pequeño, y según el propio autor, son éstas las que influyen en su vocación. Mendoza se considera un seguidor fiel de Baroja:

He sido siempre un seguidor fiel, o lo era entonces mucho más que ahora, de la novela clásica, de la picaresca y también del siglo XIX. Yo buscaba una forma de continuar esa tradición, pero actualizándola y haciéndola viable”.¹⁰

Como parte de esta formación, el autor recuerda a Balzac, Zola, Dostoyevski, Quevedo y Cervantes como influencias directas en su narrativa. Desde sus inicios como escritor Mendoza tenía claro lo que deseaba hacer y hacia dónde quería conducir su narrativa, teniendo siempre como prioridad narrar desde su propia visión crítica de la realidad, matizando con un humor muy catalán: “... un componente importante de la idiosincrasia catalana es el sentido del humor, el auténtico, el dirigido hacia uno mismo”.¹¹ El humor en la narrativa de Mendoza forma parte de su estilo. Mediante este recurso, Mendoza es capaz de crear narraciones dispares que van desde la parodia de las novelas de ciencia ficción hasta la mejor recreación del realismo mágico.

oficial: <http://clubcultura.com/clubliteratura/clubescrittores/mendoza/home.htm>.

¹⁰ *Idem.*

¹¹ *Idem.*

Sus textos son una amalgama de géneros y de formas en donde además combina lo culto con lo popular. Combinar lo culto y lo popular, lo clásico y lo nuevo, la realidad y la ficción son recursos característicos del escritor que lo diferencian del resto, manteniéndolo vigente en el competido y posmoderno mundo literario. Por la intertextualidad presente en sus novelas, Mendoza puede ser estudiado desde cualquier ángulo, pues no sólo satisface al lector más exigente que busca estructuras sólidas o clásicas, sino también logra penetrar en el lector que busca la contemplación de su mundo desde una postura menos solemne, pero que al mismo tiempo le muestre su realidad.

Como buen admirador de Baroja, Mendoza deja ver su influencia realista en *La verdad sobre el caso Savolta*, en donde Miranda, el protagonista, se encuentra a la deriva, frustrado y con un malestar existencial, un personaje débil de voluntad, tal y como lo son los personajes de *El árbol de la ciencia*, de Baroja. Los personajes de la primera novela de Mendoza transmiten esa frustración y están en la búsqueda de algo que motive sus vidas:

Son seres que pasan por la vida de espectadores, testigos que no se implican ni se comprometen con la realidad, dotados de una psicología confusa pero que constantemente buscan algo que dé sentido a sus vidas. Son seres que, atrapados en un medio hostil, se refugian en una lucha con su propio mundo interior, su desasosiego que nunca llegan a aclarar.¹²

Sin duda, una de las influencias más contundentes en la narrativa de Mendoza es la de Cervantes, pues los juegos entre realidad y ficción desarrollados por éste, pasan a la obra de Mendoza, quien ha sabido aprovechar muy bien este recurso, llevando incluso al lector a profundizar y confrontar los datos que se le presentan en la narración. La confusión y curiosidad por saber si la información histórica presentada

¹² Eduardo Ruiz Tosaus. "Sobre algunas fuentes narrativas en la obra de Eduardo Mendoza", en:

es real, invitan al lector a acercarse a otras lecturas. Como ejemplo de la herencia cervantina en Mendoza, baste recordar alguna de las partes del *Quijote*, en donde el Quijote defiende la literatura caballeresca, mezclando datos históricos reales con ficticios, y en donde el Quijote se muestra seguro con su discurso sin importar cuán precisa y verídica es la información que expone. Del mismo modo, el personaje de Mendoza busca hacernos creer que todo lo que ocurre y narra en sus historias es real o que por lo menos retrata la realidad.

Tampoco habrá de pasar inadvertida la semejanza entre los personajes de Mendoza y los de Cervantes. El ejemplo más claro lo vemos en el *Quijote*, en donde Cervantes pone la razón en voz de un loco –don Quijote–, y la verdad en un personaje necio como Sancho. Del mismo modo, Mendoza crea al detective loco de *El misterio de la cripta embrujada* y *El laberinto de las aceitunas*, el único capaz de contemplar la realidad en medio del caos ciudadano. El personaje demente que Mendoza retrata –al igual que el Quijote– tiene como objeto evidenciar una realidad cuya observación, al parecer, les es negada a los otros. Y mediante la ridiculización de estos personajes marginales, se pretende mostrar la verdad.

Otra de las tendencias en Mendoza es la picaresca. Incluso el mismo autor afirma estar influido por ella. En *El misterio de la cripta embrujada* y en *El laberinto de las aceitunas* está más que clara esta influencia, en donde el detective loco se contempla como un pícaro moderno. El detective demente de Mendoza es un individuo marginado por la sociedad. Los personajes marginales de Mendoza, igual que el pícaro clásico, se insertan de repente en un mundo diferente al suyo en el cual deben adaptarse a las nuevas condiciones de vida que se presentan, así el loco de *El misterio de la cripta embrujada* y *El laberinto de las aceitunas* sale del

manicomio y se enfrenta de golpe a la ciudad en donde la solución de un misterio le devolverá temporalmente la libertad. El hecho de ser personajes ajenos a los lugares en donde se insertan, los obliga a enfrentarse a todo tipo de adversidades para integrarse y sobrevivir en un mundo descocado en el que, a través de su deformada visión, es posible contemplar la realidad.

De la picaresca también toma esa visión degradada de la sociedad y las falsas ascensiones, el estilo en el lenguaje y la concepción del mundo visto desde los ojos del pícaro que muestran los males sociales y morales dentro de un mundo real.

Otra de las influencias de Mendoza está en el naturalista Balzac, del cual retoma ciertos recursos técnicos para mostrar la realidad que desea transmitir. Utiliza el realismo aderezado con humor, para mostrar los espacios y a sus personajes. Esto puede comprobarse en *El misterio de la cripta embrujada*, *El laberinto de las aceitunas* y *Una comedia ligera*, en las cuales Mendoza intenta descubrir una realidad, para modificarla mediante la reflexión. Los personajes de Mendoza influidos por esta tendencia son anárquicos, porque tienen libertad de pensamiento y de espíritu. El ejemplo más claro es el detective demente de las dos novelas antes mencionadas, el cual a pesar de carecer de libertad espacial, por vivir encerrado en un manicomio, tiene una libertad de pensamiento que no está condicionada por nada.

Mendoza utiliza también el realismo decimonónico para describir, como puede observarse en el siguiente párrafo:

Las sábanas estaban tan sucias que hube de despegarlas tironeando. Bajo la almohada encontré un calcetín agujerado. El cuarto de baño comunal parecía una piscina, el wáter y el lavabo estaban embozados y flotaba en este último una sustancia viscosa e irisada muy del gusto de las moscas. (...) A través de los tabiques se oían expectoraciones, jadeos y, esporádicamente, pedos (...) Mientras pisoteaba las cucarachas que corrían por la cama, no pude por menos de recordar

la celda del manicomio, tan higiénica, y confieso que me tentó la nostalgia.¹³

En el estudio que hemos citado de Eduardo Ruiz sobre las fuentes narrativas de Mendoza, se habla de una influencia de la literatura catalana y el ruralismo decimonónico que consiste en describir a costa de la narración. Ejemplo de lo anterior es *Sin noticias de Gurb*, en donde el extraterrestre contempla y hace descripciones detalladas de lo que observa a su paso. Las descripciones del extraterrestre pueden resultar quizá exageradas, pero justificadas, pues el fin es transmitir el asombro del personaje que aprecia un mundo distinto al suyo.*

También se habla de la influencia del realismo mágico. El realismo mágico presenta un tema cotidiano que tiene inesperadamente un efecto diferente para crear en el espectador una admiración o asombro. Eduardo Ruiz menciona que las semejanzas más contundentes están en *Cien años de soledad*, de García Márquez y *La ciudad de los prodigios* de Mendoza. Por último, Eduardo Ruiz menciona la influencia de los personajes heroicos y poderosos de Shakespeare en el escritor español y su personaje Onofre Bouvila. Mendoza comparte con el escritor inglés la creación de personajes heroicos, y también utiliza el poder para desencadenar conflictos dentro de sus historias, tal y como lo hacía el escritor inglés.

Al recordar la tragedia del *Rey Lear*, de Shakespeare, puede verse cómo la ambición del poder sirve de pretexto para desencadenar las más terribles traiciones familiares: el rey pone a prueba a sus hijos, que cegados por la ambición y el deseo por obtener el poder cometen los actos más reprobables, culminando en una

¹³ A partir de este momento, se citarán las novelas de Mendoza señalando parte del título y la página, o páginas de las cuales se obtienen las citas. Eduardo Mendoza. *El misterio de la cripta embrujada*. [1979] Barcelona, Seix-Barral, 2005. p. 48.

*Esta afirmación muestra la visión de Eduardo Ruiz, quien se ha dedicado al estudio de la obra de Eduardo Mendoza.

tragedia familiar, plagada de intrigas, traiciones y fenómenos extraños. Esta ambición y lucha por el poder planteadas por Shakespeare también se esconde dentro de la narrativa mendocina, aunque por supuesto, con un sentido del humor muy peculiar:

... pídanos la vida, mi general, con gusto se la ofrendamos; pídanos el honor, pídanos que renunciemos a nuestros títulos de grandeza, a nuestras medallas, a la familia, al hogar, que empuñemos las armas, que acudamos, con nuestros años a cuestas, a las trincheras, a las barricadas, al monte agreste, a la mar bravía, que padezcamos hambre, sed, frío, penurias, enfermedades y peligros, que nos apliquemos corrientes eléctricas en el escroto, que nos comamos nuestras heces fecales, pero no nos pida que cedamos el poder; eso no, mi general...¹⁴

El poder, las conspiraciones, los elementos naturales como la lluvia, la neblina y los sobrenaturales como sombras, fantasmas, demonios, etcétera, son recursos shakesperianos que Mendoza transmite en su narrativa, y están presentes en *El misterio de la cripta embrujada* y *El laberinto de las aceitunas*.

No hay que olvidar la importancia que ha tenido la novela policíaca y la novela negra en Mendoza y aunque no se mencionan autores de estos géneros dentro de sus primeras lecturas, sí que han dejado una huella importante en su narrativa. El interés de Mendoza por este tipo de narrativa viene seguramente de su estancia en Nueva York, en donde leía novelas policíacas. Recoge de la novela policíaca clásica y de la novela negra elementos como la intriga, el misterio, el complot, la estructura de narrar los hechos, los informes, entre otros, y los emplea en *La verdad sobre el caso Savolta*, para descubrir los conflictos sociales en Barcelona. Luego, en *El misterio de la cripta embrujada* y en *El laberinto de la aceitunas* incluye, además de los anteriores, el cambio de identidades múltiples y el camuflaje en la ciudad, elementos que en su momento se comprobarán.

¹⁴ Las citas a partir de este momento, conservan los criterios antes mencionados. Eduardo Mendoza y *El laberinto de las aceitunas*. [1982]Barcelona. Seix-Barral, 2005. p. 233.

Finalmente, puede decirse que la obra de Mendoza se ha mantenido vigente gracias a que desde su primera novela se definió como un escritor innovador, a favor de la recuperación literaria. El hecho de que su primera novela fuera considerada como la primera de la transición española nos habla de un estilo y una estructura bien definidos.

A manera de resumen podemos enlistar los elementos que caracterizan la estructura de su narrativa:

- a) El lenguaje utilizado por Mendoza es claro y manifiesta soltura en el diálogo. Desde su primera novela eligió un lenguaje mediante el cual pudiera parodiar tanto géneros populares como cultos.
- b) Utiliza la historia para contextualizar y documentar sus novelas.
- c) Utiliza el humor para caricaturizar y deformar a sus personajes, como lo hacía Valle-Inclán, sin que esto les reste verosimilitud.
- d) Rescata personajes marginales, descendientes de la picaresca, como protagonistas de sus novelas.
- e) Desempolva y revalora géneros marginales como el género policial y el género negro.

CAPÍTULO IV

Dos parodias narrativas de Eduardo Mendoza

La novela con la que Eduardo Mendoza despegó dentro del campo literario marcó la diferencia entre éste y los demás escritores. Su narrativa tiene mérito propio y evidencia al escritor como narrador nato, quien además sirvió de parteaguas para la nueva narrativa española. Desde su primera novela Mendoza entregó historias interesantes, reforzadas y aderezadas con elementos tanto en desuso como nuevos, siendo quizá éste uno de los méritos más reconocidos del autor, quien se aventuró y apostó por un estilo literario que muchos pensaban caduco: la tradición.

Fue etiquetado por la crítica como autor de la transición narrativa española, pero no hay que olvidar las vicisitudes que tuvo que atravesar la literatura peninsular antes de llegar a la tan mencionada transición, mucho menos habrá que olvidar la formación y antecedentes de Mendoza, que indiscutiblemente están en la base de su éxito, y que le han permitido colocarse en el lugar que hoy día ocupa dentro de la literatura española. El motivo original de esta investigación ha sido el análisis de dos clásicos de Mendoza: *El misterio de la cripta embrujada* y *El laberinto de las aceitunas*, novelas que rescatan una tradición popular: la novela policíaca y negra. Y así como estos géneros han sido considerados menores, ambas novelas también han sido tachadas como sencillas y de entretenimiento.¹

Antes del análisis de *El misterio de la cripta embrujada* y *El laberinto de las aceitunas* se presentará una breve recapitulación de los contextos literarios de ambas novelas, con el fin de entender los momentos y motivos sobre los cuales

¹ *La verdad sobre el caso Savolta* marcó la transición de la narrativa española actual; pero no hay que olvidar la importancia que tuvieron *El misterio de la cripta embrujada* y *El laberinto de las aceitunas*, novelas que dejan ver la habilidad narrativa de Mendoza y al mismo tiempo lo revelan como un gran parodista. A partir de estas novelas se advierte la madurez que Mendoza ha adquirido en el terreno literario. Y aun cuando estas dos novelas son las menos estudiadas hay que dejar claro que en ambas se concentra parte de la "fórmula" y estrategias narrativas del autor.

nacieron las historias. Por razones obvias también se hablará de *La verdad sobre el caso Savolta*, su primera novela, pues contiene rasgos característicos de su obra los cuales se establecieron como constantes dentro de la narrativa española actual.

4.1. *Breve contexto histórico cultural de El misterio de la cripta embrujada y El laberinto de las aceitunas*²

Mucho se discute acerca de la renovación narrativa luego de la muerte de Francisco Franco y, efectivamente hubo grandes cambios a raíz de ésta, aunque como siempre ha sucedido durante la historia, los verdaderos cambios y movimientos culturales, sociales y políticos se van manifestando muchísimo antes de concretarse, digamos que siempre existe una preparación al gran develamiento. La narrativa española no es la excepción. Sin duda sus circunstancias históricas han contribuido al desarrollo de esta narrativa, pero resultaría pretencioso tratar de ahondar en épocas y procesos históricos que nos alejarían del estudio de las novelas antes mencionadas. Así que nos ubicaremos únicamente en los periodos en los que aparecieron *La verdad sobre el caso Savolta*, *El misterio de la cripta embrujada* y *El laberinto de las aceitunas*. Aunque creemos oportuno hacer un brevísimo recuento de los cambios anteriores a la narrativa de Mendoza, pues indudablemente influyeron de una u otra forma en la consolidación de la nueva narrativa española, y en concreto en la obra de Mendoza.

La renovación formal narrativa comenzó desde finales de los años cuarenta, bajo la sombra de Camilo José Cela, representante de la novela tremendista. Durante

² El contenido de dicho apartado se ha tomado los textos de Francisco Rico. *Historia y crítica de la literatura española, Los nuevos nombres 1975-1990*. [t. IX] Barcelona. Crítica, 1992, de Ignacio D. Soldevila. *Historia de la novela española: 1936-2000*. Madrid. Cátedra, 2001, y de José Carlos Mainer. *De posguerra (1951-1990)*. Barcelona. Crítica, 1994, como principales fuentes de información.

esta década se generaron los primeros cambios en la estructura del relato, que se comenzó a fragmentar en recurrencias muchas veces independientes entre sí, así, la historia lineal del personaje daba paso al desarrollo del monólogo interno y a la segmentación del discurso, conduciendo los finales a la reflexión existencialista, que buscaba un nuevo lenguaje que sustituyera al discurso realista. También hubo cambios importantes dentro de las voces del relato. El narrador que indiscutiblemente había sido omnipresente, permitió entonces la participación activa del lector, al punto de que fuera él quien dirigiera e interpretara el texto. Los monólogos internos cobran fuerza con Carmen Laforet y su premiada *Nada* (1944), y los diálogos en *El Jarama* (1956), de Rafael Sánchez Ferlosio, por mencionar algunos.

Luego, en la “década prodigiosa,”³ se gestó una nueva literatura que, sin dejar de ser crítica, se escribió bajo un lenguaje diferente al de la novela realista. Se comenzó a escribir acerca de los fenómenos sociales con un lenguaje más sencillo y utilizando otras estructuras en donde se ofrecen diferentes opciones de interpretación al lector y no la frialdad y solemnidad anteriores. El cambio definitivo lo produjo *Tiempo de silencio* (1962) de Luis Martín Santos, que fue un testimonio del fracaso de la novela social-realista. Así lo refiere Ignacio Soldevila:

Tiempo de silencio es por supuesto, mucho más que el lenguaje elevado por encima de la prosa socialrealista y el uso de aquel con fines paródicos o de ironía. Es también una profundización en el ser histórico de España, una superación absoluta de aquellos modestos límites admitidos por el realismo social...⁴

A raíz de la apertura de las fronteras culturales, la influencia extranjera comenzó a

³ Se nombró así a la década de los sesenta, porque España abrió sus fronteras y la economía marcó la pauta, al mismo tiempo la estructura social se modificó aproximándose al modelo económico occidental.

⁴ Ignacio D. Soldevila. *Historia de la novela española, 1936-2000*. Madrid. Cátedra, 2001. p.175.

llegar a España, los movimientos de vanguardia se hicieron presentes con nombres como Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar y Gabriel García Márquez, mostrando otro panorama a los españoles. En esta década el “yo” vuelve a tomar la fuerza perdida en el social-realismo, el monólogo interno se conjuga con los sentimientos, fragmentando los discursos y reflejando entonces una realidad fragmentada. *El mercurio* (1968) de José María Guelbenzu fue la primera novela generacional que mostró todos estos cambios.

La necesidad de concebir otra literatura permitió adoptar elementos en desuso, integrando la ironía y el humor dentro de los relatos, pues se buscaba la manera de contar las cosas desde otra perspectiva, que a su vez aplacara la solemnidad del realismo. A partir de este momento la novela se escribe pensando en sí misma, desde un punto de vista existencialista, concibiéndose incluso una novela descriptiva.⁵ Con todos estos cambios, la novela desemboca en una novela antirrealista (estética de la destrucción⁶), idea presente en la narrativa en donde esta estética apunta al caos y donde se requiere un lector agudo, capaz de seguir la lectura. En resumen: durante esta década se da la desintegración de la anécdota, no hay intriga o, si la hay, se minimiza, se da la destrucción del personaje protagonista a través de personajes borrosos, personajes psicológicamente indefinidos como en *La saga/fuga* de J. B. (1972) de Gonzalo Torrente Ballester. Se rompe con la linealidad del tiempo, provocando un desorden cronológico y los elementos fantásticos y las escenas distanciadas de la realidad, aunadas con los espacios míticos, fantásticos, interesan más al narrador de este tiempo.

⁵ Así es como Gonzalo Sobejano ha denominado a la narrativa autorreferencial, pues dice que “el hecho de escribir una novela es en sí mismo novelable”.

⁶ Término estudiado por Linda Gould, autora de *La destrucción creadora*. México. Joaquín Mortiz, 1976.

En los setenta la situación política, social y cultural da un giro, pues a pesar de que se dieron cambios durante el gobierno de Franco fueron pocos, comparados con los que venían. La inconformidad generada por el régimen estuvo presente todo el tiempo, pero para estos años era evidente; incluso un gran número de intelectuales y escritores se encontraban en el grupo de los opositores que se resistían con fuerza al doblegamiento de la dictadura. Entre las novelas importantes publicadas en este periodo están: *Retahílas* (1974), de Carmen Martín Gaité, y *Ágata ojo de gato* (1974), de José Manuel Caballero Bonald, entre otras.

El año de 1975 fue una fecha decisiva para los españoles, pues la muerte de Franco determinó en un principio una etapa histórica de desconcierto para la sociedad española; por un lado se rompía la pesada cadena de opresión y censura, y por otro aparecía la incertidumbre hacia el futuro. Lo cierto es que con su muerte se comenzó a caminar con mayor libertad, y uno de los sectores en donde quizá fue más evidente el cambio fue en el de la censura, la cual no fue abolida por completo, pero al menos se respiraba con más desahogo. Pese a todos estos cambios no aparecía un texto que superara el experimentalismo de los años anteriores, los autores seguían en busca de la conquista de los lectores y ya no tenían como prioridad tocar temas de conflicto social, ni angustias individuales, no porque hubieran dejado de tener importancia, sino porque el agotamiento producido por el realismo social obligó a los autores a buscar otros aspectos de la vida para crear sus obras y captar de nuevo la atención de los lectores, quienes estaban más interesados por saber detalles de los acontecimientos y detalles del régimen franquista.

La verdad sobre el caso Savolta (1975) apareció publicada bajo el sello Seix-

Barral. Entonces el nombre de Eduardo Mendoza comenzó a sonar con fuerza en la península, y luego de una quisquillosa evaluación de la crítica, se etiquetó esta novela como la iniciadora de la transición de la nueva narrativa española, aunque en el ensayo “La nueva narrativa española”, Darío Villanueva dice: con *La saga/fuga de J. B.* (1972) comienza, con toda probabilidad, la verdadera “transición novelística”⁷. El hecho de que se considerara a la novela de Mendoza como la primera de la transición, tiene que ver con varios factores: uno de ellos es que su autor utilizó un tema que denunciaba un proceso en un momento histórico es decir: un conflicto social, con lo cual se constataba un estado social.

En medio de un “caos liberador”, Mendoza resulta ser de los escritores que sienten y asumen un compromiso hacia una nueva propuesta narrativa y eso se ve reflejado en su primera novela, que gana en esencia narrativa, lenguaje coloquial y humor, creando mayor conexión e intimidad con el lector. Sus personajes se mueven con facilidad y comodidad ante las circunstancias, sean las que sean, se enfrentan a las vicisitudes solos y lo hacen con un sentimiento de libertad, de autorreflexión, identificándose de nuevo con el lector español. Sin ser personajes con grandes conflictos psicológicos, ni tediosos monólogos de introspección, Mendoza logra contar su historia, conduciendo al lector al goce literario.

A la luz del *Caso Savolta*, surgieron otros textos motivados por ésta, por ejemplo, las novelas cortas *Apócrifo del clavel y la espina* (1977) de Luis Mateo Diez y *Las fuentes de la edad* (1986), en la que el autor recurre al humor y a una óptica deformada muy al estilo Valle-Inclán, elementos que ya estaban presentes desde *El misterio de la cripta embrujada* de Mendoza.

⁷ Darío Villanueva. “La nueva narrativa española”, en Francisco Rico. *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres: 1975-1990*. Barcelona. Crítica, 1992, [t. IX] p. 285.

Durante esta década también prolifera la novela policíaca, que hasta entonces no había tenido credibilidad, y por ende se da un impulso a los escritores que narraban bajo esta temática. Los fines comerciales tuvieron mucho que ver para la proliferación de este género, pues las editoriales observaron que el lector disfrutaba de los relatos criminales y misteriosos. Manuel Vázquez Montalbán fue sin duda una pieza clave para el desarrollo de este género pues rescató las historias de delincuentes y criminales, dando inicio a la serie “Club del crimen”, dedicada a la publicación de este género.

Pero no todo lo publicado con rasgos de misterio, obedece al relato policíaco y, en este sentido, Mendoza adoptó el suspenso, la intriga y la investigación como elementos de su relato, sin ser totalmente policíaco. *El caso Savolta* demuestra que sin encasillarse en el género policial es posible utilizar los elementos antes mencionados, además, el uso de estos recursos se desarrolla aún más en *El misterio de la cripta embrujada* y en *El laberinto de la aceitunas*, convirtiéndose en una constante de su obra. Otra característica de su prosa es narrar en primera persona. Los personajes principales hacen una especie de recuento, como un diario, intercalado con documentos en secuencia policial (por ejemplo *El caso Savolta* y *Sin noticias de Gurb*); este recurso produce una especie de complicidad y aprobación entre autor y lector para valorar o desechar una evidencia, hasta que se llega al punto en el que el lector hace sus propias hipótesis. Otra constante en su obra corresponde a la intrusión de una voz en tercera persona, sin olvidar los elementos de humor e ironía, enmarcados por las influencias de la novela bizantina y picaresca.

Cuatro años después, en 1979, se publica *El misterio de la cripta embrujada*, la segunda novela del autor y en 1982, *El laberinto de las aceitunas*. Por la cercanía

temporal entre una y otra, se hablará desde una perspectiva que abarque ambas fechas: 1979-1982.

En la década de los ochenta la sociedad española había cambiado mucho en contraste con la que vivió la guerra civil. El panorama literario parecía estar perdiendo la función crítica tan marcada desde el realismo-social y se mostraba flexible a la literatura “simple”, que sólo buscaba pasar el rato y matar el tiempo de los lectores. Y en una sociedad interesada por el consumismo, ¿qué importancia tenía hablar de temas sociales o existenciales? Lo cierto es que la literatura de consumo ganaba terreno.⁸ Durante estos años se observó una insistencia por los temas sexuales, hedonistas y aunque en principio era comprensible debido a la censura de tantos años sobre temas tabú, las tramas de otro corte parecían poco atractivas al público que ante todo buscaba evadir las barreras morales establecidas durante tantos años. Este fenómeno es lo que se llamaría luego “el destape”, tiempo en el que además aparece la droga, la corrupción, las revistas populares de chisme y el desarrollo mediático se dispara. Y siendo la literatura reflejo de su entorno, apenas se toman en cuenta problemas políticos y sociales como tramas de relatos. En una sociedad próxima a la posmodernidad, el relato épico y el lenguaje rebuscado ya no funcionaban, conduciendo a España a la afirmación del vacío y a la negación del *nouveau roman*. Los autores de esta época se consolaban con sus

⁸ El *boom* editorial español comenzó a desarrollarse durante la década de los setenta. Hasta entonces las industrias editoriales eran heterogéneas. La cúspide del *boom* editorial fue en los ochenta, así editoriales como Grijalbo, Anagrama, Alfaguara, Tusquets y Diana tuvieron gran impulso, favoreciendo a toda clase de literatura, hasta los textos escritos en catalán, euskera y gallego que durante el franquismo tuvieron baja producción y circulación. Las editoriales españolas entraron en sociedad con editoriales alemanas e italianas, además de dar un fuerte impulso a los premios literarios. Por lo que es lógico pensar que debido a este impulso editorial, los escritores comenzaron a escribir en función de los premios otorgados por las editoriales y por la mercadotecnia. En consecuencia muchos textos publicados bajo esta premisa fueron catalogados como literatura de consumo. Literatura fácil de leer. Y la baja calidad de los textos tenía que ver en gran medida con el poco tiempo del que disponían los autores para producir, importaba más la cantidad que la calidad,

personajes fugándose a lugares exóticos, inusuales, alejados o fantásticos, se sustituye la función de la novela en cómo es contada y el autor se centra más en la psicología de los personajes, quizá como una forma de experimentación.

A la luz de la posmodernidad se publica *El misterio de la cripta embrujada*, en donde Mendoza narra desde un esquema de la intriga que había utilizado en su primera novela. A diferencia de *El caso Savolta*, *El misterio* da un giro en cuanto a su creación: es una novela más breve respecto a la primera, y la brevedad fue considerada como una de las preferencias de la literatura escrita durante ese tiempo; sin embargo, la brevedad que utiliza Mendoza no le resta calidad, por el contrario el escritor resta páginas pero suma ingenio y originalidad.

Tanto *El misterio de la cripta embrujada* como *El laberinto de las aceitunas* lograron atraer de nueva cuenta a un público disperso y desencantado, unificándolo y testificando sagazmente su condición. Las novelas tienen un argumento concreto: descubrir un crimen y por otro lado son historias que despiertan inmediatamente el interés en el lector. Las novelas de Mendoza aparecen durante el proceso de la transición española, momento en el que géneros como la novela policíaca, de aventuras, la novela rosa, la erótica, entre algunos otros, se consideraban marginales. En este periodo cobran un valor diferente, apuntando a una revaloración de los géneros y por tanto retando a los propios autores a una escritura más comprometida; esto provoca un gusto mayor por la novela negra, por el humor, el erotismo y por supuesto una mayor libertad de expresión. Quizá resulte osado afirmar que parte de esta revaloración de los géneros marginales se le debe a Mendoza, quien los desempolva y plasma en *El misterio* y *El laberinto*.

además los textos tenían que obedecer a las demandas del momento y resolverse en poco tiempo, lo que impedía profundizar en temas de corte político o de conflictos sociales.

El misterio de la cripta embrujada y *El laberinto de las aceitunas* son historias con una estructura circular, comienzan y acaban en la misma forma; el “detective” sale del manicomio para resolver un determinado caso, el cual no se resuelve pues siempre quedan cabos sueltos y al final regresa al manicomio. El personaje no evoluciona durante los relatos y cuando obtiene alguna mejoría, algo inesperado lo regresa a su condición o simplemente la recibe en forma de sarcasmo. Para este “detectiloco” todos los casos son ajenos, a decir verdad, algunas veces ni siquiera llega a conocer el móvil del problema. Además, Mendoza muestra a su personaje inmune a las circunstancias, a lo que acontece en su entorno. En ambas novelas el “detectiloco” se muestra ávido por contar sus aventuras con el fin de divertir.

El misterio de la cripta embrujada y *El laberinto de las aceitunas* son tan importantes como *El caso Savolta* y las narraciones posteriores a éstas, porque el ingenio de Mendoza no se encuentra concentrado exclusivamente en los títulos más ovacionados, ya que el autor escribe con la misma calidad a lo largo de toda su obra: “Aquel objetivo de la narrativa restaurada no es tan sólo cuestión de contenidos, de sustancia narrativa, sino muy especialmente de formas de contar.”¹⁰

4. 2. *Del detective clásico al detective mendociano*

A partir del primer relato policíaco de Poe, *Los crímenes de la calle Morgue*, se estableció la figura del detective. La evolución de la novela policíaca y sus elementos no ha implicado una transformación radical en el personaje principal -el detective-, sin embargo, sus cambios más representativos se dieron de manera contundente dentro del género negro.¹¹ Mendoza supo aprovechar muy bien ambos

¹⁰ Villanueva, *Op. cit.*, p.289.

¹¹ La morfología del detective de la novela policíaca clásica y de la novela negra ya han sido referidas

géneros para crear al “detective” de *El misterio de la cripta embrujada* y *El laberinto de las aceitunas*, novelas que aquí analizaremos.

Aunque en el personaje de Mendoza existen elementos picarescos, valleinclanianos y de la novela gótica, este detective está creado a partir de la estructura y perfiles de la novela policíaca clásica y de la novela negra. Tanto los rasgos clásicos como “negros” hacen del detective de Mendoza un personaje singular y diferente a todos los detectives célebres de que tenemos conocimiento pues no sólo encontramos la mezcla de ambos géneros (y demás influencias), sino la constante parodia que hace de éstos, sin que el detective mendociano pierda jamás su esencia primigenia. Demostrar las semejanzas existentes con los géneros mencionados en líneas anteriores, pero sobre todo la parodia que hace Mendoza de los detectives clásicos en estas dos novelas, no resultará complicado si tenemos en cuenta las características esenciales del primer detective: Augusto Dupin.

Estudiaremos *El misterio de la cripta embrujada* y *El laberinto de las aceitunas* como una unidad, pues invariablemente una nos remite a la otra, y aun cuando el misterio a resolver es distinto, la estructura y el personaje principal son los mismos. En *El misterio de la cripta embrujada* comienza la aventura del detective X¹², un interno de un sanatorio de salud mental ubicado en Barcelona, quien es convocado por el comisario Flores, representante de la Brigada de la Investigación Criminal, para resolver las misteriosas desapariciones de niñas del colegio de las madres lazaristas de San Gervasio, motivo por el cual X pasa de ser un sujeto en rehabilitación a ser un investigador.

en el capítulo I, apartado 1.4, pp. 27-31, de este trabajo.

¹² Aunque este “detectiloco” se autonombra de diversas formas durante las novelas, jamás llega a revelar su verdadero nombre, razón por la cual se identificará a partir de este momento como el detective X.

Es sabido que la novela policíaca debe tener como argumento o motivo un enigma a resolver y alguien destinado a resolverlo –el detective-; en este sentido las novelas de Mendoza cumplen con la norma, porque en efecto hay un misterio por resolver y un detective, pero ¿que pasa cuando el encomendado a resolver el enigma es un sujeto ajeno a todo proceso de detección? Peor aún, el recién nombrado detective es un ex delincuente y un loco en rehabilitación: “Si de mí dependiera, hace mucho que habría firmado el alta. Del mismo modo, de no haber sido recluido en un sanatorio el sujeto, gozaría hace años del beneficio de la libertad provisional” (*El misterio*; p.21), “Con una lima de uñas que llevaba en el zurrón y la experiencia adquirida en mi pasado delictivo, forcé la cerradura y...” (*El misterio*, p. 176); “Como primera medida desnudé al camarero, hice yo otro tanto, le puse a él mis ropas y me puse yo las suyas. Le vacié los bolsillos, que habían pasado a ser los míos con el trueque...” (*El laberinto*, p. 44).

Con este detective, Mendoza parodia a los primeros detectives literarios (Dupin y Holmes), poseedores de características y virtudes que nadie más tenía. Dupin era un hombre obsesionado con la detección, un hombre culto, procedente de una ilustre familia, sujeto introvertido que vivía aislado del resto del mundo trivial y común. Holmes, igual que Dupin, disfrutaba de lecturas literarias, científicas y filosóficas; a ambos les obsesionaba descifrar enigmas, acertijos y todo aquello que ameritara una reflexión y análisis concienzudos. X, por su parte, posee la “virtud” del desequilibrio mental, virtud que no a cualquiera le es otorgada; es un hombre común y vulgar que también proviene de una familia “notable”: “Ya he dicho que vivíamos entonces en una barriada que no podía calificarse de postinera. Añadiré que nuestro hogar era una barraca de uralita y cartón que constaba de una sola pieza de dos por

dos...” (*El laberinto*, p. 199); la madre delincuente: “Por el escándalo aquél (...) fue a parar a la cárcel de mujeres...” (*El misterio*, p. 139); el padre golpeador y despilfarrador: “Nunca fuimos ricos y los escasos ahorros que hubiéramos podido reunir los perdió papá apostando en las carreras de ladillas que se celebraban los sábados por la noche en la cantina del barrio...” (*El misterio*, p. 138) y la hermana, prostituta. Su educación explica sus “finos” comportamientos y selectas preferencias: “... no tuve otra escuela que la calle ni otro maestro que las malas compañías de que supe rodearme...” (*El misterio*, p. 22). También vive aislado de la trivialidad mundana; como Dupin, sólo que por residencia tiene un manicomio. De intelectual no tiene nada y en cambio parece que disfruta ojear revistas triviales pero sobre todo con contenido sexual; sus obsesiones están encaminadas al placer físico y su modo de detección y análisis van en contra de toda lógica.

En la novela policíaca clásica el detective juega un papel imprescindible, heroico, pues es el único capaz de esclarecer el o los misterios presentados. Sus virtudes e inteligencia superiores le permiten descubrir lo que se escapa a los ojos comunes, incluso a los de la policía, la cual se ve obligada a recurrir al sabio detective para aclarar el misterio, caso opuesto del detective mendociano, al que recurren por motivos menos razonables:

Necesitamos, por ello una persona conocedora de los ambientes menos gratos de la sociedad, cuyo nombre pueda ensuciarse sin perjuicio de nadie, capaz de realizar por nosotros el trabajo y de la que, llegado el momento, podamos desembarazarnos sin empacho. (*El misterio*, p. 35).

Entre las cualidades más alabadas de cualquier detective serio está la capacidad de observación; pero la verdad es que nuestro detective loco tiene una manera peculiar de observar, mejor dicho se entretiene mirando cosas que a veces nada tienen de

relevante para la investigación, cayendo en obviedades que tienen como consecuencia métodos de observación y deducción sobrados y a veces hasta ridículos:

...había una mujer de edad indefinida, aunque le puse unos cincuenta mal llevados, de porte y facciones distinguidas, no obstante ir vestida de baratillo, que sostenía, a la manera de bolso, sobre sus rodillas cubiertas de una falda plisada de tergal (...) De todo lo que antecede deduje que me encontraba en presencia de una monja, deducción que, viniendo de mí, no carecía de mérito, pues cuando me encerraron no era aún corriente, como al parecer fue luego, que las monjas prescindieran de su traje talar, al menos extramuros del convento, si bien, las cosas como son, me ayudó a llegar a esta conclusión el que llevara un pequeño crucifijo prendido al pecho, un escapulario colgado del cuello y un rosario entrelazado en el cinturón. (*El misterio*, p.18).

La manera de actuar es un claro testimonio de la parodia que hace X del detective tradicional:

...abandoné el hotel vía las cocinas y salí a la calle, siempre protegido por el periódico, que, si por un lado cumplía el cometido de preservar mi incógnito, por el otro me hacía tropezar con los viandantes y meter los pies en los alcorques, entorpeciendo, en suma mi marcha. (*El laberinto*, p. 57).

Este efecto paródico dispara justo sobre los métodos deductivos de los detectives clásicos, quienes a diferencia de X, se valen de la observación, el análisis de los espacios y las pistas, para llegar a una detección certera y brillante cuya consecuencia es la resolución del misterio. Este mecanismo se encuentra truncado en ambas novelas, pues los métodos de X nada tienen que ver con los de Dupin ni Holmes; en realidad, la solución de los enigmas de *El misterio* y *El laberinto* se da por simples coincidencias pues la recopilación de información y pistas que hace X no parecen aportar mucho. Tampoco existe una lógica para las deducciones del protagonista, y las hipótesis provienen de especulaciones sin fundamento como tomadas al azar, es por ello la lógica de la novela policíaca clásica no se cumple en dichas novelas porque se encuentra sometida a la parodia:

... lo primero que había que averiguar era la identidad de las visitas, sin lo cual sería imposible esclarecer los motivos de su comparencia, y por ende, evitarlos, para lo cual tenía que mirarles a la cara, pues por simple deducción nunca habría llegado a saber de quién se trataba. (*El misterio*, p. 16).

Miré a mis oyentes y los vi atentos a mi argumentación, impresionados por mi lógica y bastante impactados por mi gallardía, lo que no dejaba de tener su mérito, yendo yo, como iba, en taparrabos. (*El laberinto*, p. 191).

Las novelas se encuentran ordenadas por capítulos, respetando la estructura de la novela policíaca, y de acuerdo con el orden cronológico los apartados parecen seguir un tiempo lineal, que se ve truncado con las digresiones e interrupciones que no sólo el detective hace, sino otros personajes, como Mercedes Negrer:

En lo que no le faltaba razón, al menos desde el punto de vista simbólico, y que no está científicamente demostrado que las abejas se carguen a los zánganos una vez fecundadas. Algo hay de cierto en la mantis religiosa y en algunas especies de himenópteros de la Mesoamérica, los palpos de cuyas hembras segregan una sustancia... Me vi precisado a interrumpir nuevamente la digresión de Mercedes Negrer (...) y le rogué que siguiera contando lo que pasó en la cripta. (*El misterio*, p. 131).

Un ejemplo más lo vemos en el discurso de don Plutarquete: "...las aventuras sentimentales del viejo erudito lejos de suscitar mi interés, me produjeron un sopor tan invencible..." (*El laberinto*, p.180), un discurso fuera de contexto que repentinamente se corta con la reflexión del viejo: "Sé que divago: me ceñiré a los hechos." (*El laberinto*, p. 182). Digresiones que lejos de enriquecer el testimonio, contribuyen al efecto cómico o a la confusión del lector que acostumbrado a la estructura clásica pretende seguir un desarrollo lineal de los acontecimientos.

Una característica importante de la figura detectivesca es la proyectada por su imagen, y es que la imagen detectivesca ha sido tan estereotipada que resulta complicado pensar en un detective serio sin alguno de estos elementos: pipa, gabardina, sombrero y un gusto refinado y solemne en el vestir, muy al estilo de

Holmes. Pero estas particularidades poco tienen que ver con la imagen del detective mendociano, quien parodia de forma descarada a su clásico modelo. Por lo que las discretas vestimentas se cambian por un atuendo más modesto: "... no tenía amigos, dinero, alojamiento ni otra ropa que la puesta, un sucísimo y raído atuendo hospitalario..." (*El misterio*, p. 38), bajo el cual se encuentra un sujeto desaliñado y poco atento a su persona: "no practico deporte alguno, no sigo dieta ni pruebo el pomelo, porque no me gusta, y, encima fumo" (*El misterio*, p. 51), que desde su salida del manicomio ya huele mal: "cierto es que huelo un poco a sobaco y a vino y a basura, pero todo ello tiene un explicación..." (*El misterio*, p. 92).

La parodia continua a la que se ve sometida la figura detectivesca no sólo comprende la vestimenta, sino también los comportamientos y acciones del loco detective:

...decidí que había llegado el momento de hacer mi entrada. Me asaltaron mil temores y otras tantas incertidumbres, porque no había trazado plan alguno ni tenía noción de qué peligros podían acecharme (...) Oriné contra el árbol, me atusé la pelambrea, traté de recomponer mis ropas, aferré el maletín... (*El laberinto*, p. 46).

Ahora bien, las referencias (presentadas desde el principio de la novela) a los olores pestilentes, así como a lo escatológico son una constante en ambas novelas, elementos que no tienen como única intención crear efectos cómicos en la personalidad de este peculiar detective, pues en realidad estos recursos se incluyen dentro del texto como parte de una influencia del "realismo grotesco"¹³ estudiado por Bajtin; concepto, que como vimos en el segundo capítulo tiene que ver con actividades corporales que hacen referencia al sexo y a las vísceras, así como a las

¹³ Concepto que tiene como rasgos característicos la degradación y materialización, mediante los cuales se obtiene la desmitificación y se cumple con el fin renovador al que somete todo ser.

secreciones, cavidades, funciones y necesidades fisiológicas del hombre: “Empecé a rascarme el cogote, la nariz, el antebrazo, las axilas, el costillar y estaba ya por rascarme el ano cuando...”(*El laberinto*, p. 298); “Antes de que pudiera desengañarlo respecto de mis intenciones tuvo un violento acceso de tos y se cubrió la boca con un pañuelo embadurnado de coágulos” (*El laberinto*, p. 81); “...en los sillones que habían sido de cuero hasta que Jaimito Bullón se hizo caca en uno de ellos y hubo que retapizar ambos...” (*El misterio*, p. 17); “...había encontrado lo que buscaba: un montón de excrementos de perro de reciente fabricación.” (*El misterio*, p. 172)

Éste es uno de los elementos sobre los cuales se basa la parodia y Mendoza somete a su detective al escarnio y degradación continua, embadurnándolo de sustancias pestilentes: “...salí a flote cubierto de la cabeza a los pies de un tegumento pegajoso y fétido, pero ileso y contento” (*El misterio*, p. 57), o enfrentándolo a la aspiración de olores putrefactos: “La calle del Gaseoducto no se llamaba así por un capricho de las autoridades (...) Ratas muertas festoneaban la calzada (*El misterio*, p. 68); “...tuvimos que vadear charcos de espuma ocre que despedían un grato olor a detergente en descomposición” (*El laberinto*, p. 153). Además, lo ridiculiza todo el tiempo al mostrarlo como un individuo temeroso y sucio: “no pudiendo resistir más el miedo que me embargaba, me oriné en los pantalones y me puse a llamar a mi mamá” (*El misterio*, p. 122); “Es triste constatar, al elevar anclas, que jamás he poseído las virtudes más excelsas de la hombría: soy egoísta, timorato, mudable y embustero” (*El laberinto*, p. 299); al que sin importarle el lugar en el que se encuentre, responde a las necesidades más íntimas: “mis sueños... fueron tomando un cariz marcadamente erótico y culminaron en una incontrolable

emisión seminal, para instrucción de los niños que en el vagón había” (*El misterio*, p. 101); “Consciente de que la ocasión lo merecía, preterí respetos humanos y levantándome para mayor colgadura el faldón de la gabardina me rasqué con vesania el punto que había reservado para más discretos lugar y momento” (*El laberinto*, p. 293). Pero además de ir orinado, sudado, embadurnado de no sé cuántas cosas y estar chimuelo, recolecta de los basureros restos de comida que consume para sobrevivir, sin importarle el estado putrefacto de dichos alimentos:

Busqué en las papeleras y alcorques circundantes y no me costó mucho dar con medio bocadillo, o bocata... de Frankfurt que algún paseante ahíto había arrojado y que deglutí con avidez, aunque estaba algo agrio de sabor y baboso de textura. (*El misterio*, p. 38).

A decir verdad X no es nada escrupuloso y su paladar no es el más exigente así que le da lo mismo comer algo en estado descompuesto que comer algo en “óptimas condiciones”: “... estaba mordisqueando la barra de turrón que, pese a lo rancio, me sabía a gloria” (*El misterio*, p. 110).

Otro punto importante de las novelas dirigido al proceso paródico e irónico son los nombres de algunos personajes, en los que la alusión escatológica y los fluidos es evidente: “Cagomelo Purga” (ex jardinero del colegio), nombre que refiere a la defecación, quien además es un adicto a la masturbación; “Pustuliana Mierdalojo- alias Pus- (su primera novia), Froilán de los mocos, Suzanna Trash y algunos de los peculiares nombres que utiliza este personaje para identificarse: “Pilarín Cañete”, sus motes: “chorizo”, “rata” “mierda”, “cagallón de tu padre”. Además de hacer una referencia directa a lo escatológico, estos nombres nos hablan de la personalidad de los personajes que los portan, por ejemplo: don Cagomelo Purga, quien después de ser despedido del colegio trabajaba en la plaza de toros recogiendo los

excrementos: “En temporada taurina ganaba su sustento recogiendo boñigas en la Monumental, que vendía luego...” (*El misterio*, p. 78). Pero el protagonista no es el único dentro de la novela que se ve sometido al escarnio, a la corporización y vulgarización; el ejemplo más obvio es Cándida, la hermana prostituta:

...sea una malformación congénita, sean los sinsabores de la existencia, su potencial maternidad se veía obstaculizada por una serie de cavidades internas que ponían en directa comunicación útero, bazo y colon, haciendo de sus funciones orgánicas un batiburrillo imprevisible e ingobernable. (*El misterio*, p. 41).

Con la deformación exagerada de los rasgos físicos de Cándida se evidencia la intención satírica y caricaturizante de la parodia:

Tenía, por el contrario, la frente convexa y abollada, los ojos muy chicos, con tendencia al estrabismo el cuando algo le preocupaba, la nariz chata, porcina, la boca errática, ladeaba, los dientes irregulares, prominentes y amarillos. De su cuerpo ni que hablar (...) había salido el cuerpo trapezoidal, desmedido en relación con las patas, cortas y arqueadas, lo que le daba un cierto aire de enano crecido... (*El misterio*, p. 40).

La intención satírica y ridiculizante de Cándida y X están destinadas a crear un efecto cómico, desmitificador e incluso denunciante. Ambos personajes transgreden y se liberan continuamente de lo establecido por las autoridades, por la sociedad, identificándolos inmediatamente como figuras carnavalescas.¹⁴ El juego carnavalesco de estos personajes permite las relaciones que ligan y anulan las diferencias entre el *ser* con el *otro*, pues según Bajtin, el *otro* es necesario para que *lo uno* pueda realizar la percepción de sí mismo. La locura de X es por sí misma una manifestación paródica y carnavalesca, mediante la cual el personaje puede liberarse momentáneamente de su aislamiento (manicomio); una vez afuera se ve con la posibilidad de infringir las reglas establecidas, tanto por la sociedad como por

¹⁴ Sobre el carnaval, véase el capítulo II, pp. 35-37, de este trabajo.

la autoridad; viste, actúa y habla como mejor le convenga, aboliendo incluso jerarquías, privilegios y normas. Pero dentro de este juego carnavalesco también existe un aprendizaje resultante de la observación cotidiana y que en sus ratos de lucidez lo conectan con la realidad.

Entre las manifestaciones carnavalescas que encontramos en ambas novelas están los golpes, caídas y trifulcas continuas a las que hace referencia el protagonista: “Me dieron de puñetazos y puntapiés y me llamaron colilla, paria...” (*El laberinto*, p. 208); “...momento este que aproveché para darle un cabezazo en la nariz, de la que brotó inmediatamente un chorro de sangre...” (*El misterio*, p. 64); “Me despertó una señora a puntapiés para preguntarme si me pasaba algo” (*El laberinto*, p. 52); “le largué un puñetazo al que me acogotaba (...) le di con el maletín en toda la cara”; “acerté a propinarle al matón un puntapié en muy crítico vértice (...) el otro ya me atenazaba la garganta y me alzaba en vilo” (*El laberinto*, p. 240). Caídas continuas que cumplen con la función de degradar y ridiculizar al personaje: “Caí al suelo derrengado y aspiré allí los malsanos gases del coche” (*El laberinto*, p. 52); “Caí sobre la capota de uno de los Seats aparcados en la grava” (*El misterio*, p. 94); “...dejé que me cogieran por los tobillos y las muñecas, que me columpiasen dos o tres veces y que me lanzasen por los aires. Aterricé en una rosaleda...” (*El laberinto*, p. 314); “atterricé sobre un legamoso y profundo montón de detritus...” (*El misterio*, p. 57); golpes, caídas y trifulcas presentes desde su infancia: “La discusión degeneró en trifulca y mi madrina, que necesitaba los dos brazos para pegar a su marido, con el que andaba cada día a trompazo limpio, me dejó flotando en la pila bautismal” (*El misterio*, p. 76); “Desde que tengo memoria he sabido de violencia (...) No recuerdo haber pasado mes sin repartir tortazos ni día sin

recibirlos” (*El laberinto*, p. 206). Las múltiples escenas de acción, que protagoniza el loco detective, lo acercan más a la novela negra, en donde el detective se movía por mundos *underground*, involucrándose en toda clase de pleitos.

A las caídas, golpes y trifulcas se suman otros elementos carnalescos: máscaras y disfraces, herramientas mediante las cuales se ridiculiza y mofa; pero más allá de sus fines cómicos, estos elementos funcionan como instrumento mediante el cual el parodiador puede usurpar papeles que le permiten establecer al mismo tiempo relaciones sociales que normalmente no le habría sido permitido. Para los detectives clásicos de la novela policíaca, los disfraces ofrecen la posibilidad de usurpar otras personalidades que les permiten al mismo tiempo igualarse con *el otro*. Para el detective mendociano, el disfraz, además de servir como elemento de igualación, intensifica la burla llevándola al grado de la exageración, consiguiendo entonces la parodia. La posibilidad de imitación y combinación de estilos que ofrece el disfraz permite a X moverse en todos los sectores sociales, en los que normalmente un loco no tendría acceso:

... me encaminé a un callejón cercano a la calle Tallers en el que una clínica adyacente amontonaba sus basuras y donde esperaba encontrar, rebuscando entre éstas, algo que me permitiera disfrazar mi identidad, como, por ejemplo, algún residuo humano que pudiera yo aplicar sobre mis rasgos con objeto de alterarlos ligeramente (...) compuse una barba larga y patriarcal que no sólo dificultaba mi identificación, sino que me confería un aspecto respetable y aun imponente. (*El misterio*, p. 69)

La parodia de X respecto a los detectives clásicos es más que evidente; y mientras Dupin en *La carta robada* menciona unas discretas gafas para observar y pasar inadvertido,¹⁵ y Holmes busca disfraces igual de cautos, este loco se mofa descaradamente de la discreción vistiendo disfraces llamativos y ridículos:

¹⁵ Edgar Allan Poe. “La carta robada” en *Relatos*. Madrid. Cátedra, p. 360.

...me puse el primer vestido que me vino a mano. Era una bata de percal floreada con escote en pico y volantes en los puños; la falda me llegaba un poco por debajo de la rodilla. Con madejas de lana blanca me confeccioné una peluca que sujeté con pedazo de tela anudado a modo de pañoleta y rellené con unos trapos el escote hasta formar un busto generoso... (*El laberinto*, p. 110)

Los disfraces a los que recurre X para transformar su personalidad son igual de absurdos que las situaciones bajo las cuales se ve obligado a cambiar, además de ser disfraces improvisados, lo que le dan un carácter aún más absurdo: "... préstame tus cosas de maquillaje, Cándida, que quiero cambiar un poco mi apariencia, (...); "...me apliqué a los labios el líquido carmesí y con las pestañas postizas que llevaba puestas Cándida me confeccioné un primoroso bigotito" (*El laberinto*, p. 68); "...saqué de la manga del quimono tres huevos (...) y me los estrellé en la cara con miras a dar a mi cetrina tez un tinte más acorde con mi vestimenta" (*El laberinto*, p. 142); "...hube de envolverme en una sábana y anudarme una toalla en la cabeza, contando por pasar por un petimetre mogrebí" (*El laberinto*, p. 202).

Queda claro que para Mendoza el disfraz no sólo representa una forma de comicidad, ni de suplantación de personalidades, pues mediante este elemento el autor en voz de su personaje se ve con la posibilidad de denunciar un estado cultural. Los disfraces constituyen una forma de lenguaje a través de los cuales se establece un diálogo entre los participantes de la sociedad, en este caso entre los personajes de ambas novelas. Los disfraces y cambios continuos de personalidad en el detective mendociano tienden la mayoría de las veces a deformar la realidad, la cual se ve sometida a este juego onírico del autor.

Los nombres empleados por el detective constituyen también un cambio de personalidad y por tanto un disfraz, el cual obedece más a reflejar una determinada personalidad; es decir, mediante estos descabellados nombres el autor desea

establecer una correspondencia entre el nombre y al que se nombra; así, este detective va adoptando los nombres dependiendo de las circunstancias en las que se encuentre, por ejemplo: cuando se enfrenta a la policía se autonombra Ceferino Sugrañes; con el jardinero del colegio es Arborio; Fervoroso con el beato, Toribio con las criadas, y Pilarín Cañete mientras va de excursión. Junto con el nombre adquirido continúa un discurso que busca afirmar la personalidad asumida, discursos disparatados y llenos de incongruencias que resultan en exceso paródicos:

Está usted hablando, inspector, con don Ceferino Sugrañes, concejal del Ayuntamiento y propietario de bancos, inmobiliarias, aseguradoras, financieras, constructoras, notarías, registros y juzgados, por citar sólo una parte de mis actividades marginales. Como usted con la perspicacia propia de su oficio comprenderá, siendo quien soy no llevo encima documentación que acredite mi identidad, no sólo por mor de lo que pudiera pensar nuestro exigente electorado si de tal guisa vestido me encontrara, sino también por zafarme de los detectives que mi señora, que tiene interpuesta demanda de anulación ante la Rota, ha azuzado tras de mis huellas, pero de la cual, de mi identidad, claro está, puede dar fe mi chofer, guardaespaldas y gerente, por razones tributarias de varias empresas con cuyos chanchullos no quiero mezclar mi nombre, que me espera en la esquina con instrucciones inabrogables de avisar al presidente Suárez sino en diez minutos no salgo solo y salvo de esta guarida... (*El misterio*, p. 63).

Tanto los disfraces como los disparatados nombres y personajes deformes, casi monstruosos, forman parte de la intención grotesca, que el autor pretende transmitir: “Como fuese, según tengo dicho, que el camarero era manco, la operación de abrir la botella duró cerca de veinte minutos.”; Cándida (...) a través de su cabellera, ya rala, se vislumbraban aún las abolladuras y costurones que le habían dejado...”; “...en las múltiples ocasiones en que he tenido que posar de frente y de perfil he salido siempre hocicudo, ceñudo, cenceño y mucho menos de lo que soy al natural.” (*El laberinto*, pp. 42, 64, 85, respectivamente).

Y mediante la cual se aprecia una realidad deformada que no es exclusiva del protagonista, sino también de personajes como Mercedes Negrer, quien afirma

haber visto un monstruo en la cripta de *El misterio*:

Creí recobrar el conocimiento, pero no debió de ser así, porque me vi delante de una mosca gigantesca, como de dos metros de altura y proporcionado grosor, que me miraba con unos ojos horribles y parecía querer conectar su trompa repulsiva a mi cuello... (*El misterio*, p. 128).

La realidad plasmada en ambas novelas se ve deformada mediante todos estos recursos carnalescos, que además de producir un efecto cómico sugieren la contemplación de un mundo tan disparatado como real, en el que Mendoza se apoya de la tradición literaria para lanzar una denuncia de un estado cultural, social e ideológico, que se muestra fragmentada por el relato policial.

En resumen, a lo largo de este apartado pudo comprobarse la parodia que hace Mendoza de:

- La estructura temporal de la novela policíaca clásica, interrumpiendo con digresiones y discursos fuera de contexto.
- Los métodos de detección de los detectives clásicos.
- Las características físicas, mentales y de carácter del detective tradicional. Es decir, se mofa de la figura detectivesca en todos sus sentidos: vestimenta, hábitos y personalidad.
- Los personajes mediante la ridiculización exagerada y la carnavalización, consiguiendo un efecto cómico que al mismo tiempo se vuelve denunciante.

4. 3. Héroe o antihéroe

Afirmar que todo protagonista de cualquier obra literaria es un héroe parece un poco osado, aunque hay cierta veracidad en esta aseveración. Debe tenerse en cuenta algunas características que convierten en héroe al protagonista de un texto. Dicho lo

anterior, ¿será acaso el detective de Mendoza un héroe, o la antítesis de éste? Antes de concluir en cualquier afirmación es necesario conocer la estructura heroica; sólo a partir de esta observación podrá darse una respuesta.

Un héroe, de acuerdo con su significado tradicional, es aquel personaje poseedor de virtudes superiores al resto de los hombres que le permiten realizar hazañas que requieren fuerza y valentía. El origen del héroe se remonta a tiempos ancestrales y, ya desde la antigua Grecia, se dio testimonio de ello. Etimológicamente, héroe procede de la voz griega *hemíttheoi* (palabra utilizada para nombrar a los semidioses), luego paso a *héros* y finalmente a héroe. En tiempos de Homero se utilizaba este término para referirse a personajes con características diferentes al resto de los hombres, mismas que definiremos más adelante, y en época de Hesiodo, el poeta, el término cobró un sentido religioso para designar a los semidioses.¹⁶ Si hacemos caso a su origen etimológico, un héroe es un hombre con facultades extraordinarias derivadas de su origen semidivino. El hecho de provenir de un dios y un mortal le otorgaba superioridad frente al resto de los hombres. Los héroes clásicos actuaban bajo el mandato divino; se encontraban a merced de sus dioses, a quienes rendían tributo mediante sus batallas y glorias; al mismo tiempo éstas servían para mantenerlos activos dentro la sociedad convirtiéndolos en ejemplo a imitar. El héroe responde a una necesidad popular por preservar y transmitir valores, sentimientos, estados culturales, sociales e ideológicos de una sociedad. Un héroe es un símbolo cultural.

En la obra literaria, el héroe es aquel protagonista capacitado para realizar proezas que ningún otro personaje es capaz de ejecutar. Muchas son las figuras

¹⁶ Para un estudio más profundo sobre el nacimiento y el mito del héroe se recomienda consultar a Hugo Francisco Bauzá. *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*. Buenos Aires.

heroicas pero quizá entre los más representativos están Aquiles y Héctor, personajes imprescindibles de la literatura universal, a partir de los cuales es posible comprender a grandes rasgos la morfología heroica. Una de las virtudes atribuidas a estos héroes clásicos es la valentía, derivada en parte por su origen semidivino. El valor no sólo se manifiesta físicamente, está presente también en los esfuerzos y sufrimientos que ha de sortear un héroe al enfrentar la vida humana. La postura incólume ante la vida terrenal hace del héroe un personaje de culto al que la sociedad respeta y aspira imitar. El valor es el motor de las hazañas más extraordinarias y actúa directamente en el carácter del héroe, haciéndolo combativo y aferrado a sus propósitos, de tal suerte, que el combate se convierte en parte esencial de la estructura heroica, pues se presenta como la prueba que pone en juego la vida del héroe, hecho que deviene en grandeza.

Si nos limitamos a la definición del *Diccionario de retórica*¹⁷ que dice: “El héroe es el personaje principal o protagonista de unos acontecimientos, el actor de una representación muy variada...”, entonces podemos catalogar con toda certeza al detective de Mendoza como un héroe, pero, ¿qué sucede cuando este supuesto héroe rompe o va en contra de los rasgos propios del heroísmo? ¿A qué tipo de héroe nos enfrentamos?

La estructura heroica clásica se ve fracturada desde el momento en el que X habla del origen familiar; un padre jugador y desobligado, una madre delincuente y encarcelada, una hermana prostituta:

Mi hermana y yo visitábamos a mamá los domingos en el locutorio y le llevábamos a hurtadillas la morfina (...) El hecho de que faltara mamá y de que papá nos hubiera abandonado hizo que tanto mi hermana como yo tuviéramos que espabilarnos a muy temprana edad. (*El misterio*, p. 139).

FCE, 1998, p. 9.

¹⁷ Angelo Marchese y Joaquín Forrandellas. *Diccionario de retórica y terminología literaria*. Barcelona. Ariel, 2000. p. 195.

El valor está considerado como una de las principales virtudes del héroe; contrario a esto, el loco detective se muestra desde un principio como un sujeto temeroso: “No sabía dónde me hallaba ni qué hacía ahí: los tentáculos del miedo paralizaban mi raciocinio (...) Me empapó un sudor frío como si me estuviera duchando de dentro afuera y me asaltaron, como siempre que me atenaza el pánico, unas incontenibles ganas de ir de cuerpo”. (*El misterio*, p. 120). La ausencia de valor y de fortaleza de X se manifiesta tanto física como mentalmente, y su encierro en el manicomio supone dicha debilidad mental:

Calma. Todo tiene una explicación muy sencilla: algo raro que te pasó en la infancia; la proyección de tus propias obsesiones. Calma. En unos segundos se despejará la incógnita y podrás reírte de tus miedos infantiles. Llevas cinco años de tratamiento psiquiátrico, tu mente no es ya una barquichuela a la deriva en el proceloso mar de los delirios... (*El misterio*, p. 121).

Es un “héroe” acosado por los miedos de infancia, desprovisto de agilidad, fortaleza y temple para enfrentar la vida que le ha sido designada, es un personaje inútil y más bien inepto. Este detective no posee la bravura y combatividad de los héroes clásicos que servía de fuente de inspiración para espléndidas aventuras, pero a cambio de ello el autor lo ha dotado con una dosis de cobardía e ineptitud que funcionan como impulsores de dos increíbles historias descabelladas y paródicas. La falta de valor no limita a X para enfrentarse a las vicisitudes que se le presentan, y en medio de un mundo tan caótico este héroe debe valerse de las artimañas más locas para poder salir adelante. En estas historias el combate no equivale al reconocimiento ni deviene en grandeza, pues al contrario de los héroes clásicos que combatían para beneplácito de sus dioses, X se ve involucrado en luchas y pleitos vulgares más que en combates, y lo hace por no tener otro remedio: “Luego quisieron saber dónde estaba el maletín. Fingí nuevamente ignorancia y eso les

hizo montar en cólera. Me dieron de puñetazos y puntapiés...” (*El laberinto*, p. 208). Aunque aguanta como un héroe, siempre busca la forma de escabullirse del conflicto, pero pocas veces lo hace conscientemente: “Decidí jugarme el todo por el todo y recurrir a una artimaña tan vieja como eficaz” (*El misterio*, p. 62). Antes de llegar al enfrentamiento físico, busca salir victorioso a través de los discursos, cosa que no sirve de mucho por ser éstos absurdos y estúpidos.

Junto al valor heroico está la inteligencia, que siempre es superior a la de cualquier otro mundano; dicha virtud permite resolver problemas en momentos críticos o sortear pruebas y encrucijadas de las que siempre sale victorioso el héroe. Pero la inteligencia es otro punto en contra de este detective, quien al carecer de ella se ve obligado a buscar otros medios para salir adelante de las pruebas o problemas con los que se enfrenta (en el apartado anterior, se ha demostrado que el azar y las coincidencias son recursos utilizados por este detective para salir a flote de los conflictos).

Dentro de la estructura heroica el exilio o el viaje juegan un papel importante. Este acontecimiento es una prueba a superar, mediante la cual se obtiene conocimiento pero sobre todo puede verse como un acto de iniciación del cual el héroe regresa diferente y con otra actitud hacia la vida que le ha sido destinada. Es un proceso por el que atraviesan casi todos los héroes. Un referente inmediato es el Cid, héroe castellano por excelencia, heredero de virtudes como la lealtad, audacia, generosidad y por supuesto valor, quien inconforme con su exilio, se rebela mostrando fe en sí mismo y en sus virtudes guerreras. Para el Cid, el destierro injusto ofrece la oportunidad de realizar acciones que demuestren su valor e inocencia. Del mismo modo la ética y moral que lo acompañan hasta el final, lo

glorifican y convierten en un personaje de culto. Ética y moral son virtudes imprescindibles para la concepción heroica, sin estas características difícilmente puede afirmarse la heroicidad, pues poseer dichas virtudes supone la diferenciación frente al resto de los hombres.

A partir de los rasgos característicos del héroe, podemos catalogar a X como un héroe paródico por negar las normas de la estructura clásica y encarnar las acciones o cánones bajo los cuales se construye la figura heroica. Pero por otro lado no deben desecharse las semejanzas entre el héroe tradicional y el de Mendoza. En este sentido X se aproxima más al antiheroísmo. Si partimos del hecho de que el antihéroe surge de la contemplación de la realidad, “y parte de una situación de desconocimiento total, y la experiencia guerrera no le sirve para madurar, sino que se protege tras su ignorancia, engañándose a sí mismo”¹⁸. Entonces X es un antihéroe, por encontrarse en continua lucha y búsqueda de la verdad (o por lo menos de su verdad), sin tener la certeza de cómo le saldrán las cosas; es un antihéroe al que aparentemente se le revela una verdad inaccesible para el resto de los que le rodean. Basándose en la forma antiheroica, X actúa movido por sus propios intereses; su lucha ya no tiene un sentido heroico y está más bien destinada al beneficio personal, en este caso para conseguir su libertad y demostrar su cordura:

Creo haber dejado bien claramente sentado que no abrigaba el menor deseo de consumir el resto de mis días encerrado en un manicomio, ni, dados mis antecedentes, medios materiales y relaciones sociales, era tampoco de esperar que alguien, por la razón que fuese, se preocupara de poner remedio a mi situación. No iba, pues, a desperdiciar una ocasión de hacerme valer a los ojos de quien supuestamente tenía poder para desplazar montañas. (*El laberinto*, p. 39).

¹⁸ Nicolás Casariego, “Henry Fleming, el antihéroe desorientado”, en *Héroes y antihéroes en la*

X ni siquiera contempla dentro de sus planes convertirse en un personaje de culto o individuo a imitar, no aspira a la grandeza ni admiración de los otros, pero sí busca un reconocimiento a sus hazañas y pesquisas mediante las cuales pueda recuperar la autonomía y, de paso, demostrar su valentía, y por consecuencia la integración social: “Cuéntemelo por el amor de Dios, y habrá contribuido usted (...) a obtener la rehabilitación social de un pobre ser humano que sólo persigue el respeto de sus semejantes...” (*El misterio*, p. 94). X es un héroe andrajoso que deambula y se esconde a lo largo de ambas novelas sin tener muy claro el rumbo a seguir: “Empecé a recorrer las calles sin rumbo ni norte, ocultándome en las sombras de los portales...” (*El laberinto*, p. 45); la mayoría de las veces se encuentra perdido, vagando por la ciudad. El vagabundeo de X simboliza la desorientación de este antihéroe que a diferencia del héroe clásico, siempre sabía qué camino debía tomar, pero el deambular de X se explica porque él no ha buscado ser un héroe, sino que los dioses (policía) lo han elegido para asumir el disfraz de héroe e intervenir en un misterio. Por otro lado, la evidente falta de moral y ética en el loco personaje justifican sus actitudes ante el mundo real. X, como el héroe épico, sabe que la única forma de redención o aceptación social es el combate o, mejor dicho, la resolución del misterio, y aun ajeno a toda moral y ética, desprovisto de virtudes y sumido en un anonimato, se lanza en busca de una oportunidad que le permita integrarse, pugnando por encontrar algo que defina su existencia al mismo tiempo en que se enfrenta a una sociedad despersonalizada.

De tal suerte, en *El misterio* y en *El laberinto* Mendoza consigue la desmitificación del héroe: al presentarnos al protagonista como un ser desvalido, arrastrado por las circunstancias, un personaje que se adapta a una serie de vicisitudes sin oponerse,

convirtiéndose en un títere del destino, basando sus funciones a partir de la vida designada.

4. 3. 1. *Un héroe picaresco*

La comicidad del detective mendociano nace de la parodia del detective clásico, del detective negro, del héroe clásico y de la inclusión del género picaresco del que hace uso Mendoza. Quienes han estudiado la obra de este escritor, hacen una referencia continua acerca de la presencia de rasgos picarescos como elementos característicos de las novelas: *El misterio de la cripta embrujada* y *El laberinto de las aceitunas*. El hecho de incluir recursos clásicos en una obra moderna no debe sorprendernos si consideramos las influencias del autor: “He sido siempre un seguidor fiel, o lo era entonces mucho más que ahora, de la novela española clásica, de la picaresca y también del siglo XIX”; Mendoza incluso se declara como deudor del género:

Todos somos deudores de la picaresca; sólo a partir del descubrimiento de la picaresca fue posible la novela policíaca española. (...) Sólo al descubrir la posibilidad de un héroe auténticamente español y verosímil, como un Lazarillo o un Guzmán de Alfarache, empezó la novela policíaca española, donde todos los protagonistas son verdaderamente unos desarrapados, unos derrelictos.¹⁹

Hacer estas consideraciones resulta útil al tratar de demostrar la presencia de la picaresca en *El misterio* y *El laberinto*, novelas consideradas como neopicarescas.²⁰

X es un pícaro moderno que cumple con las rasgos del pícaro clásico al mostrarse en primer lugar como el protagonista del relato que él mismo narra, luego por presentarse como un sujeto desvalido, anónimo, con un pasado tan miserable como

¹⁹ Fragmento de una conversación entre Mendoza y Colmeiro, en Barcelona, el 7 de julio de 1987, incluida en: José F. Colmeiro. “Eduardo Mendoza y los laberintos de la novela policíaca” en *La novela policíaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona. Antrhopos, 1994. p. 205.

²⁰ Término con el que se refiere Bart Van Loo a las novelas de Mendoza en su artículo titulado “Entre

su presente, que no busca más que sobrevivir y adaptarse a la cruel realidad que lo margina y condena por no simpatizar e ir acorde con los tiempos modernos y sus exigencias.

Después de permanecer atrapado en el manicomio durante cinco años, X sale a recorrer Barcelona en medio del desengaño postfranquista, convirtiéndose en testigo y protagonista de sus propias aventuras. La primera impresión que tenemos de este pícaro es la de un individuo marginal, que describe su deshonrosa procedencia, muy parecida al origen del Lazarillo de Tormes:

Con mamá todo era distinto, nos profesaba un amor de madre, absoluto y destructivo. Siempre creyó que yo sería alguien; siempre tuvo conciencia de que yo no valía para nada; desde el principio me hizo saber que perdonaba de antemano la traición de que, según ella, tarde o temprano la haría víctima. Por el escándalo aquel de los niños tullidos (...) fue a parar a la cárcel de mujeres de Montjuich. (...) Había sido mi madre persona activa, trabajando muchos años como mujer de hacer faenas, (...) aunque los trabajos le duraban poco por su incontrolable afán de robar en las casas (...) El hecho de que faltara mamá y de que papá nos hubiera abandonado hizo que tanto mi hermana como yo tuviéramos que espabilarnos a muy temprana edad (...) A los once, hartos ya de la persecución de que me hacía objeto el tribunal tutelar, habiendo contraído una enfermedad venérea y siendo mi deseo el no desperdiciar los talentos que creí poseer en la ignorancia, resolví ingresar en el noviciado de Veruela. (*El misterio*, p. 139).

Mediante estas declaraciones X pretende justificar su personalidad antiheroica y sus conductas amorales: “Cuando se apearon en Tres Torres les había birlado un reloj de pulsera, dos bolígrafos y una cartera.” (*El misterio*, p. 45); “Yo le escuchaba a todo diciendo que sí, y aproveché su enardecimiento para sustraerle un par de billetes de mil que llevaba en el bolsillo izquierdo del pantalón.” (*El laberinto*, p. 54). Pese al cinismo y desfachatez de sus acciones, X no claudica en su intento por demostrar que es capaz de integrarse a la sociedad; está medio loco, pero no es tonto:

realidad y ficción” tomado del sitio web: [//www.kuleuven.ac.be/vlr/981mendoza.htm](http://www.kuleuven.ac.be/vlr/981mendoza.htm)

...soy, en efecto, o fui, más bien, y no de forma alternativa sino cumulativamente, un loco, un malvado, un delincuente y una persona de instrucción y cultura deficientes, pues no tuve otra escuela que la calle ni otro maestro que las malas compañías de que supe rodearme, pero nunca tuve, ni tengo un pelo de tonto. (*El misterio*, p. 22).

Escudado en su origen y condición marginal, el loco-pícaro va sacando ventaja de cada circunstancia que se le presenta: se alimenta, viste y vive a costillas de los otros: “¿Has cenado? Si no, puedes pedir un bocadillo en la barra y decirles que lo carguen a mi cuenta. Pero no te voy a dar ni un duro, más vale que lo sepas” (*El misterio*, p. 41); “-Hace dos días que no pruebo bocado-confesé (...) puedo hacerte unos huevos fritos y creo que aún queda jamón. Tengo queso, fruta y leche (...) Bébetete tranquilamente la Pepsi mientras preparo todo esto (*El misterio*, p. 91); “-¿No tienes hambre? Te he comprado algo de comer en el bar de la esquina” (*El laberinto*, p. 67). X siempre tiene hambre, sed y necesidades, esto parece no preocuparle pues finalmente los *otros* terminan satisfaciendo dichas carencias. Cuando se trata de enjuiciar sus actos, inmediatamente se defiende exponiendo su condición: “Seguramente pensarían que se trataba de un limpiacristales idiota, de un marido a la caza de pruebas o de cualquier otro personaje marginal...” (*El laberinto*, p. 73). Con su aspecto desarrapado y miserable X logra convencer a sus receptores, quienes además de proporcionarle sustento le ayudan para llevar a cabo sus propósitos y cuando siente que las cosas no van a su favor recurre a episodios de su desgraciada vida con el fin de conmovir:

Nací en una época que a posteriori juzgo triste. Pero no voy a hacer historia: es posible que toda niñez sea amarga. El transcurrir de las horas era mi lacónico compañero de juegos y cada noche traía aparejada una triste despedida. De aquella etapa recuerdo que arrojaba con alegría el tiempo por la borda, en la esperanza de que el globo alzara vuelo y me llevara a un futuro mejor. Loco anhelo, pues siempre seremos lo que ya fuimos. (*El misterio*, p.137).

Las descripciones de su infortunada existencia funcionan como una especie de reclamo a la sociedad por no permitirle la ascensión social, haciéndola al mismo tiempo responsable de su desgracia:

-Tú haz lo que quieras – le dije, pues, a la Emilia-. Yo me voy a la estación de metro más cercana a ver si encuentro un banco libre y puedo descabezar un sueño. Me preguntó si no tenía otro lugar a donde ir y le confesé que tal era, en puridad, mi situación, a lo que replicó ella que en su casa había un sofá de regulares dimensiones y que me lo ofrecía de mil amores. Acepté el ofrecimiento, como cabía esperar... (*El laberinto*, p. 100).

Consciente de no poder escapar a su destino y a su deshonrosa procedencia, X se rebela y narra desde su peculiar punto de vista las injusticias sociales y políticas de una sociedad en desasosiego y desilusión -como lo es la postfranquista-. Apoyado por la ironía y el sarcasmo nos muestra una visión degradada de la sociedad, en la que X se convierte en víctima de la corrupción y arbitrariedades. El carácter satírico e irónico del pícaro evidencia los males morales y sociales, los cuales condenan a X por su escasa instrucción: "... a duras penas sé contar hasta diez con los dedos de las manos o hasta veinte si el monte de la operación justifica el descalzarme y no conozco otras fórmulas que las de la más elemental urbanidad..." (*El laberinto*, p. 295). X sabe que la única forma de integrarse al sistema es a través de la ascensión social, pues además de ofrecerle estatus le brindaría una identidad, de tal suerte X igual que el Lazarillo, entra en contacto con la realidad exterior que no es menos cruda. Y cae inesperadamente en un mundo desconocido, al que no pertenece: "Si hubiera estado en Barcelona habría sabido dónde ir o qué hacer con mi tiempo libre, pero en aquella ciudad desconocida me sentía sólo y desamparado" (*El laberinto*, p. 45); "no tardaron en asaltarme toda clase de temores, ya que no tenía amigos, dinero, alojamiento ni otra ropa que la puesta, un sucísimo y raído atuendo

hospitalario, y sí una misión que cumplir que presentía erizada de peligros y trabajos.” (*El misterio*, p. 38). X tendrá que valerse por sí mismo para afrontar todo tipo de vicisitudes, teniendo como única arma su instinto de supervivencia. En estas dos novelas la ascensión social del personaje se ve truncada pues en realidad no hay progresión del protagonista, sus condiciones son siempre las mismas y en ocasiones parecen complicarse más; haga lo que haga regresa siempre al mismo lugar: el manicomio.

Aunque ya mencionamos que los motivos para enfrentarse al mundo hostil son la búsqueda de la libertad y la demostración de su cordura, X en verdad sueña con la aceptación social, y una vida común y corriente como la de cualquier español:

Pensé en aquel instante, aunque no ciertamente por vez primera que me habría gustado tener una casa confortable, con cuarto de baño propio, y una familia que me estuviese esperando en torno a una mesa en cuyo centro humeaba una paella con sus trocitos de conejo y alguna que otra gamba para darle buen sabor. Estaba, en cambio, solo, no tenía dónde caerme muerto, no había comido nada en las últimas veinticuatro horas... (*El laberinto*, p. 55).

Así, convencido de sus propósitos y anhelos, X se dedica a observar e imitar su entorno, adoptando diferentes personalidades que le permitan inmiscuirse en cualquier ambiente al mismo tiempo que pone en práctica todo tipo de mañas para salir adelante:

Paré un taxi y prometí al taxista una buena propina si llegábamos a la estación con tiempo para llegar al tren. (...) Aprovechando un semáforo salté del taxi y me escurrí entre los coches en la calzada. El taxista no podía abandonar el volante para perseguirme y se limitó a denostarme con toda su alma. (*El misterio*, p. 100).

Paradójicamente encontramos declaraciones como éstas:

Y no es que mi conducta no fuera a la sazón en todo mesurada, que si bien en una época ya lejana de mi vida fui, lo reconozco, un tanto pependenciero y malhablado, algo irrespetuoso de la propiedad, la dignidad y la integridad física del

prójimo y, en suma, poco observador de las normas básicas de la convivencia humana, los años que llevaba encerrado en aquella institución (...) me habían convertido, a mi juicio, al menos, en un criminal reformado, un ser nuevo y, casi me atrevería a decir, un ejemplo de rectitud, comedimiento y buen juicio. (*El laberinto*, p. 18).

Mediante discursos de este tipo, X trata de demostrar una evolución personal y hacer evidente su rehabilitación, presentándose como un hombre reformado capaz de servir a la humanidad. Sus discursos edificantes logran confundir momentáneamente a sus receptores, quienes se dan cuenta del engaño al poco tiempo, pues sus actos lo delatan. Y es que muchos son los pasajes en donde podemos contemplar su cinismo, conductas delictivas, usureras y amorales, las cuales se explican si entendemos ética y moral como conceptos desconocidos para el pícaro; por ello es fácil incurrir descaradamente en acciones cuestionadas por la sociedad como él mismo lo explica: “Apelaría al amor a la verdad y a la justicia y a otros valores absolutos si éstos fueran mi brújula, pero no sé mentir, cuando se trata de principios. Si supiera, no sería una escoria como he sido toda mi vida.” (*El misterio*, p. 113).

Mendoza parodia con su personaje la ya de por sí paródica imagen del pícaro clásico, pues con el comportamiento de X se lleva al límite la ironía y la exageración para invertir los valores establecidos dentro de la sociedad; además, hay una evidente falta de sentido “didáctico” característica de las historias picarescas. El nuevo pícaro de Mendoza no tiene nada de edificante y sólo quiere salvar el pellejo a costa de lo que sea, hecho que explica la imposibilidad del personaje para comprender las cosas que le suceden, y en consecuencia entender su entorno y resolver los misterios. Con un lenguaje llano y directo, el autor, en voz de su personaje muestra la hipocresía social y critica la marginación de los individuos de

condiciones miserables, a quienes la sociedad no les permite ascender por ningún motivo.

4.4. Humor, sexo y otras manías

... un componente importante de la idiosincrasia catalana es el sentido del humor, el auténtico, el dirigido hacia uno mismo. En cierta manera es un sentido del humor muy judío. Por eso nos gustan tanto las películas de Woody Allen. Porque se ríe de sí mismo. Es parte de nuestra personalidad y modo de ver el mundo, no se encuentra en el resto de España.

Entrevista a Eduardo Mendoza

21

Hablar del humor dentro de la narrativa de Mendoza se ha convertido en algo natural, pues dicho recurso forma parte de su estilo. Entre las aportaciones más señaladas de Mendoza a la narrativa española actual, se encuentra precisamente el humor.²² Pero conseguir que éste cumpla su cometido dentro de una obra, no es una labor sencilla, incluso hay quienes lo utilizan como red para enganchar al lector y al final fracasan. Utilizar el humor como recurso dentro de un texto no siempre garantiza el éxito, pues todo dependerá del planteamiento y el trato que se le dé. Si hay alguien que sabe manejar este elemento es Mendoza, porque entiende el humor no sólo como un recurso literario, sino como una forma de ver las cosas, como una actitud, y desde esta postura consigue abordar la realidad desde otro ángulo, dando como resultado una nueva lectura del mundo que lo rodea. El humor vertido dentro de la narrativa de Mendoza es el resultado de una lectura minuciosa y dedicada de

²¹ Cita tomada de una serie de entrevistas a Mendoza, las cuales han sido recopiladas de diversas publicaciones y están disponibles en:
<http://clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/mendoza/home.htm>

Cervantes, Quevedo y Valle-Inclán, quienes han heredado al autor catalán la técnica humorística para dar vida a las novelas *El misterio* y *El laberinto*.

Una novela con humor no es sinónimo de simpleza en su estructura, pues el humor va más allá de lo gracioso, chusco, soso o vulgar. En realidad, estudiar el humor como recurso literario ha sido una tarea complicada debido a sus orígenes y ambigüedades etimológicas, y a través de la historia literaria el humor ha ido adquiriendo variantes, como cualquier otro tropo literario. Existe desde el humor simplón, poco elaborado, hasta el humor intelectual de un Cervantes o de un Ramón Gómez de la Serna. Por ello nos resulta necesario precisar el tipo de humor usado por Mendoza en sus novelas, pero sobre todo las intenciones que busca con este recurso.

El término “humor” es de origen culto, asociado con la medicina. En un principio *humor* fue utilizado por los griegos para referirse a los líquidos o humores corporales: sangre, flema, bilis amarilla (cólera) y bilis negra (melancolía). La etimología latina *ūmor, ōris*, también se refiere a los líquidos y humores del cuerpo humano. De ahí derivaron *humorismo*: como la disciplina encargada de las alteraciones de los humores y *humorista*: como calificativo para el que llevaba a cabo esta disciplina o práctica. Aunque el sentido médico atribuido al humor continuó hasta el siglo XVIII, en 1475 se empleó por primera vez para designar *temperamento*.²² En lo que a literatura se refiere, sabemos que los griegos fueron los primeros en producir obras importantes con humor (las comedias: *Las ranas* y *Lisístrata* de Aristófanes); sin embargo el humor literario europeo se consolidó en

²² Sobre las aportaciones de Mendoza a la llamada “nueva narrativa española”, véase el capítulo IV de este trabajo.

²³ Santiago Vilas. *El humor y la novela española contemporánea*. Madrid. Ediciones Guadarrama, 1968. p. 22.

España con textos como *El libro de buen amor*, del Arcipreste de Hita (que sirvió de modelo humorístico para obras posteriores) y *El conde Lucanor*, de don Juan Manuel. A partir de éstos, el concepto del humor adquiere un significado que se asocia con una actitud, con una forma de manifestarse y ser, con un estado emocional o de ver las cosas. La aparición de obras de tal envergadura, pronto se extendió, generando textos tan importantes como *Gargantúa y Pantagruel* de Rabelais, y por supuesto, *El Quijote* de Cervantes, por mencionar algunos.

Tal ha sido la importancia del fenómeno humorístico dentro de la literatura, que desde la antigüedad los estudiosos se dedicaron a teorizar sobre el tema, estableciendo categorías y rasgos que delimitaran y concretaran el concepto, mismos que han ido cambiando con el paso de los años. Un rasgo importante es la diferencia entre humor y comedia. Aparentan ser lo mismo, pero en el fondo presentan contrastes, por ejemplo: el humor es una forma de ver las cosas; expresa una postura ante la vida y de forma sutil evidencia las limitantes humanas sugiriendo la reflexión, a diferencia de la comedia que en esencia busca atacar, burlar, encarnizar y producir risa. Además, la comedia es una manifestación del humor y por tanto necesita del humor para su existencia. Mientras el humorista sugiere la reflexión con su peculiar punto de vista, el cómico se mofa del *otro*, lo ridiculiza, e incluso de sí mismo. Sobre las diferencias y categorías entre uno y otro concepto, Santiago Vilas esquematiza el humor de la siguiente manera:

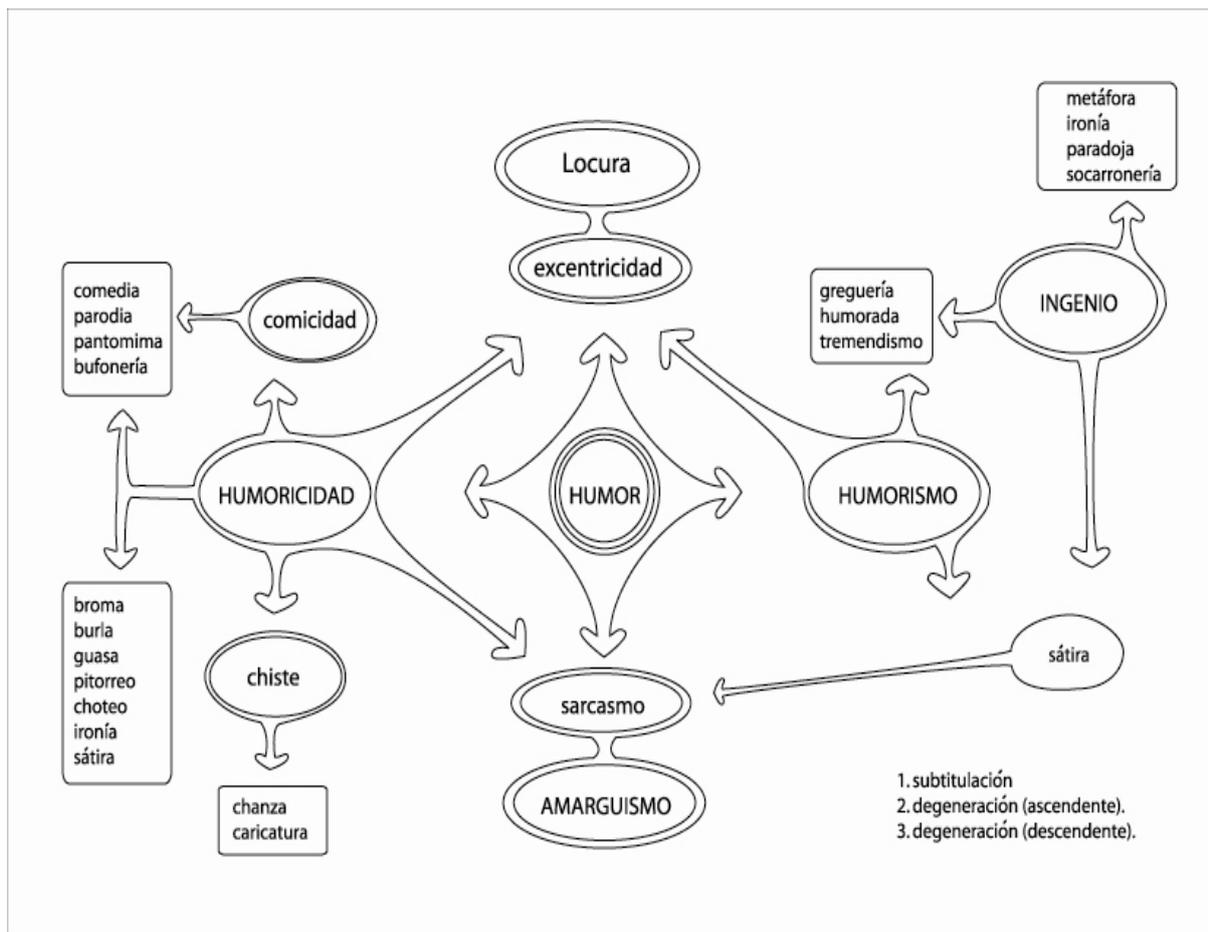


Fig. 1. En este esquema pueden apreciarse las divisiones y subdivisiones que hace Vilas del humor, en el cual es importante resaltar la subdivisión de la humoricidad de la que se desprende la comedia, y a su vez la parodia.²⁴

Las divisiones y subdivisiones que hace Vilas del humor son importantes, aunque lo que nos concierne en este momento son las de humorismo, humoricidad y comedia; primero, por enfrentarnos con dos novelas permeadas de humor y, segundo, por ser parodias de géneros clásicos.

Vilas define el humorismo: “como la máxima expresión filosófica y estética que puede producir el humor. Es intelectual, en oposición a la comicidad o el chiste, de cualidades menos puras, más vulgares”.²⁵ La humoricidad como otra manifestación del humor no necesariamente tiene sentido intelectual y no persigue fines estéticos

²⁴ Tomado de: *Ibidem.*, p. 91.

ni filosóficos como el humorismo. Por ser más práctica y vulgar, la humoricidad permite la broma y el chiste, además de incluir la crítica irónica y satírica. Por último, define la comicidad como descendiente directo de la humoricidad: mucho más práctica, carente de sentido filosófico. La comicidad se apoya de elementos como: los absurdos, el lenguaje chusco, grosero y los contrastes entre *uno* y *otro* con el propósito de desencadenar la risa; elemento universal mediante el cual se transgrede, desvaloriza y degrada, y que por consecuencia nos lleva a la parodia.²⁶

A partir de dichas clasificaciones, podemos hablar de *El misterio* y *El laberinto* como novelas cargadas de humorismo y humoricidad con personajes cómicos, en donde el humor del autor destaca su mundo desde otro punto de vista, incluyendo elementos y situaciones tan ficticias como reales. La intertextualidad de ambas novelas permite la convivencia de todas las divisiones del humor y no se limita a los conceptos establecidos. Por lo que pensar que sólo se trata de novelas con tintes de humorismo o rebajarlas a simple novelas cómicas, sería un grave error y lo realmente importante es demostrar la existencia de elementos humorísticos y cómicos.

Hay varios puntos a subrayar sobre el carácter humorístico de las novelas; pero sin duda uno de los puntos clave del humor mendociano es su loco personaje. En primer lugar, el hecho de que X sea un pícaro nos enfrenta directamente al humor o mejor dicho a lo cómico (si hacemos caso a los conceptos antes expuestos). Eduardo Ruiz Tosaus dice: “La comicidad del personaje nace entre la concepción de lo que es y de lo que pretende ser, y entre su idea de las cosas y lo que las cosas son

²⁵ *Ibidem.*, p. 92.

²⁶ Sobre la parodia y lo referente a Bajtin, véase el capítulo II, pp. 35-40, de este trabajo.

en realidad”.²⁷ En efecto, la suplantación y el desdoblamiento de personalidades son elementos importantes para el autor humorista, y lo comprobamos desde el inicio cuando X deja el manicomio (ridiculizándose desde el comienzo), para convertirse en detective, a ello continúan los múltiples cambios de personalidad, los cuales obedecen a caprichos absurdos más que a necesidades:

...concebí el plan magistral de hacerme pasar por productor cinematográfico, en parte para sonsacar lo que pudiera (...) en parte porque siempre he tenido esta secreta fantasía y en parte también porque he oído muchas historias de productores y estarlets y no está ya uno para dejar escapar las ocasiones así como así. (*El laberinto*, p. 127).

La comicidad de X da pie a diálogos sarcásticos y uno que otro chiste burlón; recordemos cuando X le advierte a su hermana prostituta: “Mientras tanto, quédate en casa, que no son horas éstas de que ande por ahí una chica decente” (*El laberinto*, p. 68). El sarcasmo, como componente del humor, permite a los otros personajes comentarios de este tono, tal es el caso del comisario Flores al presentar a la monja que lo acompaña: “recibí una llamada de la madre superiora, que, por cierto, no es ésta que ves aquí (...) , sino otra más vieja y, dicho sea con el debido respeto, algo tonta...” (*El misterio*, p. 30).

El humor consiente elementos ridículos y absurdos que pueden esconder una burla y crítica incisiva hacia la sociedad española y su corrupción: “-Esto es un organigrama de la empresa, que hizo un delincuente, hoy en día jefe de personal de una de nuestras filiales” (*El laberinto*, p. 228); de la misma manera, la crítica evidente hacia la religión es constante en las novelas:

²⁷ Eduardo Ruiz Tousaus. “Sobre algunas fuentes narrativas en la obra de Eduardo Mendoza”, en : www.sinc.sunysb.edu/publish/hiper/2/artic/tosaou.htm

— ¿Todos los monjes se flagelan? —pregunté. —Oh, no —dijo el penitente—. En este sentido somos supermodernos. Mi caso es excepcional.
— ¿Por qué? —quise saber. (...)
—Porque yo tengo relaciones con el Maligno. (*El laberinto*, p. 278).

“El Altísimo nos dio fortaleza. Cuando las pasiones estaban a punto de vencernos, yo le pegaba a mi esposa con el cinturón y ella me daba a mí con la plancha en la cabeza.” (*El misterio*, p. 81). Los elementos ridículos y absurdos también contribuyen a la deformación de la realidad, llevando los personajes a la alucinación: “—Por Dios, sé más explícita. ¿Qué clase de gente? ¿Cuántos eran? —Varios. Una fila larga. Vestidos de blanco... como fantasmas” (*El laberinto*, p. 260); alucinación que muchas veces produce risa, recordemos cuando X se pierde en la cripta y comienza a desvariar:

... de su escondrijo salió un negro fornido, lustroso y cubierto con un taparrabos de lamé, (...) se acercó a mí, tanteó mis glúteos y dijo con palmario sarcasmo: —Yo soy aquel negrito de África tropical (...) —y te voy a demostrar las múltiples cualidades de este producto sin par. —Yo no soy gay —grité... (*El misterio*, p. 184).

Las situaciones reales o irreales provocadas por el humor de Mendoza permiten abordar temas que aparentemente son intrascendentes y que en otro contexto resultarían chocantes. El autor también se vale de elementos como la falta de belleza, la imperfección y la infelicidad para conseguir su propósito:

Cándida no gustaba de hablar de la época en que trató de triunfar como cantante. A través de su cabellera, ya rala, se vislumbraban aún las abolladuras y costurones que le habían dejado los botellazos de un público que si no contaba entre sus virtudes la de la caridad, tampoco contaba entre sus defectos el del mal oído. (...) Nada le entristecía tanto como evocar aquellos tiempos de entusiasmo y desengaño. (*El laberinto*, p. 64).

El humor puede funcionar como maquillaje de las penas y hasta del dolor. Y en algunos casos mediante el humor se busca encontrar lo que no se tiene.

Pero no sólo las acciones producen un efecto humorístico, pues el discurso constituye por sí mismo una parte fundamental de este recurso. El lenguaje de estas novelas contribuye en gran medida el éxito del autor como humorista.

X se expresa con espontaneidad e ingenio, y se vale de bromas ligeras, insultos, palabras tabú y disparates para crear el efecto cómico. Por otro lado, la exageración del lenguaje en los discursos salta de inmediato al escuchar a X, y entonces el lector se pregunta ¿será posible que un loco se exprese de esa forma? Sí, lo es. Desde el momento en que X cambia de personalidad también su léxico se modifica, apropiándose de los discursos que mejor concuerden con el papel a interpretar. Su lenguaje puede ir desde lo barroco:

Era el comisario Flores hombre de agraciado físico, aliñado vestir, gesto viril y labia fácil, si bien la guadaña impía del tiempo había restado donaire a su fina estampa, que no empaque abotargando su faz, desertificando su cráneo, cariendo sus molares, acreciendo michelines a su cintura y activando sus glándulas sebáceas en todo clima, lugar y circunstancias. (*El laberinto*, p. 21).

Hasta lo incoherente y disparatado: “—Me —dije recurriendo a mi inglés algo oxidado por el desuso—, Cándida: *sisters*. Cándida, *me sister, big fart. No, no big fart: big fuck. Strong. Not expensive. ¿Eh?*” (*El misterio*, p. 44).

En muchos de los discursos de X en donde hay una sintaxis complicada, es posible encontrar figuras retóricas como paradojas y perífrasis (por mencionar algunas), que en voz de este loco resultan absurdas. Por supuesto que el lenguaje pomposo y barroco de X está pensado para producir en el lector un choque; ¡un individuo de vergonzosa procedencia y carente educación, se expresa y desenvuelve como un hombre culto! A lo que Colmeiro apunta:

El estilo refinado, la inflamada retórica y el escogido vocabulario utilizado por el narrador contrastan de manera grotesca con la ordinaria temática, las descripciones groseras y de mal gusto, las abundantes referencias escatológicas, y el inesperado término vulgar...²⁸

El humor de los discursos aumenta cuando al diálogo ampuloso y bien pronunciado, le sigue una serie de tonterías, redundancias, insultos o incongruencias, que más bien parecen estar presentes para tomarle el pelo al lector:

La asiduidad con que en mis épocas de libertad he frecuentado las Ramblas y sus arterias aledañas me permitió comprender que aquellos hombres hablaban en inglés, de modo que traté de recordar aprisa y corriendo lo que de este idioma, siempre ansioso por ensanchar mi horizonte cultural, había conseguido aprender años atrás y a las mientes me vinieron unas pocas palabras cuyo significado, si alguna vez lo supe, había olvidado y de cuya secuencia sintáctica, para mayor desgracia, no estaba muy seguro, pese a lo cual las dije tratando de imprimir a mi voz el tono más cordial: - *Fuck, shit, ass, snot, and milk twice.* (*El laberinto*, p. 289).

Consciente del poder del enunciado, el juego de palabras y su agilidad en el arte de la escritura Mendoza juega con el lenguaje construyendo discursos incongruentes, hasta parodiarlo:

(...) en el sillón cercano a la ventana, cercano, claro está, en relación al otro sillón, pues entre el primer sillón, el cercano a la ventana, y ésta que quedaba espacio holgado para colocar un cenicero de pie, un cenicero bonito de vidrio que remataba una columna de bronce de como un metro de altura, y digo que remataba, porque desde que Rebolledo intentó partir la columnita en la cabeza del doctor Sagrañes, ambos, la columnita y el cenicero, habían sido retirados y sustituidos por nada ... (*El misterio*, p. 17).

Los nombres de los personajes como parte del lenguaje también contribuyen en gran medida a la intención humorística de las novelas; sólo eso explica que un cura pueda llamarse así: “Llámeme Judas – dijo el padre prior” (*El laberinto*, p. 272); “Dígale usted al señor Consejero Delegado que están aquí don Vellochino y don Becerro” (*El laberinto*, p. 218), o los nombres que el mismo protagonista se inventa:

Arborio, Ceferino, Loquelvientosellevó, Fervoroso, Pilarín Cañete.

Otros factores que contribuyen al humor de las novelas *El misterio* y *El laberinto*, son el sexo, las manías y los vicios del personaje. Aunque estos temas pudieran ser tratados por separado se han incluido dentro de este apartado porque las novelas no tienen como punto de partida dichos temas, y al parecer se han colocado para perfilar mejor al personaje y acentuarlo como parodia del detective clásico. Además, el tratamiento del sexo en las novelas la mayoría de las veces tiene una intención cómica ya que no se profundiza ni se trata de forma seria. En cuanto a las manías, también están como parte de la personalidad de este personaje y aparecen más bien como rasgos del loco héroe pícaro, digamos que en conjunto aderezan la peculiar figura de X.

El tema sexual permite, entre otras cosas, establecer un juego de doble sentido y Mendoza aprovecha esta ambigüedad para mofarse y evidenciar al mismo tiempo las frivolidades, complejos y carencias de la sociedad española, que bajo el espejismo de la modernidad, se encaminan a un terreno desconocido arrastrando una serie de conflictos y tabús sexuales.

Sin mayor preámbulo X deja ver que entre sus preferencias está la de observar a las mujeres, o mejor dicho sus “peras”:

En circunstancias normales me habría abalanzado sobre la enfermera y habría intentado sobar con una mano las peras abultadas y jugosas que se revelaban contra el níveo almidón de su uniforme y arrebatar con la otra la Pepsi-Cola... (*El misterio*, p. 23).

Más ejemplos: “...fui a concentrarme en la recua de tetas que me habían llovido del cielo.” (*El laberinto*, p. 75); “Percibí una respiración agitada. Imaginé un busto

²⁸ Colmeiro, *Op. cit.*, p. 203.

jadeante, quizá un hilo de sudor en la regata pectoral. Tuve que hacer un esfuerzo para apartar de mí las fantasías.” (*El misterio*, p. 99). El interés de X por mostrar o resaltar esta parte del cuerpo femenino es muy clara: “...dotada de unas tetas ciclópeas (...) me puse a observar con redoblado empeño la apetitosa delantera de la recepcionista...” (*El laberinto*, p. 215). La contemplación de los pechos femeninos, además de ser un disfrute para X es también una debilidad, la cual puede distraerlo con facilidad: “En la mesilla de noche había una revista de tías en cueros. Me puse a hojearla con avidez mientras una sospecha me revoloteaba por el magín” (*El laberinto*, p. 114). En todo caso, pasatiempo o debilidad, es una característica más del personaje que logra robarnos una sonrisa, sobre todo por la manera de describir: “... sus caderas, redonditas; su cintura, estrecha, y sus mamellas, que un jersey de lana acanalada pugnaba por constreñir, pujantes y saltarinas.” (*El misterio*, p. 103).

Por último, las manías y vicios de X también ayudan a crear el efecto cómico del personaje y humorístico de las novelas, y si no lo cree, imagine por un momento a un detective, que en lugar de espiar y estar al acecho de los sospechosos y el proceso detectivesco, se dedica a espiar a las mujeres con intenciones lascivas: “...la enfermera, de quien trataba de apartar la imagen entrevistada por el ojo de la cerradura del retrete...” (*El misterio*, p. 23); y que entre sus manías, además de hurtar; está la de masticar, hacer ruidos y atragantarse al comer: “mis masticaciones, degluciones y eructos habían despertado ecos en las sombrías piedras del caserón... (*El misterio*, p. 111.); “...abrí el paquete (...) y me puse a comer un bimbillo con ruidosa voracidad” (*El laberinto*, p. 210); o que por vicio tenga tomar Pepsi-Cola. A simple vista este acto parece irrelevante, pero lo gracioso y paródico radica en lo siguiente: Dupin era adicto al opio -X a la Pepsi-Cola-, al consumir la

droga, Dupin meditaba y agudizaba sus pensamientos y resolvía los misterios, X toma su Pepsi-Cola y pierde la noción y plano con la realidad: "...estuve sorbiendo largo rato en perfecto control de mis movimientos, aunque a costa de perderme lo que allí se decía, tras lo cual, y no obstante el delicioso mareo producido por el gustoso brebaje, volví a prestar oído..." (*El misterio*, p. 24); "Iba ya mediada la botella de Pepsi-Cola y estaba sintiendo la embriaguez que siempre me produce la ingestión de tan exquisito néctar cuando entró la Emilia..." (*El laberinto*, p. 117). El deleite de la Pepsi-Cola puede incluso cambiar el estado de ánimo del personaje. En suma, las manías de X siempre desencadenan un efecto perturbante y alucinador, que termina mitigando sus necesidades y las de los otros personajes.

En conclusión: ya sea a través de la palabra o de las acciones, el humor es un recurso difícil de manejar y a pesar de ser una actitud y formar parte de la vida misma, no cualquiera consigue transmitirlo, pues, además de ser una especie de don, su éxito tiene que ver (entre otras cosas) con el estilo, el ritmo y la forma con las que se maneje. En ese sentido Mendoza es un humorista nato, porque nos atrapa en su juego del que jamás nos fastidiamos, y por medio de su narrativa permite un vínculo más estrecho entre sus lectores, sin importar las distancias trasatlánticas que nos separan. Ambas novelas cumplen los propósitos marcados por el autor, entre los que se encuentran causar risa, código universal, producto de la comicidad del personaje. Una risa que permite la contemplación de lo oficial y antioficial del mundo, específicamente de Barcelona. A final de cuentas el humor:

...es la conciencia, sobrellevada filosóficamente y expresada con sutil gracia, de las limitaciones e imperfecciones humanas, vitales, y que el humorista es el que se apercibe de ello y siente un ansia de algo más bello y más perfecto y quiere y es capaz de decirlo artísticamente...²⁹

4. 5. Parodias de la vida catalana

Te vas dando cuenta que la Barcelona de ahora no es la única, que existió otra, quizás más próxima. Algunos buscan la identidad en la infancia, yo busco la identidad en la memoria colectiva. Si algo no me interesa en la vida soy yo, pero sí la sociedad en la que vivo, las ciudades de las que me alimento.

Entrevista a Eduardo Mendoza por Eduardo Ruiz³⁰

Todos los caminos llevan a Roma. De noche, mi delirio se alimentaba de esa metáfora: yo sentía que el mundo es un laberinto, del cual era imposible huir, pues todos los caminos, aunque fingieran ir al norte o al sur, iban realmente a Roma...

J. L. Borges, "La muerte y la brújula"

El escenario sobre el cual se construye una historia es de vital importancia, y según sea el caso, éste puede funcionar como un elemento secundario sobre el que se desarrolla la trama, o incluso puede convertirse en protagonista del relato. Aunque el escenario no tenga un papel protagónico dentro del texto, la elección del mismo siempre se muestra rigurosa y precisa, es decir, si la historia por contar tiene como base un escenario que concuerda con lo que se narra, no sólo aporta verosimilitud, sino contribuye al enriquecimiento de la misma obra; en consecuencia, el lector creará lo que allí se le cuenta. La multiplicidad de los escenarios obedece a la intención y carácter de la obra, los hay ficticios y reales, rurales y urbanos. *El*

²⁹ Vilas, *Op. cit.*, p. 66.

³⁰ Fragmento de una entrevista realizada a Mendoza en 1976, incluida en el artículo de Eduardo Ruiz: "La Barcelona prodigiosa de Eduardo Mendoza", en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero16/mendoza.html>

misterio y *El laberinto* están cimentadas sobre un mismo escenario urbano: Barcelona. ¿Pero, por qué elegir una ciudad? En primer lugar deberá señalarse el interés de Mendoza por las ciudades: “En general tengo interés por la vida de las comunidades, de las grandes ciudades, y como la mía es Barcelona, pues es Barcelona”³¹, lo cual resulta lógico para un hombre que ha nacido y se ha desarrollado tanto profesional como personalmente dentro de una ciudad. Por otro lado, no debemos olvidar que la estructura utilizada en ambas novelas –policíaca y negra-, nace en una metrópoli. De manera que imaginar un detective resolviendo crímenes en una granja, rodeado de montañas y ambientes campiranos, no es común y suena poco creíble.

La influencia urbana en las novelas de Mendoza es un hecho indiscutible, y *El misterio* y *El laberinto* son dos ejemplos claros de la importancia y preferencia por la ciudad. ¿En dónde más podría tener lugar, historias detectivescas tan disparatadas como las de X? Pero Mendoza no es el único ni el primero en tomar Barcelona como escenario para sus novelas; los escritores catalanes novecentistas fueron los primeros en utilizar su ciudad como escenario “natural” para sus creaciones literarias. Pero como la intención de este apartado no es la de enumerar y hablar de todos los que han hecho esto, sólo mencionaremos que estos escritores dieron una reinterpretación y carga simbólica al paisaje urbano:

Para ellos, la ciudad tenía un doble interés: político y social, más allá de planteamientos estéticos estrictos. Desde una perspectiva, Barcelona les servía para referirse a la ciudad como abstracción de unas aspiraciones colectivas, políticas o, de un modo más complejo, en forma de vidas burguesas y reformadas.³²

³¹ Fragmento de una entrevista a Mendoza, disponible en:
<http://clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/mendoza/home.htm>

Desde entonces, los escritores novecentistas catalanes encontraron en el paisaje urbano no sólo la posibilidad de mostrar la ciudad como testigo histórico, portador de un lenguaje, sino también como la posibilidad de tocar y hacer evidentes temas como el del crecimiento y la consolidación de la burguesía, el auge del anarquismo y la exclusión de los sectores sociales menos favorecidos entre otros temas, tópicos que años después Mendoza también cuestionaría en algunas de sus novelas, mediante una crítica sutil. Las novelas de Mendoza con Barcelona como escenario, encierran entre muchas otras cosas, la tradición colectiva y la visión de una comunidad, que con el paso de los años ha ido cambiando.³³ En *El misterio* y *El laberinto*, Mendoza nos muestra la existencia de micromundos en donde las perspectivas y ángulos de interpretación también se han modificado, adecuándose a las exigencias y necesidades de sus habitantes. Barcelona es el lugar idóneo para Mendoza, pues los cambios en el paisaje arquitectónico, el crecimiento de la ciudad y la pluralidad de ambientes permiten recrear desde historias de denuncia social y política hasta las historias más íntimas y disparatadas.

Pero junto al progreso urbano, Barcelona ha tenido que enfrentarse con un mal que aqueja a las grandes ciudades: la soledad del individuo. De la individualización del hombre ciudadano, surge la imagen del tipo solitario, frustrado y decadente que vemos en las novelas policíacas y negras. Y en este sentido, X es la clara imagen del hombre urbano que pese a estar rodeado por cientos de individuos, se siente y está solo. X se sumerge entre la multitud, sin conseguir un intercambio verdadero con el *otro*, pues es ignorado y al final termina disolviéndose entre las sombras y el caos urbano. En efecto, la denuncia sobre este tema está perfectamente

³² Ruiz, en, *Op. cit.*

³³ Todas las novelas de Mendoza tiene como fondo la ciudad de Barcelona a excepción de *La isla*

ejemplificado por el loco detective, quien al estar recluido en un sanatorio mental en las periferias de la ciudad, no se entera de los cambios más recientes en Barcelona. Parece como si X se hubiera quedado atrapado en el tiempo y al ser liberado se sumergiera entre la multitud sin lograr integrarse.

Con este afán de integrarse, X deambula por la ciudad y durante este vagar hace descripciones de lugares representativos de Barcelona (Ramblas y otras calles centrales), que han sufrido modificaciones que no dejan de asombrarlo:

No recordaba haber estado nunca en aquel barrio que por su configuración, debía de haber sido otrora un pueblo aledaño a la ciudad. Quedaban en pie algunas casas bajitas y recoletas, pero las más habían sido sustituidas por bloques de viviendas o estaban en proceso de derribo. Por doquier se alzaban cartelones que aconsejaban: INVIERTA EN EL FUTURO PISOS DE SUPER-LUJO A PRECIOS DE SUPER-RISA. (*El laberinto*, p. 80).³⁴

Y no sólo el paisaje urbano es descrito por X, sino también los cambios dentro de la misma sociedad. Quizá los cambios sociales, sea uno de los puntos en los que Mendoza centra la atención de su detective para lanzar una crítica, ya que frente al asombro por lo “nuevo” y el progreso, está la desigualdad social. Los retratos de X permiten contemplar cómo los cambios y mejoras benefician casi siempre a las capas sociales más altas:

La casa de los Peraplana (...) era la única torre de la calle de la reina Cristina Eugenia. Las restantes casas de la calle eran edificios de pisos de lujo, de ladrillo rojo, grandes ventanales y porterías deslumbrantes (...) Frente a una de estas porterías de ensueño (...) (*El misterio*, p. 86).

Mientras que en los sectores menos favorecidos parece no llegar el progreso ni la modernidad:

inaudita y *El año del diluvio*, que transcurre en Venecia.

³⁴ El uso de mayúsculas dentro de esta cita es responsabilidad de su autor.

La calle de la Cadena es corta y no me fue difícil averiguar el domicilio específico del antiguo jardinero del colegio (...) Su vivienda era un cuartito destartado donde se amontonaba un camastro, una mesilla de noche sepultada bajo una pila de revistas amarillentas, una mesa, dos sillas, un armario sin puerta y un fogoncillo eléctrico en el que hervía una cacerola. Pregunté por el inodoro, porque precisaba orinar, y me señaló el ventanuco. (*El misterio*, p. 78).

La ácida crítica de Mendoza a la sociedad burguesa se convierte en una constante dentro de ambas novelas, y en diversos pasajes contemplamos las diferencias abismales entre clases sociales; por un lado X describe “porterías de ensueño” y por el otro narra los pintorescos y alegres bares de putas del barrio Chino. Así, mientras Isabel Peraplana vive atendida por la servidumbre en uno de los barrios más renombrados de Barcelona, la pobre Cándida vive en un cuartucho: “...hubo Cándida pulsando el interruptor y la luz invadido la exigua pieza única de que contaba la vivienda, estando el retrete en el rellano y haciendo aquél las veces de descansillo...” ; en uno de los peores arrabales: “Nos adentramos en una de esas típicas calles del casco viejo de Barcelona tan llenas de sabor, a las que sólo les falta techo para ser cloaca, y nos detuvimos frente a un inmueble renegrido y arruinado...” (*El misterio*, p. 60).

En las novelas también se habla de la inestabilidad imperante, característica del periodo postfranquista, en donde la sociedad española ansiosa por entrar en la modernidad cae con facilidad en lo trivial y ridículo: “... y seguí charlando de trivialidades sacadas de un *¡Hola!* de dos años atrás, cosa de la que no pareció percatarse, pues aun en su boato, la vida de las celebridades es tan monótona como la nuestra...” (*El misterio*, p. 59). De la misma forma se critica la falsa idea de que con la modernidad y los nuevos tiempos las deficiencias y carencias sociales,

políticas y culturales de los años anteriores se han olvidado o resuelto, pues las secuelas de la represión y la censura, por ejemplo, permanecen:

...en todas las diapositivas en las que salgo yo mi rostro aparece tapado por uno de esos rectángulos negros de que se valen ciertos cines para sustraer de sus anuncios senos, vulvas, prepucios, ojetes y, en resumidas cuentas, cuanto pudiera ofender a la moral. (*El laberinto*, p. 229).

Mendoza sabe que junto al progreso y el crecimiento urbano, también proliferan otros males sociales que encuentran la ciudad como el medio idóneo para su desarrollo. Males como la corrupción, la injusticia, la impunidad, la marginación y la delincuencia, que durante esta época parecen incrementarse o por lo menos ya se habla de ello de manera descarada: “— Cuando abrí el bar —nos contó entre hipos— no vivía un alma en estos andurriales; y ahora que está casi todo habitado, la gente no se atreve a salir de noche por lo de los atracos y las violaciones.” (*El laberinto*, p. 132); o: “El que está a mi izquierda es mi primo Enrique, el hijo del tío Basilio, luego fue a dar a la cárcel y luego fue subsecretario de comercio. Ahora vive en Puerto Rico.” (*El laberinto*, p. 231). Todo esto propiciado en gran medida por la búsqueda de la ansiada liberación social. El abuso y la obsesión por obtener y conservar el poder:

...pídanos la vida, mi general (...) el honor, pídanos que renunciemos a nuestros títulos de grandeza, a nuestras medallas, a la familia, al hogar, que empuñemos las armas, (...) que padezcamos hambre, sed, frío, penurias, enfermedades y peligros, que nos apliquemos corrientes eléctricas en el escroto, que nos comamos nuestras heces fecales; pero no nos pida que cedamos el poder; eso no, mi general, usted nos lo enseñó... (*El laberinto*, p. 233).

Así como la ignorancia y corrupción de la policía también son cuestionados en ambas novelas:

— ¡Policía! ¡Abran o derribamos la puerta!
(...) procedieron los policías en número de tres, un inspector de paisano y dos números uniformados, a derribar la endeble puerta (...) — ¡No moversus! ¡Quedáis

ustedes deteníos! (...) Viendo nuestra actitud sumisa, los dos números procedieron a registrar el humilde domicilio de mi pobre hermana haciendo añicos con sus porras la vajilla, descolando a puntapiés el mobiliario y orinándose en las sábanas de su pobre jergón..." (*El misterio*, p.62).

Cada zona de la ciudad descrita por Mendoza corresponde a los personajes representados; por ejemplo el lenguaje y acciones de X y de Cándida van de acuerdo con su origen marginal; de lo contrario él no sería un pícaro y loco desarrapado, ni ella una cantante frustrada y prostituta. Ya sean ricos o pobres, con clase o sin clase, ninguno de los personajes logra la felicidad plena, pues mientras X desea integrarse a la sociedad y demostrar su cordura y libertad, Isabel Preaplana, quien tiene todo, es igual de infeliz.

Por otro lado, no podemos omitir la presencia constante de la imagen laberíntica en ambas novelas, en donde Barcelona parece mostrarse en momentos como un verdadero dédalo urbano. X va y viene de un lugar a otro, a ratos lo vemos recorriendo la ciudad, en un monasterio, en una fábrica de aceitunas, en una agencia de teatro, trepado en aviones y hasta en la capital española; va y viene de estos lugares sin una aparente conexión, pero al final siempre regresa al punto del cual partió: el manicomio. El efecto de espiral es el primer indicio que nos lleva a imaginar la ciudad catalana como un laberinto, y en donde las descripciones de X muestran dos caras de Barcelona; por las noches, laberíntica, inhóspita, misteriosa, lúgubre, hostil y seductora: "Del apeadero al pueblo serpenteaba un sendero pedregoso y lóbrego por el que anduve medio cohibido..." (*El misterio*, p. 101) y, por el día pintoresca, ruidosa y jocosa. Los múltiples ambientes dan pauta a las historias más descabelladas, y Barcelona se convierte entonces en un lugar propicio para la acción. La oscuridad de la noche y sus sombras son el lugar adecuado para los más perversos crímenes; pero también para las situaciones más cómicas (como el

capítulo en donde X va a casa de la Emilia y por la noche se enfrenta a las pesadillas nocturnas más ridículas). Estos espacios son transmitidos por los constantes pasajes oscuros a los que X hace referencia:

...partían las callejuelas que zigzagueando y bifurcándose monte arriba configuraban el barrio en que vivía la Emilia. No abundaban en él la iluminación y en el firmamento despejado rutilaban las estrellas; las calles estaban desiertas...”
(*El laberinto*, p. 131).

La misma cripta descrita en la primera novela es un laberinto lóbrego y asfixiante, de donde X no puede salir y el ambiente le causa alucinaciones:

Enarboló la vela y nos adentramos en su seguimiento por un dédalo de corredores tenebroso, barridos por corrientes de aire húmedo y flanqueados de hornacinas que albergaban polvo, detritus y alguna que otra calavera. Nuestros pasos resonaban por bóvedas y recovecos y al hablar un eco profundo nos envolvía y amedrentaba. (*El laberinto*, p. 266).

Los paisajes comunes se van transformando poco a poco en verdaderos laberintos mediante las descripciones exageradas de la ciudad que convierten los espacios reales en espacios fantásticos:

Nos adentramos en las cavernosas profundidades de la portería y a través de una abertura, por la que había que pasar casi a gatas, desembocamos en una suerte de recinto oscuro cuyo techo estaba surcado de tuberías agrietadas y en cuyas paredes se alineaban contadores de agua, gas y electricidad; (...) Subimos luego por unas escaleras resbaladizas y angostas y salimos por una puertecita a un patio poblado por una legión de gatos que huyeron maullando ante nuestra presencia y donde debían de desaguar los lavaderos de la vecindad (...) Abrió a continuación el cojo una puerta de hierro oxidado y entramos en un garaje (...) Y al otro extremo de este emporio tecnológico había otra puertecita, por la que salimos a la calle Tallers y, en ella, a la luz del día. (*El laberinto*, p. 154).

Laberintos en donde no sólo X participa, sino también personajes como el de Mercedes Negrer:

Me vi abocada a una negra escalinata por la que descendí temblando. Del pie de la escalinata arrancaba un pasillo tenebroso por el que anduve a tientas hasta que una abertura lateral me indicó que había otro corredor que cortaba el primero (...) Al cabo de un rato vi que un tercer corredor se cruzaba con el segundo y se me heló la sangre en las venas, porque comprendí que me hallaba en un laberinto,

sola y a oscuras en el que perecería si no daba pronto con la salida. (*El misterio*, p. 127).

La misma estructura de las novelas puede interpretarse como laberíntica, pues el ambiente irónico, absurdo y ficticio que no conduce en realidad a ningún lado produce este efecto laberíntico; es más, ninguno de los dos misterios se resuelve y por el contrario se van enmarañando con otros crímenes y enigmas. Sólo un loco puede aventurarse en tales tramas con el afán de conseguir la verdad y la justicia.

El momento en el que a la estructura policíaca de las novelas se le adereza con una estructura espiral, el discurso narrativo adopta una confusa forma laberíntica en donde la búsqueda se prolonga, no sólo para X sino para el mismo lector. Así que toda la recolección de pistas y pesquisas de X no garantiza en absoluto la solución de los misterios, pues tal pareciera que entre los mundos laberínticos, las pistas no siempre contribuyen al develamiento de la verdad, y en las novelas sólo están presentes para complicar y agudizar los enigmas. La idea del laberinto está sugerida desde los títulos: *El misterio de la cripta embrujada* y *El laberinto de las aceitunas*; las puertas que se abren y se cierran; las pistas falsas que llevan a X a lugares ocultos y oscuros en donde se develan otros misterios que parecen no tener conexión con los originales, en fin, una serie de vicisitudes que más que ir aclarando las novelas parecen confundirnos más y en donde el detective se deja llevar por el cauce de los personajes y misterios. También encontramos mensajes y notas que dicen y al mismo tiempo no dicen nada, las dualidades, los pasadizos y corredizos de la compañía de teatro, de la comisaría, de la fábrica de aceitunas y, finalmente, las menciones textuales del laberinto. Todos estos elementos se unen a las confusiones espacio-temporales y multiplicidad de perspectivas para producir un efecto de caos, en donde el lector mismo puede sentirse atrapado en medio de un

laberinto. La idea del laberinto en ambos textos se ve representada: “entre lo conocido y lo desconocido, lo aparente y lo visible, lo real y lo fantástico, lo irracional y lo racional, sin llegar nunca a iluminarse completamente la realidad.”³⁵ Y en donde tanto el lector como el detective se muestran incapaces de salir de la trama laberíntica a menos que el narrador se lo permita. Son laberintos en los cuales la verdad y la justicia se ven confinadas a la frustración, llegando más bien a la locura de los personajes. Porque la búsqueda y los esfuerzos se ven truncados y devuelven a X al punto de partida.

Por todo lo anterior, concluimos que ambas ficciones urbanas encierran parte de la memoria colectiva de Barcelona. Una ciudad que los catalanes han ido construyendo a partir de los acontecimientos, siendo ellos los arquitectos del paisaje de asfalto, del cual Mendoza se enorgullece y toma como escenario para disparar una crítica paródica e irónica que abarca todos los sectores sociales: desde banqueros, policías e instituciones hasta la Iglesia y la burguesía catalana. A final de cuentas, en las ciudades se construyen pequeños mundos que se entrelazan unos con otros, generando al mismo tiempo otros espacios, que ofrecen múltiples opciones de concebir la existencia.

³⁵ Colmeiro, *Op. cit.*, p. 208.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

El misterio de la cripta embrujada y *El laberinto de las aceitunas* representan un proceso de maduración literaria, y por tanto, juegan un papel fundamental dentro de la obra mendociana. Con estas novelas Mendoza se confirma como el iniciador de la nueva narrativa española, pues en ellas se retoma el arte de narrar, además rescata sagazmente del olvido y la marginalidad géneros como la novela policíaca y la novela negra.

Sus novelas constituyen un universo en el que conviven micromundos de múltiples contrastes que no hacen más que mostrarnos a través de la mirada de un demente, un mundo real y desquiciado que no deja de asombrarnos. A través de un juego literario con diversos géneros y recursos estilísticos, Mendoza nos muestra sus inquietudes y decepciones, pero también el orgullo que siente por su país. Con aire ufano el autor construye capítulo a capítulo la ciudad de Barcelona como evidencia física, y como una reflexión sobre la sociedad y todo lo que pasa ahí. La intertextualidad que predomina en las novelas permite la convivencia de géneros complejos y dispares entre sí; permite que lo imposible sea posible, que lo lejano esté cerca y que lo real y lo ficticio se confronten en un mismo plano en donde X (protagonista de las novelas) nos muestra la realidad, una realidad que tal vez aún no es creíble para los propios españoles. Y bajo la perspectiva del humor, de la sátira y la parodia, Mendoza muestra la transición de un país en vías de reconstrucción, después de la muerte de Franco.

A partir de *El misterio* y *El laberinto* los géneros marginales dan otra vuelta de tuerca, impulsando y recobrando los lectores y críticos el gusto por ellos. A manera

de lista presentamos los puntos más importantes que Eduardo Mendoza toma de la tradición para usarlos dentro de ambas novelas:

1) De la novela policíaca toma: la estructura, la figura del detective, el escenario y el proceso detectivesco.

2) De la novela negra: elementos en el personaje como el pesimismo, la frustración, inversión de los códigos morales, los ambientes decadentes de la ciudad, el lenguaje realista y cruel, el tema y la presentación del protagonista como un antihéroe.

3) De la picaresca: la presentación del personaje está narrada por él mismo, al igual que la historia y todo lo que le acontece; es una víctima social, se muestra indefenso y vulnerable ante el mundo; es un ser marginal y sus anhelos se ven confinados al fracaso. También existe la falsa ascensión social. En pocas palabras el protagonista de las dos novelas se comporta como un verdadero pícaro moderno.

4) Del barroco: el lenguaje que utiliza el protagonista en momentos resulta chocante; está fuera de contexto, y no va de acuerdo con su condición: un loco que se expresa con un lenguaje rebuscado y culto.

5) Del grotesco: las alusiones a las vísceras, los fluidos, las funciones corporales y las referencias escatológicas son una constante dentro de ambas novelas.

6) Ironía y sátira funcionan como vehículos de la parodia que hace de la novela policíaca y negra, incluyendo al detective clásico, su proceso de investigación y deducción. La parodia está presente todo el tiempo en ambas novelas y funciona como medio a través del cual se denuncia a la sociedad, la política, la religión y las instituciones.

7) La imagen del laberinto está sugerida en los múltiples escenarios de la ciudad, en los pasadizos, calles oscuras que desembocan en lugares insospechados, abrir y

cerrar puertas, seguimiento de pistas falsas, alucinaciones y la más evidente: el pasadizo que conduce a la cripta del colegio (*El misterio*) y los túneles de las catacumbas que desembocan en la montaña del observatorio (*El laberinto*).

BIBLIOGRAFÍA

Directa

Mendoza, Eduardo. *El misterio de la cripta embrujada*. [1979] Barcelona. Seix-Barral. Novena impresión, 2005. 205 p.

—. *El laberinto de las aceitunas*. [1982] Barcelona. Seix Barral. Sexta impresión, 2005. 318 p.

—. *La verdad sobre el caso Savolta*. [1975] Barcelona. Seix-Barral. Primera edición (México), 1984. 463 p.

—. *Sin noticias de Gurb*. [1991] Barcelona. Seix-Barral. Trigésima sexta edición, 1999. 139 p.

—. *La aventura del tocador de señoras*. Seix-Barral, 2001. 350 p.

Indirecta

Alfaro, Gustavo A. *La estructura de la novela picaresca*. Bogotá. Instituto Caro y Cuervo (Serie "La granada entreabierta", núm 16), 1977. 143 p.

Atwood, Margaret. *El asesino ciego*. Barcelona. ZETA, 2007. 633 pp.

Auster, Paul. *Trilogía de Nueva York*. Madrid. Anagrama, 1995. 419 p.

Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Tr. de Julio Forcat. Madrid. Alianza (Serie Alianza Universidad), 1987. 419 p.

Baquero Goyanes Mariano. *Qué es la novela; Que es el cuento*. Estudio prel. De Francisco Díez de Revenga. Murcia, Universidad de Murcia, 1998. 156 p.

Barrero Pérez, Oscar. *Historia de la literatura española contemporánea (1939-1990)*. Madrid. Istmo, 1992. 386 p.

Bauzá Francisco, Hugo. *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*. Buenos Aires. FFC, 1988. 193 p.

Bengoechea Bartolomé, Mercedes. *Intertextualidad*. Alcalá. Universidad de Alcalá de Henares 1997. 210 p.

Beristáin, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. 9ª ed., México. Porrúa. 2006. 520 p.

Bernal, Rafael. *El complot mongol*. México. Joaquín Mortiz, 2003. 243 p.

Boileau, Narcejac. *La novela policial*. Buenos Aires. Paidós, 1968. 214 p.

Borges, J. L. "La muerte y la brújula" en *Ficciones*. Madrid. Alianza, 2006. 234 p.

Botta Mirta. *Tesis, monografías e informes*. Pról. de Inés Izaguime. Buenos Aires, Biblos, 2003. 126 p.

Cain, M. James. *El cartero llama dos veces*. Buenos Aires. Emecé, 2003. 158 p. (Colección creada por Jorge Luís Borges y Adolfo Bioy Casares).

Capote Truman. *A sangre fría*. [1966], Tr. de Fernando Rodríguez. Barcelona. Anagrama, 2001. 317 p.

Casariego, Nicolás. *Héroes y antihéroes en la literatura*. Madrid. Punto de referencia, Anaya, 2000. 111 p.

Cawelti, John. *Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories Art and Popular Culture*. Chicago, University of Chicago Press, 1976. 176 p.

Colmeiro F. José. *La novela policíaca española: teoría e historia crítica*. Pról. de Manuel Vázquez Montalbán. España. Antrophos, 1994. 302 p.

Coma, Javier. *Diccionario de la novela negra Norteamericana*. Barcelona, Anagrama, 1986.

Conan Doyle, Arthur. *Las aventuras de Sherlock Holmes*. Ed. Juan A, Molina Foix. Madrid. Valdemar, 2002. 473 p.

Chesterton, G.K. *El candor del padre Brown*. Tr. José Rafael Hernández. México. Losada, 1999. 228 p.

De Quincey, Tomas. *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*. Pról. Manuel Talens; Tr. Cristina Ibarra Mateo. Valencia. La máscara, (Serie: Malditos heterodoxos), 1999. 142 p.

Estébanez Calderón, Demetrio. *Breve diccionario de Términos Literarios*. Madrid, Alianza, 2000. 553 p.

Galván, Fernando. "Intertextualidad o subversión domesticada: aportaciones de Kristeva, Jenny, Mai y Klett" en *Intertextuality/Intertextualidad*. Alcalá. Universidad de Alcalá, 1997.

Giardinelli, Mempo. *El género negro. Ensayos sobre literatura policial*. 2ª ed. México. UAM, 1996. 282 p. (Colección molinos de viento, Serie Mayor núm 109).

Gubern, Roman y otros. *La novela criminal*. Ed. y pról. de Román Gubert. Barcelona Tusquets, (Serie: Cuentos infimos, núm 10), 1982. 80 p.

Gómez de Silva, Guido. *Diccionario Internacional de literatura y gramática*. México. FCE, 1999. 799 p.

Hammett, Dashell. *El halcón maltés*. Madrid. Alianza, 1968. 245 p.

Hoveyda, Fereydoun. *Historia de la novela policíaca*. Tr. Monique Acheroff. Madrid. Alianza, 1967. 255 p.

Huerta Calvo Javier. (ed.) *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*. Barcelona. Ediciones del Serbal (Libros del arlequín, núm 10), 1989. 288 p.

Hutcheon Linda. "Ironía, sátira y parodia", en *De la ironía a lo grotesco. En algunos textos literarios hispanoamericanos*. Ed. Hernán Silva. México. UAM: Iztapalapa, 1992. 221 p.

Knutson, David. *Las novelas de Eduardo Mendoza: La parodia de los márgenes*. Madrid. Pliegos, 1999. 172 p. Tesis (maestría), Pliegos. (Serie: Colección pliegos de Ensayo, 139).

Langa Pizarro, M. Mar. *Del franquismo a la postmodernidad: La novela española (1975-99). Análisis y Diccionario de autores*. Alicante. Universidad de Alicante, 2000. 307 p

Mainer, José Carlos. *De postguerra (1951-1990)*. Barcelona. Crítica (Serie Filología nueva serie), 1994. 194 p.

Marchesen Ángel y Joaquín Forradellas. *Diccionario de retórica crítica y terminología literaria*. 6ª. ed. Barcelona. Ariel, 1998. 446 p.

Marco, José M.^a. "La verdad sobre el caso Mendoza", en *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres 1975-1990*. [Dir. por Francisco Rico] vol. 9, Barcelona. Crítica, 1992. pp. 305-315.

Martínez Fernández José Enrique. *La intertextualidad en la literatura*. Madrid. Cátedra, 2001. 215 p.

McCoy, Horace. *¿Acaso no matan a los caballos?* Madrid. El País (Serie Negra, núm, 28), 2004. 140 p.

Palmer Jerry. *Thrillers. La novela de misterio: génesis y estructura de un género popular*. México. FCE, 1983. 386 pp.

Pitol, Sergio. *El desfile del amor*. México. ERA, 1989. 231 p.

Poe A. Edgar. "Los crímenes de la rue Morgue, La carta robada", en *Relatos*. Tr. de Doris Rolfe. Madrid. Cátedra, 1988. 387 p.

Villanueva Darío. "Los nuevos nombres 1975-1990", en *Historia y crítica de la literatura española*. [Dir. por Francisco Rico] vol. 9. Barcelona. Crítica, 1992. 1992. 556 p.

Spillane, Mickey. *Yo, el jurado*. Madrid. El País. (Serie Negra, núm. 25), 2004. 236 p.

Vilas, Santiago. *El humor y la novela española contemporánea*. Madrid. Ediciones Guadarrama, 1968. 222 p. (Colección Punto Omega núm 47).

Zavala, Lauro. *Humor, ironía y lectura: las fronteras de la escritura literaria*. México. UAM-Xochimilco, 1993. 216 p.

Zavala Ruiz, Roberto. *El libro y sus orillas*. México. UNAM 2005. 397 p.

Documentos electrónicos:

Christopher Bryant. "Parodia, Pastiche, Sátira" en *La parodia postmoderna*:
<http://frodo.users.ch/uan/convenios/ui/Tesispratchett.htm#capi2>

Melina Chávez. "Bajtín, la dialogia invertida" en *Tres apuntes sobre Teoría Literaria*:
<http://www.salvador.edu.ar/gramma/3/ua1-7-gramma-01-03-11.htm>

David Gómez Torres. "Eduardo Mendoza desde una perspectiva neobarroca: *El laberinto de las aceitunas* y *El misterio de la cripta embrujada*" en:
<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v12/gomeztorres.htm>

Juan Carlos Jiménez Jiménez. *La verdad sobre el caso Savolta de Eduardo Mendoza*, en: <http://personal.telefonica.terra.es/web/aus/guias/mendoza.htm>

Joaquín Marco. "Eduardo Mendoza" en *Novelistas españoles del siglo XX*:
<http://clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/mendoza/cronología.htm>

Eduardo Mendoza. Enciclopedia Wikipedia:
http://es.wikipedia.org/wiki/Eduardo_Mendoza

Julieta Omaña Anduela. “De la periferia al centro a través de la ironía y la parodia”: *Ejemplos de la España postmoderna*, en:
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/mendicut.htm>

Eduardo Ruiz Tosaus. “Sobre algunas fuentes narrativas en la obra de Eduardo Mendoza”, en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero/mendoza.html>

—: “La Barcelona prodigiosa de Eduardo Mendoza”, en:
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero16/mendoza.html>

—: “Juego, poesía y esperpento en la narrativa de Eduardo Mendoza”, en
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/emhumor.html>

Elena Santos. “Los últimos pícaros de Mendoza”, en:
<http://www.lateral-ed.es/revista/foco/095focomendoza.htm>

Bart Van Loo. “Entre realidad y ficción”, en:
<http://www.kuleuven.acbe/vlr/981mendoza.htm>

Página oficial de Eduardo Mendoza:
<http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/mendoza/index.htm>

“Marcas de género y parodia”. *Revista Interamericana de bibliografía (RIB)*, núm 1-4, 1996, en:
http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo3/marcas.aspx?culture=es&navid=201